



I S E M P R E V E R D E

MARIO MORASSO

— ★ ★ ★ —

L'imperialismo artistico

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

Introduzione

La necessità di una nuova teoria estetica e le deficienze della critica d'arte

Numerosi e loquaci sono oggi i critici, innumerabili e diverse le critiche, ma una vera critica d'arte, scientificamente costruita con i metodi e sui dati che rinnovarono tutti gli studi, non esiste ancora, come manca del pari una teoria generale del fenomeno artistico che corrisponda ai requisiti del pensiero moderno.

Non mai anzi, come oggi, meno si seppe istituire un giudizio estetico, meno si potè giudicare della vera bellezza di un'opera d'arte, poichè non mai come adesso mancò in modo più completo il criterio stabile ed essenziale donde derivare siffatto giudizio. O in altre parole, oggi non si sa e non si può criticare più in fatto di arte, poichè si ignora la nozione della bellezza¹, essenza specifica e scopo supremo dell'arte, o per lo meno se ne ha una nozione del tutto errata.

1 Mi sembra sommamente opportuno per rendere più chiara l'interpretazione della mia teoria di spiegare subito che cosa intendo per bellezza.

Questa affermazione, che a primo aspetto potrà apparire soverchiamente recisa e ingiustificata, a me si impose con evidenza imperiosa quando, nel raffronto tra le visioni d'arte moderna che io ero venuto raccogliendo nel mio spirito e le teorie, le opinioni e le sentenze degli scrittori d'arte, mi apparvero limpide le connessioni e le significazioni delle prime in rapporto

Appunto perchè tutti credono di sapere che cosa vuol dire bellezza, il significato ne è estremamente vago e oscillante. Questa parola astratta e antica, un po' consunta dall'uso, non ha più una indicatività ben limpida; è arrivata già a suscitare diffidenze, così che qualcuno potrebbe credere che io proponendola a scopo dell'arte, me ne valessi a rinchiudere l'arte medesima in un cerchio ermetico di forme e di finzioni gelide, a isolarla in un estetismo sterile fuori della vita, a farne una specie di rito solitario che trova in sè stesso il proprio scopo.

Ora siccome questa conclusione arriverebbe all'antitesi delle mie opinioni, è ben giusto che io cerchi possibilmente di evitarla, escludendo ogni dubbio.

Io adopero qui la parola bellezza non nei suoi significati particolari più comuni, di una data qualità di bellezza, ovvero di piacentezza, di aggradevolezza, di perfezione formale, ecc., bensì in un senso assolutamente generico, senza alcuna determinazione qualitativa. Bellezza sta qui ad indicare l'essenza, il contenuto dell'atto e del fatto artistico, per cui l'atto e il fatto

all'indirizzo prevalente di tutti gli altri fenomeni sociali e in contrasto alla molteplice contraddittoria e vana diversità delle seconde.

Evidentemente mentre l'artefice, l'operatore, il creatore, coscientemente o incoscientemente operando, obbedivano e si accordavano ad una legge generale e fissa, regolatrice o infor- artistico sono tali e si diversificano dai fatti e dagli atti scientifici, religiosi, morali; bellezza qui vuol dire l'insieme degli elementi che distinguono la funzione e il prodotto della attività artistica, dalla funzione e dal prodotto delle altre attività sociali.

In tale senso la bellezza va concepita al di là dal bello, e dal brutto, cioè di là da quello che, in un dato tempo e in un dato luogo, uno o più uomini per ragioni loro particolari sentenziano essere bello o brutto. E in questo senso universale la bellezza si trova al disopra delle fluttuazioni soggettive ed effimere del gusto individuale, sottratta ad ogni arbitrio ed appare come il necessario portato delle leggi naturali e le sue variazioni come l'effetto delle grandi fatalità storiche, che per ogni rinnovamento di civiltà determinano le modalità della funzione, che le varie, attività sociali devono esplicare.

La bellezza adunque non è già ciò che è bello o che non è brutto – distinzioni e antagonismi scolastici questi omai fuori uso – la bellezza è la funzione in atto delle attività sociali esplicitanti nell'arte, la bellezza è ciò che separa l'arte dalla scienza,

matrice effettiva del fenomeno estetico, il critico, lo scrittore, il giudice non la sentivano, non se ne curavano affatto e vi sostituivano il proprio arbitrio o una legge falsa.

E questa è precisamente la verità. Trascurando pure le viete rimostranze non prive però di fondamento, che oggi tutti si improvvisano critici d'arte con molta pretensione, ma senza preparazione e senza competenza, resta però vero che taluno dei critici, anche più sperimentali e autorevoli, sembra ignorare i modi e le leggi per cui si origina e si svolge il fenomeno della bellezza, ritenendo che la bellezza sia una entità a sè misteriosa all'infuori da quelle leggi generali che governano gli altri fenomeni umani e sociali, e che pertanto a lui sia lecito di foggiaresela, di spiegarsela, dall'oggi al domani, a seconda delle sue individuali tendenze, della sua indole, o magari del suo capriccio.

Il critico procede presso a poco in questa guisa. Spinto da una o da più delle tante cause che qui possono entrare in azione, come l'indole individuale, l'educazione ricevuta, le letture fatte, l'ambiente in cui è vissuto, le relazioni avute, ecc., ecc., egli a un dato punto ha elaborato una specie di imperativo estetico, di tipo astratto, di figurazione ideale che sovente gli piace dalla religione, ecc., la bellezza è ciò che rende un dato atto, un dato fatto artistico e non lo lascia confondere con altri fatti e atti sociali, la bellezza in una parola è il compito assegnato all'arte nel meccanismo delle forze sociali.

ma che talvolta egli vuole che gli piaccia; e con ciò ha creduto di aver stabilito il tipo della bellezza, la mèta e nello stesso tempo la caratteristica di tutte le ricerche artistiche, non per sè solo, non per i suoi amici, non per i suoi aderenti, ma per tutti gli artisti, per tutto il pubblico e per l'arte in genere. E naturalmente egli approva e loda l'artista che accetta l'imposizione di questo tipo o che ad esso si accosta e chiama belle le opere nelle quali dal più al meno esso si manifesta; biasima e condanna chi segue altri ideali e chiama brutte le opere che dal suo tipo divergono.

Il nostro critico, come già il moralista, creatore fecondo di valori estetici personali ad uso della umanità artistica, non guarda tanto per il sottile. Che importa a lui se la scienza ha dimostrato che la bellezza, nella sua concezione sociale, è un prodotto naturale delle forze collettive, determinato da leggi sulle quali l'individuo, salvo rarissime eccezioni del genio, non ha che una influenza insignificante, un'influenza le mille volte minore di quella che un singolo fantaccino può avere sull'esito di una battaglia dove stiano di fronte eserciti di centinaia di migliaia di combattenti?

Che importa a tale critico che la nozione della bellezza sia una di quelle formazioni cui contribuiscono quantità enormi di cause, sottratte per la massima parte all'azione del singolo, una di quelle formazioni derivanti dalla attività sociale e in diretta armonia e dipendenza, con tutte le altre idealità, tendenze, cre-

denze e preferenze, formanti la coscienza politica, religiosa, morale di una data epoca e di un dato ambiente? A lui nulla importa di tutto ciò; per lui il vecchio pregiudizio, pur troppo ancora diffuso, che i fenomeni della coscienza sociale, come la scienza, l'arte, ecc., siano manifestazioni individuali, lasciate all'arbitrio del singolo, vige in tutta la sua interezza e mentre non si inchina a quel concetto generale e predominante della bellezza, che risulta dal processo sociale nella sua esplicazione artistica, mentre anzi non si dà neppur la cura di ricercarlo, di conoscerlo e di interpretarlo, sostituisce invece ad esso tranquillamente il concetto suo personale ed alla stregua di questo giudica e sentenzia.

Quale valore, quale universalità e quale stabilità possano avere giudizi compiuti in guisa siffatta ognuno comprende. Tutto al più potranno valere quanto vale l'individuo che li pronuncia, ma non varranno mai di più di un apprezzamento subbiettivo. Poichè meno male se, pur così operando, il critico avesse composto il suo tipo di bellezza da elementi generali e positivi, ricavati sagacemente dall'ambiente morale e intellettuale in cui vive; il tipo avrebbe, se non altro, una certa probabilità di corrispondere a quello naturale dell'ambiente; ma egli tiene a far professione di imparzialità, di indipendenza da gruppi, da scuole, da correnti della maggioranza, epperò egli cerca di costituire il suo ideale proprio con un intimo artificio, venendo così ad essere

egli parzialissimo e unilaterale, e ad essere sovente il suo ideale precisamente l'antitesi di quello reale e collettivamente istintivo.

Dati un tal vizio nel giudicante e un tale errore nel suo criterio direttivo, non possono conseguirne che giudizi altrettanto viziati ed errati, e tanto contrari al vero e biasimevoli quanto quelli che fossero dettati da motivi ignobili di corruzione e di timore. La differenza sarà solo questa: che nei primi si rifletterà il capriccio del giudice, nei secondi il capriccio di qualche altro che si è imposto al giudice; ma in ambedue i casi sarà sempre un giudizio puramente arbitrario e individuale, determinato da un criterio soggettivo che nulla ha a che fare e che sovente è in contrasto con il criterio effettivo e generale da cui il giudizio avrebbe dovuto dipendere.

Sarebbe lo stesso che il magistrato, ignorando o trascurando la legge generale dello Stato, giudicasse a suo talento, a seconda di una legge propria, magari opposta a quella dello Stato. Tanto varrebbe tirare un frego sui codici o sul diritto! Il magistrato poi sarebbe condannevole lo stesso, tanto se questa sua sentenza derivasse veramente dal suo apprezzamento singolare e spontaneo quanto da una qualsiasi imposizione esterna.

Ecco perchè la sincerità anzichè scusare i critici, viene a costituire quasi un aggravio di colpa.

In questo senso adunque deve essere intesa l'affermazione che oggi non si sa e non si può più criticare, perchè si ignora la

nozione vera e generale della bellezza e in questo senso niuno le farà più accusa di essere troppo recisa e ingiustificata.

*La nozione della bellezza
nei tre grandi tipi di civiltà.*

Ma se tal nozione è ignorata da critici e da scrittori d'arte, ai quali fa velo il proprio subbiettivismo, non cessa per questo di esistere nella realtà e di avere un'efficacia, determinante nella manifestazione artistica.

Essa consiste nella concezione più vasta e comprensiva che un dato gruppo sociale, in un dato periodo della sua evoluzione, ha della bellezza. Concezione questa che, mentre si forma e si rivela mediante quei fenomeni sociali cui dànno luogo o a cui soltanto partecipano i sentimenti estetici e indirettamente mediante tutto il complesso dei fenomeni posti in essere dalla coscienza collettiva, reagisce a sua volta e si imprime con un'impronta caratteristica direttamente e profondamente sul primo, indirettamente su tutti gli altri ordini di fenomeni sociali.

Avviene gradatamente l'unificazione della bellezza, come quella della morale, e lo stesso schema generale di sentimenti e di aspirazioni più diffusi, che sta a base di quel dato reggimento politico e dei giudizi che ne dipendono, di quella data costitu-

zione religiosa e morale o dei giudizi etici conseguenti, sta del pari a fondamento dei giudizi estetici e dell'ideale di bellezza che li informa.

È uno stretto e perenne rapporto di azioni e di reazioni, per cui la concezione della bellezza e tutte le altre esplicazioni e idealità della coscienza sociale si trovano in armonica e reciproca dipendenza, e in comune derivazione.

Talchè tutte le manifestazioni sociali di una data collettività, in una data epoca, e segnatamente la produzione artistica, sono, sotto un aspetto, la causa e la fonte e, sotto un altro, il riflesso e la conseguenza della concezione allora dominante della bellezza; le opere d'arte di quel periodo storico portano quindi la impronta comune e rivelatrice della concezione medesima a cui tendono ad avvicinarsi e da cui sono ispirate. Ed è una siffatta concezione che importa avanti tutto di conoscere e di stabilire per comprendere, in tutto l'insieme della civiltà, il tipo e la significazione dell'arte, la direzione verso la quale, insieme agli altri sforzi umani, sono diretti gli sforzi artistici ed il loro rispettivo valore.

Da qui una duplice necessità per il critico coscienziioso ed educato al metodo scientifico: di ricavare e di precisare questa obbiettiva concezione della bellezza, questa concezione naturale di là dà bello e dal brutto, appartenente al suo tempo e al suo ambiente e di farne la norma principale dei suoi giudizi. Solo

con un tal metodo cesserà la singolarità individualistica delle critiche artistiche le quali, salvo le necessarie variazioni dei particolari, potranno conseguire la medesima identità e il medesimo consentimento, che già ottennero, ad esempio, i giudizi morali, appunto perchè dipendenti da un criterio solo – la concezione naturale di là dal bene e dal male.

È da notarsi ancora che questa concezione della bellezza nel suo riflesso pratico può non essere unica. Nello stesso tempo e anche nello stesso ambiente ne possono coesistere due e talvolta anche più, con diversa diffusione e lottanti fra loro per superarsi: il critico dopo averle specificate e definite ne accetterà una e si avranno così le grandi divisioni, i grandi partiti estetici, come vi sono i grandi partiti filosofici, politici, morali, mentre adesso ogni critico fa parte a sè.

Vediamo quindi in primo luogo quale sia, data la forma della nostra civiltà, dato il sistema di idee, di dottrine, di credenze, di sentimenti, di aspirazioni che vi predominano, data l'arte che vi si produce, la concezione della bellezza inerente al nostro tempo e al nostro ambiente e in armonia a queste condizioni. A tale scopo, io trarrò la prima indicazione da due opere d'arte, un quadro e una statua, straordinariamente rivelatrici, da me ammirate alla III Esposizione internazionale di Venezia del 1899.

*

* *

Sopra una folla tetra e faticosa, egualmente prona e confusa in una livida zona bluastra, avanzano misuratamente i *conquistatori del mondo*, imprimendo ben fondi su quel trottatoio di schiene umane gli zoccoli ferrati delle loro robuste cavalcature. La cruda luce che avvolge il gruppo dei cavalieri afferma come una necessità il loro incesso.

Sta nel mezzo, fulgido per l'aurea corazza, impugnando il suo vessillo di guerra, l'eroe delle vittorie; al lato sinistro, dove pulsa il cuore poderoso, cavalcano la bionda bellezza e l'allietante amore: al lato destro, dove agitarsi i grandi disegni, la fama clamorosa e l'umile lavoro.

Vengono appresso, nelle loro assise banali, lenti ed assidui il tempo e la morte.

Tale la tempera di Walter Crane, *The World's Conquerors*.

Cristo si erige nella solitudine verso la nuova conquista. La rinnovellata missione che oggi gli incombe ha trasfigurato le sue sembianze e la sua essenza. Non l'agnello predestinato, non il semplice e dolente barbaro, invaso dallo spirito messianico, ma il fiore complicato, inquieto, perturbante di una intensa e immensa civiltà. Le sue mani nervose, sottili, immuni dal lavoro e ancora aderenti al manto e il manto istesso sembrano tremare nella preparazione del nuovissimo gesto.

Marx e Nietzsche compendiano nella sua anima vibrante l'estrema lotta che dal volto traspira.

Il suo sguardo effonde la meta sconosciuta.

Il piacere o il dolore? L'aria sembra aprirsi dinanzi al suo imminente divenire.

"O Cristo, fratello nostro, ultimo figlio dei fatali inverni, primo virgulto delle primavere annunziate, la tua anima esprime un prodigioso incitamento, la tua persona emana un fascino ignoto, sopra una insegna non mai veduta stai per raccogliere la nostra decadenza morbosa o la nostra speranza eroica?

"Quale inaudito vangelo sta per prorompere dalle tue labbra dischiuse?".

Tale la statua del *Cristo* di Leonardo Bistolfi.

E l'indicazione che dalle due opere scaturisce è così limpida e sicura, che, pur astraendo del tutto da ogni considerazione di forma e di fattura, ci si sente in grado di raccogliere in una nota sintetica, non solo la speciale impronta e la speciale mèta che si impongono e che accomunano le esplicazioni dell'arte moderna, ma anche il carattere più generale e più rimarchevole del nostro tempo e della nostra civiltà, carattere quindi a cui deve essere parimente uniformata quella tale concezione della bellezza di cui andiamo ora in traccia.

Intanto, è bene notarlo subito: come il quadro del Crane e la statua del Bistolfi costituiscono quasi una condensazione di

quella che noi chiamiamo arte moderna, così essi formano una coppia di tipi nei quali più completamente si rispecchia l'essenza della produzione artistica contemporanea: abbiamo quindi la certezza di avere dinanzi agli occhi quasi la doppia sintesi degli sforzi artistici più recenti e l'unità che li collega, l'elemento comune che ne addita la medesima derivazione e la identica ispirazione, l'elemento principale che contraddistingue l'arte nuova, e che è pur quello che sta a base di tutti i fenomeni della società moderna.

Quale è desso? Pur essendo vasta la ricerca non sarà lunga.

La vecchia e ripetuta frase, di cui si compiaciono gli eterni malcontenti, che la nostra è un'epoca di transizione, se falsa nel modo come viene comunemente intesa, risulta vera quando la si intenda in un senso nuovo, che io indicherò: nel senso che è di transizione una delle tre forme cicliche e rinnovantisi in cui di continuo si aggira la civiltà umana.

Vi ha cioè una civiltà barbara, servile, *inferiore*; vi ha una civiltà dominante, militare, *superiore*; vi ho tra le due, una civiltà di transizione, mercantile, marinara, borghese, *intermedia*.

E la civiltà odierna appartiene precisamente al tipo intermedio, di cui ha tutti i tratti distintivi ed essenziali.

Il necessario contrasto tra la volontà individuale e la volontà collettiva si trova adesso in un periodo di instabilità massima e di tensione violenta. Nuove e innumerevoli turbe umane sono

state sollevate; fino al punto da far sorgere in ognuno dei loro componenti la coscienza e l'azione della volontà individuale sopra la volontà collettiva e oltre e contro i pochi che questa volontà dirigono compendiandola nella propria. Contemporaneamente i sollevatori proclamavano l'eguale annichilamento dei voleri singoli nella volontà media, incitando le basse voglie dei più, deprimendo le alte volontà superiori; mentre per reazione sorgevano dottrine opposte esaltanti l'illimitata espansione della volontà singola sopra ogni legge e sopra ogni maggioranza con un vero delirio di individualismo.

Per questa condizione di cose le sterminate folle dei nuovi volenti si accingono a desiderare e a volere ciò che dianzi solo scarsi privilegiati potevano desiderare e volere. Questi a loro volta si oppongono con tarde difese, avvedendosi, solo ora, che la condiscendenza faciliterà la spogliazione e che solo la ricostituzione dell'antico incontrastato dominio potrà ristabilire la sicurezza del benessere e dell'ordine superiore; ed inoltre alcune individualità più fervide ed ardite già disegnano le grandiose linee della nuova dominazione affermata nella potenza, della loro volontà.

E gli uni e gli altri, sebbene per motivi diversi, sentono uno spregio, un disgusto quasi iroso reciproco, contro le condizioni presenti, contro le costrizioni provenienti dall'alto o dal basso, dai molti o dai pochi, siano pur buone e giustificate; gli uni e gli

altri sono animati da uno stesso intento, sono accesi da un medesimo fervore, sono incitati da una brama istessa cosciente o incosciente, ma progressivamente più acuta e più violenta ad attuare o a ristabilire la conquista, ad esplicitare il proprio sconfinato dominio.

Da tutta questa ansietà di cure, da tutto questo urto di aspirazioni e di energie miranti ad affermarsi pienamente nel futuro, repugnanti dal presente, risulta una tendenza unica fortissima e suprema della civiltà più recente e dei popoli più vigorosi e ricchi che la incarnano, a ricostituire una grandiosa e magnifica forma di civiltà apogeica e dominante sullo stile delle immense civiltà classiche in contrasto alla sterile ed egualitaria depressione democratica e in cui le energie e le dovizie, novellamente create, possano svolgersi in una splendida fioritura e le anime assurgere ad una non mai raggiunta elevazione.

Tale tendenza costituitasi nel *sensorium* sociale appena da poco, ha già avuto modo di manifestarsi nelle relazioni internazionali, nella condotta dei popoli, gli uni contro gli altri, ma nell'interno di un dato gruppo sociale e nei fatti interni posti in essere dai singoli membri del gruppo è ancora vaga, si fa sentire nei grandi centri della vita moderna, grandi capitali, città industriali, ecc., ma è sconosciuta a molti di coloro che la sentono e nei quali essa agisce; tuttavia la sua diffusione è già enorme come lo si scopre da molteplici segni e la sua importanza som-

ma, come quella che è oggi assunta dai popoli più intraprendenti e influenti sul movimento mondiale, dai gruppi sociali più vigorosi, *trusts* di capitalisti, associazioni di operai, e dagli spiriti più profondi e insigni, davvero dirigenti la collettività, e che predomina su ogni altra preoccupazione, su ogni altro atteggiamento della vita sociale improntandone tutti i fenomeni. Essa ha sostituito da poco tempo nella direzione della fenomenalità sociale la tendenza democratica verso l'eguaglianza e la libertà nella mediocrità universale.

A questa tendenza, che dal disgusto contro il presente stato di cose mira al ristabilimento del dominio, come si orienta la civiltà nel suo insieme, così obbediscono i vari elementi che la compongono e fra gli altri la concezione della bellezza e la produzione artistica che vi è connessa.

E così è di fatto. Il quadro del Crane e la statua del Bistolfi non sono forse la figurazione concreta più compendiosa e palese di questa tendenza? Sembra che l'anima dell'artista sia stata per intero occupata da essa, come essa preoccupa in modo più o meno assorbente e palese tutti gli artisti in cui si riflette qualche elemento di modernità. Il che prova che noi siamo nel giusto cammino per la nostra ricerca e che la luce ne è prossima.

*

* *

Già abbiamo mostrato prima che la concezione della bellezza, sottratta all'arbitrio dell'apprezzamento individuale, è in istrettissima ed armonica proporzione con il sistema di civiltà in cui si formula. Quando questo viene a cambiare, anche il concetto della bellezza si trasforma, e quando un nuovo ordine civile si instaura, necessariamente esso reca con sè una diversa attribuzione a tutte le funzioni della attività sociale e quindi una nuova concezione della bellezza.

Ma i sistemi, i tipi di civiltà non sono innumerevoli. Come la più moderna sociologia ci insegna, ritornando al genio del nostro Vico, i tipi di civiltà sono tre, que' tre che sopra furono enumerati: *civiltà inferiore, civiltà dominante o superiore, civiltà intermedia*; la quale ultima può formare tanto un tipo a sè, consolidandosi in una forma speciale di dominazione, come nelle grandi civiltà marinare e coloniali, ad esempio la civiltà fenicia, la civiltà cartaginese, la civiltà veneziana, quanto un tipo di passaggio tra la forma inferiore e la superiore o viceversa, ad esempio il periodo che precedette ed iniziò la Rinascenza, ed in genere ogni periodo che immediatamente prepara e precede o segue la suprema civiltà dominatrice.

Questi tre tipi che si possono successivamente ritrova re presso lo stesso popolo e contemporaneamente presso popoli diversi, non ci hanno ancora rivelato la legge fissa che regola la durata e l'ordine: essi però sono indipendenti, distinti l'uno

dall'altro, composti rispettivamente di elementi diversi e talvolta opposti, e con un carattere e una finalità assolutamente specifici.

Non è qui il caso di descrivere le modalità, lo schema e le leggi sociologiche di ciascun tipo; basta per noi sapere: che al tipo inferiore spettano le civiltà povere, iniziali, quelle emananti dagli esigui gruppi etnici migratori e in formazione, sforniti di tutto il materiale sociale, dai vinti, dai servi, dalle classi inferiori, e che segnano l'affermazione delle credenze, delle aspirazioni, dei sentimenti e dei gusti di queste classi; che al tipo dominante debbono ascriversi le grandi civiltà classiche, le civiltà organizzate da una florida, rigida, potente aristocrazia vittoriosa, che può esplicare integralmente il proprio programma e la propria dominazione per sè stessa e sopra tutta la massa sottoposta; che al tipo intermedio convengono quelle civiltà dove i due sistemi costituenti i tipi estremi sono in lotta – civiltà di ascesa e di decadenza – in cui il sistema che prevale è quello di una classe media staccatasi dai bassi strati inferiori e tendente al dominio aristocratico e dove quindi, invece di un equilibrio stabile tra lo sforzo e l'effetto, tra l'idealità e la realtà, si nota sempre una aspirazione a un qualche cosa che non è ancora, che è di là dal reale, di cui non si può essere soddisfatti. È questo, del resto, il tipo più incerto a determinare, in una definizione specialmente, perchè, come si è visto, può assumere per certi aggrup-

pamenti sociali un aspetto definitivo, per certi altri un aspetto transitorio, di passaggio al tipo superiore o di decadenza, verso il tipo inferiore.

A ognuno di questi tipi corrispondono naturalmente organizzazioni e funzionalità differenti e particolari idealità politiche, morali, scientifiche, religiose, estetiche, ecc., e pertanto a ognuno di essi corrisponde una speciale idealità, o concezione della bellezza, conveniente alla struttura e agli intendimenti del tipo stesso.

Quindi non solo la concezione della bellezza si solleva oltre il bello ed il brutto, poichè essa viene a consistere nella relazione fra l'attività artistica e il tipo di civiltà in cui tale attività si svolge, non solo non vi possono essere tante concezioni della bellezza quanti sono i critici e gli artisti, ciascuno dei quali se ne vuole formulare una propria, ma neppure ve ne possono essere tante quanti sono i popoli che hanno avuto e hanno un'arte.

Le concezioni della bellezza si riducono sostanzialmente a tre, una per ogni tipo di civiltà. Vi è, cioè, una concezione della bellezza propria del tipo di civiltà inferiore o servile, un'altra propria del tipo di civiltà dominante o superiore, e una terza propria del tipo intermedio, la quale potrà avere varie forme, a seconda che è inerente al tipo intermedio definitivo o a quelli di passaggio. A questi tre modi di concepire la bellezza si riducono tutti gli altri e le piccole variazioni che si producono, attra-

verso i tempi e gli ambienti, riguardano solo qualche secondario particolare di forma, ma non ne intaccano lo schema costitutivo.

Illustriamo brevemente e con qualche fatto le tre diverse concezioni della bellezza. E cominciamo dalla concezione dominante o superiore.

Nelle civiltà organizzate a tipo dominante, gli uomini migliori e superiori, quelli che hanno il gusto più raffinato e penetrante, i desideri più larghi e nuovi e la volontà più ferma e imperativa, essendo alla testa della comunità, possono questa foggia completamente alla soddisfazione dei più profondi e complessi godimenti della vita. Sulla vita si esplica il soffio gagliardo, vasto e creatore della dominazione, distillandone quanto vi ha di più bello e di più prezioso. Tutti concorrono a questo scopo di estetiche magnificenze gaudiose che i pochi dirigenti immaginano e richiedono e la moltitudine adempie, senza preoccupazione di sè medesima. Lo splendore della vita reale attinge così la massima intensità, nè sarebbe possibile pensare anche dagli intelletti più sottili ed avidi di espansione ad altezze e a bellezze nuove da aggiungersi nel campo fittizio dell'arte, quando non mancano i mezzi, la volontà e il potere di attuarle veramente nella realtà della vita. Epperò l'arte non consente sogni ultra-reali; poichè la realtà è bella e lieta più di qualunque sogno, e poichè concede l'attuazione di ogni sogno; essa

non ha altro ufficio quindi che di celebrare, di magnificare, di esprimere la vita che già di per sè è un'opera di bellezza e di illustrare e glorificare gli elementi più insigni della vita stessa, gli eroi e le alte geste che condussero il popolo a quello splendore di civiltà.

Si ha così una diretta e intima correlazione fra l'arte e la realtà; si ha così una celebrazione realistica vera e obbiettiva, ma compendiosa di grandi pensieri e di grandi atti, e decorativa di belle forme poichè la realtà istessa non potrebbe essere meditata con più amore e costituita con più cura di bellezza dell'opera d'arte.

Adattandosi alla realtà, confondendosi in essa, come una glorificazione e una rivelazione, l'arte ha raggiunto, in questi periodi, insuperabili perfezioni. Sia dal punto di vista glorificante della decoratività e della grandiosità non è possibile far meglio e di più dei colossali monumenti innalzati negli Imperi orientali, dagli edifici funerari degli Egizi ai templi e ai monumenti del diletto di Ninive, di Babilonia, di Cipro, di Alessandria: sia dal punto di vista rivelante della perfezione e della bellezza non è possibile trovar forme più limpide e pure, più sintetiche ed eterne di quelle elaborate dalle civiltà classiche, dalle linee del Partenone all'arco romano, dalla Venere Capitolina alla curva di un vaso, dal mito di Proserpina, all'impeto tragico di Eschilo.

In queste linee e in queste forme imperiture è tale l'intima

ed essenziale armonia della vita, che questa, malgrado il suo variare, vi scorre per entro freschissima sempre, anche nelle sue più moderne complicità, come nel vaso perfetto, donde il Laerziade trasse sollievo all'intollerabile arsura, si infonde la gelida acqua sorgiva per la bella bocca delle nostre amate.

La bellezza quindi non si può concepire separata dalla vita e dalla realtà, anzi è la vita stessa in quanto ha di più eccelso, di più gaio, di più appariscente, di più glorioso. La concezione della bellezza, è realistica, ma di un realismo sublime e profondo: sublime per un lato, poichè della realtà aduna, significa e celebra le vette più alte e illuminate – profondo per un altro lato, poichè non si ferma, alla mutevole apparenza del reale, ma ne penetra le riposte ed assolute energie, ricavandone appunto, serie di identità, sempre permanenti e intatte da qualsiasi variazione esteriore.

La concezione della bellezza nel sistema delle civiltà dominanti è adunque la magnificazione sintetica della vita più squisita e della forza più insigne, di tutta la vita e di tutta la forza.

Pure realistica è la concezione della bellezza nelle civiltà di tipo servile, inferiore.

E due ne sono le cause.

Il barbaro, il servo, il vinto, il povero, l'inferiore, non appena arriva a far valere la sua legge sul superiore e a governarsi da sé, è portato a celebrare il suo stato di inferiorità e di privazione, le

sue condizioni di meschinità in opposizione a ciò che è celebrato dai dominanti: ma d'altra parte per invidia e per imitazione è violentemente spinto ad appropriarsi gli usi e le forme dei dominanti stessi, e il più dello volte accade che a tale celebrazione si impieghino i mezzi usati dagli autentici reggitori.

E pertanto l'inferiore imporrà rigidamente all'arte di consacrarsi all'espressione della realtà e della verità; vorrà che l'artista non si allontani mai per un istante da questi confini e darà tutta la sua approvazione plaudente alle opere d'arte ritraendo questa realtà, gli faranno credere che essa è degna di considerazione estetica, è capace di ispirazione ed ha vanto di bellezza come la realtà della vita posta in essere nelle civiltà dominanti. Ma viceversa questa realtà non è che scarna, rozza, e volgare: non raggiunge alcuna elevazione di pensiero, come non determina grandi correnti di idee e di opere. Per di più, siccome ognuno nel segreto non palesato della propria coscienza non trae da essa alcuna soddisfazione e ne riconosce la deficienza e la modestia, così la realtà e la vita non sono amate e non essendo amate non sono profondamente studiate nè capite, e non possono essere glorificate. Tutto si riduce perciò alla apparenza momentanea, alla materialità dell'istante, ed è questa superficie mutevole che costituisce il realismo di tale arte inferiore.

In conseguenza ecco che l'artista consacrerà tutti gli sforzi migliori del suo talento a riprodurre nelle sue tele o nei suoi li-

bri un dato cortile rustico in un dato punto del giorno, a fermare nel suo quadro l'atto di una qualsiasi donna che fa il passo, a rievocare l'ultimo pettegolezzo che ha affollato il viottolo – in due parole: *impressione e quadretto di genere*. E tanto più sarà lodato quanto più la sua riproduzione sarà alla portata di tutti e ricopierà esattamente la realtà.

Essendo poi, per negazione del fasto dominatorio, ritenuta somma perfezione la semplicità, dovendo anche tutte le energie valide destinarsi al lavoro utilitario e niuna dovendo emergere sulle altre, scompaiono dall'arte ogni senso decorativo e illustrativo, ogni buono e fine gusto dell'arte medesima. Le pregevolezza o la disgustosità e volgarità del tema non deve più influire sulla scelta dell'artista, anzi si proclama che il brutto, il volgare, il piatto dovranno essere preferiti perchè... più democratici, come quelli che abbondano nella realtà della vita. Che la figurazione dell'opera d'arte sia odiosa e banale non importa!

Abbisognando anche di far propaganda per persuadere a questa specie di riversione dei valori estetici, ecco ascrivere all'arte una quantità di scopi e di finalità che le sono solitamente estranei; ecco l'arte morale, l'arte sociale, l'arte onesta e didattica, di cui le opere debbono aver la funzione di un articolo in favore della pace, di una teoria proposta per l'aumento dei salari o di un biasimo al governo e alle classi dirigenti.

Infine giungendo allo svolgimento logico di questi indirizzi,

ecco apparire ed essere accolta come un'originale e lodevolissima iniziativa l'arte che ricerca a bella posta il colmo del brutto, del mostruoso, del deforme, del laido, l'arte che ci ha dato i delirî bestiali delle rappresentazioni demoniache nel medio evo, le oscene sudicerie del secolo nostro.

Concludendo, attraverso a tutte queste manifestazioni che vanno dagli scarni e deformi nudi dei primitivi agli artisti bestiari che decorarono, coll'orrendo, Nôtre Dame, dal *Pot-bouille* dello Zola al buio quadretto di genere del Quadrone, da una scena verista di M^{me} Rachilde alla dipintura di alcuni Travet che rosicchiano un osso, si riscontrano questi caratteri generali: riproduzione fedele della realtà gretta e materiale, della vita povera e infima in cui passano gli inferiori, assenza di stile, trascuranza di ogni elemento estetico che derivi dalla realtà stessa, superficialità assoluta della osservazione e della riproduzione, ripugnanza da tutto ciò che si eleva oltre la mediocrità e oltre la materialità sensoria, che è assoluto e sintetico; scopo supremo: nobilitare ciò che è brutto, comune e spiacevole facendolo ritenere degno della emozione estetica. Eguaglianza di tutto, non senza una preferenza per l'inferiore, dinanzi alle leggi della bellezza, in corrispondenza alla eguaglianza di tutti, con preferenza per gli inferiori, di fronte alle leggi politiche.

La concezione della bellezza nella civiltà di tipo inferiore consiste quindi nella figurazione particolare e tendenziosa (si

scusi la parola) della vita nella sua realtà superficiale e ordinaria.

La concezione della bellezza inerente alle civiltà a tipo intermedio è del tutto diversa dalle due concezioni ora esposte, per il suo distacco dalla realtà e dalla vita, da cui sembra sovente repugnare.

Sia nella civiltà intermedia di decadenza dallo stato superiore a quello inferiore, sia in quella di ascesa dallo stato inferiore a quello dominante, la realtà e la vita contemporanee sono tenute a vile o per il ricordo della magnificenza di prima o per l'aspirazione alla lussuosa dominazione futura. Nel tipo più comune di questa civiltà intermedia la società è retta da una classe pure intermedia – borghesi, mercanti – uscita dalla classe inferiore di cui sente ormai disgusto, tendendo con tutta l'anima a raggiungere le condizioni supreme dei dominatori. Ma se tale è la brama che la strugge, la costrizione delle origini, donde tale classe deriva, la stringe d'ogni intorno. Costretta a patteggiare con le folle plebee, con le turbe servili e lavoratrici a cui non può ancora comandare imperativamente, subisce e professa la legge degli inferiori, e degli inferiori obbedisce alla morale o finge di obbedirvi. Da qui lo stato continuo di ansietà e di inappagamento, da qui lo squilibrio, anzi il contrasto fra il desiderio, l'ideale e la possibilità e la realtà.

Sebbene ancora per lustra e a parole si accettino e si insegnino i valori etici ed estetici della civiltà inferiore, sebbene si attri-

buiscono lodi alla rinunzia, alla meschinità, alla materialità comune, mediocre e quotidiana, ognuno sente e vede magari nel profondo della sua anima che tutto ciò non è nè bello nè grande nè nobile nè piacevole; e se davanti agli altri si dà pena di parere, cerca invece di agire, a rovescio per se stesso, e soprattutto sogna l'opposto.

Così ognuno si foggia un ideale di bene e di bello completamente di là dalla realtà delle cose, di là da quanto la vita gli può consentire, e questo ideale è tanto più elevato, tanto più luminoso quanto più è immaginario e utopistico. Nell'azione e nella realtà nessuno trova più appagamento sufficiente, ma bensì ognuno trae un senso di pessimismo o di ribellione che lo conduce talvolta a strane aberrazioni, sempre di là dal brutto e doloroso vero negli splendori del sogno.

Ed è in questo sogno che si cerca di vivere il più possibile, temendo di svegliarsi, ed è questo sogno che cerca di obbiettivare, di riprodurre, di rievocare dinanzi alla fantasia con ogni mezzo.

E il sogno più forte e delizioso è quello del dominio, è quello di raffigurare il raggiungimento della incontrastata dominazione o l'instaurazione delle fastosità di una grande civiltà dominante e superiore a tutto profitto dei signori, ai quali debbono inchinarsi le turbe.

E il sogno più spirituale è la felicità eterna dopo la grama e

breve vita terrena, la sollevazione al divino, al mistero inscrutabile e fascinatore dell'universo. Mentre il disprezzo più violento è contro la realtà, contro il presente, contro il volgo di cui si sente il fato ereditario nel sangue.

Da qui le speciali caratteristiche dell'arte che in questo periodo fiorisce.

Anzitutto l'arte, non si cura più della realtà, non ricava i suoi modelli dal vero e dalla vita, che le sembrano indegni e incapaci d'ogni figurazione artistica o dal vero si astrae in una linea di generalità e di indeterminatezza, in un vero fregio decorativo, che adorna e consente a ognuno di figurarvisi a suo gusto la realtà.

L'arte diventa decorativa simbolica e fantastica, pone la sua mèta di là dal reale, che, solo perchè tale, non è più bello. Essa si rifugia in un mondo straordinario di sogni e d'immaginazioni, lontano dalla terra infetta, dai volghi sordi, profetando e tentando di figurare una superiore futura bellezza. Simboli, immagini e contorni sintetici, leggende, fantasticherie, visioni strane e raffigurazioni divine sono le forme in cui l'arte si esplica e che assumono una speciale impronta a seconda delle speciali condizioni della civiltà intermedia in cui si svolge.

Nei tipi intermedi di decadenza ecco la forma che si suole compendiare nella designazione di *romanticismo*, in cui si rievocano le leggende, le credenze, le geste del passato glorioso e

bello che non è più o in cui ingenuamente si adunano tutte le virtù del futuro stato inferiore verso il quale si discende e che sarà invece tanto squallido.

Nei tipi intermedi di ascensione, ecco il *simbolismo*, lo *spiritualismo*, in cui ci si sforza d'immaginare e di disegnare visioni e sensazioni nuove, fantastiche, quasi con la secreta ansietà di svelare qualche linea della bellezza immensa a cui si agogna. Non si tratta del simbolismo raccolto dagli elementi essenziali e perenni delle cose, ma dalle più sottili ed alte distillazioni del pensiero e della fantasia, affinché nell'opera d'arte il sognatore possa compiacersi nell'illusione di vedere materiato il caro e lancinante sogno. Epperò qui tutti i tentativi, anche i più strani, arditi e deliranti, prorompono. Si tenta, si cerca, si brancola senza tregua negli inesplorati domini dell'ideale per fuggire dall'urtante sensazione della realtà, per figurare la realtà del proprio desiderio.

Nei tipi intermedi definitivi, assunti dalle civiltà marinare, mercantili e coloniali, questa smaniosa esorbitanza dal reale si fa sentire meno e nel complesso delle aspirazioni sociali e nell'arte. La tendenza però anche in questi tipi definitivi a foggarsi sui tipi di civiltà dominante esiste sempre insieme alla insoddisfazione degli spiriti più raffinati e più ampi per la realtà e la vita, piuttosto grette e banali, certo utilitarie e non belle a causa della impronta mercantile impressa su tutto e su tutti.

Epperò la tendenza dell'arte a foggarsi e a porre il suo ideale di là dalla realtà si fa sempre sentire esplicandosi in differenti maniere religiose o simboliche a seconda dei tempi e del carattere predominante in quella data civiltà intermedia.

Altre forme meno importanti in cui si esprime questo orientamento dell'arte verso il supra-reale, forme però comuni ai vari tipi di civiltà intermedia, sono ancora il preziosismo formale, dove si attribuisce alla pura forma, parola o linea che sia, quella importanza e quella bellezza che la realtà significata non ha più: il misticismo in tutte le sue più diverse manifestazioni, la purificazione della realtà in cui si cerca, mediante attenuazioni, delicatezze, dolcezze di colore o di frase, o mediante uno stilizzato affinamento dei contorni, di sublimare, di nobilitare il reale, di adornare a seconda della nostra ansia, quanto ne circonda, e infine tutte le anomalie e le stranezze, talvolta folli, dove quest'ansia di supra-terreno è diventata una vera idea fissa, determinante a ogni ribellione e a ogni anomalia.

Nota generale di tutte queste forme d'arte esplicantisi nelle civiltà intermedie è la loro scarsa influenza nel tempo e nello spazio, appunto perchè rispecchiano stati di coscienza d'eccezione, transitori e soggettivi ed esprimono e concretano aspirazioni e fantasime, anzichè entità vere ed eterne.

Gli esempi che si possono addurre in prova sono innumerevoli, e chi ha un po' di cognizione della storia dell'arte li può ri-

cavare di per sè. A me basta ora ricordare la nessuna traccia e il nessun séguito lasciati dall'arte fenicia: l'esigua ripercussione avuta dalla scuola pittorica veneziana, pur tanto florida e insigne per la sua accensione della realtà nel quadro religioso e mitologico; il simbolismo quattrocentesco che prepara la rinascenza dominante del cinquecento, e soprattutto il fatto che l'idealismo e la riproduzione delle raffinatezze botticelliane sorsero in Inghilterra, uno dei gruppi sociali più attivi e forti dell'oggi, tipo perfetto di civiltà intermedia, mercantile, marinara e coloniale, oggi spiccatamente ascensiva alla dominazione.

In America, altro tipo di civiltà intermedia, le più strane audacie simboliche e di tecnica si diffusero e nuove se ne crearono; e non si deve dimenticare che Poe nacque al principio di questo secolo nella più mercantile e pratica delle città americane, a Baltimora. E adesso che quasi tutta l'Europa è sotto il regime borghese e mercantile e sistemata in un tipo quasi definitivo di civiltà intermedia, l'arte viene ovunque staccandosi sempre più dalla realtà e dalla vita, assumendo carattere simbolico, proponendosi mete ultra-reali, mentre la filosofia del Nietzsche, superba spregiatrice della realtà e della verità presente, avanza inneggiando all'aurora delle dominazioni.

Concludendo: la concezione della bellezza nella civiltà intermedia, quantunque meno semplice e coerente di quella delle al-

tre civiltà, quantunque compenetrata di influenze provenienti da civiltà superiori e inferiori e di elementi individuali, segna il distacco dalla realtà nel ricordo o nel desiderio della dominazione superiore.

Naturalmente, queste tre grandi ed eterne concezioni della bellezza, come sono suscettibili di molteplici estrinsecazioni concrete, varianti nella forma o in qualche particolare, ma identiche sempre nella loro essenzialità sostanziale, così anche nei tipi di civiltà più determinati non si riscontrano mai una alla volta. Una di esse certo predomina a seconda del tipo di civiltà, ma le altre due, con diffusione più o meno ampia, si ritrovano professate come una promessa o avversate come una colpa.

Nella vita moderna, poi, tanto complicata e intensa, e per la tradizione della storia gloriosa e per la brama delle borghesie vittoriose e ricche di instaurare il loro ciclo di dominazione e per il premere delle folle nuove, avidi di affermarsi e di costituirsi in una civiltà libera inferiore, le tre concezioni della bellezza si sono opposte e intrecciate in mille modi; lottando specialmente fra loro la concezione intermedia e quella inferiore, con predominio gradatamente più accentuato della prima, come sempre più si inalta presso le nazioni più potenti e più progredite il tipo intermedio della nostra civiltà aspirante alla dominazione.

E proprio in questi ultimi tempi l'elevazione è stata tale e la

sete del dominio si è tanto estesa ed è divenuta così acuta da produrre negli animi uno stato quasi analogo virtualmente a quello che in effetto si sarebbe costituito effettivamente per l'avvento di una civilizzazione dominatrice. In un periodo rapidissimo l'imperialismo ha improntato tutte le manifestazioni collettive dei popoli che stanno alla testa del movimento mondiale, l'inglese, il tedesco e il nordamericano, e trascina pure i popoli minori; la fase delle nazionalità è oltrepassata; ogni gruppo etnico tende a espandersi e ad imporsi su altri, i grandi interessi internazionali debbono prevalere sulle ragioni nazionali. E nell'interno di ogni Stato se non è ancora organizzato un regime dominatore, i rapporti però tra individuo e individuo e più specialmente fra classe e classe, fra gruppo e gruppo di interessi sono profondamente mutati; ogni individuo, ogni classe, ogni gruppo mira con un assolutismo nuovo a soverchiare tutti gli altri, la fase delle reciproche libertà, delle neutralità, delle tolleranze è anche qui oltrepassata ed è inaugurata quella della espansione senza restrizioni e sopra le concorrenze.

Nè si deve credere che ciò sia dovuto all'annichilamento dei partiti e degli elementi democratici; certo tutta la parte teoretica – il vangelo della democrazia – è svanita, ma sono gli stessi partiti ed elementi democratici che si vengono radicalmente trasformando, ed è anzi dal loro seno che sono emanate le spinte al nuovo ordine di cose. Come il mercantilismo a oltranza con

la concorrenza sfrenata e implacata, poichè l'utilitarismo non ammette nè riguardi nè mitezza, ha preparato il terreno al nuovo dispiegarsi della lotta, così trasformato e vivificato da un nuovo impulso l'internazionalismo proletario, la negazione socialista e anarchica del principio di nazionalità (una volta invece suprema tendenza democratica) può svolgersi nel principio imperialistico assorbente le singole nazionalità.

Ora l'arte è subito stata impressionata da questi cambiamenti, talchè specialmente nelle forme di arte che stanno in più schietta correlazione con il movimento delle idee sociali, come la letteratura, il simbolismo proprio delle civiltà intermedie, non è più in preminenza o almeno comincia per una parte ad affaticare, ad esaurirsi, e per l'altra ad essere combattuto da nuove correnti che mirano alle manifestazioni artistiche delle civiltà dominanti.

Già ci si sente stanchi di astrazioni, di simboli, di misteri, di fantasie mistico-avveniriste, già tutto questo appare invecchiato; poeti romanzieri e il pubblico eletto vanno per altre direzioni, si ritorna al realismo sintetico e grandioso delle grandi civiltà dominanti, alla celebrazione della vita e della forza, della terra e della stirpe. L'eroe e il popolo riappariscono nelle canzoni e nei poemi, le grandi geste, le conquiste, i fasti della razza e le glorie della patria riforniscono di fresca e vigorosa ispirazione l'artefice.

L'arte per ogni tipo di civiltà.

Con questa teoria di cui abbiamo tracciato le linee principali ci si presenta chiaro il nesso che lega l'arte al sistema di civiltà in cui essa si manifesta, e per la prima volta si spiega la connessione intima esistente fra il regime politico e il fenomeno artistico, mentre ci si offre un dato obbiettivo e fisso per giudicare del valore dell'opera d'arte. Fermiamoci ora a illuminare qualche singolo punto della teoria.

Tolstoi afferma che la vera arte deve consistere nell'infondere sempre in un numero più esteso di anime, mediante la commozione del sentimento, quei principî di fratellanza e di eguaglianza universali, proclamati dalle moderne democrazie, e che oggi, secondo il suo avviso, formano la mèta principale delle aspirazioni umane.

Per giungere a questa conclusione, egli comincia con l'escludere che scopo supremo dell'arte sia la bellezza e dice che l'arte non è che un mezzo di comunicazione fra gli uomini per via del sentimento, come il linguaggio per via del raziocinio, traendo da qui la conseguenza che, siccome l'odierna società civile è orientata verso l'umanitarismo egualitario e democratico, così l'arte deve necessariamente contribuire a persuadere sentimentalmente della eccellenza di questo sistema.

E pur, rilevando l'errore in cui, a mio avviso, egli cade, di

scindere l'arte dalla bellezza, il Tolstói non avrebbe torto quando la seconda delle sue premesse fosse vera o fosse ancora vera. Poichè anzi, secondo quanto ho detto prima, se l'arte non è che il riflesso della concezione predominante della bellezza, questa a sua volta risulta da tutto il sistema di civiltà in cui vige, e ne rispecchia le principali tendenze. Epperò, ammesso che le aspirazioni più forti della umanità, nel momento presente, fossero quelle democratiche, quelle che si compendiano nella esaltazione degli umili, nella perfezione della rinuncia, della meschinità e del dolore, nel dovere della privazione e della eguaglianza, ammesso ciò, dico, la concezione della bellezza in armonia strettissima con siffatte aspirazioni, sarebbe quella che io mostrai inerente al tipo di civiltà servile o inferiore, e l'arte informata o ispirata da essa non potrebbe esserne che la rappresentazione diretta e concreta.

Ma anche la seconda premessa del Tolstói è errata; errata di fatto e di giudizio; di fatto perchè non è vero che presentemente la civiltà umana nei suoi ultimi svolgimenti sia indirizzata nel senso voluto dal Tolstói; di giudizio, perchè è ancora meno vero che questo indirizzo sia un qualche cosa di nuovo, di progressivo, di più evoluto, di più buono e vantaggioso in confronto degli altri; anzi, fra tutti è l'infimo.

Già dimostrai, che la civiltà in cui ci muoviamo appartiene al tipo chiamato intermedio, che proprio di questo tipo ha assun-

to tutti i caratteri, ed anzi li ha quasi oltrepassati, allontanandosi dal tipo democratico inferiore; che l'aspirazione massima delle civiltà intermedie è di costituire o di ricostituire gli splendori delle dominazioni effettive, e che quindi al disgusto della realtà e della vita contemporanee corrisponde la proiezione di ogni felicità, di ogni bontà e di ogni bellezza di là dal vero e dal reale, nel sogno o nel futuro, a cui i desiderî vanno con tutte l'ali.

Ora al tipo di civiltà intermedia non può convenire la concezione della bellezza propria di un altro tipo, sia questo l'inferiore, ma bensì la concezione sua particolare, quale la ho formulata prima, e da tal concezione può derivare che un'arte come quella che si è indicata, un'arte simbolica, lontana dalla realtà e sopra la realtà, un'arte che insegue i suoi fulgidi ideali affannosamente, tentando le cime più strane e più alte della fantasia, un'arte che adesso insieme alla civiltà sta ascendendo al tipo superiore dominante, e da simbolica sta mutandosi in *celebrante*.

Tuttavia duplice è al mio scopo il profitto che mi riesce di ricavare dall'opera del Tolstoj, e cioè che anche il Tolstoj conferma la necessità di assumere, per comprendere e criticare il concetto informativo dell'arte moderna e le sue manifestazioni molteplici, una nozione e un ideale dell'arte stessa, risultanti da tutto il complesso del movimento civile e del sistema politico, ed all'infuori dall'arbitrio soggettivo del singolo; in secondo luogo poi, che oggi, malgrado l'avvenuta affermazione nei

gruppi superiori umani e nelle classi più elevate di questi gruppi del tipo di civiltà intermedia e della conseguente concezione antirealistica della bellezza, e l'iniziale penetrazione della civiltà dominante e della concezione realisticamente celebrativa molti sono coloro che non si sono resi o non vogliono rendersi conto di una tale evoluzione, specialmente se democratici, i quali sostengono invece che l'ideale civile democratico con i suoi corollari deve costituire esclusivamente la mèta agognata dalla umanità.

Nel fatto si deve concludere che fino ad ora la costituzione della civiltà intermedia, se pure vittoriosa non è già decisiva ed esclusiva, e che, mentre si preannunziano i moti per una civiltà a tipo dominante, forti rimanenze ed estese correnti permangono del tipo inferiore, cui tendevano gli ideali democratici che, ancora pochi anni or sono, dirigevano incontrastatamente le attività intellettuali e sociali. Per la qual cosa in opposizione alla concezione intermedia della bellezza, che ha caratterizzato simbolicamente l'arte moderna, rimane, sebbene più ristretta e meno pura, la concezione inferiore della bellezza, conducente ad un'arte superficialmente e meschinamente realista, e già si delinea la concezione superiore della bellezza tendente ad un'arte realisticamente celebrante e glorificante.

Di questa concezione superiore e dominante della bellezza e dell'arte grandiosamente naturalistica e illustrativa che ne di-

pende, non è però finora il caso di discutere teoricamente. Nascendo essa dall'intima correlazione fra lo splendore della vita dominatrice e l'intento massimo dell'arte, è naturale che non possa manifestarsi quando un tal genere di vita non ha luogo, quando non vi sono fasti da celebrare. Anche in una civiltà prettamente intermedia, dove gli spiriti più affinati intuiscono e gustino la magnificenza vera delle future dominazioni e siano capaci di sentirla dentro di sé e di raffigurarla in una superba visione, questa non corrisponderà mai ad una realtà effettivamente esistente, ma alla fantasima, al simbolo sintetico di un'anima; e invece tanto più si allontanerà dalla realtà esistente quanto più fedelmente riprodurrà l'empito psichico e rispecchierà il tratto della intuita bellezza futura.

Così adunque l'assunto del critico odierno si limita, per gran parte, a studiare, a porre in luce la lotta, l'intreccio, la sovrapposizione e la reciproca influenza di due delle concezioni naturali della bellezza: della concezione democratica inferiore che sta cedendo il campo, della concezione intermedia che si è venuta a mano a mano dilatando, e poi nel significare i vari modi e le diverse forme per cui ciascuna di queste due concezioni si è nell'arte esplicata e gli artisti le scuole ed i popoli che hanno cercato di porla in essere. Della concezione superiore dominante della bellezza accennerò tuttavia qualche tratto allorchè se ne presenterà l'occasione trattando delle singole forme di arte.

Prima però di iniziare questa seconda parte del mio compito, io ritengo che siano necessari alcuni brevi riflessi e sul modo di intendere queste concezioni della bellezza e sulla loro estrinsecazione storica durante questi ultimi tempi. Nè mi duole l'indugiarmi maggiormente tra queste spiegazioni generali, perchè implicitamente si verrà dichiarando in qualche suo importante aspetto la spiegazione delle particolari forme d'arte da conoscersi.

Anzitutto le formule recise, nelle quali io volli compendiare gli elementi e il carattere della concezione della bellezza e dell'arte nei tre tipi ciclici di civiltà, non debbono adoperarsi in senso assoluto o con soverchio rigore, ma con opportuna elasticità, sia perchè essendo la prima volta che vengono espresse possono contenere qualche inesattezza e mostrarsi nel fatto anguste o troppo ampie, sia perchè le aspirazioni e le idee della coscienza collettiva, come tutti i fenomeni posti in essere dalla psiche sociale, sono tanto complicate e multiformi, che una definizione, per quanto meditata e comprensiva, viene sempre a costituire una semplificazione scolastica della complessità straordinaria delle cose.

Epperò dico subito che come in una civiltà intermedia possono riscontrarsi manifestazioni artistiche rispondenti al concetto inferiore popolare della bellezza e al tipo dominante, così in un tipo di civiltà inferiore si rinvencono facilmente anime

d'uomini, specie di artisti, insoddisfatte del mediocre giogo delle folle plebee e miranti ad una più ampia espansione oltre i termini della realtà, e che nelle loro opere imprimono il segno di questa lor sete d'azzurro, Come pure e fra le due concezioni di bellezza intermedia e inferiore e fra le due arti conseguenti non vi è un distacco nitido e deciso, ma dall'una categoria, si passa all'altra insensibilmente e lentamente mediante riforme graduali, che dai minimi particolari della tecnica vanno alla diversa scelta dei temi, fino alla mutazione del contenuto dell'arte medesima.

Queste diverse concezioni della bellezza non debbonsi poi mai ritenere come implicanti di per se stesse un giudizio qualitativo sulle opere d'arte che rispettivamente ad esse corrispondono.

Ognuna di tali concezioni può dar luogo a opere d'arte pregevolissime rivelanti una genialità fervida dell'artefice. Certo per me, e credo egualmente per ogni spirito aristocraticamente sensibile e intelligente, come la concezione superiore o dominante della bellezza è la prima e la più perfetta delle tre, quella da cui emana la grande arte maestosamente obbiettiva e creatrice, l'epopea, la tragedia, il monumento, il quadro illustrativo, i grandi spettacoli incitatori al piacere con le danze, alla vittoria con i combattimenti (di quest'ultima manifestazione artistica che è il grande spettacolo, in cui è la bellezza o la forza umana

che direttamente si presenta ad adempiere alla funzione artistica, non si ha più che un ultimo avanzo nelle corse dei tori, una delle più magnifiche ed esaltanti visioni ancora consentite ad un occhio moderno), e vengono dopo la concezione intermedia e ultima quella inferiore, così anche a parità di condizioni mi appare più bella, più completa, più compendiosa di elementi estetici l'opera d'arte compresa nella concezione prima dominante di quella spettante alla concezione inferiore e servile.

Ciò tuttavia non impedisce che anche taluna delle opere d'arte rispondenti al concetto inferiore della bellezza, per il talento dell'artefice non possa risultare eccellente e più ammirevole, specie come fattura, di un'opera derivata dal concetto intermedio, ultrareale della bellezza, ma composta da un artista mediocre e non sincero; mentre l'opera d'arte che alla profondità della speculazione potrà unire la figurazione magnificata di una realtà stupenda e incorruttibile, opera solo possibile nelle civiltà dominanti, sarà sempre superiore ad ambedue le precedenti, anche perchè l'artefice non potrà mai essere un inetto, essendo gli inetti per la necessità stessa delle cose allontanati dalle cime sociali.

Dal punto di vista del valore estetico la differenza sola ma notevole esistente fra le tre correnti d'arte, emananti dalle tre accennate concezioni della bellezza, sta in questo. L'arte delle civiltà dominanti ricerca, aduna, combina e concorda la bellez-

za massima della rappresentazione artistica, della forma, della tecnica, alla bellezza massima della realtà designata, o in altre parole a produrre il commovimento estetico si vale oltrechè della perfezione e della bellezza dei metodi della rappresentazione artistica, anche della bellezza, della importanza e della piacevolezza della realtà. In questa fase il bello nell'arte coincide col bello nella natura e nella vita, è un solo criterio quello che vige e nell'arte e nella vita, e pertanto solo le cose e gli esseri che hanno qualche elemento di bellezza, di distinzione, di superiorità contano nella vita e vengono considerati dall'arte, e non tutte le cose e non tutti gli esseri possono essere fonte di rappresentazione artistica; da qui la nobiltà, la dignità suprema di questa arte, da qui il fatto che essa raggiunge l'apice della efficacia estetica e contiene la quantità maggiore di bellezza, di verità e quindi di eternità.

Ecco l'eroe, la gesta insigne, la gloriosa virtù, la invitta forza dei padri, la floridità, la leggiadria della terra e la eccellenza antica della stirpe i soli argomenti degni di essere affidati alla instinguibile luce dell'arte, all'inno epico, alla storia magniloquente; ecco l'eroe, il semidio, il re soli personaggi dell'arte tragica, chè le commedie o avevano scopo didattico o di satira o erano gioco plebeo, in ogni caso manifestazioni secondarie d'arte; ecco il dio, il semidio o l'eroe, oppure la gaudiosissima donna, l'ambiguo e svelto adolescente, il gagliardo vincitore dello sta-

dio e cioè o un grande potere o un intenso sentimento o un gesto solenne e gagliardo soli temi dell'arte figurativa, e l'asilo ne è il tempio, ne è l'acropoli o il foro, ne è il teatro, ne è la casa del piacere, ne è il recinto sontuoso e solido della morte.

L'arte invece delle civiltà servili o inferiori non cura affatto, non sente la bellezza naturale, la distinzione e la bellezza del soggetto. Comincia anzi dal ritenere che tutto ciò che è vero è bello, che tutto ciò che esiste è elemento di elaborazione artistica, per arrivare fino ad ostentare una specie di disprezzo per il bello naturale e ad escluderlo dall'arte. Ogni ricerca di accoppiare la bellezza della fattura alla bellezza dell'oggetto rappresentato è condannata come una artificiosa convenzionalità; la scelta di bei modelli dalle forme elette e regolari, di pose graziose è bandita come uno sdilinquinamento retorico, come una svenevole falsità. Si proclama che così facendo si snatura la realtà, si ingraziosiscono scioccamente le cose, si agghinda evirandola la vita, e allo scopo di fare il vero e il reale ci si scervella per ritrovare quanto di più brutto, di più debole, di infimo e di più sconcio vi è nella realtà e nella vita. Così che si attribuisce merito grande a colui che trova modo di esprimere più crudamente nuove brutture e sozzure, a colui che deturpa l'arte per rappresentare qualche aspetto fra i più repugnanti della realtà. Si ha per lui anche pronta una giustificazione morale: "Non compie forse egli con questa rivelazione una opera buo-

na e salutare?" Tali infatti, oltre a essere chiamati belli e originali, furono chiamati i romanzi dello Zola, come la *Terre*, e i quadri dell'Israels riproducenti ignobili e deformi campioni del tipo umano più degradato e disgustante senza scopo alcuno.

Ma senza scendere ai questi estremi, è certo che l'artista delle civiltà inferiori non fa differenza fra una bella o una brutta cosa da rappresentare; tutto il suo sforzo sta nel rappresentarla tale quale è, nel non celarne alcuna delle particolarità, alcuna delle bruttezze apparenti, nel rappresentarla con la massima evidenza e con l'aspetto più conosciuto al pubblico e quindi più superficiale.

L'aspetto superficialissimo delle cose, quale tutti, in media, sono soliti di vedere (poichè anche questo è un canone dell'arte realista-democratica) non quale lo vede l'occhio attento, amoroso e sagace di chi ha il compiacimento delle profonde realtà e delle elevate bellezze, è solo quello che importa di raffigurare in modo ben preciso e chiaro, perchè non si richieda sforzo a intenderlo e la facile comprensione soddisfi qualsiasi mediocre e trascurato spettatore. Il dare l'illusione della realtà, l'ingannare così colui che guarda da costringerlo a esclamare: *pare vero!* costituisce il colmo della virtù dell'artista e l'effetto massimo dell'arte. Ed è a questo secondo scopo, che dopo aver sacrificato il bello della realtà, si viene gradatamente a sacrificare il bello artistico, la forma, lo stile e il colore. Anche a tal proposito

ogni ricercatezza, ogni eleganza, ogni gentilezza è chiamata artificio, convenzione, preziosità ed offesa alla verità, e la mania di conseguire l'apparente realtà giunge a tanto da imporre di scrivere come tutti parlano, nel modo più triviale e corrotto (così che dalle oscenità del Mirbeau al mite idealismo del Foggazzaro si ha l'identico uso di locuzioni infime e plebee), di dipingere come tutti vedono, cadendo così nella peggiore e nella più monotona di tutte le convenzionalità e di tutte le costrizioni; nella convenzionalità e nella costrizione del brutto, del volgare, nella vanità insignificante e tediente della mediocrità borghese e plebea.

L'immaginazione è completamente proscritta. La consegna è di nulla inventare, di non arrecare nello studio della natura alcun pregiudizio di ideale, di nulla sdegnare e soprattutto di cercare di preferenza nei bassifondi.

Pertanto nell'opera d'arte compiuta in queste condizioni non solo non si ha più la combinazione di due diversi elementi di bellezza, quello naturale e quello artistico, ma sovente non resta neppur più quest'ultimo, e si ha invece la somma di due elementi che con l'arte non hanno a che vedere: il soggetto che per sè nulla vale e non merita alcun rimarco, specie se considerato in quella esteriorità a cui appunto si ferma l'occhio dei più, o la raffigurazione così detta artistica che nulla gli aggiunge e che sovente lo diminuisce. Non è forse estremamente improba-

bile che, in tante guise soffocato e pervertito, anche uno squisito genio d'artista possa prorompere in un autentico capolavoro? Del resto dato pure che ciò si verificasse, l'opera allora per la sua superiorità urterebbe con tutto l'ambiente circostante, e meno che gustata sarebbe respinta come una offesa al sistema democratico di idee e di aspirazioni vigenti.

Da qui la viuzza sudicia, la catapecchia miserabile, il popolo, l'insipida ostentazione borghese, i pettegolezzi plebei, il cortile rustico e specialmente i contadini accattoni hanno fatto la loro invasione nella pittura, nel racconto, nel teatro. Ispirazione, studio, grandiosità di idee e di rappresentazione, decorosità di materie, elevazione di significato non occorrono più; la poesia va dai piagnistei di qualsiasi imberbe innamorato a una serqua di ingiurie da bettola lanciate contro il governo e i ricchi, alla pornografia in ristretto dei veristi, la commedia spazia fra la noiosa scena della realtà borghese e la stupidità grassa della *pochade*, la pittura non va oltre il quadretto di genere e il paesaggio. Il primo riguardante i più abituali, i più indifferenti momenti ed episodi della vita, specialmente delle classi inferiori, riprodotti nella luce falsa dello studio e mediante colori più falsi ancora, scuri e bituminosi, determinati aprioristicamente dall'abitudine. Il secondo, malgrado costituisca la parte migliore della produzione pittorica e la salvezza delle vere anime di artista, comprendente qualsiasi frammento di natura, secondo il capriccio del momen-

to, senza alcuna cura di armonia e di bellezza di linee e di aspetti, con preferenza verso il disordine, l'asimmetria, gli sghembi, o verso il povero e il triste: l'intonazione generale è pur sempre falsa e i colori singoli infinitamente di più, sia perchè egualmente convenzionali, sia soprattutto perchè buii.

Per un lato siccome è detto generale che le foglie sono verdi, che il cielo è azzurro, che le ombre sono grigie, che la neve è bianca, ecc., il paesista lavorando nello studio, anche dopo aver tratteggiato il bozzetto dal vero, si mantiene obbediente a questi valori prestabiliti, nè la superficiale osservazione della realtà gli permette di vedere e di comprendere che nell'atmosfera luminosa, che avvolge in natura ogni cosa, i singoli colori risultano da una armonica combinazione di tutti i colori circostanti col valore proprio della cosa; per un altro lato il paesista avvezzo alle luci neutre dello studio e inconsciamente ostile a tutte le sensazioni insolite e violente, poichè la norma generale dell'ambiente democratico è di non allontanarsi mai dalla queta mediocrità elevata a sinonimo di normalità, anche nell'adoperare questi colori convenzionali è portato a smorzarli, ad oscurarli in siffatto modo, che i più lucidi meriggi, dipinti, hanno appena il chiarore di un fioco vespero invernale.

Dapprima lo studio maggiore dell'artista è la evidenza; riprodurre minuziosamente quello che tutti vedono, con la precisione di forma e di colore determinati per ogni oggetto consi-

derato singolarmente sotto gli occhi, sebbene nel quadro sia collocato a distanze diverse, e gli inventari dei romanzieri veristi e i quadri dei pittori realisti svolsero per intero questa formula: poi sembrando che in questa fattura minuta si conservi un po' di gentilezza e di grazia, si abbandona il canone dell'evidenza e, rompendola con la tecnica lisciata, ammorbidita, quasi dolce, si viene a spennellazzare e a macchiare rozzamente, frettolosamente, elevando a merito la negligenza e la ineleganza, come in letteratura si ricerca a studio l'uso di un linguaggio sciatto o brutale, scorretto, popolare al possibile.

L'arte derivante dalla concezione della bellezza propria del tipo della civiltà intermedia non è per sè stessa nè inferiore nè superiore alle due forme sopra descritte. Se difficilmente arriva a toccare i culmini della perfezione dell'arte dominante, poichè gli ideali di bellezza che essa si sforza di manifestare non sono nella realtà, ma nella immaginazione dell'artefice, può talvolta essere più scadente della stessa arte inferiore, poichè le immagini dell'artista, o influenzate dalle tendenze dell'arte inferiore e derivate da una mente povera e incolta, possono scendere ancora più in basso della miserevole realtà, o traviate da una soverchia brama di novità possono cadere nel morboso e nell'anomalo. In ogni modo è a rilevare che sia come reazione, sia come conseguenza diretta, i primi accenni all'arte simbolica intermedia si formano con la esagerazione, l'incrudimento della

rappresentazione realistica inerente all'arte inferiore.

Valga un esempio tratto dalla letteratura. I primi poeti francesi, che apparvero come gli antesignani del movimento simbolista, e cioè Tristan Corbière, Rimbaud e lo stesso Verlaine, non derivarono già dai vittorhughiani o dai parnassiani, ma dai più crudi realisti, e in principio non furono che realisti con meno scrupoli e con più audacia e originalità di verso.

Del pari le prime ricerche nella tecnica pittorica destinate a innovarla e a nobilitarla provengono dai realisti e sono determinate da intenti realistici, e valgano a provarlo gli esempi di Manet e Monet e di tutti gli impressionisti.

Che cosa ne venne? Esagerando nel realismo, cercando di esprimere sempre più intensamente nuovi lati dei più ascosi della realtà, ci si staccò gradatamente dalla realtà stessa, poichè le forme nuove, violente, strane, omai trovate, non erano più adatte alla scarsa consistenza del reale.

Adunque, pur ammessa una vaga e generica gerarchia fra le tre concezioni della bellezza e rispettivamente fra le correnti d'arte che vi sono inerenti, la classificazione di un'opera nell'una o nell'altra categoria non implica un giudizio preventivo, specifico e determinante sul valore estetico dell'opera stessa, nè una qualifica aprioristica di inferiorità o di superiorità.

L'arte realistica delle civiltà inferiori

Storicamente le trasformazioni che in questi ultimi anni si verificarono nella psiche sociale e nell'arte presso i gruppi più civili d'Europa, come già in parte lo si è visto, confermano mirabilmente queste premesse teoriche, e spiegano lo spirito caratteristico informatore dell'arte moderna.

Caduto l'impero napoleonico, ultimo barlume e momentaneo accenno di una civiltà a tipo dominante, sollevatesi un po' da per tutto in Europa le classi borghesi e inferiori portando seco quel sistema di leggi, di idee, di aspirazioni democratiche già affermato dalla Rivoluzione francese, ebbe necessariamente inizio un periodo di civiltà intermedia di decadenza, che dalla Francia, teatro degli avvenimenti, dilagò all'intorno.

E dico civiltà intermedia di decadenza, sia perchè si riprendeva il processo dissolutivo dell'*ancien régime*, sia perchè dal tipo dominante costituito dal primo Impero si tendeva verso il tipo inferiore, verso il reggimento popolare. L'impulso dato omai fatalmente in questa direzione non si poteva più arrestare: la classe borghese intermedia non aveva certo il potere di fermarlo, tanto più che commista fino al giorno prima con la plebe, non aveva la forza nè la coscienza di stabilire un proprio dominio, d'altra parte l'ascensione degli strati infimi e numerosi urgeva in modo irresistibile, e la monarchia di Luigi Filippo, del

Re borghese, in odio ai legittimisti e ai democratici, costituisce l'espressione più significativa di questa fase di civiltà intermedia di decadenza.

E l'arte ispirandosi subito alla nuova concezione della bellezza, che le mutate condizioni sociali avevano determinata, rispecchia fedelmente il tipo di civiltà intermedia di decadenza nella formula *romantica*.

Chateaubriand, Rousseau, Madame de Staël, Ary Scheffer, Delaroche, Delacroix, ecc, stabiliscono il predominio del romanticismo, che attinge ai ricordi e alle leggende del passato o finge declamando un avvenire illusorio di bontà, di giustizia e di amore nell'avvento del regime sociale inferiore.

Il romanticismo in questa sua duplice esplicazione si sparge per affinità di condizioni e per imitazione in Italia, nei paesi latini e nel restante d'Europa. Ma la sua durata non è lunga, come non è lungo il permanere del tipo civile intermedio di decadenza; la debolezza e gli errori della classe borghese da una parte, l'impeto e l'audacia delle classi inferiori dall'altra, conducono nel volgere di pochi lustri a una specie di civiltà di tipo inferiore, non tanto nello schema fondamentale della organizzazione sociale, quanto nella esteriorità sentimentale della coscienza collettiva. Muta quindi ancora la concezione e l'arte, sensibile indicatore della idealità estetica, diventa realistica, e realistica in quel senso superficiale esteriore più volte descritto.

Da Balzac, che sta a cavallo della trasformazione, che con *La recherche de l'absolu* e *Seraphita* porge un fulgido capolavoro dell'arte intermedia e con *Les paysans* e *Les célibataires* apre la via al realismo, si arriva alla *Madame Bovary* del Flaubert, a *La fille Elisa* del Goncourt, ai *Rougon* dello Zola, notando che in ognuno di questi artisti resta o si inizia un elemento romantico o simbolico non per intero soffocato dal realismo. Così per Flaubert abbiamo in *Salambò* il ricorso al passato, così per Zola abbiamo nella *Faute de l'abbé Mouret* l'aspirazione al simbolo. In pittura, precisamente a seconda delle linee sopra tracciate, si va dalle minuzie realistiche nitide e compassate del Meissonier e passando per Gerôme e Breton e Daubigny si arriva al fare più largo e più elevato del Corot, del Courbet e del Millet, dedicato alla raffigurazione dei più umili tipi umani.

Il movimento realistico non si diffuse però dalla Francia con la rapidità e l'estensione del movimento romantico ne trovò modo di consolidarsi. Anzitutto a determinare questo principio di civiltà inferiore contribuivano essenzialmente gli utopistici idealismi degli insoddisfatti borghesi, che si illudevano così di provvedere al proprio vantaggio; in secondo luogo, se le classi intermedie si erano mostrate immature al dominio, meno ancora erano capaci di costituirsi in reggimento autonomo le classi inferiori, per cui mentre il cominciamento della civiltà a tipo inferiore non si svolse ulteriormente nella pratica della vita, an-

che nell'orbita intellettuale e sentimentale principiò a delinearsi la reazione con tendenza verso il sistema di civiltà intermedia per un progressivo affermarsi e sollevarsi delle classi borghesi tendenti questa volta a stabilire una potente dominazione.

In Italia, prima che l'unità nazionale fosse compiuta, come non si poteva stabilire un dato indirizzo verso questa o quella forma di civiltà, ma ci si assoggettava alle correnti straniere che ci tiranneggiavano, così non potevasi costituire uno spiccato complesso d'arte a seconda di una propria e decisa concezione della bellezza.

Durante la lotta per l'indipendenza, le energie collettive non potevano distrarsi nell'opera esuberante dell'arte e, tranne qualche tentativo di indole patriottica, bisogna giungere alla integra costituzione della patria, perchè si svolga, insieme alla tendenza verso un tipo di civiltà, l'arte che dal tipo stesso consegue.

Questo tipo di civiltà doveva essere determinato dagli elementi e dal carattere della rivoluzione per l'indipendenza prima, del nuovo Stato dopo. E siccome la nostra rivoluzione fu in gran parte iniziata e fatta contro le classi dirigenti, da elementi per quel tempo democratici, e la formazione del nuovo Stato si accompagnò a tutto un movimento perchè il regime morale e politico del tipo di civiltà inferiore vi ottenesse la più ampia applicazione a vantaggio delle classi popolari, così appena la lotta cessò e la vita nazionale funzionò regolarmente, dopo qualche

oscillazione si plasmò sul tipo inferiore francese già anteriore di parecchi anni, ed al vecchio realismo dell'arte francese dopo qualche esitazione si informò necessariamente l'arte nostra.

Di fronte ai classici, ai romantici di seconda mano, agli accademici tradizionali questo realismo inverecondamente povero, come un motto salace in una raccolta di compassate dame, parve la quintessenza della originalità e dell'arditezza. Con la solita esagerazione latina si chiamarono epiche battaglie le polemiche dei primi veristi contro i vecchi e i conservatori. Sembrava ai primi di portare un verbo nuovissimo, di operare straordinari ardimenti, di rivoluzionare il mondo, abbattendone tutti gli idoli, e come il patriota non si addormentava soddisfatto di aver bene impiegato la sua giornata, se non aveva tritato almeno un prete o un clericale, così il convinto verista se non aveva combattuto parecchie pugne sanguinarie con romantici e classici e se non aveva scandalizzato accademici e pinzochere terminando un sonetto con un bicchierino d'acquavite o un quadro con un orinatoio. E l'elogio più entusiastico che si poteva rivolgere a un artista, e che ne formava la consacrazione gloriosa, era di chiamarlo un energumeno sprezzatore di ogni legge, e tale qualifica di bellicoso rivoluzionario, ambita evidentemente per la significazione che aveva assunto nel periodo fervido del risorgimento politico, era la più desiderata dall'artista.

Viceversa è notevole che come l'arte simbolica, la quale si al-

lontana dal reale, trae le sue origini da una esagerazione del realismo, e lo vedemmo innanzi e lo mostreremo ancora, così il realismo deriva gradatamente da una riduzione del romanticismo, talchè da *Marion Delorme* e dalla *Dame aux camélias* si va agli *Amanti*, quando non si arriva fino a *Zaza*, da de Musset si va a Richopin e si scende fino ai declamatori di Montmartre, e da Aleardi a Praga per precipitare a *Stecchetti* e ai suoi ammiratori.

Nelle arti figurative l'indirizzo realistico ottenne tutti i suffragi e passò per quelle fasi già prima segnate genericamente. Quadretto di genere e paesaggio incondizionato formarono l'esclusiva predilezione degli artisti, dapprima particolareggiati, evidenti, lisciati, buffi ben inteso, poi sempre per ribellione trattati con una fattura rozza, trascurata e sporca. Il fare nomi è inutile, poichè bisognerebbe enumerare, salvo qualche rara eccezione, come il Morelli, tutti i pittori italiani fino a pochi anni or sono.

È d'uopo invece brevemente esaminare la scuola olandese, unanime in questo indirizzo realistico e perciò apparente come una infrazione alla nostra teoria.

Infatti, ricordando le sale olandesi ordinate nelle Esposizioni di Venezia e rievocando lo svolgimento della pittura olandese, si deve convenire che la tendenza più seguita è quella realistica, e che la maggior parte delle opere esposte, come nelle Esposizioni italiane di una quindicina d'anni fa, si compone di qua-

dretti di genere, di raffigurazioni di interni poveri, di scene superficiali e comuni della vita di ogni giorno, con la differenza che invece dell'eterno villaggio e dei non meno eterni contadini, si vedono qui marine e pescatori. Il colore, checchè ne dicano taluni storici, i quali attribuiscono ai pittori olandesi il senso del colore vivo e luminoso, che eglino avrebbero nientemeno acquistato per il fatto che molti dei loro concittadini viaggiavano per l'Oriente, contemplando cieli limpidi e tinte accese, il colore è invece quello buio, opaco, convenzionalmente prefissato dai più per ogni oggetto, e la fattura negli artisti più vecchi e tradizionali è liscia, finita, in quelli più recenti e robusti è larga e grossolana. Insomma e per la scelta dei soggetti e per il colore e per la fattura concorrono tutti gli elementi riconosciuti come determinanti dell'arte realisticamente inferiore. Ed abbiamo infatti per una parte, rappresentante del realismo più antiquato, il Mesdag, con le sue marine e le sue scene di pescatori, sempre eguali, monotone e zincate, e per l'altra parte l'Israels rappresentante del realismo della seconda maniera, aspro e inelegante, con le sue raffigurazioni delle più brutte miserie umane: contadini e pescatori scelti tra quelli più brutalizzati dalla fatica, ed espressi con un colore sporco, denso e terroso, e con un segno trascurato e ordinario al massimo. Tanto che si può affermare che l'Israels costituisce uno di quei casi tipici in cui il realismo più crudo e inferiore trae le sue ultime conseguenze, giungen-

do, per la smania di ritrarre solo ciò che è, di illustrare la vita degli umili, di abbandonare ogni studio di delicatezza e di piacevolezza, a considerare degno di attribuzione della bellezza artistica solo ciò che in natura forma l'antitesi della bellezza medesima, vale a dire il comune, il buio, il deforme, l'infimo.

Qualche spiraglio verso l'arte nuova si accenna però anche con Bauer, Blommers, Martens, ecc., ma per la sua esiguità non può indurre ancora ad includere l'arte olandese nel movimento più recente dell'arte moderna.

Ora mi si obietterà, ma l'Olanda non è forse un gruppo sociale organizzato nel tipo della civiltà intermedia marinara e coloniale, e quindi, a seconda delle teorie premesse, non dovrebbe avere quella concezione della bellezza ultra-reale che porta all'arte simbolica, all'arte che estrinseca le sue aspirazioni con forme e modi astratti in un mondo immaginario? Come mai adunque assistiamo non solo al predominio presente dell'arte realistica, ma rileviamo come realistica tutta la tradizione dell'arte olandese?

Tale obiezione, se in apparenza ha aspetto temibile, in sostanza non ha alcun valore, provenendo essa da due errori: consistente il primo nell'idea inesatta che si ha del realismo, e il secondo nella mancanza di un criterio sintetico direttivo per la interpretazione della storia dell'arte olandese.

Il vero significato del realismo, quello appunto che io gli ho

sempre attribuito, fissandolo come la caratteristica dell'arte manifestantesi nelle civiltà inferiori, non consiste già nell'assumere gli elementi singoli, i dati greggi dell'opera d'arte, le indicazioni elementari della elaborazione artistica dalla natura e dalla realtà, per poi combinarli insieme in una costruzione armonica, che si effettua nell'intimo dell'anima e che una volta attuata nell'opera d'arte ha una consistenza e una significazione completamente diversa e superiore ai singoli elementi realistici donde è formata. Questo è il processo che può tenere anche la grande arte simbolica, che tiene sempre la grande arte della civiltà dominante, la quale ricava dalla natura quei tratti essenziali di bellezza e di perennità che riuniti insieme danno un tipo di perfezione assoluta. Invece il realismo dell'arte inferiore coglie tutta la rappresentazione da riprodursi nell'opera d'arte dalle manifestazioni delle realtà superficiali apparenti, così come si vedono, e nulla si propone che vada di là dalla rappresentazione pura e semplice della scena realistica. Non raccoglie gli elementi del reale per integrarli in qualche nuovo complesso che sia superiore alla realtà degli elementi medesimi ed abbia un significato diverso ed in più di essi, bensì il suo scopo è compiuto con la riproduzione fedele di un qualsiasi frammento della realtà. Nel realismo tale riproduzione basta a sè stessa e basta all'arte, anzi è l'arte stessa, che ad altro non aspira che a rifare un pezzo di ciò che si vede, il più esattamente possibile perchè sia capito il

più facilmente possibile.

La descrizione realistica consiste, dato un paesaggio, nel renderlo come tutti lo vedono, nella sua verità esterna. Ora in arte, come scrive Charles Morice, non vi ha verità esterna. L'aspetto fotografico delle cose, oltre che è materialmente falso, non è che il tema il materiale dell'opera d'arte, la quale comincia dove questo aspetto finisce.

Orbene, stabilita così la portata del realismo, si scorge subito la mancanza di criterio sintetico che ha presieduto alla interpretazione della storia dell'arte olandese, quando la si definì come prettamente realistica e la si ritenne in decadenza quando tale realismo parve essere abbandonato. La verità è proprio a rovescio, e a me duole profondamente che i limiti del mio tema non mi consentano una maggiore estensione su questo argomento per dimostrare, in base ai numerosissimi fatti da me raccolti e annotati, come invece l'arte olandese raggiunse l'apice abbandonando il realismo gretto e superficiale delle origini per lanciarsi nella grande arte simbolica, o per lo meno mirante ad uno scopo ulteriore oltre a quello degli elementi realistici di cui si valeva, mentre declinò quando ricadde nella convenzionalità realistica, che è scopo a se stessa, credendo di rinnovarsi fuori dalle costrizioni accademiche.

Non esiste quindi l'antinomia che a primo aspetto qualcuno poteva obbiettarci, ma anzi l'evoluzione dell'arte olandese di-

mostra pienamente la verità della mia teoria.

L'ambiente sociale in cui si sviluppò originariamente la pittura olandese era del tipo civile inferiore e non poteva dar luogo che a un'arte realistica. Per una parte la povertà del territorio, per l'altra il paese non più cattolico e già repubblicano avevano maturato quel regime di eguaglianza spoglia e austera, di rigidità morale derivante dalla legge degli inferiori e dei poveri. Non più dei, non più madonne e santi, non più a maggior ragione divinità mitologiche da un lato, non più raffigurazioni di principi, di eroi, di geste dominatrici, non più monumenti insigni dall'altro, ma il borghese e l'inferiore che entrano nell'arte insieme all'episodio comune della vita quotidiana, nella loro esteriorità disadorna, che è un corollario di queste condizioni.

Questa attività domestica e borghese ebbe però in Olanda una ampiezza di sviluppo tale da consentire motivi ed elementi degni di essere memorati e rievocati, epperò suscettibili di una qualche celebrazione artistica. Ragione per cui si spiega la relativa eccellenza conseguita in quest'umile e inferiore campo dall'arte olandese.

Però nella grande epoca, nel massimo splendore della storia olandese le cose cambiano. Sul finire del Cinquecento e durante il Seicento, dopo un intenso periodo di attività militaristica e guerresca, efficace di qualità eroiche e volitive, che insieme alla ricchezza inducono ad una ascensione nel grado della civiltà,

organizzata la conquista del mare, stabilite le colonie, profluen-
do l'oro e le cose preziose nel paese la classe mercantile al pote-
re si afforza e si leva nel dominio, nel lusso e nel gusto. Talchè
la civiltà si costituisce nel tipo intermedio definitivo, e l'arte fa-
cendone sue le aspirazioni sempre più grandiose e magnifiche,
si informa alla concezione della bellezza intermedia tocca an-
che taluna vetta della bellezza dominante, abbandona la pura e
semplice rappresentazione realistica, insegue un ideale più insi-
gne della realtà stessa raccogliendo in una sintesi psichica, che
può essere mitologica, religiosa, storicamente bellicosa o ma-
gniloquentemente celebrante, gli elementi tratti dalla realtà stes-
sa. L'arte diventa così simbolica, ideologica e illustrativa, arri-
vando persino ad attingere con Van Dyck e Rembrandt linee e
aspetti di un trionfo di bellezza dominante.

Vero che contemporaneamente fiorisce la scuola di genere,
dove però il realismo della raffigurazione complessiva ha un
carattere più nobile e profondo che non quello precedente, ma
tale fioritura facilmente si spiega, quando si pensa a quanto dis-
si prima, circa lo sviluppo della attività domestica, e che una
consimile fioritura sebbene più limitata, si riscontra nella scuola
veneziana, poichè tanto la Olanda quanto la Repubblica veneta,
appunto perchè tipi di civiltà intermedia, con la classe mercan-
tile al potere, rappresentano fra gli Stati dell'*ancien régime*, costi-
tuiti dopo la Rinascenza, su uno schema approssimativamente

dominatorio e aristocratico, i soli casi dove il primo strato delle classi inferiori e plebee, la borghesia cioè, sia arrivata al comando. Lo strato borghese vi arrivò solo mentre gli strati infimi rimanevano sottomessi spontaneamente e così fu che poté stabilirsi una civiltà intermedia definitiva, portando seco tuttavia qualche carattere delle sue origini democratiche. Ecco quindi come accanto all'arte simbolica e storica troviamo l'arte di genere realistica, imposta dai gusti dei privati, adatta alle case e non ai palazzi, proporzionata agli ambienti e ai compratori borghesi.

Perdute insieme al dominio dei mari le colonie, esaurite gradatamente le ricchezze, la classe borghese perde gli splendori del suo dominio e però la forza di improntare a sè la civiltà. Con la povertà e la mancanza di potenza la civiltà discende dal tipo intermedio definitivo, e riappare ancora sotto il tipo originario di civiltà inferiore, e l'arte in conseguenza ritorna al primitivo realismo monotono e superficiale che è scopo a se stesso, e che perdura tuttora, come a Venezia nella decadenza dell'impero politico e nel diminuire della ricchezza l'arte dagli splendori religiosi, mitologici e guerreschi del Tintoretto discende al Canaletto e al Longhi; esempio mirabile di concordanza delle leggi estetiche da me pronunciate.

*Le origini e le forme dell'arte simbolica
delle civiltà intermedie.*

Dobbiamo ora assistere al florido germoglio dell'arte simbolica moderna ed alla sua rapida diffusione dalle nuove vie che le dischiuse il promettente divenire del tipo di civiltà intermedio progressivo dal tipo popolare inferiore al tipo aristocratico dominante.

Un determinato regime di civiltà nei suoi aspetti politici, morali ed estetici, il quale nel passato aveva molta probabilità di svilupparsi e di permanere in vigore durante parecchi secoli, oggi trascorre in pochi lustri, sovente in brevi anni. Si direbbe quasi che la legge fisica del moto uniformemente accelerato abbia la sua corrispondenza nell'ambiente sociale, talchè di fronte alla gravità fisica che accelera la caduta dei corpi starebbe una specie di gravità sociale che affretta le evoluzioni e le decadenze della civiltà. Una tal legge, illustrata da sociologi eminenti, come il Novicow, fu anzi nella dottrina democratica elevata a significare un importante elemento di progresso, ed alla rapidità s'informa oggi il criterio economico divenuto tanta parte del criterio civile.

Così pertanto si spiega e il rapido passaggio dal romanticismo al realismo e la momentanea consistenza ottenuta dal realismo medesimo insieme alle condizioni di civiltà popolare infe-

riore che lo avevano posto in essere nei paesi latini, e così pure il brevissimo tempo in cui avvenne, proprio nei giorni nostri, il passaggio, poco avvertito ancora dalle forme della civiltà inferiore o democratica a quelle della civiltà intermedia ascendente verso la dominazione, e conseguentemente dall'arte convenzionalmente realistica all'arte ideologica e simbolica mirante fuori e sopra la realtà, per attingere già velocemente, la civiltà qualche consistenza dominatrice e l'arte qualche suprema forma celebrativa.

Ma se il passaggio fu veloce, tanto veloce, che adesso ancora rimane nel suo complesso ignorato, non fu per questo meno profondo, meno effettivo e meno completo in conformità alle leggi precedentemente illustrate, così da produrre tutto un nuovo ordine di cose, che si è affermato in un tipo spiccato e preciso di quella che io chiamai *civiltà intermedia*.

Decaduti, come mostrai, gli spiriti francesi dopo la monarchia borghese in quello stato di democrazia retoricamente rumorosa ed egualmente mediocre, che portò nella teoria e nell'aspirazione epperò nelle idealità morali politiche ed artistiche ad un'egra forma di civiltà inferiore (cammino questo che però non fu seguito da tutti gli organi, dalla sostanza della società) non si tardò, sempre in astratto, ad arrivare fino in fondo, fino cioè alle conclusioni estreme del regime democratico; ma da questo punto s'iniziò per reazione, per disgusto, per nuova

scienza e per dolorosa esperienza la sollevazione, che doveva rialzare la civiltà al livello intermedio e spingerla alla restaurazione del dominio. Mostrai ancora come la rivoluzione per la indipendenza italiana aveva determinato una siffatta condizione di cose da riprodurre tra noi, col tipo civile inferiore francese, il realismo artistico proprio di questo tipo, e ciò a parecchi anni di distanza, mentre già dopo il 71, dopo le brevi convulsioni della Comune, si iniziava in Francia il movimento ascensionale.

Ma nulla dissi delle regioni nordiche, della gente germanica, dell'arte inglese.

Perchè questo?

Perchè malgrado qualche esempio isolato di arte realistica, compiuto, del resto, con intenti assai più profondi e robusti di quelli del realismo inferiore e popolare, l'arte scandinava, germanica e inglese, in quest'ultimo volger di anni, non fu mai improntata dalla concezione della bellezza derivante da un sistema di civiltà inferiore, per la buona ragione che tale civiltà non ebbe nei detti paesi campo di esplicarsi.

Avveniva qui da secoli il lento moto ascensivo dalla forte barbarie iniziale – così infatti mi appare nella sua essenza lo spirito della gente del Nord – ad una espansione potente delle energie individuali coerenti al dominio, anzichè costrette in un comune vincolo limitativo. Durante siffatta ascesa e nei periodi più insigni di essa, se non si esplicò mai qualche magnifica fio-

ritura d'arte dominante, poichè mai l'apice di una vera civiltà dominante, come presso i popoli classici, potè essere conseguito – vi si opponeva la inferiorità della stirpe – si manifestò tuttavia qualche magnifico prodotto d'arte simbolica delle civiltà intermedie. Dirò anzi che i capolavori più puri e grandiosi che quest'arte affermò nella letteratura si debbono a queste razze, idonee veramente nei loro migliori campioni a costituire quella sintesi di alta astrazione, di tenace aspirazione al dominio e di energia materiale occorrenti ad effettuarlo. E basti per tutti citare la *Tempesta* e il *Sogno di una notte d'estate* dello Shakespeare, il *Faust* del Goethe e *Quando noi morti ci destiamo* dell'Ibsen.

Epperò se il romanticismo, elaborazione latina nel periodo di civiltà intermedia di decadenza, potè infiltrarsi al Nord, quando questo, ascendendo nella civiltà intermedia, dava modo che fra la discesa e l'ascesa avvenissero momenti simili e di coincidenza (ed ecco l'entusiasmo per i poemi ossianici, ed ecco Byron col *Child-Herold*, ecco Goethe stesso col *Werther*, ecco tra i minori Walter Scott e Dickens), viceversa l'ulteriore realismo, conseguenza della civiltà nostra democratica, non penetrò che per eccezione fra le genti anglo-germaniche e tanto meno influì sullo svolgimento dell'arte loro.

Nè era possibile che questo avvenisse, considerando che l'Inghilterra veniva man mano, con la conquista del dominio dei mari e del suo impero coloniale, costituendo un tipo com-

pleto di civiltà intermedia definitiva, dal quale oggi prorompe come portata dalla necessità dei tempi, alla costituzione di un tipo sommo di civiltà superiore dominante: che la Germania, intesa, dopo la bufera napoleonica, alla sua ristorazione militare, presentava perciò i caratteri materiali e morali più contrari a quelli di una civiltà popolare inferiore, tanto più che la sua meta era collocata ben lontano dal reale, per allora, e nella egemonia futura; e Svezia, Norvegia e Danimarca erano troppo lontane dal focolare della democrazia egualitaria, perchè la coscienza individualistica delle loro popolazioni potesse risentirne alcuna influenza diminvente. La dottrina democratica non penetrò qui che come una spinta ad una savia sollevazione individuale, la quale, come dirò tra breve, veniva a determinare una nuova condizione di civiltà.

Mentre presso di noi, e prima in Francia e poi in Italia, la democrazia giacobina deformava e deprimeva la vita pubblica, la coscienza nazionale e le energie individuali volendo imporre su tutto e su tutti l'uniforme misura delle sue libertà e delle sue eguaglianze puramente dottrinarie, e l'arte derivata da tali condizioni politiche e morali si esauriva nella insignificante rappresentazione realistica di quella povera vita, la nuova generazione sôrta dopo il Settanta, dopo le disgrazie e le fortune della patria, prendeva coscienza di sè. Libera da ogni immediata preoccupazione di lotta, l'indipendenza della nazione assicurata,

potè volgere gli occhi all'intorno, potè accogliere germi di speranze, augurî di giovinezza, incitamenti di felicità e di dominio, sogni di bene e di bellezza ignoti ai vecchi e contrastanti con il regime e le preferenze dei vecchi. L'entusiasmo giovanile fecondò le anonime aurore della vita nuova e bruscamente, quasi violentemente, avvenne il distacco, avvenne l'urto, si manifestò la reazione. Con una specie di ansietà frettolosa si istituì il bilancio intorno all'opera dei padri democratici, si vollero vedere gli effetti veri, positivi della democrazia; i gesti ad effetto, le fragorose predicazioni non bastavano più; e dopo i primi rilievi che già mostravano all'evidenza le perniciose efficacie di quell'enfasi parolaia da una parte, di quel volere impiccinirsi, umiliarsi, plebeizzarsi, neutralizzarsi nel fatto dall'altra, in cui s'incarnava la vecchia dottrina si accese la diffidenza, il disgusto si fece sentire, e le anime nuove, anelanti e febbrili, come elitropii ricercassero il sole, volsero le spalle alla realtà esterna apparente, fino allora accarezzata, come la sola cosa bella, alla verità fino allora perseguita come la sola cosa buona, e mirarono fisse ad un più intenso bene che era nel sentimento, ad una più fulgida bellezza che era nell'immaginazione, in cui dilatare e affermare sè medesime.

Donde venivano quei soffi delle primavere sociali? Da quali terre venivano le semenze ideali, come germi nuovi e intatti, destinate a suscitare una novella piantagione?

Evidentemente dal Nord, ove la civiltà intermedia costituita vi rappresentava uno stato d'esistenza più elevato e più ampio, in cui si sviluppavano condizioni di bellezza e perfezione più elette e complesse, le quali potevano figurare come degna meta agli sforzi nostri, come una vantaggiosa sollecitazione a infrangere la rozza meschinità, la rassegnata immobilità e i falsi sacrifici della nostra civiltà inferiore, quasi plebea.

Questa la spiegazione della enorme influenza che l'arte nordica sembra aver esercitato sull'arte nostra: eravamo noi che gradatamente ci inalzavamo al tipo di civiltà intermedio e adottavamo naturalmente, insieme alle nuove idealità, alle nuove aspirazioni spinte di là dal reale, quelle forme che meglio convenivano ad esse.

Ma da qui intanto si delineano, insieme ai due modi per cui si costituì quel sistema di civiltà definito come intermedio ascendente, le due scaturigini, dell'arte moderna simbolica che ad esso conviene: la scaturigine nordica spontanea, dovuta alla evoluzione graduale della società, che da uno stato di primitiva inferiorità e povertà austera passa ad uno stato più progredito in cui gli individui hanno acquistato energie e ricchezze, e soprattutto coscienza del proprio potere e desiderio di estrinsecarlo e di sfruttarlo per il proprio vantaggio e il proprio alimento in una futura dominazione; e la scaturigine latina, dovuta alla infiltrazione delle idee nordiche e alla reazione contro la realtà

inferiore che opprimeva ogni libero sfogo, ogni grande soddisfazione individuale, reazione che proruppe vivissima riuscendo a un grado più avanzato di quello a cui era giunta la normale evoluzione nordica. Da tale diversità di provenienza e di formazione derivano molte delle differenze esistenti fra la civiltà intermedia stabilitasi nelle razze germaniche e anglo-sassoni e quella delle razze latine e le differenze fra le due arti risultanti e in particolare la differenza più importante, che cioè l'arte simbolica nostra sembra finora qualche cosa d'importato, di esotico, di alieno dal nostro tipo e dalla nostra indole, avendo noi assunto per esprimere artisticamente gli impulsi nuovi del nostro spirito alcuni dei modi nordici.

Ma prima di venire a esaminare nelle sue manifestazioni odierne l'arte simbolica intermedia, dobbiamo conoscere e delineare brevemente tutto il complesso del sistema di civiltà intermedia che è venuto sovrapponendosi alla civiltà inferiore e dal quale s'impronta la speciale concezione della bellezza intermedia che informa l'arte simbolica.

Come nei tipi di civiltà intermedia di decadenza il regime sociale in vigore è costituito da ricordi della passata dominazione ai quali invano si vorrebbe ricondurre la bassa realtà presente e contro i quali, divenuti omai vuote entità, lottano le voglie e le affermazioni degli strati popolari infimi saliti ai posti coscienti e direttivi della vita sociale; come l'attività sociale più eletta è ri-

volta verso il passato e pone nel passato le mete più insigni dei propri sforzi – virtù, bellezza, felicità, ecc. – salvo una più esigua corrente utopistica e illusa che segue il movimento delle classi popolari e a suo danno aspira ad ogni bene nella attuazione della civiltà inferiore; come l'arte in questo periodo si fa romantica ispirandosi alla storia gloriosa dell'antico fasto dominatorio, raffigurando retoricamente passioni, gesti, simulacri e avventure proprie del passato e non più possibili nel nuovo ambiente e anche idealizzando talvolta le promesse utopie dall'avvento della civiltà inferiore, così nei tipi di civiltà intermedia ascendente o definitiva, quale quello che si è venuto determinando, il regime sociale viene tratto per gran parte da quello immediatamente precedente che è quello inferiore o popolare, mediante progressive trasformazioni, e l'arte simbolica viene a derivare dall'arte realistica che la ha preceduta, e a profittare, sottoponendoli ad una nuova elaborazione, di molti dei suoi elementi. Nel regime interiore in cui la legge e la morale degli umili ha potuto, se non imporsi del tutto, certo far sentire largamente il suo influsso, si è ottenuto questo effetto, che rinunciando spontaneamente o costrette le classi superiori ad ogni privilegio e più che altro alla facoltà di esplicitare in certi campi esclusivi la loro azione, le classi inferiori che vi tendevano poterono pervenirvi ed agirvi, formandosi per tal modo e dilatandosi poi sempre più con l'esercizio, la coscienza della lo-

ro personalità attiva, dei loro diritti, del loro potere, e le volontà di affermarli in una guisa sempre più estesa e profonda. Il salire un primo grado è condizione e incitamento per ascendere al secondo, e così via.

E questa appunto è la precipua conseguenza ottenuta dalla democrazia, di esaltare cioè a una condizione di coscienza collettiva e individuale e a una possibilità di intervento attivo lo strato umano inferiore che questa coscienza aveva oscura e confusa e che non era in grado di sentire mai sè stesso e di farsi collettivamente o individualmente sentire. Una volta raggiunto questo scopo nella proporzione, supponiamo, di x , le aspirazioni e i desiderî sempre rinnovanti e inalzanti mirarono a raggiungerlo nella proporzione di $x + 1$ e arrivati qui, mirarono ad $x + 2$, ad $x + 3$ e così di seguito fino ad x più infinito, come infinito è il desiderio e come appunto ci indicano le gradazioni successive assunte dall'idea democratica: dalla primitiva e pura democrazia dottrinarica del principio del secolo, al cosiddetto radicalismo, al socialismo, fino all'anarchia, ultima e completa estrinsecazione del concetto democratico della eguaglianza e della libertà assolute, in cui tutte le individualità sono eguali fra loro, tutte sono egualmente libere, senza Dio, senza legge, senza padrone.

Toccato l'estremo della parabola discendente, subito si inizia la resurrezione; nella stessa e per la stessa anarchia avviene lo

scatto verso l'alto. Novello Anteo, l'uomo disceso all'infimo riacquista le sue energie e riprende l'ascesa. Non era possibile trovare una formula democratica più vasta, più livellatrice delle classi superiori e più sollevatrice delle inferiori che la anarchica: ma d'altro canto questa istessa illimitata libertà veniva a formare il lievito dell'individualismo. Non più trattenute da alcun vincolo, le individualità più forti e sagaci potevano profittare di tal proclamazione di assoluta indipendenza per dichiarare lecito tutto quanto potevano e volevano, e cioè la massima espansione loro, e la loro legge individuale imposta su tutti gli altri che non erano in grado di respingerla. Pertanto l'egoismo cominciò ad organizzarsi a possibile sistema di vita, venendo in esso a ottenere un posto privilegiato il bene individuale misconosciuto dalla teoria democratica. Ecco quindi manifestarsi una specie di egocrazia teorica che cerca di attuarsi nella realtà con l'impero della volontà e con l'imposizione della forza.

Ma di fronte al premere, all'avanzare delle classi popolari, anche questi energici teoristi del dominio individualistico comprendono la impossibilità dell'isolamento assoluto e la necessità di costituire una specie di lega difensiva contro nuove spogliazioni delle classi popolari, e mirante a stabilire il futuro dominio. Riappariscono così le tendenze oligarchiche, le preminenze militari, e i sistemi inneggianti ad aristocrazie forti e direttive, a un governo assoluto ed energico. Eccitate dalla nuova e impre-

veduta resistenza le classi inferiori si slanciano con più ardore alla lotta, l'ansia del dominio urge pure nelle loro anime, ma contro tale volontà smaniosa generale sta la tarda realtà improntata alle miserevolezze e materialità della legge servile. Eppure ecco finalmente il distacco dalla vita reale, il tuffo nell'al di là, nel sovrumano, l'aspirazione all'eccessivo, allo strano, a tutto ciò che diverge, che contrasta, anche violentemente, anche pazzescamente, nella forma o nella sostanza, con la corrente abituale della vita, della realtà, della abitudine; ecco Stirner, ecco Nietzsche che appunto fa consistere la perfezione e costruisce il suo sistema sociale e morale nel negare e nel rovesciare quanto oggi è, intravedendo una realtà intensissima di dominazione di là da venire, iniziando così la civiltà intermedia. E in breve questa perturbante dottrina, pur tirannica, crudele ma edonistica, che sembra l'antitesi della idea democratica e che invece ne è per reazione logica il derivato contraddittorio, si diffonde e persino incoscientemente determina innumerevoli manifestazioni individuali e collettive. Se essa fu creduta il prodotto inspiegabile di un pazzo, ciò fu un errore grossolano, poichè dopo la formula anarchica della democrazia non poteva aspettarsi altra dottrina, la quale non faceva che valersi delle estreme elaborazioni democratiche in favore di una nuova oligarchia aristocratica e dominatrice assoluta, raccogliendo ed esprimendo così in precedenza e più vigorosamente quanto già era nell'aria

con la forma ispirata, indeterminata e simbolica che lo spirito nuovo stava per prediligere. E senza essere formulate, idee presso a poco simili nella loro antitesi, ebbero il sopravvento nello stesso campo democratico fra gli elementi popolari. Tutti i fatti cui dà luogo l'applicazione assidua della lotta di classe, tutti gli episodi del gigantesco duello che si combatte fra proletariato e capitale, mostrano che l'intolleranza, la brutalità materiale della democrazia è tanto violenta e ostile agli accomodamenti reciproci e alla quiete rassegnata, quanto una volta l'intolleranza religiosa, l'alterigia aristocratica. Si può dire che noi assistiamo a un effettivo risorgere dello spirito di assolutismo, che indica l'ossessione oggi diffusa in tutti per il dominio, e mostra l'erroneità dell'illusione dei padri, i quali credevano di aver convertito il mondo ai principî di remissione, di fratellanza e di tolleranza soltanto perchè li avevano sanciti in dieci righe di legge e propalati in un periodo retorico di un discorso. L'istinto dominatorio, tanto nelle forme oppressive, quanto in quelle compendianti i grandi destini delle razze, si rinnova sempre dai moti rivoluzionari più energico di prima.

Ma non è mio assunto di fare una esposizione di sociologia, è sufficiente per me l'aver mostrato come dagli ultimi svolgimenti della istessa formula delle civiltà inferiori e plebee si costituiscano la preparazione e l'addentellato dei germi iniziali che ci portano al tipo di civiltà intermedia, allo scopo di compren-

dere come la concezione della bellezza intermedia si formi sulla concezione della bellezza inferiore e l'arte antirealistica e simbolica assurga dai tentativi estremi del realismo e come ciò che rimane dell'arte derivante dalla concezione democratica segna lo stesso indirizzo assumendo caratteri di intensità e di dominazione ultra reali.

Questa trasformazione degli elementi realistici in elementi simbolici sorpassanti la realtà si verifica sotto molteplici guise.

In un dato ambiente dove l'evoluzione ascensiva si sviluppa normalmente e gradatamente sopra un fondo istintivo di individualismo attivo, come nelle regioni nordiche, l'osservazione e la rappresentazione artistica della realtà diventano man mano più profonde ed acute e tendono come una laboriosa conquista a riunire in una sola figurazione più oggetti reali; la stessa ingenuità dell'artista non ancora cosciente della sua elaborazione sintetica e non artifizata dal convenzionalismo e dai preconcetti della civiltà, viene ad attribuire alle forme semplici e radi di cui egli si serve una insolita vigoria, una comprensibilità e una forza di significazione nuove, talchè vedremo che l'intensificazione compendiosa della realtà e l'ingenuità un po' rozza della espressione formeranno, fra gli altri, due procedimenti dell'arte nuova.

Nell'estremo Nord, adunque – Norvegia, Svezia, Danimarca – ove ad una democrazia intelligente corrispondono un senso

severo dell'ordine sociale e un individualismo tenace e savio che vuol rispettate tutte le sue facoltà, individualismo che impedisce che dal gesto dominatorio di Gustavo Adolfo si precipitasse nella miseria di una civiltà inferiore, mantenendo sempre alcuni spiriti migliori a un livello intermedio civile con grandiose aspirazioni a conquiste e a dominî nuovi, di cui fanno prova le ardite esplorazioni polari di recente compiute, non si scorge il distacco dell'arte moderna dalla realtà, nè l'antitesi fra l'arte realistica e l'arte simbolica.

La continuità dalla realtà all'arte nuovissima è ininterrotta, come insensibile è il passaggio dal realismo al simbolo. La realtà di per sè stessa ha già qualche cosa di astratto, nella stessa guisa che già compendioso e meditato e non mai superficiale si mostra questo realismo nordico. La forza della volontà individuale si rivela sempre, anche nella più semplice riproduzione della natura e ad essa si sovrappone.

Il procedimento di intensificazione della realtà è stato qui spontaneamente determinato dalla medesima immunità forte delle anime, che raffigurando un aspetto del vero ne coglievano e ne esprimevano il tratto più semplice, più fresco, più poetico (tratto che le nostre lunghe esperienze utilitarie non ci consentono quasi più di discernere), talchè questo per la sua stessa novità aveva la massima forza di comprensione e di espressione.

Ecco perchè, sia dinanzi ad una scena realistica dello Ström,

del Krueger, sia davanti a un paesaggio tipico del Nordström, dell'Hesselbom, del Bratland, del Liliefors, del Thaulaw, come dinanzi a un personaggio, a una catastrofe drammatica dell'Ibsen, si rimane nell'ammirazione dubbiosi se si tratti di realtà o di simbolo, tanto per un lato è evidente e robusta la realtà presentata, tanto per un altro lato è profonda, significativa e decorativa quella raffigurazione, in cui sembrano adunate e combinate nello stesso istante molteplici energie e consistenze della realtà, discrete e successive. La linea e la frase dell'artista ne contengono altre innumerevoli che sono diffuse attorno, che hanno ancora da apparire e da pronunciarsi. Difatti proprio in questi ultimi tempi si accese una disputa fra coloro che non vedono che simboli in tutta la produzione ibseniana e coloro invece che tale produzione dichiarano realistica. Orbene, tanto gli uni quanto gli altri hanno ragione e la questione è proprio inutile poichè se lo stesso Ibsen si dichiara realista e quando lo stesso Ibsen vuol riprodurre soltanto la realtà, opera pur sempre in modo che questa ne risulta intensificata, sintetizzata, oppure schematizzata nel suo disegno elementare che abbraccia tutta la complessità dei particolari. *Ellida*, la donna ambigua e inafferrabile dalle nostalgie della libertà sconfinata come il mare, se pur vera, se pur collocata nel più naturale ambiente, si solleva insieme a quanto la circonda ad uno dei più grandi tipi simbolici dell'arte moderna.

A tale effetto, come già ho accennato, contribuisce non poco la ingenuità che continua questo processo di intensificazione, poichè ad occhi e ad anime ingenui, nuovi come di fanciulli, appaiono della realtà aspetti diversi da quelli che la convenzione, la civiltà raffinata, la coltura, l'utilitarismo rilevano e obbligano a vedere nelle cose, ed anche aspetti nuovi di singolare efficacia. Non è ai fanciulli e ai semplici cui talvolta si rivela la divinità e per cui si opera il prodigio?

In un altro ambiente più colto, più vario, più complesso per una vetusta eredità civile, per molte correnti di civiltà che vi sono in antagonismo, come nella Francia, si continua a ricercare la realtà e soprattutto a significare realtà nuove, mediante forme inusate, con ogni sforzo, oppure violentemente si prende in odio la realtà cercando di distaccarsene e di contrariarla in ogni estrinsecazione. Credendo di mantenersi nel realismo democratico si manifestano e si figurano certe *nuances* o certe violenze rare, strane, misteriose, ardite, con forme così raffinate o così forti o così bizzarre, che per il suo singolarismo e per la sua audacia tale realtà esce dalla livellazione convenzionale, dai confini del normale e del solito per attingere l'eccezione. Da qui all'esorbitare completamente dal reale non vi è che un breve passo, che si compie tanto più facilmente in quanto ci si abitua presto anche a queste singolarità, e il bisogno del nuovo e la spinta ad andar oltre affannano sempre gli artisti ed il pubblico.

Altri invece, o con il proposito di perseguire la realtà illustrata dalle scienze moderne va oltre la scienza nel campo dell'utopia, del miracolo, del mistero, o per reazione antimaterialistica e aristocratica si slancia nei lucori più straordinari della tirannia, del misticismo, della magia, della religiosità, non senza aver prima percorso una specie di cammino realistico partendo da casi anormali, ma veri o creduti tali, mantenendosi fra le guide di una scienza più o meno sicura, per arrivare ai sogni o ai delirii più fantastici. E il mutamento parallelamente si effettua nella forma con il rapido sovvertimento di ogni forma usata, quasi che un improvviso disagio tutte le rendesse intollerabili.

Nella Francia e nel gruppo latino la civiltà intermedia sorge per reazione interna contro la inferiore civiltà, quindi non si hanno qui se non le nuove formule derivanti dalla reazione.

Mentre la Francia con le sconfitte del settanta, che infransero insieme all'Impero e alla antica preponderanza militare le ultime tracce della dominazione, e l'Italia con la rivoluzione per l'indipendenza, che condusse all'unità politica ma anche all'instaurazione di un regime democratico, almeno in parte della costituzione politica, e la Spagna con i moti rivoltosi e il parlamentarismo e il governo borghese corrotti e corruttori, decadde presso al limite della civiltà inferiore, propria dei bassi strati sociali con tendenza alle ultime eccessività socialiste e anarchiche della idea democratica, e l'arte giacque nelle più va-

ne e sconcie miserie e volgarità di un superficialissimo realismo e si avvili nelle più futili compiacenze e convenzionalità a seconda del malo gusto della mediocrità borghese, Francia prima ed Italia dopo trovarono forse in questi medesimi eccessi la via della resurrezione e della salute.

Come dalla estrema formula democratica – l'anarchia – si inizia l'affermazione di una così fatta libertà espansiva dell'individuo da accendere subito il desiderio del dominio e da ampliarlo fino alle mete lontane della propria volontà, così da queste bassissime scuole d'arte realistica si arriva ad una rappresentazione e ad una ricerca di realtà talmente disgustose e banali, oppur violente e anormali, da suscitare le une indignazioni e le altre preferenze che subito portano a esorbitare dalla realtà stessa.

Questa fonte della reazione è, come dissi, la sola che dà prodotti originali nelle società latine e di essa pertanto dirò in breve.

Da un punto di vista generico essa porta nella civiltà intermedia, che si viene formando, la nota della eccessività, come il reazionarismo a oltranza, il misticismo rinnovante, le più assurde credenze, il nazionalismo magnificatore di primato e rinnovatore di intransigenze di parte e di razza; fenomeni e moti di cui la Francia è in balia, e che noi in ritardo nel bene come nel male non sentiamo ancora, sebbene la necessità di essi si ap-

prossimi.

Dal punto di vista estetico essa porta nell'arte simbolica che si viene determinando l'esagerazione delle scuole realistiche più avanzate, come l'*impressionismo* nelle sue varie applicazioni, il satanismo inteso come intensificata immagine della perversione e del morbo e poi il culto della parola, lo sprezzo del volgo, ecc., correnti queste che già cominciarono a penetrare fra noi, sebbene noi Italiani, per l'indole nostra più mite, serena e positiva, ci volgiamo con maggior predilezione alle forme nordiche o anglo-scozzesi dell'arte simbolica.

Talchè per restare nel campo esclusivamente figurativo, il contributo originale del gruppo latino alla formazione dell'arte simbolica è dato soltanto dall'impressionismo, che io anima latina prediligo fra altre correnti innovatrici, e che faccio consistere in quella illuminazione nuova, fulgidissima, rapida e vibrante che ha conquistato il sole alla pittura, che ha invertito e trasformato tutti i vecchi e dogmatici concetti sui colori delle cose, che non ha più avuto paura degli infuocati meriggi e dei bei rossi e gialli cantanti inni frenetici di gioia, che ha scacciato per sempre dai quadri e dalle tavolozze il bitume, le terre, il nero, l'opacità e l'oleosità, presentandoci un mondo fresco, lucente, inebriato di sole e di chiarezza.

Gloria, gloria a Claudio Monet il conquistatore del sole!

Altrove invece, dove gli idealismi democratici tendenti a eli-

minare ogni urto in una remissiva attenuazione di ogni forza violentemente palesantesi trovarono terreno più acconcio al loro svolgimento morale, come nella Scozia, gli impulsi trasformativi della civiltà novella si manifestano nella diminuzione della realtà. A poco a poco la rappresentazione realistica viene assottigliandosi, velandosi, etereizzandosi, fino a non esprimere più che una evanescente e illanguidita parvenza delle cose. Artisti e ammiratori disgustati dalla grossolana volgarità del reale incapaci di sentire e di comprendere la piena, integra espansione di una realtà superiore poderosa, tentano di raggiungere la loro idealità estetica smorzando, dissanguando, rendendo sempre più esile la realtà, talchè ogni velatura, ogni assottigliamento viene ad essere ritenuto il conseguimento di una finezza e di una elevazione non prima raggiunta. La realtà intanto non ha più a che vedere con questa diradata e smaterilizzata sua figurazione, che mentre attribuisce all'opera d'arte il carattere della modernità simbolica, può infonderle pregi intrinseci di finezza ma anche debolezze e pallori che, solo per vecchio pregiudizio, possono essere scambiati per segni di distinzione.

Così l'arte figurativa scozzese si può giustamente definire come una esagerazione nel senso della attenuazione dei contrasti coloristici e dell'accordo in uno solo dei vari toni del processo unitario dello Whistler.

Preparata dalla particolare e austera forma di protestanesi-

mo religioso ad accogliere nel complesso morale e volitivo l'idealità democratica della eguaglianza, della temperanza e della rinuncia, quando la Scozia intraprese il movimento ascensivo verso il tipo di civiltà intermedia mercantile in cui si era associata l'Inghilterra, si trovò, per così dire diminuite, abbassate le forze del desiderio e della volontà, la capacità del piacere, che lanciano l'aspirazione a intatte violenze; la tenuità e la umiltà erano diventate una seconda natura, talchè quando si trovò a disdegnare la mediocre e grossolana realtà materiale e volle tendere verso il sogno, verso l'ideale verso l'al di là, questo si figurò non già superiore, più forte, più intenso della realtà, ma più esile, più sottile, più vaporoso.

L'impalpabilità, la fluidità evanescente, la pallidezza delicata costituirono per gli artisti scozzesi la sola aspirazione per cui sollevarsi dalla disgustosa realtà verso la bellezza ultra-reale, verso la raffinatezza ideale.

Ed a tale scopo la maniera dello Whistler, in cui già i toni più divergenti venivano smorzati per l'intento unitario, si presentava come la più adatta; bastava soltanto andar oltre in questa smorzatura, in questa velatura vaga, e la meta era ottenuta, e così fu fatto.

Ma il risultato, se veramente attribuisce a quest'arte un certo riserbo elegante, un languore ed un'esilità raffinati e distinti, mostra però che tale effetto è raggiunto, in gran parte, per quel

pregiudizio comune in forza del quale l'immateriale, il pallido, il magro e quasi il malaticcio e il debole vengono scambiati per contrassegni di aristocrazia, sia per sentimentalità eccessiva, sia riflettendo alla inevitabile consunzione degli eredi di nobili stirpi secolari, ed inoltre toglie a questa arte ogni vigoria, ogni vitalità e ogni varietà, la snerva la dissangua, la colpisce d'impotenza e di monotonia.

Visto un paesaggio della scuola scozzese, visti tutti, visto un interno, visti tutti, almeno come colore e come metodo. Si dirà, e lo ammetto volentieri: carino, grazioso, fine: ma basta; qui l'artista ha quasi paura di un sogno ardente, di un desiderio sfrenato, come di una bella fiamma rossa o di un bel raggio giallo. Un velo grigio sembra a prima vista che sia stato disteso sopra tutti i quadri, tanto l'artificio della smorzatura e della unificazione del colore è generale ed evidente.

In altri ambienti ancora, dove la civiltà intermedia si è consolidata in un robusto tipo definitivo, marinaro, mercantile; dove la vita si è informata in tutte le sue manifestazioni al criterio positivo dell'utile, come nella civiltà inglese e nord-americana, l'arte simbolica attinge, come già facemmo notare, le vette più eccelse, più astratte, più lontane dalla realtà. Sorge quivi una adorazione della pura bellezza per sè stessa all'infuori da ogni scopo materiale o morale che non sia la dilettazione estetica. L'artista, isolato dal pubblico affarista, l'arte, estranea alla vita

utilitaria, si rinchiudono unicamente in un mondo di sogni, ponendo quivi ogni ideale di perfezione e divergendo al massimo dalla realtà. Epperò la forma riceve un culto esclusivo e fervente; il bel contorno, la bella linea sono fissati e mantenuti immuni, in essi si compendiano le varie forme del reale, come nel dogma indefettibile si quetano le divergenze delle opinioni, si rinnovano poi le delicatezze pure apparse alla fidente ingenuità dei primitivi, si affissano, si idealizzano i modi e le forme della espressione, la sostanza istessa dell'opera d'arte è composta già da elementi preventivamente scelti tra i più rari e belli, e complessivamente ricavata da spiritualità etiche, religiose, mitologiche o da deliziose allegorie, Tuttavia anche quest'arte, così decisamente e sovranaturalmente simbolica, trae le sue prime origini dal realismo che la precede. Ad essa si perviene accordando dapprima la capacità di fornire motivo per l'opera d'arte soltanto ai frammenti più belli e più squisiti della realtà, poi traendo da molti di questi soggetti realistici il tratto, la linea, l'effetto di colore che ognuno di essi ha più insigne, e riunendo questi singoli elementi in una combinazione elaborata dall'artista, poi ricamando su di essi variazioni splendenti e immaginose, in cui talvolta sparisce il tema originale, infine sostituendo del tutto al motivo reale quello creduto perfetto e sublime nel proprio ideale o nel proprio sogno.

L'Inghilterra e l'Unione nord-americana ci hanno dato due

esempi tipici di civiltà intermedia definitiva, mercantile, e dico, ci hanno dato; perchè oggi stanno avviandosi a una civiltà imperialista dominante, avviamento di cui il contraccolpo è già stato risentito dall'arte, con la decadenza rapida del preraffaelismo e con l'entusiasmo suscitato invece dai canti celebrativi di guerra del Kipling.

Ma ora limitiamoci a esaminare il momento intermedio e l'arte simbolica inerente.

Ricordando le spiegazioni sopra esposte nulla di più chiaro e di più naturale che il sorgere e l'affermarsi della recisa formula del Ruskin e del puro ritorno al preraffaelismo nella grande Inghilterra dei traffici, delle colonie e delle sterline.

Con Ruskin si ergeva a principio estetico assoluto la trattazione spiritualizzata amorosa della realtà, il contenuto idealistico dell'opera d'arte, escludendo addirittura dall'arte e dalla bellezza la riproduzione indifferente del vero; con i preraffaeliti si rivestivano i sogni, le idealità e la realtà delle forme più preziosamente e arcaicamente stilizzate e affinate della realtà medesima.

Si combinavano qui i due caratteri essenziali dell'arte delle civiltà intermedie: la simbolizzazione, l'ultra realtà, la bellezza ricercata e concepita in una astrazione pura in cui l'artista liberamente, all'infuori da ogni costrizione immediata, afferma la sua singolare utopia di ambiente e di creature, e poi la mancan-

za di una formula propria e originale, effettuandosi il ricorso alla formula d'arte dei quattrocentisti, il simbolismo dei quali avea invece virtù intrinseca di successione, come quello che nasceva in una civiltà intermedia di ascensione, che appunto si concluse con la espansione dominante del Cinquecento.

Talchè l'impero delle leggi estetiche, da me per la prima volta fissate, permane sempre nella guisa più palese e determinata.

Ma il preraffaellismo per la sua indole troppo unilaterale, per la sua portata troppo ristretta, per la sua rispondenza esclusiva con un dato momento della evoluzione civile, per la sua provenienza troppo esotica avea in sè i germi se non della propria morte certo della propria trasformazione.

Della maniera preraffaelesca era lo schema quello che doveva cadere appena una nuova ascesa si fosse determinata nel tipo di civiltà, mentre dovevano restarne il carattere il sentimento il profumo, quella decoratività e delicatezza di visione e di linea, quella sottile e ingenua armonia di colore e di pose, quell'immateriale oppur sensuale desiderio di possessione e di compiacenza della natura che si effonde dalle sue figurazioni.

Questo doveva rimanere per unirsi insieme nobilitandole ed affinandole, alle altre tendenze artistiche moderne di tecnica e di concezione sorte tanto in Inghilterra, quanto importate – come ad esempio la tendenza ideologica – togliendo al simbolo esclusivamente filosofico la sua freddezza, addolcendo estetiz-

zando la logica del raziocinio e le astruserie della meditazione con una espressione morbida e fine, con quella bellezza indefinita che si conviene all'opera d'arte: oppure la tendenza del naturalismo impressionista, temperandone gli eccessi e le asprezze, rendendone più delicata ed elevata la scelta dei soggetti.

E adesso già, mentre la primitiva maniera preraffaelita sta per scomparire, ne vediamo queste prime trasformate applicazioni e fusioni su altre formule. Non è a credersi però, come a prima vista potrebbe sembrare, che il preraffaelismo, il quale ci porta tanto lontano dalle manifestazioni del mercantilismo pratico ed è con esso in così acuta opposizione, sorga improvvisamente come un brusco capriccio di alcuni artisti; ciò sarebbe contrario a quanto più volte io dissi circa la derivazione delle forme artistiche delle diverse civiltà da quelle che immediatamente le precedettero; e ciò non è.

Anche il preraffaelismo ha la sua preparazione storica ed il concetto che lo ispira vien man mano elaborandosi da un iniziale realismo, donde si svolge pure l'altra tendenza innovatrice, più tecnica che concettuale, che fa capo allo Whistler e che estende la realtà su armonie di colori. Turner l'artista geniale ed eccezionale è la fonte delle due tendenze, che si presentano a noi tanto divergenti.

Sorto dal decoroso realismo di Gainsborough, si vale il Turner della riproduzione della realtà, da prima come mezzo per

acquistare tutte le potenze e le agilità della fattura, ed una volta che ne sente sicuro il possesso nella mano e nell'anima, cerca della realtà i brani più eletti più concordi al suo fantasma estetico, trae da ciascun frammento del vero la parte, la linea, l'aspetto più bello più efficace e questi compone in un insieme da lui costruito; finalmente disfrena il volo e, come il filosofo determina nella sua intuizione la legge cui deve obbedire la realtà così egli raffigura la bellezza creata nel suo spirito alla quale deve la realtà uniformarsi.

È quindi l'idea soggettiva della bellezza quella che è attribuita alle cose in ultima analisi e le cose non sono più che un mezzo per esprimerla. Un passo ancora e l'idealità assumerà il sopravvento su tutto e la realtà sarà improntata, interpretata e stilizzata a seconda dell'ideale preconconcetto dai preraffaelliti.

Ma Turner prediligeva le preziose, le difficili, le chiare illuminazioni; al colore attribuiva i canti della chiarezza e nei grandi spazi da lui dipinti, negli spazi lucenti e vibranti, prorompeva la nota chiara accesa nel centro, donde poi sapientemente si diffondeva attorno, ora attenuandosi ora eccitandosi nelle morbidezze e nei riflessi, ed è appunto questo secondo aspetto della genialità dell'artefice, che nel decadere del preraffaellismo e nel vigoreggiare dello Whistler si impose e si dilatò in diversi modi.

Altrove poi, come nella Germania, dove il realismo d'importazione non penetrò che in esigua parte, dove quello sponta-

neamente sviluppatosi serbò sempre, insieme al collegamento con la tradizione dei vecchi maestri, una certa decorosità grave di forme e una certa solidità ampia di espressione, dove non scese mai alle scurrilità o alle inezie del realismo latino, le nuove tendenze, sorte per il premere degli ideali civili intermedi e della concezione più astratta della bellezza, accrebbero tal gravità, decorosità e solidità, attribuendo un carattere talvolta solenne alla rappresentazione realistica, e poi si svolsero in un simbolismo parimente grave e meditabondo, più intellettuale che fantastico, ma per ciò stesso tanto più lontano dalla materialità del vero quanto più cerca di esprimere la verità filosofica delle idee.

Nei paesi tedeschi l'arte ispirata alla concezione della bellezza intermedia si sviluppa pertanto in modo autonomo e spontaneo sopra questo fondo di realismo solido e cosciente, come spontaneamente sorge il tipo complessivo della civiltà intermedia per la naturale ascensione del gruppo sociale.

La Germania; chiusa in un regime autoritario, strettamente tradizionale, mentre noi decadevamo in una civiltà inferiore, percorreva a grado a grado il suo cammino ascensivo mediante un processo di concentrazione militare, che per sè stesso costituiva una barriera insuperabile alle dissolventi demagogie. Quando poi si compì il rivolgimento che portò la Germania alla conquista della sua unità, siccome questo fu preparato ed effettuato dalla corporazione militare e dagli alti poteri dello Sta-

to in vista del futuro imperio, non già come in Italia sotto il premere e con la collaborazione forzata delle classi popolari, e con tendenza a stabilire, oltre l'unità politica, un regime di libera democrazia, così il nuovo ordine di cose venne a conferire maggior prestigio ed autorità a militari e a dirigenti, a tutto quel complesso di istituzioni che avevano contribuito alla vittoria, innalzando quindi sempre più verso la dominazione il livello della civiltà, staccandosi definitivamente da ogni relazione col tipo di civiltà inferiore per assumere quello intermedio, mentre l'Italia per i moti del risorgimento politico precipitò in una civiltà inferiore.

Talchè, se, presso di noi, dopo ottenuta l'unità politica, l'arte discendeva al realismo nullo delle civiltà popolari, in Germania, tranne qualche caso isolato, non se ne ebbe quasi traccia, come non ne ebbe il vano dottrinarismo democratico; invece si verificò un progressivo irrobustimento del realismo tradizionale, sorto insieme ai sani inizi della civiltà, e contemporaneamente e armonicamente si delineò il deciso indirizzo verso l'arte nuova. Infatti su questo terreno vigoroso e ben acconcio non tardarono a raccogliersi i frutti della ascensione civile. L'egemonia internazionale, la potenza militare, la gloria vittoriosa, la ricchezza dei commerci esaltarono attivamente i desiderî, e l'aspirazione al dominio da queste solide e poderose basi trasse una straordinaria energia per spiccare nel futuro e nel sogno il volo

più alto e rapace.

Oh le magnifiche, le slanciate utopie scattanti verso l'infinito, come un immenso razzo attraverso una pioggia d'oro verso il mistero dei cieli notturni!

Dalle classi popolari, dalle classi superiori emanarono le più assolute intuizioni di dominio esclusivo che mai siano stato pronunciate, e Marx da una parte e Nietzsche dall'altra ne furono i due indissolubili profeti. Il primo dichiarando l'illimitato diritto del lavoro come unico fattore della ricchezza, il secondo proclamando addirittura legge universale della vita il voler dominare, formularono in termini antitetici la medesima ansia collettiva e individuale, l'essenza unica del tipo di civiltà intermedio, e cioè l'aspirazione a una dominazione integro e incondizionata, quale il desiderio presenta come esca e come meta alla volontà.

Ma ambedue queste formidabili teorie, pur avventandosi oltre tutte le realtà e possibilità presenti, pur attingendo nell'estasi della dominazione i limiti dell'inarrivabile, si radicano ben addentro nel massiccio monumento del pensiero tedesco, ed anzi ad ogni sforzo per una nuova elevazione più tenacemente si approfondano nella tradizione del sapere, quasi a ricercare negli antichi terreni succhi più vigorosi di verità e di solennità.

Pertanto il nuovo non urta mai col vecchio, e la astrazione politica e filosofica più ardita non contrasta con i dati generali

della realtà, ma il nuovo e l'oltre reale rampollano armonicamente dalla tradizione e dalla realtà, ne costituiscono una indefinita e ininterrotta continuazione, ed anzichè escludersi, l'un l'altro si collegano.

Lo stesso si deve dire per l'arte tedesca nella sua fase simbolica e ultra reale, determinata dalla ascensione sociale al tipo intermedio, poichè, mentre essa per un lato si riconnette alla tradizione dei grandi maestri e all'indole nazionale, per l'altro, quanto più audacemente si distacca dalla mediocre esistenza e si slancia verso l'alto, tanto più si sforza di raggiungere la realtà psichica, di dar consistenza e verità al simbolo del proprio sogno, di farne pure un fiore vario e nuovo, ma dall'albero secolare del pensiero sapiente. Quindi, come nella costituzione sociale abbiamo le due grandi forze che nella loro armonica concorrenza mantengono il fermo equilibrio della solida compagine tedesca, da una parte la borghesia grave, seria, operosa, democratica nel senso migliore della parola, ma attaccata alla tradizione e compresa della dignità dell'imperio; dall'altra le giovani generazioni o schierate sotto le vaghe idealità socialistiche di Marx, o seguaci del dinamismo individuale e nazionale, affermato nell'espansione della volontà del proprio io o dello Stato verso mete dominanti; così nell'arte abbiamo la corrente del naturalismo serbante la grande tradizione e la corrente del simbolismo e dell'ultra realismo che da questa tradizione ha elevato il

suo volo; ambedue cooperano mutuamente alla robustezza e alla eccellenza dell'arte germanica.

Ed altri modi infine numerosissimi si potrebbero enumerare per i quali si venne effettuando il passaggio dall'arte realistica delle civiltà inferiori all'arte simbolica delle civiltà intermedie, ma questi o sono di entità più lieve e si riferiscono a tratti particolari, o si riconnettono con quelli principali sopra enumerati, o risultano dalle varie combinazioni che si possono ottenere riunendo due o più di essi ed escludendone altri. Sinteticamente si può dire che tutti questi diversi modi e indirizzi consistono: formalmente, in una più elaborata derivazione dei modi di espressione realistici attribuendo ad essi una funzione, una capacità, una espressività diverse e più intense di quelle cui erano destinati dal realismo, distaccandoli per così dire dalla immediata rappresentazione e significazione in cui erano usati per ampliarli a nuove e più grandiose comprensività ed espressioni; sostanzialmente, nella simbolizzazione di una realtà interna, dell'ansia, della bramosia del proprio io o della coscienza collettiva, o di una immaginata realtà futura sovente in antitesi sempre superiore e discordante da quella presente.

Talchè già fino da ora mediante la analisi di questi nuovi modi, di questi recenti svolgimenti della tecnica artistica, prima ancora di conoscere singolarmente le principali opere in cui furono posti in essere, si rivelano i caratteri essenziali, che essi

hanno infuso nella produzione artistica moderna, consistenti nel distacco dalla realtà presente, nella esplicazione delle idealità individuali libere da ogni costrizione e convenzione, nella tendenza verso una bellezza e una perfezione piene, ultra reali, spiegantisi soltanto per una incontrastata affermazione di dominio.

E in questo stesso movimento furono coinvolti, pervenendo a un risultato simile, i continuatori dell'arte democratica vera e propria.

Al pari dei loro colleghi in politica, i quali, buttata dietro le spalle l'aspirazione, tante volte declamata, ad un avvenire di dolce benessere eguale per tutti, organizzarono il numero per schiacciare la qualità, per farsene sgabello, per avere un istante, fosse pure un istante solo, di dominio, eglino, gli artisti, hanno dato un addio ai canoni del realismo antico, alla evidenza, alla popolarità della rappresentazione, alla eguaglianza di tutto il reale, hanno bandito l'adorazione della realtà apparente e non si sono contentati più di fare opera passiva di riproduzione, ma esagerarono, terrificando la esposizione del brutto, del miserabile, del doloroso, o raffigurarono le loro utopie nel simbolo.

Epperò anche qui la realtà è lasciata addietro e l'idealità simbolica è orientata alla dominazione, in che si ha appunto la formula più generale di tutta l'arte moderna.

Come più volte ho accennato, la civiltà intermedia non si è

ancora da per tutto costituita e si trova ancora in lotta con gli avanzi della civiltà inferiore e l'arte simbolica non ha ancora definitivamente trionfato e deve combattere contro diffidenze vivissima e contro i gusti realistici permanenti, che già si palesano agli inizi di una futura ascensione verso un tipo di civiltà dominante, e l'ansia del dominio preme siffattamente da produrre un principio di decadenza nel simbolo il quale non soddisfa più. Le energie nuove potentissime sviluppatesi, le ricchezze immense accumulate, vogliono qualcosa di concreto, di effettivo, vogliono spiegarsi in tutta l'azione, in tutto il godimento, in tutto il fasto di cui sono capaci, e già quindi si illuminano i tentativi e i disegni per una celebrazione radiosa, non più di un sogno, ma della vita e della realtà che vogliono rifarsi splendide ed insigni.

Quando i vasti imperi anglo-sassoni, germanici, e (Dio faccia!) latini, costituiti a seconda di un magnifico tipo di civiltà dominante, ci consentiranno di tracciare, come lo abbiamo fatto per l'arte simbolica, il quadro della grande arte in essi fiorita, della grande arte creatrice e celebratrice ispirata alla concezione superiore della bellezza?

Il poema eroico

.....Allora
bianco attraverso la bufera del fuoco
bianco sul suo cavallo agile come
un tigre domo, non simile ad un uomo
fragile ma simile ad una forza
onnipresente espressa dalla lotta
stessa dei fati e degli uomini, incontro
ai giovinetti venne il Liberatore.
Muto trascorse lung'h'esse le coorti
adolescenti come fa il nembo sopra
le epiche, ma l'anime ch'ei piegò
col suo gran soffio parvero dall'angoscia
risollevarsi moltiplicate.....

G. d'ANNUNZIO, *La Canzone di Garibaldi*,
Milano, 1901, versi 725-737).

Così incontro ai poeti, anime giovani fra i vecchi popoli,
venne l'Eroe, l'eroe primo, padre stipite emblema e nume della
stirpe, l'eroe nuovo, incarnazione suprema del sogno.

E le anime depresse da un misero giogo di uniformità faticosa e triste, confinate dalla ostilità circostante in sé stesse, ep-

pur tremanti di aspettazione ne sentirono in anticipo la venuta, si prepararono all'accoglienza e allorchè giunse con impeto magnifico infransero le catene livellatrici, fino a lui elevarono l'immenso canto e col canto cercarono di elevare fino a lui gli ascoltanti.

Quale audacia antiveggente, solo venti anni or sono, avrebbe osato prevedere la ricomparsa dell'eroe nel poema che lo celebra insieme alla sua terra natale?

Quando, come si usa per i defunti, si insegnava la storia dell'epopea, e ogni canzone eroica si disseccava nella analisi quasi a scoprirne l'organismo divenuto omai estraneo, quando la poesia civile si scalmanava sconsigliatamente nell'invettiva contro il prete o contro il governo, quando il poeta faceva della poesia il surrogato della lettera amorosa, e in un bacio di femmina o in un bicchier di vino esauriva il suo estro, e la piccola servente lacrimava di commozione e il pubere adolescente impallidiva sulla lubrica rivelazione, e tutta la poesia veniva dileggiata e compatita, chi follemente avrebbe osato pensare alla riapparita del poema e dell'eroe?

E ancora fino a ieri, quando il canto simbolico prevaleva; quando tutti gli sforzi giovani e buoni erano intenti nell'ardua opera di purificazione, di rinnovazione e di esaltazione del verso; quando si volevano ritrovare tutte le bellezze e tutte le armonie della parola e del ritmo e penetrare nei secreti più pro-

fondi delle cose e delle anime; quando il poeta aspirava al suo sacerdozio inviolato nell'esprimere quello che non era stato detto mai, nel manifestare i turbamenti le incertezze del suo recente risveglio cui si presentava nuovo il mondo, e per reazione al passato, alla trivialità e alla facilità convenzionale e invereconda, si chiudeva in sè stesso ermeticamente, sdegnava la folla e faceva del proprio compiacimento o dell'adempimento di un mero proposito di bellezza scopo esclusivo del suo canto, chi avrebbe pronosticato come tanto imminente la rinascita del poema celebratore di eroi, di gesta e di civiltà ?

Ed oggi ancora, mentre io scrivo, chi vi crede, chi se ne rende conto? Appena gli spiriti più eletti, gli spiriti più vigili ed alacri che vivono nel centro più vorticoso della vita, che ne ascoltano e ne comprendono ogni palpito, gli spiriti più prosperi e gagliardi che, come le spume portate col travolgersi dell'onda fino là dove essa giunge sulla spiaggia, possono avanzare con l'avanzarsi della vita e rinnovarsi con essa. Vere scolte della società danno l'avvertimento di ciò che si prepara, del mondo in cui la corrente umana sta per penetrare, mentre questa o crede di essere sempre allo stesso posto o crede di non arrivare mai.

E del resto questa diffusa inconsapevolezza in cui talvolta giace l'artefice istesso che crea, facilmente si spiega riflettendo anzitutto che le trasformazioni della poesia hanno precorso non solo quelle similari delle altre arti, ma quasi le stesse fasi

sociali che dovevano determinarle, poichè la poesia oltre ad essere l'indice più sensibile dei movimenti della civilizzazione, ne è pure l'intuizione, quasi il vaticinio; in secondo luogo che le trasformazioni medesime si effettuarono con una rapidità prodigiosa sotto i nostri occhi, i quali più difficilmente potevano averne una veduta d'insieme e senza dar tempo alle anime di adattarvisi e di variare con esse; infine, che accanto ai nuovi orientamenti e alle nuove formule, in rispondenza alle nuove formazioni della coscienza sociale, permanevano le antiche, come restavano nella società parte dei vecchi modi di sentire e di essere.

Talchè siccome avviene di un lungo corteo attraversante le contorte vie di una città, il quale ha già la schiera d'avanguardia al punto di arrivo mentre la schiera che sta in coda non ha mutato posto, non ha fatto un passo in avanti, così la società umana moventesi nella via dell'arte, della scienza, dell'organizzazione politica; coloro che stanno alla testa hanno già raggiunto e sorpassato sistemi filosofici, fasi artistiche e regimi politici, che la colonna la quale si prolunga dietro a loro appena intravede pavida vagamente, oppure ignora del tutto.

In questo cammino ideale, in cui l'avvertimento del moto e del progresso non ci è dato dalle facili e materiali impressioni dei sensi, ma da una delicata sensibilità morale di cui pochi sono dotati, assai arduo è il rendersi conto del percorso fatto e

del punto di arrivo. Pertanto cominciamo ora da questa indagine, studiando rapidamente la via percorsa dal drappello primo – poeti e filosofi – ministri di rivelazione ambidue – se con qualche sicurezza vogliamo sapere dove siamo arrivati e la direzione verso cui siamo avviati.

Il secolo scorso fu quello che vide un maggior numero di trasformazioni artistiche, filosofiche e politiche. Nel breve ciclo di cento anni si sviluppò tutto un completo giro evolutivo, una intera oscillazione vitale fu compiuta, la società cioè è ritornata, naturalmente in altri aspetti, a quel punto donde era partita, e sembrava per sempre, alla fine del secolo decimo ottavo. A tutto quel complesso di idee, di opinioni, di sentimenti, di norme, ecc., che formavano l'essenza del vecchio regime, a sua volta languido riflesso di quel sistema su cui sono costituite le autentiche dominazioni, il secolo XIX al suo inizio ha volto le spalle furibondamente, finchè percorrendo tutto un tratto della oscillazione è giunto, se non a stabilire, per lo meno a formulare il sistema opposto sulla base della eguaglianza e della libertà. Arrivato al punto estremo comincia l'oscillazione a invertirsi e nelle anime cominciano a risalire sentimenti, idee e ideali di dominazione fino a ieri negletti e compressi.

Ma che velocità, che turbine per compiere inversamente in un secolo e già riedere dirittamente, quell'amplio tragitto a percorrere il quale si erano impiegati secoli e secoli; dal mille alla

fine del settecento!

Una velocità, dirò così, psichica, che sta con quella dei secoli addietro nella stessa proporzione della velocità di una locomotiva con quella di una carrozza o di una portantina; e si noti bene, poichè il raffronto non è soltanto uno schiarimento figurato, la velocità con cui la coscienza sociale si muove nella sua traiettoria di forme civili si è venuta appunto accelerando moltiplicando decuplicando, come la velocità dei mezzi meccanici di locomozione; e come quest'ultima ha reso possibile di girare il globo in un tempo incomparabilmente inferiore di quello occorrente in altre età, e come essa tende ad aumentare vertiginosamente sempre più, così la velocità psichica ha reso possibile in un secolo un corso e un ricorso per cui prima era necessario un millennio e così essa tende pure ad accrescersi sempre di più.

La locomotiva elettrica a 200 a 300 chilometri all'ora sarà l'equivalente grossolano e materiale dell'agente spirituale trasformativo con cui correrà domani la coscienza sociale, la quale trova oggi la sua obbiettivazione concreta nella locomotiva da *express* e nell'automobile a 100 chilometri.

Questa breve digressione basta a spiegare come un dato indirizzo artistico il quale riesca ad essere seguito per oltre un secolo siccome l'umanesimo, o una forma d'arte che riesca a mantenersi invariabile ed egualmente rispondente a un certo

ordine di idee per molte generazioni successive, siccome il poema epico nell'antichità classica, le visioni di oltre tomba nell'evo medio, sia una impossibilità nel tempo nostro, in cui non è neppure più ammissibile, per una tendenza o forma artistica, la durata che ebbero il neoclassicismo nel passaggio da un secolo all'altro e il romanticismo dopo il primo quarto del secolo testè finito. Ben si può affermare oggi che riguardo a tutto il movimento psichico e sociale un ventennio, un decennio equivalgono anche a parecchi secoli dell'antichità, e il moto, l'incessante divenire si fanno in causa dei loro stessi effetti sempre più celeri. Come con i mezzi di cui disponiamo percorriamo in breve ora tutta una estesa regione soddisfacendo a ogni nostra curiosità e traendone subito tutto il partito che se ne può ricavare a seconda del nostro intento, così mediante le nostre facoltà spirituali e i mezzi che possediamo per aiutarle e stimolarle e soprattutto sospinti da un'ansia desiderosa sempre più acuta, rapidamente giungiamo ad esaurire una determinata formula politica filosofica artistica, traendone fin l'ultima conseguenza compiendone ogni possibile applicazione. In un attimo il nuovo sistema, il nuovo metodo, il nuovo ideale sono sfruttati e spremuti e occorre passare ad altro e trovare altro, occorre varcare nuovi confini, andare oltre, andare sempre più velocemente quanto più si accresce il pungolo del desiderio, quanto più si amplia e si eleva la meta della felicità, e quanto più lontana

quindi materialmente e moralmente si fa la possibilità dell'appagamento.

La rapidità e l'intensità dei fenomeni artistici (come del resto della massima parte dei fenomeni sociali) sono giunte a tanto nei dì nostri da cagionar quasi la impressione della simultaneità. Ossia un dato aspetto che l'arte ha assunto, una data forma in cui si è manifestata non hanno ancora compiuto il loro ciclo, non sono pervenuti alla piena espansione che già non una ma molteplici direzioni e forme nuove o rinnovate si preannunciano e contendono per farsi largo.

In questo vortice fulmineo si dovrà dunque procedere molto cautamente e per orizzontarci e per determinare con qualche sicurezza la più recente, la più nuova formula estetica, sboccia-ta, per così dire, mentre si guarda, su dalle anime e nella quale meglio si dispiegano e si presentano le idee nostre e i nostri sentimenti. Si dovrà gettare uno sguardo all'indietro, istituire una breve analisi storica delle formule e delle scuole donde derivano quelle presenti e per ognuna tracciare il quadro sociale di cui si trova ad essere effetto ed elemento.

Le circostanze politiche e sociali e pur anco fisiche presentate dal principio del secolo scorso erano tali che già Alfred de Musset, nelle sue *Confessioni di un figlio del secolo*, diagnosticava la segreta malinconia delle moderne generazioni, le quali concepite fra due battaglie, con la visione radiosa della gloria passata,

splendente d'oro e di bandiere, male si rassegnano alla vita monotona e gretta che la società borghese può offrire. Come un ideal compenso a questa mortificazione della realtà, a questa miseria presente in confronto delle eccelse grandezze di prima, a questo dubbio in cambio delle certezze vittoriose in cui si rallegravano i padri, ecco il romanticismo dai più rosei sogni, dalle più alate chimere, mediante una illusoria emigrazione verso il medio evo, mediante un ritorno verso un fantastico passato, un pellegrinaggio verso la Spagna, la Grecia, verso i paesi della passione, verso zone di anima omai scomparse, verso tempi omai finiti.

E il De Musset, pur arrestandosi alla superficie dei fatti, pur riguardandone solo il lato soggettivo e sentimentale, avea colto giusto. Oggi la nostra analisi più profonda se ci dà una più esatta spiegazione delle cose, se ci mostra le cause sociali e l'intimo meccanismo di quelle tendenze conferma però l'osservazione. Il poeta empiricamente ha già rilevato l'effetto della grande legge da me illustrata nell'*Introduzione*, legge che stabilisce le connessioni fra i tipi di civiltà, le concezioni della bellezza e gli atteggiamenti dell'arte.

Dopo l'interrotto decadere della civiltà a tipo dominante continuato per parecchi secoli fino al crollo immane della Rivoluzione francese, in cui la società parve inabissarsi così da pervenire di un tratto all'infimo tipo di civiltà inferiore popolare, si

ebbe improvvisamente una resurrezione vertiginosa come lo era stata la caduta. Nel volgere di brevissimi anni la civiltà con balzi non mai avvenuti precipitò e risali ai due tipi estremi, dall'infimo attinse ancora il tipo massimo col primo Napoleone, e tanto completamente quanto non si era più verificato dai classici imperi.

Insieme a quella improvvisa e autentica restaurazione dominatrice si operò la restaurazione di tutte le attività sociali.

Fu un lampo, è vero, fu un rogo momentaneo che illuminò del suo intenso bagliore la notte fonda e poi si estinse, ma in quell'attimo la luce penetrò ovunque; non si trattò già di una mascherata, di un simulacro di dominazione e di una affermazione astratta; al contrario la sua intensità e il grado di penetrazione che ebbe in tutto il corpo e le esistenze sociali possono considerarsi in proporzione inversa alla sua durata.

Non altrettanto invece può dirsi del tipo di civiltà inferiore stabilitosi colla Rivoluzione francese. Questo sì che fu soltanto un'etichetta che copriva un contenuto ben diverso; uno stato caotico, uno stato di anarchia, uno stato amorfo; la costituzione della civiltà inferiore democratica era stata proclamata nelle leggi, nelle formule dei diritti dell'uomo, ma non era penetrata nella vita, era rimasta estranea alla coscienza; tanto vero che da essa non si improntò alcuna corrente di attività sociale.

Se la miserabile decadenza e l'imbecille abdicazione dell'ulti-

mo Capeto ebbero ancora uno stile, se uno stile reciso ebbe l'Impero, la rivoluzione non ne ebbe alcuno, nè in arte nè in politica; essa non fu che negazione e distruzione, ciò che si creava continuava la tradizione e tendeva a restaurarla, così le vittorie degli eserciti rivoluzionari. Tanto vero che proprio alla vigilia della Rivoluzione l'arte più intima, quella che più è vicina alla vita, che quasi è compagna alla nostra persona e che è in stretta relazione con i nostri gusti, le nostre aspirazioni e le nostre abitudini, l'arte decorativa del mobilio, delle stoffe, delle foggie del vestire, ci esprime da Luigi XVI bensì una meravigliosa arcana profezia, ma non è già la profezia dell'eguaglianza libertaria, ma della dominazione imperiale.

Lo stile Louis XVI brancola quasi nella aspettazione dell'Impero; è già il germe dello stile napoleonico; le linee, i fregi, le sagome tentano in una commovente incertezza l'abbozzo della miracolosa rivivenza che l'Impero ci darà del mondo classico in uno stampo dai contorni definitivi e precisi quasi li avessero tracciati la sicurezza breve del comando e la rigidità nitida della invitta spada del Corso.

Con la civiltà riportata per l'Impero al tipo superiore dominante anche l'arte si eleva alla concezione più alta della bellezza celebratrice glorificatrice esaltatrice di vita. Tornano in onore tutte le forme più insigni e le finalità vere e proprie dell'arte, poichè risplende il senso dell'eroico; la tragedia rievocante le

avventure dell'eroe domina e freme sul teatro, il canto celebratore dell'eroe riecheggia nella poesia, la pittura ha per l'ultima volta consapevolezza del suo intento decorativo-illustrativo, la scultura effigia la bellezza la perfezione fisica e la forza, e se non si hanno capolavori immorali e supremi, monumenti e poemi insuperati come quelli dell'arte greca e romana, si fu perchè fece difetto il tempo. Il genio era tutto assorbito nella gesta militare, che doveva affermare politicamente, che doveva costruire l'Impero e la civiltà dominatrice e non aveva modo di rivolgersi all'arte; nella politica, nella attività dell'imperio il genio aveva potuto dare in Austerlitz il suo capolavoro, pur troppo non ebbe la possibilità di darlo altrove nelle arti.

Sfasciato l'Impero e spenta quella repentina vampa di civiltà dominante proprio in mezzo ad una civiltà intermedia, l'inglese, si incominciò una civiltà intermedia di decadenza verso il tipo inferiore, o per meglio dire si riprese la decadenza già avviata da secoli, interrotta soltanto un momento dalla meteora napoleonica. Omai il movimento era ineluttabile, la vasta classe borghese, sollevata definitivamente dal basso gorgo popolare, richiedeva beni a comando e voleva imporre la sua legge. La civiltà si improntava da essa nelle sue caratteristiche principali: il pedantesco e gretto utilitarismo nella vita pratica, il disgusto di questo istesso realismo utilitario nella vita interiore e la fuga nell'irreale del desiderio. E l'arte segnava immediatamente il

nuovo stato delle anime e delle cose assumendo precisamente quella formula estetica inerente alle civiltà intermedie di decadenza, la formula *romantica*, nella quale soltanto a elementi tratti dal passato e dallo straordinario si riconosce valore di arte.

La celebrazione della realtà e delle forze della vita cessa; tutto ciò che è viene guardato dall'artista con un senso di sconforto o di avversione, ognuno teme di contaminarsi al contatto delle cose come sono, il distacco dalla realtà è completo, ma questo avviene, all'indietro; non si guarda nell'avvenire, ma nel passato e la perfezione è proiettata in un sovrumano cui l'uomo non arriva già per una futura evoluzione, ma in cui si trovava prima di corrompersi nel mondo, in un ipotetico stato verginale.

E quando lo sguardo non è volto al passato, non è mai sollevato verso l'alto, ma è diretto verso la prossima civiltà inferiore in cui si decade, in basso, poichè si crede di ritrovare tra gli umili e gli infimi quelle condizioni di sentimento e di spirito fantasticate nelle più immacolate albe umane. Il meschino diventa centro di tutte le attenzioni e di tutte le commozioni, come è supposto il vaso di tutte le bontà, siccome il debole, il malaticcio e il diafano (ecco limpida apparire l'antitesi con la materiale grossolanità della realtà borghese) diventano lo stato preferibile dell'uomo, simbolo delle qualità spirituali più tenute in pregio.

Il ferito è in questa arte l'eroe delle più commoventi avventure amorose, la vergine eterea che non sembra soggetta alle volgari necessità della vita, che non mangia e non beve, che vive di sospiri e di occhiate, è l'inspiratrice di tutte le passioni e la musa di tutti i poeti; non vi è amore artistico se non è il più infelice possibile e se, ben inteso, i due amorosi non stanno eternamente separati dalle più aspre barriere. Queste le fantasie e le realtà dell'arte romantica, ma il suo campo preferito è il medio evo con le crociate da cui non finivano mai di ritornare i difensori della fede, piuttosto malconci, sempre inopportuni in famiglia, malgrado che il poeta consacri le sue strofette a celebrare ingenuamente la fedeltà della sposa aspettante; ovvero è la Spagna ai tempi delle tremende lotte coi Mori e del terrore per la Inquisizione; e proprio in quel paese, pare impossibile, le sole persone che si volevano bene erano sempre quelle che non avrebbero dovuto volerselo; infatti il poeta non ci canta che di giovinette infedeli tratte a morte sotto gli occhi del cattolicissimo innamorato o viceversa. Crudeltà del destino!

E non proseguo oltre nell'enumerare gli svolgimenti, del resto ben noti, della formula romantica: mi basta stabilire che il poeta romantico, allorchè il suo canto diventa celebrante, trascorre molto all'indietro nel passato, allorchè è puramente subbiettivo e cioè lirico, si lagna e piange, se non altro per moda, e il suo sconforto ci prepara il fosco pessimismo, allorchè in fine

vorrebbe farsi rivelativo e spingersi in avanti, scende giù giù a sdilinquirsi fra gli infimi aprendo la via al realismo incipiente.

Poichè è appunto da parecchi degli elementi elaborati dal romanticismo e da alcune delle tendenze romantiche (sviluppandosi ogni novello indirizzo anche contraddittorio gradatamente dalle forme più avanzate a cui era giunto quello immediatamente precedente) che sorge il realismo o il Verismo che dir si voglia, allorquando la civiltà intermedia di decadenza precipita e sta per trasformarsi in civiltà democratica inferiore.

Non istarò a descrivere la trasformazione civile nè il regime sociale e morale del tipo inferiore, a cui per lento passaggio o per brusca catastrofe si perviene. Già tutto questo fu accennato dianzi nella teorica generale. Qui è sufficiente l'accennare che dal trenta in poi il tipo di civiltà intermedia nella sua decadenza è venuto sempre più avvicinandosi al tipo inferiore coll'aumentare della prevalenza del regime democratico e dell'importanza assunta dalle classi inferiori nell'equilibrio della società. E l'arte segue la stessa curva discendente, si impronta alla concezione inferiore della bellezza, perviene al realismo, ma le diverse arti ne interpretano e svolgono differentemente la formula. La poesia, che per la sua intessa natura è la più repugnante dal realismo scialbo e gretto, e che meno si adatta ad una fedele e sterile descrizione della banalità esteriore, poichè nell'inno, inseparabile dall'ardore entusiastico che lo ha ispirato, è insito un

senso di celebrazione, la poesia, dico, non precipitò nelle inezie e nelle miserie in cui pur troppo giacquero la pittura, la scultura e la commedia. Il poeta, è vero, non proruppe più nel canto glorificante, nella laude solenne delle cose belle e degli eroi, non si esaltò, non si commosse più per le leggende e per le passioni del passato, omai il mondo era stanco di fole, era diventato serio, operoso, positivo, guardava all'indietro con senso di spregio, riponeva da vero *parvenu* tutto il progresso e la perfezione nell'attimo presente, nella gente contemporanea; i secoli e le società trascorsi che non erano democratici, nulla potevano aver di buono, le idee e le virtù antiche non erano che pregiudizi e superstizioni, barbarie da respingersi di fronte alle rivelazioni della scienza nuova.

Il poeta forse non era di questa opinione e trovava che il presente ora assai poco attraente, ma non poteva sicuro ribellarsi alla corrente generale. E allora si ripiegò su sè stesso e così fu in parte salvo.

La lirica salvò la poesia e consentì l'apparizione di un artefice sommo come il Leopardi nel periodo del peggiore realismo artistico. Il poeta si rinchiuso, in sè medesimo, non spinse mai l'occhio attorno a sè, cantò il mondo della propria anima, ma necessariamente il suo canto non fu di gioia, quella costrizione istessa era una negazione della vita, e la negazione fu il tema del canto; ecco il pessimismo.

Inoltre è da notare che un tipo vero e proprio di civiltà inferiore non si stabilì mai; in Francia con la Comune e altrove pure con i moti dell'Internazionale, si ebbe un breve periodo in cui si pervenne a tal punto; ma la durata fu minima; il tipo inferiore non ebbe il tempo di consolidarsi e se, come ad esempio in Francia, nominalmente, in apparenza, l'edificio governativo e il regime morale sembravano preordinati ad uno schema eminentemente popolare, in realtà le cose erano assai differenti, e le parole, le declamazioni e i testi di legge poco corrispondevano ai fatti. La borghesia teneva il potere, cercando di accostarsi al possibile allo stile dei vecchi dominatori e in pratica poi le cose non erano gran che mutate. La civiltà restava sempre intermedia con l'etichetta del tipo inferiore. Epperò permanevano nella poesia forme non in armonia al tipo di arte inferiore; da noi poteva serbarsi una tradizione classica e preannunciarsi l'ode carducciana, e in Francia, elevarsi con Leconte de Lisle l'indirizzo formalista dei Parnassiani e apparire gli iniziatori e gli ispiratori immediati dell'arte nuova con Barbier d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, ecc. Mentre a mio avviso sono veramente manifestazioni accordantisi al tipo di civiltà inferiore, sia il convenzionalismo enfatico spiattellato e fragoroso di Victor Hugo, che nella musica mi richiama la maniera verdiana, sia il verso povero o pseudo scientifico di taluni romanzieri naturalisti.

L'infiltrazione della scienza nell'arte avviene non solo come portato di tutto il sistema di civiltà inferiore, che alle grandi concezioni dell'assoluto sostituisce i meschini concetti di ciò che si misura e si pesa, ma anche come reazione al romanticismo, come una rivendicazione del presente, ed ecco l'immagine poetica che si svolge sopra una legge astronomica, ed una spiegazione fisica che tiene il posto del mito, sintesi decorativa di verità particolari.

Altre influenze sono ancora intervenute a deviare il naturale sviluppo della formula realistica; in Francia l'ossessione dell'Impero, indistruttibile malgrado tutto e che dopo il 70 si conglobò con l'aspirazione alla rivincita; in Italia il sentimento patriottico, l'idealità suprema della indipendenza.

Le idee democratiche e l'avversione per i vecchi regimi penetrarono e si infiammarono nelle anime italiane insieme alla idea della unità, a un fermento di guerra.

Esse recavano dunque con sè l'antidoto; la discesa in una civiltà inferiore era resa men facile da questa elevazione degli spiriti nel patriottismo, da questo irrobustimento della fibra nei pericoli e nell'armi, e soprattutto da una vera rinascenza del senso dell'eroismo.

E il poeta cantò l'esecrazione contro i tiranni e l'incitazione alla guerra. Due puri eccelsi fiori di grande poesia, più vissuta che scritta, si levano qui dalla bassura di ogni realismo, Goffre-

do Mameli e Ippolito Nievo, poichè la loro giovinezza eroica, trascorsa tra un'ode e una battaglia, è invero un tale poema che mi fa pensare se forse in quel tempo, in cui stava avvenendo quella incredibile vicenda che fu l'opera garibaldina, non rivisse qualche magnifica grandezza delle più insigni civiltà classiche.

Tuttavia la poesia non durò incolume in questo periodo di realismo. L'influenza generale circostante non poteva a meno di operare su di essa, sia pure in minori proporzioni che sulle altre arti, e anche la poesia venne assumendo parecchie delle caratteristiche del tipo d'arte inferiore. In primo luogo smarrì gran parte della sua nobiltà e decorosità. Le buone norme di finezza e di elevazione concettuale e formale vennero trascurate; con la banalità e superficialità degli argomenti, indegni della elaborazione poetica, concordavano il più delle volte la volgarità, la trasandatezza della espressione. Non più ricerca e studio di eloquio, non più purezza di frase, non più proprietà e vivacità di attributo, non più originalità e ricchezza di immagini, non più insomma alcuna preoccupazione, alcuna aristocrazia e distinzione di forma, ma la sciatteria, la povertà del linguaggio elevata a sistema, l'uso dei modi verbali più comuni, plebei e corrotti; sola cura esprimere la verità nel modo più comune. Sembrava questo il fine supremo dell'arte, non intendendo che tutto ciò non era più arte.

Chi si sollevava dal modo comune, chi tentava una più for-

bita locuzione, veniva tacciato di retore artificioso, di accademico, e lo sprazzo non era del tutto ingiustificato, perchè veramente i tentativi buoni erano assai scarsi e siccome grandi idealità atte a suscitare vigorose e pure ispirazioni non si avevano, così tutto quanto si staccava dalla mediocre consuetudine era il più delle volte un artificio, un riscaldamento a freddo, una parata voluta. Strepitavano frasi reboanti e vuote, versi pomposi e clamorosi ma di pessimo gusto e privi di pensiero, come le tirate politiche sulla libertà del popolo o come le vistosità dell'abbigliamento goffo di una borghese arricchita.

In secondo luogo sempre in omaggio al realismo il poema sparì addirittura dalla attività poetica, le grandi e lucenti finzioni furono abbandonate, anche perchè ad esse mal si prestavano le meschine fantasie, e i soggetti più insignificanti, come quelli che ci sono quotidianamente sotto occhio, divennero i preferiti. Per questo lato la discesa si fece precipitosa e si giunse al fondo, cosa da snaturare la poesia e da sconciare il verso nella descrizione di pettegolezzi stupidi, di miserie repugnanti, di scurrilità oscene. Pur troppo il quadretto di genere, e il fratacchione rubizzo che pizzica la fantesca non appartengono solo alla pittura, anche la poesia ne deve confessare e forse di peggiori. Ricordo un nome solo, ma basta, il Guerrini nelle sue due incarnazioni di *Stecchetti* e di *Argia Sbolenti*, in Francia il poetastro si avvolse nella strada e la sua poesia colò insieme alle prostitute

e alle immondizie.

La formula realistica era esaurita per intero, e si era esaurita senza portarci un capolavoro, uno solo; la reazione doveva iniziarsi. Ed incominciò dalle migliori tendenze lasciate in eredità dal realismo, sì come questo si era svolto da elementi romantici.

La reazione avveniva in tutto il complesso della vita sociale: in politica, nella scienza, nella morale; i rigidi postulati della Rivoluzione francese, il materialismo scientifico e l'utilitarismo borghese non dominavano più tirannici e indiscussi; uno spirito novello trascorrevà per il mondo ridestando energie assopite determinandone di nuove, rialzando altari e fedi, creando dubbi e entusiasmi, modificando gusti e aspirazioni, eccitando desideri, bramosie vaghe sconfinite ignote, accendendo sogni in cui riviveva taluna gesta immensa delle grandi epoche passate. La vita parve di subito lanciata in una corsa più veloce, poichè la volontà degli uomini e dei popoli pareva schiudersi a una effettiva primavera di libertà e ampliare smisuratamente i suoi confini. Il ritmo della civiltà si capovolse ancora; dalla decadenza si passò all'ascesa, il tipo intermedio discendente all'inferiore si mutò in tipo intermedio ascendente al superiore. I mezzi acquistati dalle nuove società borghesi con il lavoro tenace e con la pratica utilitaria avevano operato il loro effetto, avevano fatto sorgere nei possessori la voglia di trarne il massimo frutto in dominio e godimento e di sollevarsi ad una fastosa e maestosa

dominazione. Ed ecco quindi cominciare ad essere richiamati in onore molti degli elementi prima aborriti spettanti appunto al tipo della civiltà dominante.

Nella poesia il rivolgimento fu immediato, fu tanto improvviso ed evidente che parve precedere quello sociale e che anticipò certo quello di tutte le altre arti.

I giovani poeti mossero i primi passi, tesero i primi versi nel realismo, ma i versi ricaddero nell'anima insoddisfatta e anelante. Era nell'aria un fermento inafferrabile sconosciuto, ma che urgeva, agli spiriti, e questi si sentivano agitati e ansiosi inconsapevolmente nell'imminenza dell'ignoto, si disponevano a illuminarsi in una luce non mai vista e le labbra si atteggiavano insuetamente come a pronunciare un carme inaudito. Che germoglio di brame, di curiosità, di aspirazioni, di eccessi! Che speranza di gioia!

E i poeti cercarono da prima realtà non ancora palesate e nella realtà vollero penetrare più addentro, fino dove altri non si era ancora insinuato; affannosamente andarono in traccia di aspetti nuovi della natura, valendosi di ogni mezzo, della più strana ipotesi scientifica, della immagine più ardita per designare un men noto rapporto fra le cose, col proposito superbo di rivelar tutta la realtà, di palesar tutta la verità, di trarne in luce le profondità inesplorate, le sottigliezze impalpabili.

Incitava sempre la speranza che dall'assiduo scrutare si po-

tesse trarre l'appagamento dei nuovi desiderî, si potesse finalmente rinvenire l'espressione artistica di quella tale realtà, diversa dalla solita, di cui omai tutte le anime andavano in traccia dopo che se ne era sentita la misteriosa promessa.

E la ricerca diventò una ossessione; ogni via battuta, ogni cosa nota furono lasciate in disparte, ancora si restava nel campo del reale, ma si voleva pervenire a quello cui niun senso umano era giunto e solo quello si riteneva degno di comporsi nel verso. E l'eccezione e la rarità divennero le mete unanimi. Solo nell'eccezione, scrive Charles Morice, potranno i nuovi poeti compiere i grandi sogni di aristocrazia sapiente e di bella purità.

Da questa tensione delle anime che un'intera generazione di poeti – da Baudelaire a Mallarmé – ci addimosta, conseguirono subito due effetti. In primo luogo, alle nuove cose, ai nuovi aspetti trovati e da manifestarsi, il linguaggio povero e corrotto, sciatto e consunto in mille usi impropri dai realisti, non valeva più, era inadatto; si trattava di esprimere finezze e intensità, relazioni ed essenze, idee e commozioni, in parte nuove, in parte ricavate da un completo oblio: bisognava quindi innovare accrescere raunare tutto il materiale della lingua, purificarlo e rinfrescarlo; bisognava coniare nuove parole, altre restituirne al senso proprio, altre trasferirne a significazioni nuove: bisognava istituire nuovi andamenti grammaticali, nuovi rapporti nel pe-

riodo e trasformare l'uso dei qualificativi. E i poeti si tormentarono sulla parola, sulla locuzione per rifarsi una linea e uno stile; la parola, la forma verbale divennero il centro di ogni preoccupazione, l'oggetto di un vero culto; si trovarono vocaboli nuovi, altri si rimisero in uso, i più imprevisi aggettivi furono posti al seguito di sostantivi al corteo dei quali non avevano mai appartenuto, e l'immagine sopra tutto si lanciò freneticamente nei voli fantastici più audaci e inattesi quasi a compensare il ferreo vincolo antecedente con la realtà.

Lo stesso processo di trasformazione si operò nei metri e nella struttura della strofe; il verso assunse ritmi più validi, più liberi, più ampi; si infransero i tipi convenzionali fissi, e per ogni pensiero sembrava che si volesse trovare l'atteggiamento poetico appropriato. E sono ben note, perchè io qui le stia a descrivere, le innovazioni, persino le follie linguistiche grammaticali prosodiche del Mallarmé, del Verlaine, del Corbière, del Ghil, del Moreas, del Kahn, del Laforgue, del Dumur, ecc., di quel gruppo nostrano immeritamente dimenticato che fu detto degli avveniristi e del d'Annunzio.

In secondo luogo le acute esplorazioni e penetrazioni della realtà, per quanto accompagnate e sussidiate da tutti i più recenti trovati della scienza, non erano andate molto lontano, ben presto erano apparsi gli insuperabili confini dell'ignoto, dell'insaputo, mentre le anime erano sospinte a tutta corsa e re-

stavano più che mai avidi e inappagate di novità.

E l'urto fu violento e doloroso e le anime, siccome dardi scagliati sopra una impenetrabile corazza, rimbalzarono veementi contro la barriera opposta dalla scienza positiva e dal duro inspessimento della mediocrità borghese, si ribellarono furenti contro la monotona costrizione della banalità, e con sublime avventatezza in un salto folle scavalcarono l'ostacolo tuffandosi perdutoamente nell'infinito mistero, smaniose di confondersi con il Tutto.

Ecco la realtà oltrepassata non solo, ma tutti gli ideali di perfezione di gioia di bellezza trasferiti di là dal vero, dall'esistente, nella regione sconfinata del sogno: ecco il mistero svelato, ecco la cognizione universale, la visione del Tutto, l'anima ampliata fino al supremo desiderio; ed ecco nel tempo istesso il disgusto della realtà, e della vita, la avversione immediata contro la normalità per troppo tempo determinata nell'infimo, contro la consuetudine non mai rialzata dalla esistenza più prona e insignificante, ed ecco infine l'ostinata ricerca del nuovo e lo sdegno appartarsi del Poeta in una ostile solitudine.

La Poesia raggiunge a questo punto il tipo proprio dell'arte delle civiltà intermedie, è essenzialmente simbolica e decorativa. Nel simbolo istesso che, non è che sintesi in cui si combinano solo i tratti più essenziali e permanenti è insita la decorazione, la quale non consta che di elementi riassuntivi e permanenti

ricavati da particolari mutevoli.

Il cammino adunque percorso dalla Poesia nel passaggio dal realismo al simbolismo si traccia ora facilmente. Abbiamo un primo stadio di fermento, di incontentabilità in cui gli artisti non più soddisfatti delle comuni nozioni e apparenze delle cose cercano di andar oltre le apparenze, di trovar nuove realtà, di vedere e di esprimere quello che altri ancor non vide e disse. Così fece Baudelaire per cui tutto un mondo vivo e moderno, ma del tutto trascurato, un mondo torbido e morboso per allora, entrò nella poesia, per cui aspetti fino allora inosservati delle cose e degli esseri si rivelarono e punsero la commozione con immagini tolte pur queste da rapporti e da fatti veri, ma di cui niuno era annoverato nel materiale poetico. La sua gloria, scrive lo Huysmans, è, in un tempo in cui il verso non serviva più che a dipingere l'aspetto esteriore degli esseri e delle cose, di essere pervenuto a esprimere l'inesprimibile. E in questo senso, incominciando là dove egli aveva finito, andarono fino agli ultimi estremi Tristan Corbière e Arthur Rimbaud. E già nel loro realismo feroce inusitato vi è una tal forza e da esso emana un tal turbamento, da rendere quella realtà ubbriaca e delirante, stravagante e impossibile come un sogno mostruoso, epperò, come un largo simbolo indicativo di tutte le altre forme meno eccessive della realtà. Si arriva a una tal vampa di passione che tutte le altre vi sono comprese.

Se Rimbaud – fiamma adunata in carne – tocca già realtà, non certo solita in poesia neppure con Baudelaire, quando dice:

Tel que les excréments chauds d'un vieux colombier

Mille rêves en moi font de douces brûlures,

tal realtà resta particolareggiata, ascende invece alla potenza simbolica il realismo straordinario delle *Chercheuses de poux* e l'immensa energia di *Bateau ivre*.

Ma a questo punto siamo già pervenuti al secondo stadio, quando il campo realistico è completamente mietuto e l'inappagamento delle anime è ancora più acerbo, sebbene l'eccezione sia già divenuta la regola.

Arrivati qui si inizia lo slancio decisivo, si varca il termine che separa due civiltà, da qui si innova veramente l'età, dalla realtà limitata il Poeta sale all'infinito, all'assoluto, di cui l'umanità ha demeritato; la sua meta è il Tutto; è tutto l'universo, è tutta la vita, tutta la perfezione e tutta la potenza che egli aspira a sentire e ad esprimere. Ed il mezzo per l'intento sovrumano è il simbolo.

Il simbolo è per l'arte ciò che è una legge generale per la scienza, vale a dire un compendio astratto di universalità e di eternità, in un caso di nozioni e nell'altro di commozioni.

Da una innumerevole serie di dati particolari ricava la scienza elementi e rapporti stabili a tutti comuni e con questi forma

un concetto astratto, una legge generale che abbraccia appunto tutti i particolari stessi. Pure da una innumerevole serie di particolari trae l'arte elementi e tratti comuni che destano in noi la medesima commozione, che di ogni particolare costituiscono ciò che ci ha colpito di più, ciò che ci è apparso più piacente in ogni caso e desiderabile, ciò che ha più agitato il nostro affetto, e ne forma il simbolo che contiene, così tutte le note più acute che i diversi particolari hanno fatto vibrare nel nostro sentimento, che è il tipo immutabile e perenne con cui tutto un ordine illimitato di cose di esseri di fatti si riflette nella nostra commovibilità.

Percorrendo veramente o fantasticamente mille paesaggi e, sognandone uno per il soggiorno della donna desiderata, noi questo comporremmo togliendo da un paesaggio la rosea trasparenza dell'aria, da un altro i suoi fiori che sembrano idoli, e che odorano come femmine, da un terzo il fulgore dorato di un tramonto, da un altro l'immensità pura e azzurra del cielo e del mare, da un altro ancora un morbido disegno di colline e di ruscelli, o da una visione immaginaria delicati alberi ammantati di mitezza turchina tutti frondosi di ametiste e acque deliziosamente color di rosa e di ambra e violenze di luci accese come labbra bacianti.

E questo paesaggio composito del nostro sogno è veramente il simbolo, in cui per noi si riassumono tutte le sensazioni

che i più diversi paesaggi ci possono dare, ed è nello stesso tempo il tipo assoluto di ogni paesaggio, l'Eden, il paesaggio ideale universale in cui la nostra anima sarebbe pienamente appagata, come se essa si espandesse su tutti e di tutti godesse simultaneamente l'aspetto preferito.

Questi elementi del simbolo possono essere anche tutti immaginari, significare ognuno l'estremo di una speciale nostra predilezione, il massimo a cui può giungere singolarmente in ogni direzione la realtà per attribuirci la massima sensazione e darci così un simbolo in cui si compendiano l'immensità e la magnificenza delle anime e dell'Universo.

Il Poeta lungi dal mondo contempla il mondo nel suo sogno, il suo verso è come una rivelazione è come una profezia o è la più ampia di tutte le conquiste; ogni parola acquista una significazione ed una efficacia enorme, è il frutto di una elaborazione e di una distillazione difficilissima e prolungata. Chi può afferrarne tutto il recondito pensiero, svolgerne e gustarne ad una ad una le gioie che vi sono condensate? Ma il poeta non si cura di ciò, egli ha abbandonato le moltitudini, poichè la sua aspirazione attinge tal vetta cui solo potrà salire l'auspicato eroe, e sovente il Poeta stesso si limita ad ammirarla estaticamente.

Siamo così nella piena fioritura del simbolismo a Alber Jhouney, a Jules Laforgue delle *Moralités légendaires*, a Gustave

Kahn dei *Palais nomades*, a René Ghil del *Traité du Verbe*, a Verlaine della *Bonne Chanson*, di Sagesse e di *Parallèlement* ed infine al Mallarmé degli insuperabili sonetti ed in genere di tutta la sua opera ultima, in cui la formula simbolica è stata svolta fino alla estrema conseguenza, fino alla follia della sintesi, persino nella condotta di esistenza dell'artefice.

E questo invero è notevole e dimostra la esattezza della serie di trasformazioni da me indicata, che essa ha luogo sia filogeneticamente (se è lecita la parola) nel succedersi dei vari gruppi di poeti, sia ontogeneticamente in uno stesso poeta.

Così, per un lato, si parte da Baudelaire che non esorbita dal campo realistico per quanto originalmente percorso e attraverso Rimbaud realista-simbolista si arriva alla pura astrazione simbolica del Mallarmé, e per l'altro lato osserviamo che nello stesso Mallarmé, come in altri fra cui il nostro d'Annunzio, da un canto ancora realistico come *Les Fenêtres*, si ascende vertiginosamente al simbolo largamente umano del sonetto *A celle qui est tranquille*, alla più trascendente astrazione del *Don du poème* e del sonetto *Le tombeau d'Edgar Poe*.

E non si va, non si sale oltre, salvo a smarrirsi tra le nebbie di una astruseria incomprensibile e inesprimibile, di una religione ermetica delle parole; tutto quello che il simbolismo in poesia poteva dare era ricavato; tutta l'altera esistenza di un artefice nobilissimo icomparabilmente puro, esistenza pari ad una ado-

razione e ad un rito, si riassume in pochissimi canti e brevi, ma in ognuno il poeta pose il suo sogno sconfinato e volle adunare lo sforzo, il tempo, la significazione del più vasto e grandioso fra i poemi. L'ultima sua visione del poema sommo universale, del poema dei poemi, in cui ogni parola doveva essere un canto, e dopo del quale nulla doveva più rimanere di inespresso e niuna bellezza sussistere non rivelata, il simbolo insomma più profondo e ampio che lo spirito possa concepire, torturò invano gli ultimi anni dell'artefice; restò radioso e intatto assoluto nell'anima sua grande come il mistero inaccessibile.

Mentre nelle altre arti i nuovi tempi non erano stati ancora sentiti, ma appena presentiti da qualche solitario, e il movimento simbolico in alcune non era per anco iniziato, mentre il pubblico non si era affatto reso conto della trasformazione poetica, e stupito ascoltava i nuovi poeti senza comprenderli, e molto irridendoli come uomini di spirito bizzarro, mentre la critica tarda e ignara, e per gran parte imbevuta di accademismo e di verismo, si mostrava aspramente ostile, il simbolismo in poesia aveva compiuto la sua veloce ma radiosa parabola, aveva pronunciato la sua più alta parola e lasciata la sua traccia bene impressa nell'arte, antivenendo come un vaticinio il moto della civiltà.

Neppure gli stessi poeti innovatori, neppure gli stessi fautori e ammiratori più entusiasti erano consapevoli dell'opera com-

piuta e del suo grande significato, nè avevano esatta nozione di aver raggiunto il loro fine e di quello che avevano ottenuto, tanto che perduravano tenacemente nelle ricerche della nuova via, col pericolo di deviarne, mentre la percorrevano trionfalmente. Così si ripeteva ciò che già era fatto; si riconfermava il primitivo slancio; si infiltravano ben addentro nell'organismo delle poesie i nuovi elementi simbolici, ma omai nulla più si aggiungeva, lo sforzo rimaneva sterile contemplativo, se pure effettuato non si smarriva in esagerazioni, in eccessi dove il contorto e lo strambo tenevano il posto della novità omai tutta sfruttata.

Ma i benefici del rivolgimento simbolico erano sicuramente acquistati alla poesia. E primo fra tutti la restaurazione della lingua. Le scorie verbali, i barbarismi, i vocaboli ignobili, le parole banali e convenzionali non deturpavano più l'organismo dell'eloquio, arricchito di un prezioso materiale che l'ignoranza e la volgarità avean fatto cadere in disuso o distratto dal suo retto impiego. La lingua, dopo la purificazione appariva siccome ringiovanita e nobilitata, dotata di energie descrittive e di efficacie coloritrici intensissime, come quelle che sogliono fiorire alle albe della favella dall'anima dell'uomo primitivo e del fanciullo adunanti nella spontanea parola tutto il loro verginale e impetuoso commovimento. E parimente si erano corrette insveltite mondate le forme grammaticali, riavvicinandosi alla schietta tradizione della lingua al suo schema originale e l'anda-

mento del periodo procedeva con aspetti aereati ampliati e dignitosi, liberato da tutti quei modi gretti e scemi in cui l'avevano accorciato e infranto gli omuncoli dal fiato corto e dal rantolo servile.

La lingua era ridivenuta insomma un agile e poderoso strumento vibrante di inaudite armonie, lucente di chiarezze abbaglianti, uno strumento che si prestava alle più squisite raffinatezze come ai voli più vasti, uno strumento nobilissimo e adatto per la futura opera di celebrazione, come lo era la lingua di Omero, di Virgilio, di Dante.

In secondo luogo, prima assai che in pittura, il simbolismo aveva nuovamente dotato la poesia del senso decorativo, della intuizione della bellezza; la linea decorativa della frase e della immagine era così ritrovata; il poeta poteva compiacersi della leggiadria che sgorgava dalla parola per se stessa, dalla espressione verbale, come pure il suo senso rieducato poteva scorgere e scegliere giustamente la concezione poeticamente decorativa degli argomenti del canto e poi di ogni elemento che doveva concorrere nella poesia.

Il materiale poetico e tutta la poetica tecnica risultavano straordinariamente raffinati e arricchiti di preziosi motivi e fregi; tesori di immagini stupende piene di originale vigore si erano accumulati, mentre il disgusto aveva spazzato via tutto il ciarpane di convenzionalità prestabilite e di volgarità plebee della

vecchia poesia.

L'ispirazione infine, come uno zampillo d'oro che mai non ricade, era stata volta in alto, in alto, quasi che d'ora innanzi dovesse solo librarsi nel sublime.

Non mai momento era stato più propizio, tutto era apprestato adunque, il poeta poteva di nuovo disporre di tutti i suoi mezzi migliori, i nuovi tempi potevano schiudersi, il vate non sarebbe stato inferiore alla sua missione; la nuova generazione si era resa capace del nuovo incarco.

Come una divinazione era trascorsa nella poesia; il simbolismo non doveva essere che una preparazione per ciò che doveva venire, tutte le sue innovazioni non erano uno scopo ma mezzi elaborati per l'era imminente, per il grande canto che doveva risuonare, come l'imperatorio comando sulle terre e sui mari.

Ed ecco di un tratto, inaspettatamente, quando la poderosa espansione di taluni istituti e organismi democratici meno lo lasciava prevedere, ecco spalancarsi il nuovo varco, ecco disegnarsi un gesto formidabile e riecheggiare voci insuetamente forti e tutte le energie avventarsi disfrenatamente; ecco riapparire nel mondo l'ideale politico delle grandi civiltà dominanti – l'impero – la dominazione senza confine in estensione e in profondità.

Non si tratta finora che di un'idea, che di una mira, ben

chiara e gigantesca però, a cui intendono taluni uomini di Stato, taluni governi, taluni spiriti gagliardi anticipanti quasi l'avvenire, non si tratta che dello schema politico e della parte politica della civiltà dominatrice, tutto il resto e ancora nell'ombra, addietro.

Come il regime inferiore popolare non si era mai potuto tradurre nella pratica, non si era mai potuto stabilire che in teoria, nella formula astratta verbale della costituzione politica e delle leggi dello Stato, e la realtà il più delle volte contradiceva alla formalità, così per ora l'alto regime dominante non ha una esplicazione concreta nella vita, in tutte le manifestazioni della attività sociale, ma solo nel programma dei poteri politici. Finora si fa, anzi si tenta di fare la politica della civiltà dominatrice e tale politica è l'*Imperialismo*.

Ma con l'*Imperialismo*, insisto su ciò, è proprio un aspetto, una applicazione del tipo di civiltà superiore dominante che si afferma; alla politica di neutralità, di indipendenza reciproca fondata sul principio democratico della nazionalità, viene sostituita la politica di conquista di ampliamento e di sfruttamento fondata sul principio della soggezione degli Stati deboli.

Ogni nazione non si propone più di rimanere inerte fra i suoi confini, rispettosa di quelli delle altre, ma di estendere la propria signoria fino dove lo consente la sua potenzialità incitata dalla bramosia di salire al primato sul mondo.

Avviata a questo fine la nazione tende le sue energie al massimo sforzo al più grave sacrificio, rinverdisce i suoi ideali più stimolanti, rievoca e vanta la gloriosa tradizione, celebra il suo genio e i suoi eroi, per giustificare l'ambita preminenza e l'avidità di imperio, e si accinge all'opera di dilatare sè medesima per tutte le terre.

Così sentono e così agiscono di già i governi più illuminati ed energici, i popoli più ricchi più civili, in cui splende ora la face inestinguibile della vita; così fa l'Inghilterra, così fa la Germania, così fanno gli Stati Uniti e il loro tentativo gigantesco di egemonia si ripercote fragorosamente per il mondo, scuote violentemente le anime e impronta la civilizzazione del secolo iniziato.

All'infuori della politica niun altro aspetto della civiltà, e niun'altra forma della attività sociale si è ancora esplicata nel tipo superiore dominante; è vero che già qualche moltitudine è affascinata dal miraggio immenso, è vero che molti intelletti, e sono i migliori, i più esuberanti, si sentono conturbati e sospinti, ma tutto ciò che non è politica gravita ancora intorno al tipo civile intermedio e resistenti rimangono ancora vari legami del tipo inferiore democratico.

Però quel tanto che si è trasformato, quella corrente di energia, che ha già contemplato il mondo come la sua conquista, è già stata avvertita dall'arte e specialmente dalla poesia.

Tutto in essa era pronto, per accogliere una più alta ispirazione che non fosse quella del sogno lontano, per comporre un canto più insigne di quello simbolico, per celebrare una realtà meravigliosa. Questa non doveva che spuntare. Con l'imperialismo apparve e la poesia squillò glorificante.

Naturalmente la poesia non poteva di un tratto lasciare le forme solite, la consuetudine lirica, la visione astratta per tramutarsi nella solenne e magnificante lode epica o nella trionfale ode celebrante. Scarso era il materiale epico, mancanti i nuovi fasti, appena germoglianti i rinnovati culti ed entusiasmi, la vita poi nel suo complesso non era di gran fatto mutata, era sempre intonata al tipo di civiltà intermedia, non poteva certo la poesia convertirsi completamente nell'epica vera e propria, come essa fu nelle autentiche ed integre civiltà dominanti del passato.

Tuttavia con l'imperialismo una grande realtà era apparsa, ciò che fino allora non era balenato che come un'aspirazione fantasiosa era divenuto un fatto, la poesia non aveva più la necessità di comporre e di esaltare il simbolo, poteva di nuovo celebrare l'esistente, magnifico, comprensivo come il simbolo.

Tale realtà disvelatasi è duplice: consiste da una parte nella superiorità, nel predominio della propria terra, della patria, della stirpe, degli eroi e delle forze nazionali, dall'altra nella gesta della conquista.

È il duplice riflesso dell'imperialismo nella sua attività di

esaltare le energie nazionali fino alla capacità del primato e nella sua attività esterna di affermare nel fatto questo primato.

Immediatamente il simbolo è abbandonato, decade l'atteggiamento contemplativo; l'artificio faticoso estenuante del poeta per costituirsi la finzione più bella più universale più astrusa più mirifica e più lontana dal vero, comincia a considerarsi sterile; le più pregiate immaginazioni e figurazioni della poesia simbolica e le tenuità evanescenti e le incertezze diafane e i turbamenti strani e le rarità eccezionali e le linee sottili e gli steli allungati e le sensazioni o i silenzi inafferrabili del mistero e le assurdità dell'occultismo e la posa dell'incomprensibile e infine tutte le elucubrazioni, le distillazioni di cervelli inquieti unicamente di spaziar lontano dal mondo e dalla folla, cadono a mano a mano in disuso e si tramutano in materiali, in mezzi secondari per accrescere lustro e rilievo ai nuovi argomenti,

E questo è il curioso, poichè il mutamento avvenendo appunto sotto i nostri occhi non è neppur stato che il pubblico ostile fino da principio ai simbolisti, così fieramente sdegnosi contro di esso, crede essere questi ancora la novità ultima, ancora di là da venire, e tuona e si infuria contro di loro, senza avvedersi che il loro regno è al tramonto, che eglino stanno dileguandosi nel passato, che la poesia simbolica ha già ceduto il posto alla poesia eroica.

Eroico, così deve infatti essere chiamato il canto nostro, il

canto che freme nelle nostre anime giovanili, dove sono rispuntati orgogli e ammirazioni illimitati, il canto che saluta la nostra primavera rigogliosa, promettente una stagione umana fra le più memorabili.

Dopo una lunga secolare separazione, dopo una trepida attesa, ora finalmente in un connubio, che ha tutti gli ardori e tutti gli entusiasmi del primo incontro, la poesia si riunisce ad una eccelsa bellezza, che non è più una aspirazione, una immaginazione, un simbolo del nostro fantasticare e del nostro volere, ma che è una realtà esistente, sia una realtà materiale, sia un ideale, un sentimento realmente effettivo della nostra anima; essa si riunisce alla bella terra prediletta già sorriso del mondo e perpetuantesi nella sua gioconda feracità, alla bella stirpe geniale, signora e maestra del mondo e rinnovantesi per la sua inesauribile e feconda virtù, alla necessita di dominio sempre esaudita e a cui ora ci si deve avviare come ad un fato supremo, ad un premio consacrato; e la terra, la stirpe, la convinzione del prossimo dominio ritrova la poesia altrettanto portentose quale il suo sogno le avea figurate.

I poeti, anelanti auguri, insieme alla generazione nostra, riamano tutto quanto si protende verso il frutto più insigne della vita con lo sforzo più violento, riamano la vita quanto più si esplica in rude ritmo, la forza, il coraggio, la battaglia, la volontà, l'opera quanto più è gigantesca, il successo quanto più è au-

dacemente conteso e conquistato. E maggiormente ripugnano da quelle che erano le preferenze degli esteti simbolisti o dei melliflui romantici: le debolezze, le esilità, i pallori e l'inerzia. Dallo spettacolo prodigiosamente incitatore delle nostre macchine che, più robuste dei titani squassano le montagne, e più veloci degli dei corrono le terre e i mari, delle nostre folle operaie che erigono monumenti di ferro e di pietra quali non si videro mai più superbi ed enormi e che creano energie onnipotenti, delle volontà industriali che dirigono eserciti innumerevoli, imprese colossali e vincono battaglie mondiali forse più ardue di Arbela, di Farsaglia e di Austerlitz, traendone preda di ricchezza che niun trionfatore mai ostentò per le vie di Roma; da tale visione incitatrice di forze travolgenti l'anima fu assalita da una orgogliosa ebbrezza di creazione, di opera feconda, lieta, grandiosa, turbinosa, dilagante per il mondo, di affermazione sempre più ampia e possente di vita.

Ma questo è ancora un programma delle anime, di talune anime, che esse additano, impongono, attuano, non è ancora un regime così conformato, non è una esistenza così costituita, come, ripeto, è un programma politico imposto e non ancora la costituzione effettiva e spontanea di uno Stato, l'imperialismo.

Epperò questa poesia eroica non sale su ancora, come una messe unanime, dal terreno tardo delle moltitudini, non promette come l'inno di guerra e di lode collettivamente dal po-

polo in esultanza per i suoi eroi, non è l'epica, nel senso vero della parola, cui concorse l'opera anonima delle generazioni. Come il popolo non è ancora il *civis romanus* conscio dell'impero quanto l'imperatore, così non è l'ellenico celebratore d'eroi come il vate omerico ed olimpico. Imperialista è oggi l'individuo, il capo di governo che sta apprestando il suo disegno di dominazione come se il popolo già ne vivesse, ed eroico è parimente solo l'artista, il poeta che costringe in sè l'estro popolare e plasma e glorifica l'eroe come lo creerebbero, e glorificherebbero il popolo e i secoli.

Ma non per questo la trasformazione è men vera ed importante. Noi non viviamo ancora in una completa civiltà dominatrice, ecco tutto; talchè le masse non possono ancora esserne compenstrate, foggiate; per troppo tempo furono sottomesse ad opposto regime, eppure inconsapevolmente si volgono, come a un nuovo sole, verso il nuovo fato storico che l'uomo di Stato già adempie e ne forniscono i mezzi, ed egualmente se non creano consentono la loro innata fecondità poetica al verso eroico del poeta.

Il dubbio non è più possibile, sia nelle forme esteriori sia nella sostanza, la poesia odierna reca le prove innegabili della sua ascensione. L'ode e il poema, la forma di celebrazione singola e quella che esalta e tramanda o rievoca glorificando la istoria degli eroi sono ritornate nel massimo onore; nei teatri

d'Italia non è spenta ancora l'eco delle fragorose acclamazioni al poema del d'Annunzio, come non vi è anima inglese che non vibri per l'ode militare del Kipling.

L'eroe e la gesta riempiono il carme in cui si manifesta questa nota costante di giocondità, di saldezza, di ammirazione, di fiducia nell'opera donde ogni pessimismo (caratteristica della poesia delle civiltà intermedie e inferiori) si è dileguato. Ecco la certezza che l'intero rivolgimento si è effettuato, che da un estremo siamo arrivati all'estremo opposto del ciclo poetico; da quanto vi è più di sterile e negativo nel pessimismo Leopardiano siamo risaliti alla serenità Omerica creatrice, come le forze eterne della natura, e inneggiante alla creazione.

*

* *

Ad avvalorare il mio asserto ecco alcuni cenni analitici intorno a due canti, fra i primi, di questa nuova poesia della rinascenza eroica, l'*Ode a Verdi* e la *Canzone di Garibaldi* del d'Annunzio.

Grandiosa come un monumento, solenne come un sacrificio, pura come una vittoria, gagliarda come un gesto di dominio, l'*Ode a Verdi* dall'ampio ritmo e dal profondo pensiero, sembra scandere il respiro di un petto insigne, accordarsi al palpito di un magnanimo cuore, esaltarsi al voto di una volontà in-

flessibile.

Nel largo giro della strofe, che supera tutti i confini, quale immenso incarco volle adunare il Poeta! O tutto il destino di un popolo, o tutta l'opera del genio, o la profezia sicura per l'avvenire nella espressione definitiva e perfetta, in cui non è più possibile racchiudere maggior contenuto di spirituale significazione, nella linea tipica, nell'accordo supremo, da cui non è possibile trarre una maggiore rivelazione di bellezza.

Ogni strofe è un mondo o un'anima che il mondo portò in sè; ogni strofe segna, come dentro a un cerchio ermetico, la figurazione completa della immaginazione ultima, della espressione assoluta che non è possibile superare; ogni strofe è la sintesi universale, come di cosa che ha toccato la perfezione, in cui si adunano tutti gli elementi che il Poeta volle rievocare, infiammati nel massimo ardore della loro semplicità essenziale.

Per salire a tanta capacità, per vibrare di tanta potenza attraverso a quanti tentativi, a quali innumerevoli selezioni, sia pure inconsapevoli, deve essere passata la frase che oggi arriva per l'intatto arco del canto, come un dardo sicuro alla mèta, come una spada rigida al cuore consacrato nell'impeto primo!

Poichè è la verità immensa intima ed ascosa, la essenza incorruttibile celata nel segreto delle cose, la bellezza eterna tra le fuggevoli manifestazioni della vita che qui si palesano, che il d'Annunzio, in una intensa contemplazione del genio e della

morte, vide ed intese e come i Sommi che egli onora, propagò, continuandone la portentosa virtù per la buona sorte della nostra gente.

La canzone a Verdi, è oggi assunta, come nei tempi giovanili della rinascenza, come gli inni del Maestro di Busseto, nell'anima italiana. È divenuta proprietà di questa terra benedetta, come le perenni rose e le palme che il sole fa germogliare nelle rive nostre, come l'inviolata neve che attinge il cielo sulla vetta dell'Alpe, come il cimiero di fiamme per cui la Sicilia si inalza dall'azzurro del mare, come il fervore delle anime per cui la patria nostra si rinnova nei secoli.

Essa risuona omai sulle labbra della folla, essa frema nei cuori, essa aduna i ricordi e incita alle speranze, come nei tempi fortunosi i risonanti cori del *Nabucco* e dei *Lombardi*, che dai teatri sembravano auspicare lo slancio unanime sui campi di battaglia.

Talchè con interrotta e magnifica vicenda vediamo l'ode del giovane Poeta intrecciarsi al canto del vecchio Maestro, nel medesimo altissimo intento; vediamo al lutto avvicinarsi la resurrezione; vediamo la mirabile costanza con cui la nostra razza grandeggia, per cui dalla celebrazione dell'eroe prorompe colui che ne potrà continuare la gesta.

Non potrebbe essere più eloquente e più fortemente patriottica e celebrante la semplice e grande visione.

Tre genî di nostra terra vigilano il creatore estinto: Dante, Leonardo, Michelangelo. L'anima del Maestro sale e attorno si celebra l'elogio che ne dichiara la immortalità. I tre genî, proclamando la loro divina natura, riconoscono come sorella l'anima, che si aggiunge alla loro trinità.

Segue il commiato per cui la canzone è lanciata verso la grande madre, Roma.

Si chinaron su lui tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore.

Ecco l'immortale consesso degli eroi di nostra gente, di cui primo è Dante:

Dante Alighieri che sorresse il mondo
in suo pugno e le fonti
dell'universa vita ebbe in suo cuore.

Non è possibile in uno scorcio più potente e in più comprensiva sintesi raccogliere l'esorbitante personalità, e la sconfitta opera dantesca; il primo verso è meraviglioso – *Dante Alighieri che sorresse il mondo* – tutto il divino poema vi è definito, e Dante giganteggia in mezzo al mondo della vita e della morte che egli invero signoreggiò.

E le luminose bellezze della Canzone si incalzano, ogni ver-

so ne illumina una, talchè non è possibile la scelta, tutti i versi dovrebbero essere riferiti se fosse possibile.

Accenno alla lode universale tributata al Maestro, e che è lode della Patria:

La melodia suprema della patria
in un immenso coro
di popoli salì verso il defunto.
Infinita dal Brennero al Peloro
e dal Cimino al Catria
accompagnò ne' cieli il figlio assunto.

La fronte del Maestro:

E simile alle fronti degli eroi
era la fronte, sola
e pura come giogo alpestro, enorme.

E poi insuperabilmente descritta, ecco l'opera di Verdi nella sua essenza e nella ripercussione suscitata nelle anime:

La bellezza e la forza di sua vita
che parve solitaria,
furon come su noi cieli canori.
Egli trasse i suoi cori
dall'imo gorgo dell'ansante folla.
Diede una voce alle speranze e ai lutti.

Pianse ed amò per tutti.

Fu come l'aura, fu come la polla.

E le tre strofe in cui Dante, Leonardo e Michelangelo, salutato l'eroe fratello rivelando sè stessi sfavillano di tutta la bellezza o accumulano tutta la grandezza del pensiero.

Michelangelo pare una forza della creazione:

Irato apersi un varco

nelle rupi all'esercito immortale

degli eroi sopra il Male

vindici; senza pace

stirpe insonne anelammo all'alto segno.

Ma a che pro aggiungere altri frammenti disperdendo la preziosa bellezza dell'insieme? Non è possibile spezzare l'ode, essa è invero un'arma lanciata al segno o una vita che si svolge, e ben il Poeta la accomiata:

Aquila giovinetta,

batti le penne su per l'Apennino;

per l'aere latino

rapidamente vola,

poi discendi con impeto nei piani

sacri ove Roma è sola,

getta il più fiero grido e là rimani.

E da Roma verso l'avvenire radioso!

Dopo l'ode vediamo il poema.

La *Canzone di Garibaldi* non è il canto epico nel senso classico, è il poema eroico nel senso moderno. Essa non è sgorgata dall'anima della gente, spontanea e istintiva come un'acqua montana; non si è formata dall'adunarsi delle tradizioni orali ricorrenti fra i compagni e i seguaci dei grandi eroi e ripetuto poi con orgogliosa compiacenza dai figli e dai nepoti. Non si è formata nel gorgo anonimo e primitivo della moltitudine ove fremettero confuse le originali energie della stirpe, non è il monumento a cui tutti contribuirono con una parola, con un ricordo, con un gesto, con una linea, che il vate accoglieva, riuniva e tramandava, depositario di un sacerdozio storico.

Non è poi il riflesso del sentimento collettivo che muove la folla, il risultato di una comune effusione di un generale consenso di entusiasmo. Pochi omai ricordano, pochissimi conoscono bene le belle pugne per la nostra indipendenza, e più scarsi ancora sono quelli che ne gioiscono e che si esaltano alla rappresentazione memorabile di esse.

Ma d'altro canto la materia della Canzone non è neppure una mera invenzione del cantore, una sua fantasia particolare e sbrigliata, aliena dal popolo e dall'ambiente cui fu consacrata. Essa risponde ad una speciale verità, ad una leggenda obbiettiva (se pur i due termini possono accoppiarsi) in cui il Poeta

compì quella elaborazione e quella sublimazione rapidamente e da solo, le quali in antico, durante secoli compiva tutto un popolo. Egli si sostituì quindi in parte al tempo e alla gente cercando, per così dire, di fare quanto una volta queste due grandi forze avevano operato; e tale è appunto il lato personale soggettivo del poema, il quale per tanto apparisce sì come un racconto epico in cui l'autore non si mostra mai, come un racconto creato quasi dalla forza delle cose, dalla voce della storia, ma anche apparisce come una espressione lirica, poichè è il poeta che ha incarnato in sè la forza diffusa creatrice dei miti e delle leggende.

Il Poeta sembra che non agisca mai a suo arbitrio e neppure che sia mai rigidamente obbiettivo; la sua concezione non è nè il frutto capriccioso e improvvisato della fantasia, nè il riflesso esatto della realtà storica; il Poeta nella sua creazione si impose una norma alla quale egli non derogò mai, quella cioè di narrare, di cantare, di figurare poeticamente, tipi e avvenimenti, come li avrebbe cantati e figurati il popolo nei secoli se avesse rinnovato il processo epico che ha dato origine ai classici poemi della antichità; l'estro del Poeta non inventò tanto la materia del canto quanto le parti da cantarsi e la forma poetica che la collettività spontaneamente avrebbe potuto dare alla materia istessa.

E l'originalità della Canzone d'annunziana consiste appunto

in questa nuova e armonica sovrapposizione dell'elemento lirico a quello epico, per cui quest'ultimo si manifesta attraverso il primo, e il pregio massimo della Canzone stessa consiste nell'avere il Poeta pienamente accolto nella sua l'anima della razza, nell'averne presentito fedelmente, moltiplicando il suo estro per tutte le manifestazioni più alte di cui la razza fu capace, la formula essenziale, lo stampo incorruttibile in cui le generazioni successive avrebbero elaborato e condensato la poesia spirante dalle lotte per la liberazione della patria.

Ecco perchè il poema del d'Annunzio non può dirsi epico, giusta la accettata definizione, e dirò adesso perchè deve definirsi modernamente eroico.

È l'eroe, un solo eroe, che domina tutto il poema, come già dominò le sue geste e che si illumina ed esalta da tutto il poema – Garibaldi – egli forma il nucleo donde emana come per onde sempre più vaste la narrazione, egli è sempre il punto di mira del Poeta, come è il vate della sua istessa avventura.

E l'eroe è duplicemente inteso e significato, una doppia natura è in lui idealmente conglobata, due tipi sono in lui combinati, tanto da renderne sempre più immensa e leggendaria la figurazione, e questa duplicità è un altro dei buoni effetti derivati dal connubio nell'opera del d'Annunzio dell'elemento epico con l'elemento lirico.

Garibaldi è presentato e celebrato in una verità assai più ve-

ra, che non quella della materialità degli eventi, nel modo cioè come viene ricordato e immaginato nella coscienza del popolo. La sua realtà effettiva non conta di fronte alla realtà tanto più vasta della sua figura ideale, immaginaria, come fu sentita e come è concepita dalle folle. Più che Garibaldi, quale fu realmente, tolse il d'Annunzio per la sua ispirazione l'idea di Garibaldi più generalizzata, quale risulta magari da una ingenua litografia che esprimeva l'entusiasmo frenetico e cieco di trent'anni or sono, o dalle parole di una popolana che si inginocchiava al passaggio di Garibaldi toccandone misticamente un lembo del manto.

È il mito o per meglio dire l'embrione del mito garibaldino, quale si è potuto formare oggi, dopo brevi lustri e in tanta deficienza di fantasia estetica, che fu assunto, dal d'Annunzio, con le amplificazioni, con le semplicità, con i tratti immaginati, con le designazioni anche erronee, che si sono venuti tramandando all'infuori della storia, negli strati vivi della coscienza nazionale, sagacemente intuendo che questa, assai più di quella vera, era la linea essenziale e tipica dell'eroe.

Ma attorno a questa il poeta ha svolto un'altra personalità eroica più vasta, direi universale, che va oltre il tempo e gli avvenimenti, che sta a rappresentare uno schema immutabile, una delle forze eterne della umanità. All'idea di Garibaldi quale fu tra i contemporanei suoi ed è nei successori, collegò in sintesi il

d'Annunzio l'idea di Garibaldi quale sarebbe nella sterminata folla delle infinite generazioni della grande stirpe nostra a cui egli appartiene. E finse così l'eroe sempiterno della bella e dominatrice razza Ariana, il nume originario della terra che la razza popolò e lavorò da tempo immemorabile.

Ha il d'Annunzio nel purissimo eroe adunato tutte le qualità eccellenti e perenni, tutte le virtù insigni e caratteristiche per cui la razza Ariana dettò la sua legge, impose il suo dominio e il suo primato al mondo.

Ecco l'eroe, di alta statura, biondo come l'oro dei tramonti italici ed ellenici, dagli occhi azzurri come il suo Tirreno:

.....Calmo il cavaliere biondo
parve più alto, signore delle sorti
sicuro..... (versi 744-
746).

Ed egli possiede tutte le iniziative e tutti gli ardimenti, egli è l'anima di tutte le anime, e il suo sguardo ne è il baleno.

Guerriero e vincitore nelle battaglie, egli è instrutto in tutte le scienze ed esperto in tutte le abilità dei padri. Egli è

.....il pilota di altura
e di rivaggio, l'uomo tirrenio, instrutto
di sapienza pelasga, che misura,
senza fallire con l'occhio l'azzimutto,

e su la linea di fede sa condurre
il suo naviglio con bussola vetusta.....

(versi 861-866)

.....In quale tempo ei fu
pastore? Quando migrò con la tribù
su le grandi orme dei padri alle pianure?
Quando agli armenti cinse i fuochi notturni
fatta la sosta presso la fonte pura?

(versi 72-76).

Ei sa il suono che aduna il gregge, il tocco che incita il cavallo, conosce dall'altezza delle Orse l'ora e nel cielo e nel mare sa leggere l'auspicio.

Se Garibaldi fu e non fu tale, non importa, questa è la sua figura ideale ed eroica, con la quale viene ammirato dalle genti e viene cantato dal Poeta, che è riuscito a plasmare così uno dei grandi tipi di eroi indigeni, di semidei autoctoni, forze e geniture elementari del suolo e della razza, simbolo del perpetuarsi del genio, del tipo, delle qualità della razza stessa, e del suo primo salire dalla oscura barbarie alla civiltà.

E in questa creazione non disdisse alcuna delle scoperte della scienza moderna, poichè il d'Annunzio nei luminosi e scultorei versi sopra riferiti ci rivela il prototipo ariano assai meglio del Lapouge, il dotto sociologo e antropologo francese, che nel

suo grosso libro *l'Aryen*, ce lo descrive per tutte le sue preistoriche e storiche migrazioni dal nord dell'Europa alle floride rive mediterranee.

Agli eroi dei miti, alle favoleggiate creature, in cui il popolo più artista della terra, l'ellenico, simbolizzò la sua origine e le sue virtù, a Cecrope, a Cadmo, a Giasone, a Teseo, condottieri, piloti, agricoltori, pastori, legislatori, il d'Annunzio ne aggiunse uno nuovo, Garibaldi, eroe della grandiosa e vetusta stirpe signoreggiante l'Europa, ma eroe della terra e della gente italica.

L'anima sua ora è come la terra,
è come il mare, è come il firmamento,
come la forza delle stirpi guerriere
e pastorali che nel cominciamento
furono, come la verginità fresca
del primo sguardo che dalla cosa espresse
il mito, come la meraviglia ingenua
animatrice che d'ogni cosa fece
una bellezza e la favola breve
dell'uom fallace converse in gioia eterna.

(versi 939-948).

Quello che il mito divenne per lenta evoluzione di secoli e per il concorso di generazioni e generazioni ispirato ed entusiaste, il d'Annunzio riprodusse con il solo fervore del suo spi-

rito; egli ha dato alla sua razza un nuovo eroe che sale presso ai lontani e divini progenitori; nessun elogio maggiore di questo al Poeta!

Leggenti ed ascoltanti torcano le anime dai tristi predicatori che accennano in basso e additano sempre gli infimi; sguardi ed anime, su in alto, ove mirò il Poeta, all'Eroe nazionale!

Le forme più recenti del romanzo

Una alta casa nuovissima, a dieci o a quindici piani sovrapposti, edificata da qualche ardito architetto del Nord, svelta e concorde come per uno slancio rapido e facile del ferro che ne forma l'ossatura, mi rappresenta nella sua materialità singolare uno degli aspetti della costruzione artistica in corrispondenza al sistema di civiltà oggi predominante.

A questa prima immaginazione già vedo opporsi fiere le proteste dei vecchi e dei giovani esteti, chiusi nello schema ermetico dell'arte, quando intorno la vita tutto richiede, tutto avvolge, tutto consuma e le proteste immature si faranno più aspre ancora quando io aggiungerò che adesso il prodotto artistico, che di già più si avvicina al tipo della casa ferrea, svelta e concorde è precisamente il romanzo.

Si dirà: "Ma la casa di ferro alta e sottile non è un prodotto dell'arte, non è opera di architettura, è opera dell'industria, che si propone uno scopo di utilità non uno scopo di bellezza; e però il confronto col romanzo, opera letteraria che mira a un fine estetico, non regge".

L'obbiezione è in apparenza tanto decisiva quanto in realtà senza fondamento. Io non giudico del valore estetico di quella

sola forma a cui ha concluso l'architettura odierna senza ripetere i motivi del passato, soltanto affermo che la sola creazione originale dell'architetto dei nostri giorni, la quale non ripeta modelli propri di altri tempi e che nello stesso tempo rispecchi le presenti necessità sociali e si armonizzi con le nostre condizioni civili è precisamente la casa sopra accennata; non discuto per ora se è bella o brutta, se sia stata costruita in vista di uno scopo puramente utilitario od estetico; considero il fatto in sé ed affermo che il romanzo nella sua fase più recente è appunto il prodotto finora detto artistico che maggiormente e idealmente somiglia alla casa.

Ed ora spiegherò questa rassomiglianza, esporrò i fatti in cui consiste e cercherò di illustrarne le ragioni.

Il monumento architettonico ricavato dalla pietra secolare (come dimostrerò in seguito più minutamente nello studio del *monumento moderno*) non è più possibile, o per essere più esatto, non è possibile in un regime di civiltà mercantile fondata sul lavoro, regime in cui si è consolidata la civiltà moderna. Non si fa più il palazzo per fare una pura opera di arte architettonica, non si cerca più nell'edificio, una volta conseguito lo scopo a cui l'edificio stesso è destinato, di raggiungere anche uno scopo essenzialmente estetico, di compiere cioè opera di bellezza; l'architettura, intesa esclusivamente come arte, cioè come attività diretta a creare con peculiari mezzi e forme una pura opera

di bellezza non esiste più, e non esiste più da quando si è venuta instaurando la civiltà organizzata sul lavoro.

Oggi si fa la casa per abitarla, e basta; non si pensa più in là, e se si aggiungono abbellimenti questi non sono certo compiuti per un di più superfluo determinato dal bisogno di fare opera di bellezza.

Le stesse cose in grado meno intenso si possono dire del romanzo. Non si fa più il romanzo per fare una pura opera di arte letteraria per soddisfare un proprio impeto di creare opera di bellezza, per attingere una pura forma di bellezza. Come si edifica la casa per abitarla, si scrive il romanzo per affermare anzitutto un'idea, per sostenere una tesi, per difendere una convinzione; il romanzo, inteso come diletto (il romanzo d'avventura), è in sul finire, costituisce la produzione più avvilita e tende, dal punto di vista dell'autore, ad un interesse assolutamente industriale; inteso esclusivamente come arte, cioè come attività diretta a creare con peculiari mezzi e forme una pura opera di bellezza senza alcun riflesso palese o ascoso, è divenuto rarissimo, per non dire scomparso del tutto. Raggiunto lo scopo di propaganda che lo scrittore si prefigge, l'autore e il pubblico non ricercano nè vogliono di più.

Anche qui lo scopo utilitario primeggia tanto da indurre a lasciar da parte, come sperpero superfluo, lo sforzo per raggiungere lo scopo estetico.

Anzi a questo proposito si potrebbe già istituire una specie di serie progressiva delle arti a seconda che i loro prodotti si avvicinano più o meno al tipo a cui è ridotta l'architettura moderna, a seconda cioè che il fine utilitario ha in guisa maggiore o minore escluso il fine estetico. In questa serie terrebbero i primi posti le arti che richiedono maggior somma di energia, e vedremo presto il perchè, e prima appunto l'architettura, poi la letteratura romantica e drammatica, poi la pittura e la scultura, poi la danza, la musica e la poesia.

I due termini estremi della serie sarebbero costituiti dalla architettura, ove il fine utilitario ha completamente escluso il fine estetico, e dalla poesia, ove ancora il fine estetico ha il sopravvento.

Ed eccomi ora ad illustrare le ragioni di questo mutamento, anzi di questo smarrimento, spiegando in pari tempo perchè esso sia la conseguenza naturale e necessaria del sistema di civiltà predominante.

La caratteristica della civiltà presente a tipo democratico consiste nell'obbligo universale del lavoro per il conseguimento dei beni sociali, obbligo che nelle civiltà classiche dominatrici e nelle civiltà precedenti alla rivoluzione francese, aristocratiche, non esisteva, almeno per una determinata classe di cittadini; i vincitori, i dominatori, i nobili, gli ecclesiastici, i quali con altri mezzi potevano conseguire i beni sociali e fruirne.

Questa differenza finora non minutamente chiarita, specie nei suoi effetti, se non si è subito mostrata efficace nei rapporti morali ed artistici delle società umane, poichè la funzione morale e quella artistica erano fino a pochi anni or sono considerate in una categoria per così dire metafisica, indipendente dalle leggi naturali dei fenomeni, non ha per questo mancato di far sentire gradatamente più intensa la sua influenza, fino ad arrivare allo stato di cose odierno, in cui ad essa è del tutto dovuta la trasformazione segnalata prima nelle arti. Infatti quando nella civiltà classica dominatrice il lavoro costituiva l'obbligo degli schiavi e della plebe, e i dominatori avevano diritto di usufruirne a piacimento e potevano costringere al lavoro questa folla sottoposta, oltre che per le necessità immediate, per qualsiasi capriccio, e la folla non aveva alcun diritto sull'opera propria; i dominatori potevano con serena spensieratezza e prodigalità impiegare qualsiasi quantità loro piacesse di lavoro umano a conseguire scopi oltre l'utile, ad accrescere cioè la bellezza e il fasto della vita.

Che importava sacrificare innumerevoli somme di energie umane? Esigua era la classe dominatrice che rappresentava lo Stato e la società e per essa una turba immensa e anonima di esseri era costretta per sempre e senza alcun diritto a fornire ogni sua energia ogni sua capacità. Quale altra preoccupazione fuorchè quella di circondarsi di delizia e di bellezza, di attingere

il fasto e la grandezza poteva essere sentita dalla classe dominatrice?

Ed ecco che appunto in questo periodo, appunto nelle civiltà classiche, e in genere nelle civiltà organizzate in modo che una ristrettissima schiera di uomini (siano essi i vincitori, i dominatori, i patrizi, i capi dello Stato) può senza restrizione raccogliere a suo piacimento il lavoro della grande massa, l'architettura, l'arte che richiede gli sforzi più ingenti e numerosi, i mezzi più costosi e faticosi, la quantità più cospicua di lavoro raggiunge il suo massimo splendore, produce grandiosità e magnificenze destinate a rimanere insuperate, a non essere più possibili. Ecco le sontuose spensieratezze le sublimi prodigalità delle piramidi, degli orti pensili, delle mura cinesi, del Partenone, delle terme, del Colosseo. Ecco il vero periodo del monumento architettonico, ecco il vero periodo in cui l'architettura è veramente un'arte, come quella che mira a un ideale supremo di bellezza e di magnificenza.

Cadute le grandi civiltà classiche e con esse abolita quasi del tutto quella enorme massa di lavoro che era a libera disposizione di un piccolissimo gruppo di padroni, il monumento architettonico nel pieno senso della parola non è quasi più possibile. Troppi sono gli sforzi umani che l'architettura richiede per produrre l'opera d'arte, e la disponibilità che hanno le classi dominatrici del lavoro degli inferiori non è più sufficiente. Soltanto

nello Stato o nel capo che lo rappresenta e nella Chiesa rimane un residuo di questa potenza sotto forma di accumuli di ricchezza e di facoltà di disporre delle ricchezze altrui, e così a Venezia è ancora possibile il monumento architettonico governativo e fino al permanere degli straordinari privilegi accordati alla comunità ecclesiastica, il monumento architettonico religioso.

Ma con l'avanzare dei tempi si assottigliano la gratuita disponibilità, lo sfruttamento da parte delle classi superiori del lavoro e delle energie di quelle inferiori, mentre l'obbligo al lavoro per provvedere ai bisogni della vita si estende a un maggior numero di persone, talchè tale disponibilità e tale sfruttamento ancora consentiti dai privilegi riserbati allo Stato, ai nobili e al clero, fino al mantenimento dell'*ancien régime*, non bastano più allo svolgimento artistico dell'architettura, appena sono sufficienti a lasciare libero sviluppo ad altre arti che richiedono uno sforzo minore, come la letteratura, la pittura e la scultura.

Interessante a questo proposito è l'osservare come a misura che l'obbligo al lavoro si fa più esteso comprendendo classi fino allora immuni, mentre si fa meno intenso e più libero per le classi fino allora astrettevi, alle quali contemporaneamente viene lasciato un più largo godimento dell'opera propria, le arti, intese come una pura, ingenua, serena espansione di bellezza, vengono progressivamente decadendo, finchè negli ultimi tem-

pi dell'*ancien régime*, l'arte, come esplicazione di una attività diretta a soli scopi estetici, si riduce a un lieve balbettio di complimenti e poesiole. Donde si possono ricavare due principi generali che cioè il corrispettivo dinamico dell'arte consiste in una libera energia da impiegare spensieratamente in iscopi diversi da quelli immediati della esistenza e che lo sviluppo dell'arte è fra l'altro condizionato alla quantità di energia che si trova superflua in un dato momento ai bisogni di una data collettività.

Ammaestrati dal fatto storico con la guida di questi due principii generali chiaramente si illustrano alcune delle variazioni subite dall'arte moderna.

Dopo la rivoluzione francese organizzata la società umana a tipo democratico con l'abolizione di ogni privilegio e la dichiarazione dell'eguaglianza, non sono più leciti nè l'appropriazione nè lo sfruttamento del lavoro se non in misura minima e più che altro dipendente dalla volontà degli sfruttati, sempre col loro consentimento; l'obbligo del lavoro diventa quindi generale dovendo ognuno pensare con l'opera propria a provvedere al proprio sostentamento, l'obbligo generale del lavoro diventa il fondamento della nuova civiltà, la quale perciò spesso non lascia più ad alcuno il poter disporre di energie superflue, non lascia più ad alcuno la serena spensieratezza di prodigare il proprio e l'altrui lavoro, ma a tutti impone la più angosciosa delle ansie, quella di dover pensare sempre al domani e con ciò

elimina addirittura una delle condizioni imprescindibili dell'arte e cioè il suo corrispettivo dinamico superfluo sopra accennato.

Astretto ognuno al lavoro e ciascuno traendo intero il compenso o gran parte del compenso del proprio lavoro, come è più possibile impiegare o consumare energie per altri scopi che non siano quelli di soddisfare ai grandi bisogni diretti dell'esistenza? Già ci appare pesantissimo il sacrificio generale di lavoro per provvedere a questi bisogni; come si potrebbe accrescerlo ancora per provvedere ad altri scopi come quelli estetici e fastosi? Ed oggi infatti il consumare energie per un qualche scopo di bellezza e di fasto senza alcun riflesso immediatamente produttivo si considera uno sperpero, una pazzia; le dottrine anzi, in cui la democrazia trae la sua ultima conseguenza, lo considerano addirittura come un condannevole atto antisociale.

In questa condizione di cose (che malgrado perduri e si faccia sempre più grave da un secolo non è ancora ben penetrata nelle coscienze singole, che non distinguendo i rapporti delicati e complicati dell'economia collettiva con l'opera individuale, continuano a credere l'opera d'arte come il frutto singolo e capriccioso di un individuo) non soltanto le arti che come l'architettura richiedono maggiori dispendii di forze sono abbandonate in quanto si propongono un esclusivo fine di bellezza, ma in genere tutte le arti, in quanto si dirigano a questo solo scopo, non sono più possibili sia da parte di chi le pone in essere sia

da parte di chi le contempla.

L'obbligo del lavoro ha ucciso la grande arte, ha eliminato l'artista dalla vita sociale o ne ha fatto un uomo di cattiva fama ed ha reso impossibile la contemplazione serena, gaudiosa dell'opera d'arte.

Chi prodiga la propria e l'altrui energia in opera di fasto e di bellezza, per un lato, si rovina, per l'altro suscita il risentimento sociale di tutti coloro ai quali invece non bastano gli sforzi più dolorosi per soddisfare ai bisogni più urgenti della esistenza; e chi contempla l'opera di fasto e di bellezza, anzichè rallegrarsene non può sottrarsi nè a un astioso confronto pensando alla fatica che egli deve perdurare soltanto per procacciarsi ciò che è utile, nè alla sconcertante riflessione che con quelle energie sperperate si sarebbero lenite innumerevoli sofferenze, si sarebbe provveduto a penosi bisogni imprescindibili. L'uomo classico non aveva questi ingombri di sentimento nel suo spirito, era uno spirito libero, oggi invece questi sentimenti formano la base stessa del nostro giudizio morale e sociale.

L'arte quindi come assoluta ricerca e produzione di bellezza si è vista da prima circondata di diffidenza e poi di biasimo; per ottenere un certo diritto di vivere nella odierna configurazione sociale ha dovuto rivolgere i suoi mezzi e le sue attività anche alla affannosa ricerca di un qualche utile e questa utilità ha dovuto offrire e farsi riconoscere.

Io non saprei trovare spiegazione più opportuna per illustrare questo passaggio e questa necessità, di quella risultante dal paragonare l'arte a una ricca e ingenua fanciulla passata fra l'ammirazione degli uomini e compiaciutasi soltanto di eleganze e di sollazzi, la quale, mutate improvvisamente le condizioni di famiglia, sia stata costretta a provvedere al proprio sostentamento e a quello dei suoi, impiegando a tal fine quelle doti e quelle attività istesse, che ella prima adoperava a scopo di adornamento.

Da principio questo avviamento è incerto, cade in errori, in aberrazioni, poichè la meta non è ancora perfettamente limpida e cosciente e la consuetudine dell'antica norma non ha più ragione d'essere, ma poi a mano a mano quello che era l'antico ideale comincia a obliarsi, i nuovi bisogni e i nuovi fini cominciano ad apparire insiti nel nuovo genere di attività, finchè si giunge alla convinzione di cose dell'oggi, in cui, se ancora si brancola per ricercare lo scopo essenziale dell'arte, si è perchè fu completamente perduto di vista quanto costituiva veramente questo scopo e cioè la bellezza, mentre altri scopi di diverso genere e che con l'arte non avevano prima a che vedere, non si concepiscono invece più separati da essa.

Già infatti fino da ora, malgrado che questa trasformazione dell'attività estetica in lavoro utile non sia ancora definitiva e ben chiarita nelle anime, se ne può vedere l'effetto non solo

nella scomparsa dichiarata sopra di quelle arti richiedenti un grave dispendio di energia, non solo nella decadenza di tutte le arti, non solo nelle teorie estetiche più recenti che, come ad es. quella del Tolstói, negano all'arte ogni fine di bellezza e gliene riscrivono uno di utilità, pratica e immediata, ma anche nel riflesso personale dell'arte rispetto all'artista e rispetto al pubblico.

La coscienza del non poter più destinare la propria energia ad un esclusivo scopo estetico, si diffonde gradatamente fra gli artisti e specialmente artisti letterari; romanzieri e drammaturghi si formano adesso spontaneamente altri scopi da raggiungere con la loro opera, i quali non lasciano quasi neppur sentire lo scopo estetico. E non poteva essere altrimenti, poichè l'artista che ancora mostra di seguire soltanto un puro ideale di bellezza, si sente oggi fuori della corrente della vita che non ha tempo e modo di ricercare la bellezza; si sente un esiliato fra cose morte, appare un essere di altri tempi o di altri costumi, un disutilaccio in opposizione al modo di sentire e di agire della comunità, epperò anche egli cerca di levarsi, per così dire, dalle spalle della società, cerca di far qualche cosa di utile e se non altro fa il pedagogo come tutti quei disgraziati che senza ala di ingegno si sono dati al simbolo morale.

Io ricordo il caso di un mio conoscente, espertissimo pittore, ma di scarsa intelligenza. A furia di sentir parlare critici ed

amici si era persuaso che le vecchie figurazioni pittoriche della villanella, del pescatore con la pipetta, della gustosa scenetta popolare, non convenivano all'arte moderna. Il poveretto non ebbe più pace, l'opera d'arte, gli avevan detto, deve esprimere un pensiero, deve fornire un insegnamento; come poteva fare egli che non aveva pensieri nè insegnamenti da largire ai suoi simili, che di altro non era dotato se non di una straordinaria abilità pittorica nelle nani? Si diè al simbolo a modo suo, dipinse ancora la donna del popolo con un bambino in braccio, ferma dinanzi alle carceri; era la famigliola dell'operaio ubbriacone, la moglie che pensava al marito chiuso in prigione, ecco il concetto morale; ma ecco nello stesso tempo quell'umile anima di pittore – inconscio al certo di tutta la evoluzione della società moderna – che avea capito il bisogno di far qualcosa di utile e non sapendo fare altro avea accettato le mansioni del pedagogo, illustrando la favoletta morale.

Ma lasciando il caso singolo e ritornando all'artista in genere, si può affermare che per due guise, egli ha già compiuto in senso utilitario la trasformazione della sua attività artistica. Per una guisa, l'artista vive della sua opera d'arte, la commercia, ed anzi la compie non più in vista di adempiere ad un'irresistibile tendenza della sua anima, ma in vista del compratore o dei compratori futuri; l'arte ha cessato di essere una aspirazione invincibile, una missione, per diventare una professione e una

carriera per vivere, come è già avvenuto ad esempio per la professione dell'armi, come è avvenuto di tutte le libere attitudini dell'anima, lo svolgimento delle quali da un ampliamento e perfezionamento spontaneo della personalità si mutò in un lavoro fisso e ripetuto per vivere. Per l'altra guisa, quasi in compenso del sostentamento che dalla società l'artista traeva, egli si trovò spinto a non lavorare più per sè, ma per gli altri, per il pubblico, per la società, e di più partecipando l'artista direttamente alla vita comune, lottando nella lotta generale per la esistenza, egli fu portato a valersi della sua opera d'arte, delle sue qualità di espressione e di descrizione, per cooperare al trionfo delle sue idee anche non artistiche, del suo partito politico e sociale.

Rispetto al pubblico la trasformazione è pure evidente. Il pubblico nell'opera d'arte non richiede più la rivelazione della bellezza, anzi la bellezza è uscita dai suoi costumi; il pubblico, se talvolta ancora mostra una qualche aspirazione al bello, quando spende per l'opera d'arte vuole ricavarne altri frutti che non siano quelli di un astratto gaudio estetico; vuole in primo luogo divertirsi e distrarsi, vuole veder sostenuti i proprii principii, vuole sentire appagate le proprie preferenze e vuole magari istruirsi. Il contemplare e l'ammirare non bastano più, o per meglio dire, sono queste due attività assai poco attive nel rumoroso e agitato uomo moderno.

Per tutte questo ragioni nella letteratura il romanzo ha com-

pletamente perduto ogni suo carattere artistico ed è divenuto un mezzo di propaganda, una distrazione nei viaggi ferroviari, un digestivo dopo il pranzo.

Il romanzo oggi, pur essendo una delle forme più diffuse e più frequenti della letteratura, è anche una delle meno note e analizzate nelle sue fasi più recenti; e mentre romanzi e romanziatori crescono ad ogni giorno di numero, sempre minori sono le opere e gli scrittori che dovrebbero chiamarsi con questi nomi, quando si volessero usare nel loro integro senso artistico. Poichè il romanzo è una delle forme d'arte che più si sono venute informando a scopi utilitarî, lasciando quelli estetici.

Il romanziere, e per gli studi che di solito ha compiuto, e per la partecipazione maggiore degli altri artisti alla vita collettiva di cui può intendere con più intensità le correnti, e per i rapporti più stretti che la sua arte ha con le altre manifestazioni dello spirito che si valgono per esplicarsi della esposizione scritta: filosofia, scienze sociali e naturali, storia, ecc., è stato portato prima di ogni altro artista a comprendere le nuove necessità cagionate dalla organizzazione democratica della società, a essere penetrato dal dovere di non sperperare energie nello scopo della bellezza, divenuto superfluo nel regime democratico, ad aver coscienza che gli scopi superflui nella esplicazione dallo sforzo umano dovevano abolirsi e restare dominanti gli scopi utili, ad essere determinato ad avvalersi della sua opera

per ottenere più fini insieme di utilità per sè e per altri.

Ed il romanzo per ciò, come quello che è una creazione di questi ultimi tempi, prima ancora di diventarlo cessò di essere una vera e pura forma d'arte, tendente con modi ed elementi peculiari a creare una determinata specie di bellezza. Talchè si potrebbe con poco azzardo affermare che il romanzo non fu mai, se non in casi singolari, una vera forma d'arte.

La sensazione che meno si scosta da quella del sereno gaudio derivato dalla ammirazione della bellezza, pur essendo di lunga inferiore e più grossolana, può essere quella risultante da un complesso di curiosità per la novità e l'originalità, di commozione per la forza delle passioni, di diletto per la soddisfazione dei nostri gusti e l'armonia colle nostre aspirazioni, ebbene il romanzo generalmente nulla di più ha fornito della curiosità, della commozione e del diletto; notando inoltre che proprio adesso, sempre sotto la spinta più aspra dell'utile, anche questi scopi sembrano superflui e futili, vengono lasciati ai romanzieri inferiori da appendice, e il romanzo non si cura più di interessare, di commuovere, di dilettere, ma solo di servire allo scopo utile di una propaganda politica, scientifica e sociale.

Non vi è più uno solo anche fra i romanzieri più celebrati, che oggi scriva un romanzo per soddisfare a uno spontaneo e prepotente impulso del suo spirito, per adempiere a un puro motivo di creazione estetica, che appunto può affermarsi nel

romanzo. In primo luogo, e proprio tra i romanzieri più in voga, i francesi, l'arte del romanzo è diventata una professione lucrosa qualsiasi, nella quale l'individuo che vi si dedica, comincia col fare il suo tirocinio, si allena a un lavoro tenace e diuturno, compie poi ogni dodici mesi quel tale numero di romanzi e di novelle bastanti a fornirgli i mezzi per le occorrenze della sua vita, o, se è in migliori condizioni, ad assicurargli anche un pingue capitale, riceve e soddisfa ordinazioni determinate nella qualità e nella quantità, come un sarto fa quel dato numero di vestiti e contenta gli ordini della sua clientela. La libera esplicazione artistica, che prorompe indipendentemente dalla volontà e consola nella propria opera l'artista, esula completamente da questo nuovo genere di attività, che costituisce un lavoro vero e proprio, diretto ad uno scopo esclusivamente utile, quale quello di assicurare ed ampliare i propri mezzi di esistenza.

E quando io rievoco nella memoria i nomi che più comunemente si leggono in testa ai romanzi più ricercati, sia fra il popolo sia fra le classi superiori, non mi pare di rinvenirne uno solo che faccia eccezione alla regola. Per questo lato Francesi, Inglesi, Americani, Tedeschi, Italiani, si assomigliano tutti, tutti sono lavoratori, alcuni sono migliori degli altri, nessuno è artista, nessuno è sincero. Così da Ohnet a Barrili, da Zola a Rovetta.

All'infuori da questo gruppo degli scrittori più in voga, e che

sono considerati come i veri romanzieri, vi sono alcune categorie di scrittori sinceri e liberi, che quasi sotto un tal punto di vista, potrebbero dirsi artisti, ma che, viceversa, non sono nè artisti, nè romanzieri, poichè, se obbediscono alla impulsiva tendenza delle loro anime, e non si propongono a scopo essenziale il lucro, sono però uomini di lotta e di pensiero, sono uomini essenzialmente moderni, epperò non riescono a concludere la loro energia in un astratto cerchio di bellezza, ma si valgono dell'opera loro come di un mezzo, come di uno strumento per diffondere e confermare le loro opinioni e i loro convincimenti, per combattere quelli degli avversari, per far trionfare il loro partito, per educare, per formarsi il proprio piedistallo. Questi sono trattatisti, articolisti, polemisti, ecc., non romanzieri, e i loro libri, per quanto chiamati romanzi, sono trattati scientifici, opera di propaganda morale, *pamphlets* politici, riassunti di articoli, tutto insomma fuorchè opere aventi come meta suprema la bellezza. Tolstoi, Barrès, Anatole France, Paul Adam, Mirbeau, Louys, Cooperus, Gorki, Marejkowsky e lo stesso d'Annunzio appartengono ora a questa categoria.

Fra i sinceri, fra quelli che in parte sono ancora artisti debbonsi porre i principianti; tanto Zola, quanto Bourget soltanto nei primi loro tentativi, compirono qualche cosa che è il prodotto spontaneo e libero dell'anima, qualcosa che attinge la finzione artistica del romanzo diretto a ottenere un dato aspetto

di bellezza.

E così si può ripetere di tutti quelli che pubblicano il loro primo saggio di romanzo, in cui invero cercano di esplicare quell'intimo ideale di bellezza che in quel momento sta in cima alle loro aspirazioni, cercano di appagare le loro preferenze artistiche più che quelle degli altri. Anche nei principianti tuttavia urge, ai pratici e bisognosi la speranza del guadagno, ai sinceri ed idealisti il desiderio di affermare in un sol programma estetico i loro programmi filosofici e morali.

In una parola si potrebbe enunciare il seguente apparente paradosso: Oggi sono soltanto artisti romanzieri o sono considerati per tali, quelli che non lo sono ancora e quelli che non lo sono più, coloro che vorrebbero diventarlo e quelli che non vogliono esserlo.

Nei riflessi del pubblico poi l'analisi dei varî indirizzi, delle diverse preferenze si può compiere con egual facilità e chiarezza e con gli identici risultati. I gusti del pubblico si possono distinguere in categorie differenti, ma corrispondenti per molta parte alla divisione delle classi sociali. Le classi superiori, nel senso di più colte e più intelligenti, affannate esse pure dalla lotta per la vita ognor più estenuante, costrette ad un lavoro e ad uno sforzo ognor più intenso ed aspro, oltre al non trovarsi più nelle condizioni di quiete e di serenità necessarie per contemplare e godere la semplice bellezza, hanno di questa bellez-

za smarrito in gran parte il concetto, epperò, mentre non la richiedono nè la gustano nell'opera d'arte, domandano ad essa soddisfazioni morali, conforti, incitamenti, ausilii, insegnamenti, ecc. ; aspirano quasi a sentire un sentimento complesso e profondo, formato in parte dal godimento estetico, in parte da quel godimento intellettuale, che sorge in noi con il meditare e l'apprendere qualche grande idea, qualche nuova verità. Sono i problemi più inquietanti e più gravi, le questioni più affannose della società e della psiche che questi lettori prediligono di veder trattate, svolte, obbiettivate nel caso concreto e risolte nel romanzo, altrimenti per loro il romanzo è futile e costituisce un inutile perditempo.

Le classi borghesi ricche e lavoratrici, in parte deficienti di ogni educazione estetica, epperò incapaci della sensazione della bellezza, in parte costrette assiduamente al lavoro per la produzione dei mezzi della esistenza, epperò trattenute in una opera di materialità, di volgarità, di preoccupazioni perenni, non chiedono all'opera d'arte che o lo svago per l'ozio noioso, o il facile diletto per le brevi ore di riposo. Di questi lettori, gli uni più ricchi, che possono godere dell'ozio, hanno bisogno di sensazioni sempre più piccanti e complicate che intensifichino gli avvenimenti e i piaceri del loro ambiente, e nello stesso tempo volendo figurare intellettuali e di gusti raffinati, come i lettori sopra accennati delle classi più colte e intelligenti, vogliono pu-

re che un pizzico di psicologia di questioni sociali apparisca nei romanzi preferiti, il tipo dei quali si stabilisce in quelle situazioni erotiche artifiziate e solleticanti, in cui la psicologia e la sociologia servono allo scrittore per complicare maggiormente le cose o per presentarle sotto gli aspetti più strani e più crudi, e al lettore per giustificarsi di tali letture scollacciate. In ogni modo la parte scientifico-meditativa non deve andare oltre l'uffizio di salsa, che se divenisse intingolo, il lettore respingerebbe il libro troppo serio e noioso.

I lettori borghesi meno ricchi e più lavoratori non vanno più in là del diletto. L'ora consacrata all'arte, sia letteratura, sia drammatica, sia musica, sia pittura, è quella di solito dopo il pranzo, è quella della digestione. In tali condizioni non solo si vuole il diletto, ma il diletto facile e pronto, la commozione rapida, che penetra nell'anima immediatamente senza lungaggini e meditazioni. Per questa categoria non c'è di meglio che la figurazione nella finzione romantica di tipi e avventure che proprio nella categoria stessa dei lettori non esistono e non hanno luogo. Poichè anche inseguendo il semplice diletto vi è in ognuno dei lettori una ascosa intenzione, qualcosa come l'attuazione fantastica e ingrandita di quella aspirazione, nella realtà assai diversa e più modesta, che ognuno si propone con il suo lavoro. Epperò ciascuno ama di aver come la smagliante rappresentazione di ciò che egli non è, ma che vorrebbe essere, di ciò che

non fa, ma che vorrebbe fare, di ciò che non ha, ma che vorrebbe avere; e quindi passioni, amori ardentissimi attraversati da torbide peripezie; rapide fortune guadagnate con speculazioni felici: ambienti di milionari e di nobili; figure di eroi disinteressati saliti dal nulla a una splendida posizione, ecco gli elementi più adatti a questi lettori.

Le classi popolari o non leggono, in Italia, o leggono ancora i vecchi romanzi d'avventura di parecchi lustri addietro, o giunte a un certo grado di relativo benessere hanno le medesime preferenze della borghesia lavoratrice.

Del popolo le donne sole leggono romanzi, e sono per la massima parte i romanzi di appendice; una volta gli uomini in gioventù, specialmente nelle campagne, leggevano *Guerrino* e *Bertoldo*, oggi l'opuscolo di propaganda clericale o socialista col relativo giornale.

Vi sono ancora altre categorie di lettori all'infuori dalle divisioni sociali, categorie più ampie o più ristrette delle divisioni sociali. Per esempio, appunto sotto l'influsso del lavoro che ne costringe alla praticità ad ogni costo, negli uomini più pratici, come inglesi e nordamericani prorompe una violenta aspirazione verso il fantastico, il simbolico, lo straordinario, il sentimentale, l'impossibile. Da qui il successo di certi romanzi ultra sentimentali ed ultra mistici, come il *Ben-Hur* e il *Quo-Vadis?*, di altri profetici come l'*Eguaglianza* del Bellamy e di altri ancora ul-

tra-fantastici e meravigliosi come *La guerra dei mondi* e *L'uomo invisibile* del Wells e tutta quella letteratura immaginosa e per un lato anche pratica e precisa, svoltasi sui modelli del Verne.

A questo proposito però, ed a spiegare la fortuna di questo genere di romanzi, bisogna rammentare nuovamente quel fattore a cui accennai prima, al desiderio cioè di veder figurato nel romanzo, come una realtà, ciò che non è che un vago sogno della nostra anima. Or bene questi romanzi scientifici, in cui o si dà come possibile la comunicazione interplanetaria o come risolto il problema della navigazione aerea o come ottenuta all'uomo qualche nuova e straordinaria facoltà o come attuata qualche grande utopia, soddisfano allo stesso desiderio di quei romanzi ove si descrive un mondo di milionari o uno svolgersi di passioni incendiarie.

Si tratta sempre che ciò che non si è, ciò che non si ha ancora e che si vorrebbe essere ed avere, si gode di veder figurato, come se il sogno si fosse improvvisamente avverato. Noi ci siamo già detti che la scienza può arrivare a tutto, da quanto essa ha raggiunto noi abbiamo già concluso che per essa l'impossibile non esiste, già abbiamo sfruttato nell'immaginazione l'ora in cui finito il mistero, le scoperte della scienza e le invenzioni della meccanica faranno l'uomo potente e felice come un Dio, ma in verità le cose vanno molto adagio, e ai voli delle nostre bramosie tarda, tardissima corrisponde la realtà; per questo noi

ci sentiamo presi da vivo interesse e da intimo diletto quando un libro ci mostra questa era lontana e meravigliosa, come già avvenuta e presente ai nostri sensi. Noi vogliamo veder già conquistato, e pregustare colla immaginazione alcuna di quelle gioie che i futuri nepoti godranno intere, a conquista effettuata realmente, quell'*Impossibile* che la scienza ci ha promesso di raggiungere e verso il quale è lentamente in cammino.

Al successo di queste opere infine non è estraneo l'utile didattico.

Un'altra categoria particolare di lettori è costituita dalle donne nordiche e *snob*, lo quali in possesso di una certa coltura, avvezze ad una certa indipendenza nella vita, lusingate per un certo guadagno del loro individuale lavoro umano di veder raffigurate eroine in cui le loro pretese qualità abbiano raggiunto il massimo svolgimento, in cui gli avvenimenti affermino l'egualianza anzi la superiorità delle donne nuove sugli uomini vecchi; da qui una serie di romanzi recentissimi, nei quali tutto è subordinato a questa illusoria esaltazione della donna, romanzi di propaganda femminista.

Ed altre categorie ancora di lettori si potrebbero illustrare, altre correnti di gusto si potrebbero rilevare, ma l'analisi già compiuta è sufficiente a segnare adesso in una specie di quadro le forme più recenti e divulgate assunte dal romanzo in questi ultimi tempi.

La forma di romanzo più elevata e più tipica come indice di modernità, è quella che si impronta da un principio politico-sociale. Il fine politico-sociale che lo scrittore si propone, soverchia ogni altro fine; il romanzo, o per meglio dire, gli elementi artistici del romanzo non servono che a meglio dilucidare e propugnare una convinzione politica, un principio sociale. Il romanzo assume in molti casi addirittura l'aspetto di un trattato o di una monografia di politica o di sociologia, in cui l'autore chiaramente fa concorrere ogni suo sforzo al trionfo delle idee sostenute da lui e dal suo partito.

Talchè oggi mentre ricerchiamo e facilmente rinveniamo nel romanzo letto la fede politica che lo ha ispirato, non è neppure più possibile concepire che l'artista, militando nella sua vita comune tra le file di questo o di quel partito, possa poi nel suo romanzo, malgrado la finzione dei personaggi e della avventura, dimostrare una fede opposta, attribuire qualche supremazia a un partito avversario.

La lotta per il dominio individuale e collettivo si è ora fatta cosciente e gagliardissima, rinnovando molte delle belle violenze antiche, reincitando tante energie assopite, accendendo aspirazioni grandiose, desiderî imperiosi e soprattutto richiedendo all'uomo tutti i suoi sforzi, tutti i suoi mezzi per contribuire allo scopo della vittoria.

Il fantasma del dominio pieno ed assoluto urge a tutte le

anime, urge in tutte le classi sociali; da quelle più alte che sentono tutta la grave necessità di difendere quel resto di dominio che le democrazie hanno ad esse lasciato, e di estenderlo poi, come nei tempi passati, a quelle infime, che il miraggio del supremo potere, per la prima volta intravisto, spinge a sempre più furibondi ed efficaci assalti.

Questa oscura brama di imperio, brama essenziale e parte prima talvolta misconosciuta, ma sempre attiva di vita, ora ci è stata rivelata, e la dottrina rivelatrice si è svolta e diffusa contemporaneamente al rinvigorirsi in ognuno di noi delle energie dominatrici, illascivite da circa un secolo di fatali costrizioni e remissioni democratiche. Oggi noi sentiamo che nel dominio, nella affermazione completa della nostra forza stanno la massima vita e la massima gioia, e popoli, partiti, individui sono trascinati con impeto frenetico alla conquista del tutto, alla affermazione di un proprio incontrastato dominio, che assicuri agli uni la tranquillità della felicità e le condizioni perciò di svolgere i propri ideali fino alla perfezione, agli altri la sottomissione definitiva.

Gli equilibri di potere fra antagonisti e nemici inconciliabili, come il superiore e l'inferiore, il vincitore e il vinto, il forte e il debole, il padrone e il servo, il bello e il brutto, il ricco e il povero, il fortunato e il meschino, – la massima e la più esiziale fra le utopie democratiche – sta ora per cadere; ogni parte, ogni

uomo vuole tutto per sè, tutto dominare per tutto godere; questo il sogno che incendia l'anima, questo il sogno dell'arte nostra, l'ideale luminosissimo dell'arte del domani.

Il romanziere pertanto che con la scrittura possiede l'istrumento più capace a diffondere e ad agitare idee non ha potuto mettersi da parte, escludersi dalla divorante passione, salvo a decretarsi di per sè la morte.

Lo scrittore a mano a mano è venuto accostandosi alla vita, è venuto precisando e irrobustendo la sua fede, i suoi ideali, partecipando sempre più direttamente a questa lotta per il dominio. Ha cominciato da prima con l'informare il disegno della propria opera ad un sistema vago e vasto di principii filosofici e morali, che nella loro latitudine ammettevano anche diversi atteggiamenti nelle conclusioni pratiche particolari; poi ha ristretto l'ambito in cui tracciava il piano dell'opera, destinato alla dimostrazione di un dato sistema filosofico, di principii scientifici ben definiti, nei quali tuttavia era possibile un vario dispiegamento e una differente applicazione delle energie consacrate immediatamente alla azione: infine il romanziere è giunto anche alle conclusioni singole e pratiche che si impongono nella vita reale, ha ricavato dai principii filosofici morali e scientifici le norme della vita pratica, il sistema politico da preferire, la morale da sostenere ed ha impiegato le sue facoltà, incitato dalla conquista del dominio, alla propaganda di un determinato si-

stema di vita, al raggiungimento di un dato regime politico.

Si potrebbe dire che l'arte si è più intimamente connessa alla vita; da una esercitazione libera ed astratta, è venuta gradatamente mutandosi in una attività pratica diretta a conseguire il dominio per sè, per le proprie idee, per il proprio partito.

Prima lo scrittore poteva appartenere a questa o a quella scuola filosofica come studioso, e come romanziere informare il suo romanzo ai principii di una scuola opposta: dopo, ciò non fu più possibile; troppo vivo anche nel campo filosofico si spiegava l'antagonismo per non valersi dell'opera d'arte come di mezzo a raggiungere la supremazia, epperò vediamo lo scrittore professarsi positivista o idealista come studioso, e nell'opera d'arte cercare di sostenere e rinforzare la sua convinzione filosofica. Tutta la serie dei *Rougon-Macquart* dello Zola appartiene a questo periodo, di cui è pure prodotto tipico il *Disciple* del Bourget.

Ancora a questo punto lo scrittore, per quanto interessato anche nella sua attività artistica alle sorti di un grande sistema e di un grande partito filosofico e scientifico, resta, come artista, libero dalle norme morali pratiche e dal regime politico speciale. L'artista cioè può essere positivista come studioso e come artista, come elettore può essere fautore di questo o quel gruppo politico, e come artista restare del tutto indipendente dall'uniformarsi a qualsiasi principio politico. Ma anche questa

indipendenza relativa, frutto più che altro di una deficiente sistemazione di tutte le attività psichiche, perdura assai poco. La lotta politica che è appunto la vera lotta per la supremazia e per il dominio effettivo si fa sempre più vasta ed aspra, l'urgenza della conquista sprona selvaggiamente le anime; proprio in questi ultimi tempi, le turbe dei miserabili salgono ardite, affamate esse pure di dominio con la speranza della vittoria; la difesa è già divenuta scabrosa, per i dominanti. Poteva l'artista rimanere indifferente e neghittoso? Condannarsi all'ignavia nell'istante di maggior fervore? E l'opera sua è stata attirata nella lotta e sfruttata nella lotta. Ormai il romanziere non solo sostiene nel libro la propria convinzione filosofica, il proprio indirizzo scientifico, ma ben più il proprio partito politico, e si vale del romanzo come di uno scritto polemico, di un trattato espositivo, di un discorso elettorale.

A questo punto, che è il presente, l'artista fa tutt'uno definitivamente con l'uomo; l'evoluzione è compiuta, la coordinazione psichica è completa, la personalità è una e inscindibile; quella fede filosofica, scientifica, politica che l'artista professa e segue come studioso e come uomo di parte, deve omai professarla seguirla e sostenerla come artista e fare della sua opera un mezzo per assicurarne la riuscita.

Oggi, ripeto, la evoluzione è compiuta e nulla è più erroneo in proposito che il continuare, come fanno taluni, a parlare an-

cora di crisi e di transizione.

Omai abbiamo un tipo di romanzo definitivo e una corrente romantica decisa, che non saranno più il romanzo e la corrente romantica nel senso solito, ma che in compenso sono in perfetta armonia con le condizioni presenti della vita. Ed è questo il romanzo politico-sociale, ed è questa la corrente che avvia il romanzo verso la lotta politico-sociale per il dominio.

In proporzione più o meno intensa, i romanzi o quelli che noi chiamiamo tali, più recenti, hanno precisamente tale carattere, così che si direbbero meglio studii di politica o scritti di propaganda che non romanzi.

Zola passa dal *Lourdes* ove si esprime e si conforta una sola convinzione scientifica, al *Rome* dove si disegna un ampio concetto sociale e religioso, al *Paris* dove si esalta un determinato programma politico-sociale, per giungere fino al *Fécondité* e al *Travail*, dove il romanzo comunemente inteso cessa e resta la discussione e la soluzione delle più urgenti questioni

Tolstoi dalla vastità gigantesca, come quella di un mondo, di *Guerra e Pace* in cui si esplica una latissima teoria sui rapporti tra l'uomo singolo, l'uomo di genio, e gli innumerevoli individui del corpo sociale, passa con *Resurrezione* a segnare persino una particolare norma morale nel rapporto che corre fra i due sessi.

Maurice Barrès, uno dei rappresentanti più giovani, più moderni e più energici del romanzo francese, dai suoi primi ro-

manzi, la trilogia – *Sous l'œil des Barbares* - *Un homme libre* - *Le Jardin de Bérénice* e poi *L'ennemi des lois* – nei quali propone e svolge nelle sue grandi linee l'ampio programma filosofico della supremazia e della espansione dell'io contro la costrizione collettiva, nei *Déracinés* formula tutto un programma politico e amministrativo preciso ma impersonale e istituisce la critica del regime politico accentratore, e finalmente nell'*Appel au soldat* specifica ancora di più la sua aspirazione politica incarnandola in un uomo realmente esistito, Baulanger, e in un partito realmente esistente, il nazionalismo; talchè questo ultimo libro per i nonni dei personaggi vissuti e vivi e per la realtà degli avvenimenti costituisce proprio un'opera eminentemente politica, un documento autentico a sostegno e a propaganda di un partito.

Anatole France mostra un passaggio ancor più significativo. Dal *Lys rouge* dove l'avventura passionale assorbe quasi sempre il psicologo, lo studioso e l'uomo politico, vestiamo all'*Orme du mail*, al *Mannequin d'osier*, all'*Anneau d'Améthyste*, dove è presa di mira la costruzione politico-sociale della società nostra e i tipi che essa crea, dove si discutono le più ardenti questioni che hanno agitata la Francia, dove i personaggi mentre sono assai poco creazioni artistiche sono invece indovinate rappresentazioni e satire di idee filosofiche e politiche, tanto che il France si è valso del prof. *Bergeret* e di altri tipi dei suoi romanzi per gli articoli politici da lui pubblicati sui giornali.

E queste istesse cose si potrebbero ripetere con ben poche varianti per Marcel Prévost, passato dal suo erotismo sensuale e complicato a propugnatore del programma femministico nella serie delle *Vierges fortes*; per Octave Mirbeau con il suo flagellante e macabro *Jardin des suppliques* e più ancora col dramma politico-sociale *Les mauvais bergers*, e con i suoi due ultimi centoni di trivialità e di insolenze, intitolati *Le journal d'une femme de chambre* e *Les vingt et un jours d'une neurasthénique*; per Paul Adam, che nel suo libro *Force* traccia con mano sicura e precisa tutto il suo programma di dinamismo individualistico, di cui già si sentivano tracce sparse nelle sue opere precedenti, e così per altri ancora non solo in Francia, ma presso tutte le altre letterature.

Rudyard Kipling, dopo le sue prodigiose novelle della jungla, ha dedicato la sua arte e la sua fantasia poderosa alla celebrazione dell'imperialismo; Gabriele d'Annunzio, dal *Piacere*, dove la parte erotica e di avventura era di gran lunga preminente sulla parte filosofica, è giunto alle *Vergini delle Roccie*, dove la concezione filosofico-politica occupa tutto il libro e l'avventura è ridotta a niente.

Insomma come *filogeneticamente* (se è lecito l'usar questa parola) da Balzac per esempio a Barrès, il romanzo, nella sua forma più elevata, viene da discussione filosofica assumendo un preciso carattere di trattazione politica, così *ontogeneticamente* in ciascun romanziere dalle prime opere svolgentisi su concetti filo-

sofici generali si arriva a quelle odierne sopra un rigido schema politico.

Esaminate queste principali mi accontenterò di enunciare soltanto le altre forme inferiori assunte dal romanzo moderno, per quello che basta a mostrare come lo scopo estetico sia sempre soverchiato se non escluso dai fini utilitari.

Le rimanenti forme del romanzo adunque si possono distinguere in due gruppi: quelle che mirano all'utile, quelle che mirano al diletto, alla distrazione.

Appartengono al primo gruppo romanzi oggi diffusissimi, che a loro volta si classificano in tre sottogruppi: primo, romanzi profetici, i quali ci descrivono come attuato nel futuro uno stato sociale che oggi appare una utopia; così i romanzi del Bellamy e del Richter; oppure ci mostrano sempre nel futuro raggiunto uno stato di progresso portentoso meccanico e scientifico, il quale trasforma naturalmente anche le relazioni sociali fra gli uomini; così l'*Anno tremila* del Mantegazza, l'*Umanità sotterranea* del Tarde, il *Ventesimo secolo* del Robida, *La guerra dei mondi* del Wells. Secondo, i romanzi fantastici straordinari di cui ha fornito così numerosi e buoni tipi il Verne e in cui ora si dilettono inglesi e americani. Terzo i romanzi storici, tipo *Quo Vadis?* e *Ben-Hur*, dove però allo scopo utilitario si unisce lo sfruttamento di una sentimentalità sdilinquiata e di un tardo misticismo.

I romanzi che si propongono il mero scopo del diletto, sono i romanzi di avventura, oggi scesi al più basso livello della considerazione letteraria. Dai capolavori di Dumas siamo in questo genere precipitati alle ignominia che si pubblicano nei giornali politici quotidiani, ignominie così vecchie, così melense che invero stupisce come possa esservi chi ancora si diverte nel leggerle.

Ultimamente in Italia per opera di qualche giovane, l'Albertazzi con *Ora e Sempre*, il Panzini con le sue novelle, il Varaldo con *Due nemici* e qualche altro, vediamo ripresa con una semplicità, una freschezza e una consistenza imprevedute il racconto determinando una specie di ritorno letterario.

La mia teoria sul rapporto fisso fra tipo di civiltà e configurazione di arte trova adunque pure nel romanzo piena conferma.

Il romanzo sorto in un tempo in cui il tipo di civiltà dominante era tramontato non poteva più sicuramente ispirarsi alla concezione superiore della bellezza, nè dar vita ad un'opera d'arte grandiosamente celebrativa; quindi nel suo periodo di maggior sviluppo nell'ambiente democratico, l'obbligo ineluttabile del lavoro precluse al romanzo l'ascensione all'ideale supremo di bellezza, ma in compenso ne fece la forma prima forse più precisa d'arte che risponda ai bisogni della civiltà intermedia, che ne interpreti la smania del dominio e che ne esprima

più integralmente la speciale concezione di bellezza tutta compenetrata dalla immaginaria visione della futura agognata dominazione.

Il romanzo adempie in tal guisa efficacemente alla funzione che la particolare concezione odierna della bellezza impone all'arte, e diventando così valido strumento alla instaurazione del dominio, viene ad apprestare taluna delle condizioni di una civiltà a tipo dominante, nella quale come degna incoronazione si illumina il fiore più insigne della bellezza.

Quello che è un romanzo moderno.

A dimostrare il fondamento e l'esattezza delle idee sopra enunciate intorno al romanzo in genere, e la stabilità e la chiarezza esplicativa che esse conferiscono alla critica, io ne farò qui l'applicazione nella analisi di un'opera recente, *Le journal d'une femme de chambre* del Mirbeau, che ne apparirà per tanto distinto e illuminato nei suoi elementi costitutivi con tanta limpidezza e sicurezza come non si sarebbe potuto conseguire con alcun altro criterio critico.

Ancora fino a qualche anno fa la democrazia ci aveva fatto assistere a molti errori della pubblica opinione, a molti capovolgimenti degli ordini sociali, alla instaurazione del privilegio delle

plebi sul demolito privilegio delle classi superiori, alla condanna delle superiorità morali e alla celebrazione delle eguaglianze mediocri, ma il centro di tutte le sue cure, di tutte le sue attenzioni, era l'operaio, il lavoratore, l'indigente, era un uomo povero, anche inferiore sotto molti rispetti ad altri, ma un uomo forte e libero, non già l'ultimo gradino, il tipo più degradato della scala sociale, il *servo*, colui che è nella condizione più repugnante, più bassa, più disforme dalla essenza, dalle aspirazioni, dal progresso della natura umana.

Ci voleva l'ultra-democrazia socialista, con la sua degna letteratura, per arrivare al colmo dell'assurdo, al capovolgimento estremo, all'esaltazione dell'infimo, portando il servo ai primi posti dell'assetto sociale e proclamando la sua configurazione psichica e il suo sistema morale eccellenti e perfetti in confronto dell'abbominio in cui si volle precipitare il sistema di idee, di sentimenti e di preferenze dei padroni.

La promessa del Vangelo: *Gli ultimi saranno i primi*, si è verificata senza aspettare la vita ultra-terrena; un soffio fatale di degradazione e di asservimento curva le stanche civiltà latine, la predicazione democratica ha avvilito talmente la razza, ha tanto corrosivo ogni senso di dignità, ha così snaturata la vita e le sue funzioni da far apparire la più fosca delle barbarie, la più trista delle miserie come l'ideale meta del progresso avvenire.

Di questo disgustoso e malefico procedimento è un indice e

un prodotto tipico il romanzo (se così si può chiamare) di Octave Mirbeau – *Le journal d'une femme de chambre* – romanzo cui arrise al suo apparire una fragorosa e diffusa notorietà, la quale, a sua volta è pure un fenomeno altrettanto significativo.

E come un tal libro è il frutto diretto della putrida bassura sociale portata alla luce della civiltà, così esso è sostanzialmente eguale alla mala pianta su cui si formò, al terreno impuro donde attinse i suoi succhi.

Le journal d'une femme de chambre è però un'opera di quelle che necessariamente si dicono moderne, tanto moderne che un lettore di qualche lustro addietro non ci si troverebbe più, e certo chiederebbe confuso, sorpreso, disorientato a qual genere nuovo appartenga un simile scritto, e quale nuovissima categoria di leggenti possa accostarsi a questa roba; ed il romanzo del Mirbeau è moderno precisamente per i tipi volgarissimi fra i quali si svolge, per l'animalesca eroticità che trasuda da ogni pagina e sempre nelle sue manifestazioni volgari e mediocri, nelle sue necessità disgustose, per il linguaggio acconcio scelto fra il più ordinario e corrotto e infine per lo scopo di propaganda socialista e l'anatema al capitalismo borghese che vi predominano.

Anzi la tesi socialista, lo scopo politico e partigiano del lavoro primeggiano, superano di gran lunga ogni finalità estetica, se pure l'autore ne ebbe una; la esposizione e la propaganda di determinate teorie politico-sociali, la difesa di una classe, di un

partito, e la guerra ad un'altra classe e ad un altro partito formano le vere ragioni di essere dell'opera, che ha precisamente il carattere di un violento ed esclusivo libello politico, scritto a scopo di vendetta contro una classe e un regime e di rivendicazione a favore di un'altra classe e di un diverso regime sociale.

Per questo lato il libro del Mirbeau viene a costituire un esempio tipico della tendenza propria del romanzo moderno, secondo la quale il romanzo stesso perde sempre più le sue finalità estetiche, cessa di essere di scopo a sè medesimo, come opera d'arte, per divenire un mezzo, uno strumento di più nella lotta per il conseguimento del dominio.

Il Mirbeau si è valso precisamente del suo romanzo per sostenere le sue opinioni politico-sociali e quelle del partito di cui fa parte, o a cui sono acquistate le sue preferenze, e cioè del partito democratico-socialista; l'uomo di parte, l'uomo di lotta hanno assorbito l'artista (nè di ciò faccio torto al Mirbeau) come lo scopo politico di propaganda ha assorbito lo scopo estetico. E il Mirbeau infatti ha portato nel libro tutte le sue simpatie e i suoi rancori, in maggior numero questi di quelle, tutti i suoi interessi e tutte le asprezze della sua vita comune di uomo, di membro di partito gareggiante nella lotta diuturna contro altri uomini, contro altri partiti per la conquista della propria fortuna, per soprafare, per vendicarsi, per dominare; talchè, ad esempio, oltre al concetto informatore dell'opera, di demolizio-

ne cioè dei diritti e della supremazia padronale per la sollevazione delle classi inferiori e specie della categoria dei servi, vengono ad acquistare importanza essenziale nel libro, passioni e preferenze personali dell'autore. Per questo riguardo si direbbe talvolta rivolto il libro unicamente a soddisfare l'antipatia dell'autore per Paul Bourget (ed in compenso io sarei portato a perdonare molti peccati del Mirbeau), talaltra a combattere e a porre in ridicolo la stampa nazionalista e antidreyfusista.

Data adunque la prevalenza dello scopo politico-sociale in questo romanzo, è appunto sulle teorie accettate ed affermate dal Mirbeau, che si deve più a lungo fermare l'attenzione e su cui si deve particolarmente dirigere l'esame. Prima però, siccome malgrado tutto si tratta pur sempre di un romanzo o almeno di uno scritto che per i più figura tale, così dirò rapidamente del libro dal punto di vista estetico, dal punto di vista della forma e dell'avventura, per quel tanto che tutto ciò conta nell'economia complessiva del lavoro.

Il campo di osservazione, la materia, le avventure, i personaggi scelti combinati dal Mirbeau, appartengono a quanto vi è di più meschino, di più comune, di più volgarmente brutto nella vita e nella società. E nel male e nella bruttezza, nel vizio e nella abbiezione non si arriva mai a qualche eccesso, a qualche nuova intensità, a qualche linea grande e ardita, a qualche slancio terribile e impressionante. Ciò sarebbe forse orrendo,

sarebbe forse spaventoso e corrodente, forse mostruoso, forse pazzesco, ma sarebbe ancora estetico. Ma qui non è così, non può essere così; le grandi corruzioni, le complicazioni strane e raffinate del vizio, i roghi ardenti, le furibonde e sapienti voluttà della lussuria, i vertiginosi abissi del male, costituiscono pur sempre la manifestazione di una energia sopra la media e richiedono facoltà speciali ed eminenti, una genialità particolare, ma tanto rara quanto la genialità diretta al bene. Il male come il bene, se pur vogliamo continuare in questa distinzione scolastica, hanno il primo profondità e il secondo vette egualmente inarrivabili per la grande maggioranza dei viventi o solo esplorate dall'occhio del genio. Ora nel romanzo del Mirbeau tutto è rasente terra, tutto è banalmente mediocre e grettamente possibile il vizio e la impudicizia sono tanto più brutti e repugnanti in quanto si voltolano e si rivoltolano nella comune bestialità umana, in quanto non sorpassano mai la possibilità limitata delle moltitudini, in quanto soddisfano ai bisogni di una oscenità grossolana e diffusa. Si può dire che tutto lo sfogo libidinoso di cui è riempito il libro non rappresenta che l'esercizio di una qualunque sudicia funzione organica.

Valga a dimostrarlo il modo come il racconto è intessuto e come si svolge.

Una cameriera, a nome *Celestina*, depravata fino dall'infanzia, priva di qualsiasi coscienza morale, di qualsiasi dignità spiritua-

le, tranne la smania di voler tener testa ai padroni e la predilezione per un rancido sentimentalismo di vecchia scuola, le due sole attività del suo essere psichico; ma del resto linguacciuta, presuntuosa, ladra, beona e avvezza a non dir di no a qualsiasi maschio, va a servire lontano da Parigi, in una famiglia di provincia.

Nella quiete della casa e della campagna, traendo pretesto or da un avvenimento, or da una parola, or un improvviso ricordo, racconta una lunga serie di avventure ben poco diverse le une dalle altre e mediocrementemente interessanti di cui ella fu l'eroina o a cui ella assistette. Con tale racconto si personificano e si concretano tutte le pretese infamie e brutture della classe padronale e nello stesso tempo si descrivono i diversi ambienti, tutti obbligatoriamente ignobili, della classe medesima.

Ho detto che le avventure, tanto quelle di *Celestina*, quanto le altre dei suoi molti padroni, sono poco varie e poco interessanti; infatti tutte presso a poco contengono questi elementi: malvagità immancabile, stupidaggine e depravazione dei padroni, le quali appariscono sempre in un fatto che da vicino o da lontano ha sempre rapporto con l'atto sessuale, mascalzonaggine giustificata e lodata dei servi; conclusione immancabile un gaudioso amplesso o qualche surrogato.

Da questi elementi non si esce mai.

Ora è *Celestina* che si presta gentilmente alle voglie di un

vecchio padrone maniaco, o che si trova in letto con uno dei servitori o un servitore nel letto, o che al mattino porta il buon giorno, il latte e qualche cosa d'altro di più solido al padroncino, o che fa così bene da infermiera a un altro giovane padrone da mandarlo all'altro mondo a furia di cure sensibili in quindici giorni; or sono i padroni che si permettono, o troppo di rado o troppo di sovente, qualche distrazione amorosa, o che hanno qualche capriccio erotico di cui la servitù non è troppo soddisfatta quando deve far pulizia; ora è il padrone che si concede qualche capriccio fuori di casa, ora la signora che va in cerca di un maschio a pagamento; ma anche in questi casi in cui *Celestina* non dovrebbe entrare, trova il modo di mettersi in azione e in vista ella pure. O con i servitori se è a servizio, o con qualche passante, o con garzoni di bottega, o magari in difetto con qualche amica di buona volontà, anche negli intermezzi di ozio, l'allegra cameriera non lascia mai che sulla sua pelle si posi la polvere nè che essa prenda mai odore di chiuso.

Si può aggiungere come augurio: Buon appetito e buona salute! – tanto più che viene il giorno anche per *Celestina* in cui lo stomaco comincia a dir basta, la testa a girare e le gambe a infrollirsi, ma allora ella se ne va a servire in campagna, dove appunto la troviamo a dettare le sue memorie amorose e sociali. Dopo un po' tuttavia, quando l'appetito ritorna, *Celestina* comincia ad annoiarsi e solleticato invano il padrone, il quale si

contenta della cuoca, si acconcia con un rude giardiniere, assassino, stupratore, ladro, il suo ideale d'uomo. La sposa, egli, con i denari rubati, mette su una bettola in un porto di mare, ove *Celestina* attira e contenta in tutti i modi gli avventori.

E finalmente la è terminata!

Che significato ha, che emozione vuole destare tutta questa filza di capitomboli femminili sotto la desiderosa stretta maschile? Quando si è ben detto e ripetuto che fra padroni e padrone e fra questi e i loro amici ed amiche, fra padroni e serve, tra servi e padrone, tra servi e serve, ecc., ecc., avviene quello che suole appunto avvenire, in guisa più o meno complicata, fra uomo e donna, quando si è posto questo *leit-motiv* in tutte le salse e lo si è presentato in tutte le situazioni solite e che tutti più o meno conoscono anche per esperienza, che scopo si è raggiunto?

Salvo quello di accendere il sangue sotto la pelle ai timidi o di rinnovare qualche desiderio in coloro che furono troppo audaci, io non ne so trovare altro; ed anche questo scopo mi pare conseguito limitatamente, data la banalità dei racconti.

In quanto alla forma non ho bisogno di dimostrare qual ferveccchio sia l'artificio usato dal Mirbeau del solito memoriale affidatogli dall'autrice, che è la eroina istessa del racconto, e da lui pubblicato. Fa meraviglia anzi come uno scrittore parigino moderno si valga ancora, di questi mezzucci. Il linguaggio poi

vi è povero e soprattutto triviale. Ricordo di aver annotato l'aggettivo *sale* un centinaio di volte, finchè ho perduto io stesso la pazienza, e le parole più immonde a ogni pagina sembrano essere state a bella posta ricercate dallo scrittore.

Il solo punto ove la narrazione tenta elevarsi e nell'episodio fra l'instancabile *Celestina* e il giovinetto tisico affidato alla sua *amorosa* vigilanza. Prima fra i due si inizia l'idillio in riva al mare. Figurarsi tutta la ingenua poesia di *Celestina*! A lei piacciono i versi, i drammi che fanno piangere e i giovanetti pallidi e romantici. E fin qui la cosa non ha rilievo. Ma quando la donna acconsente il suo corpo e i suoi baci sagaci alla brama desiderosa del malato, e con la sua potenza afrodisiaca, con la sua instancabilità voluttuosa, con la sua inventiva erotica lo risuscita per distruggerlo, per assorbirlo, per dissanguarlo, come un delizioso vampiro, finchè lo tiene tra le braccia morto nello spasimo ultimo di una sua carezza, l'evento potrebbe assurgere a dignità tragica. Questa forza lugubre e magnifica che uccide col piacere, questa divorante femmina, tenace come il fato, che tiene come una preda il giovine ed esile corpo, che è infissa in tutta la sua carne esangue, che ne pretende lo spasimo della morte più che quello dell'amore; questo impeto esperto di carezza che suscita ed abbatte, che risuscita per stremare ancora fino alla distruzione completa, potrebbero fornire linee od elementi di bellezza grande sia pure truce. Ma dovrebbero essere tratteg-

giati con una semplicità rude, dovrebbe l'azione di queste forze essere lasciata libera nella sua frenesia, perchè esse giungano alla catastrofe fatalmente terribilmente, come appunto si percuote il fato tragico, come si manifestano le poderose energie della natura. Invece no, il Mirbeau vuole scusare la sua cameriera, vuole analizzare i moventi, vuole giustificare il peccato crudele, e con ciò alla grandiosa essenza delle cause naturali egli sostituisce la piccineria della convenzionalità romantico-sentimentale di un'anima gretta, e la tragedia si imborghesisce, si immiserisce, perde la sua fatalità terribile in un intrigo repugnante tra una serva depravata e un tisico vizioso.

E passiamo alla indagine, che più ne preme, alla tesi sociale.

Al suo apparire il romanzo del Mirbeau fu accolto con un coro di elogi dalla stampa democratico-socialista. E gli elogi da questa parte erano ben meritati. Non solo il nuovo libro veniva mirabilmente a giovare ai fini del partito, non solo costituiva un efficacissimo strumento di propaganda, accrescendo lo sprezzo e l'odio contro le classi dei padroni e l'ammirazione e la simpatia per i sottomessi, ma anche si uniformava a quei metodi e a quei sistemi di cui si valgono in politica i socialisti, travisando i fatti, snaturando la verità, interpretando la realtà a suo talento e per i suoi scopi particolari.

Il Mirbeau non espone alcuna teoria nè seria nè originale circa i rapporti tra servo e padrone, non istituisce alcuna critica

profonda e imparziale sulla presente condizione di questi rapporti, e neppure accenna a riforme e a miglioramenti da introdursi, e tanto meno traccia qualche previsione chiara sull'avvenire.

Concorde con i suoi compagni in politica, che altro non sanno che scagliarsi contro l'ordinamento capitalista, che demolire, e si guardano bene dallo stabilire come intenderanno di riedificare, egli non sa fare altro che dire tutto il male possibile dei padroni, accusarli sempre, dar loro tutti i torti, e dar sempre ragione ai servitori.

Scriva il Mirbeau:

"Un domestico non è un essere normale un essere sociale, è un mostruoso ibrido umano. Non fa più parte del popolo donde esce, non è della borghesia ove vive.

"Del popolo che egli ha rinnegato ha perduto il sangue generoso e la forza pura... Della borghesia ha guadagnato i vizi vergognosi, senza i mezzi per soddisfarli, i sentimenti gretti, le vili paure, gli appetiti criminali.

"Con l'anima così corrotta, egli attraversa questo onesto mondo borghese, e soltanto per aver respirato il mortale odore che monta da queste putride cloache, egli ha perduto per sempre la sicurezza del suo spirito e persino la forma stessa del suo io. In fondo a tutti questi ricordi tra questo popolo di larve tra cui erra, fantasma egli pure, egli non trova da rimestare che su-

diciume e cioè sofferenza!..."

E si ascolti quest'altro sfogo di *Celestina* esasperata:

"Io non sono vecchia, eppure quante cose ho visto e da vicino... quanta gente ho visto ben nuda... E io ho annusato l'odore della loro biancheria, della loro pelle, della loro anima... Malgrado i profumi tutto ciò non sa di buono... Tutto quello che una casa stimata, che una famiglia onesta possono nascondere, di porcheria, di vizi vergognosi, di bassi delitti, sotto le apparenze delle virtù..., oh, io lo conosco, conosco tutto!... Hanno un bell'essere ricchi, aver abiti di seta e di velluto e mobili dorati; possono sì svegliarsi entro letti d'argento e..... io li conosco!.. Tutto ciò non è pulito. E il loro cuore è più repugnante che non lo fosse il letto di mia madre".

"Ah, come è da compiangere una povera domestica, e come è sola! Ella può abitare case popolate, gioconde, rumorose, come è sola, sempre!... La solitudine non è già il viver soli, ma nel vivere presso gli altri, presso estranei che non si interessano di voi, e per i quali voi contate meno di un cane, rimpinzato di pasticci, o di un fiore curato come un figlio di ricco...., presso estranei di cui non avete che gli stracci inutili o gli avanzi guasti".

Bastano questi brani a dimostrare l'indirizzo seguito dal Mirbeau e a stabilire i principii fondamentali del suo sistema.

Nella società vi sono due categorie di individui: i ricchi, i pa-

droni da una parte, i poveri, i servi dall'altra. La prima è la categoria dei malvagi, dei viziosi e dei delinquenti, la seconda è quella dei buoni; la prima è la categoria dei tiranni e dei corruttori, la seconda è quella delle vittime. Contro la prima categoria è lecito tutto, ogni mala azione diventa benemerita, perchè vale a ristabilire l'equilibrio sociale, turbato dalla depravata malvagità dei suoi componenti; verso la seconda si debbono avere tutti i riguardi, si debbono attribuire tutti i compensi, poichè i suoi componenti sono martiri innocenti.

Ora senza imprendere una discussione sul fondamento di questa arbitraria divisione degli esseri stabilita dal Mirbeau, a me è sufficiente il notare che precisamente i fatti arrecati dall'autore in suo sostegno lo smentiscono pienamente.

Nel racconto la verità ha forzato la mano al demagogo iroso; il romanziere nella finzione dei personaggi e delle avventure ha avuto il sopravvento e la realtà delle cose gli si è imposta, salvo naturalmente nelle conclusioni e nelle deduzioni a ricomparire il demagogo intransigente che dice bianco al nero e nero al bianco, se questo gli è di tornaconto e gli acquista popolarità.

Cominciando dalla protagonista del libro, l'autobiografa *Celestina*, noi vediamo infatti che ella costituisce la prima e più palese smentita alle affermazioni del Mirbeau. Non solo ella non nasce buona, ma è figlia di una quasi prostituta alcoolizzata, e fino dalla infanzia mostra innate le tendenze più perverse. A

dieci anni non è più casta e con i suoi coetanei cerca di imitare le oscenità che compie la madre in casa con i marinai. A dodici anni è iniziata da un vecchio satiro, e col suo consentimento per un arancio, all'atto sessuale, e sempre ripensa a lui con tenerezza desiderosa. Confessa che le basta sentirsi vicina a un uomo per offrirgli. Soffre poi e molto sovente di una specie di follia, per cui irresistibilmente un'onda di parole oltraggiose ed immonde le sale alla gola ed ella è obbligata a urlarlo contro chiunque anche contro i suoi benefattori.

È falsa, menzognera, ingrata, ubbriacona, degradata nell'anima dalla passione dei servigi più umilianti. E infine ha la nostalgia, subisce l'attrazione, la voluttà del delitto.

Eh via, mi pare che basti per una creatura buona e pura dalla nascita!

Io non so veramente da qual parte potevano cominciare a corromperla i suoi padroni.

Nè le altre figure di domestici tratteggiate dal Mirbeau sono migliori.

Per non citarne che due dei più notevoli, *William* e *Giuseppe*, il primo è un brutale vanesio e ladro, il secondo è un vero delinquente nato, un imbecille morale, stupratore, assassino, ladro e per ultimo, dopo sposata Celestina, ruffiano della moglie.

Come mai questi arnesi possano dirsi vittime martirizzate innocenti corrotte dai padroni, è un mistero che solo il Mirbeau

ci può spiegare!

Ma vi è ancora una piccola e parziale giustificazione che il Mirbeau non si lascia sfuggire. Gran parte di questi crimini, di questi cattivi impulsi non sorgono forse per reazione contro i mali trattamenti e la mancanza d'amore dei padroni?

E viceversa ecco una leggenda che lo stesso Mirbeau si incarica di sfatare, poichè nel libro troviamo numerosi casi di padroni buoni, affezionati, dolcissimi coi loro servi, padroni i quali appunto per ciò vengono ad essere assai peggio trattati dei cattivi.

Vediamone alcuni.

Celestina si trova in una casa per bene. Il marito è uno studioso, la moglie una brava donna: innamorata del marito, che la trascura troppo per la scienza. Ella tratta bene la sua cameriera, la mette a parte delle sue confidenze, le regala biancheria, abiti di valore; ebbene? *Celestina* cerca prima di persuaderla a prendersi un amante, e poi un bel giorno per una futile discussione in cui confessa di aver torto, le sputa addosso tutta la sua bava immonda, la copre di insulti, le rinfaccia la sua infelicità, la accusa delle più nefande turpitudini e se ne va. Dopo due giorni per cartolina le scrive un'altra serqua di ignominie e le annuncia che le rimanda i doni, stracci sudici, che le ripugnano.

Naturalmente non rimanda niente e vende gli stracci a un negozio di oggetti usati ricavandone quattrocento franchi.

Come conclusione, "Non si ha sempre tempo di essere giusti con i padroni... E tanto peggio. Bisogna che i buoni paghino per i cattivi!"

A mostrare da quale parte stiano i corruttori non ho che da ricordare l'episodio prima riferito del giovinetto tisico affidato dalla vecchia madre, una padrona eccellente, alle cure di *Celestina* e che questa spedisce gaudiosamente all'altro mondo.

Vero che dopo, in un momento di sincerità, Celestina confessa: 'Tout de même ce qu'on est vache, parfois!... Ma perchè non ha detto più sinceramente: *Toujours*?

La bontà dei padroni non viene interpretata che come stupidità, il cameriere *William* così lo spiega a *Celestina*: "Non bisogna mai lamentarsi della imbecillità dei propri padroni. È la sola garanzia di felicità che noi abbiamo. Più i padroni sono bestie più i domestici sono felici".

Varrà la pena di domandarci a che serve essere buoni con simile sozza genia!

In un giorno di nozze la servitù di una casa signorile sta facendo i necessari preparativi. *Celestina* chiede al cameriere: "Quale è il vostro regalo per gli sposi?"

– "Una cassa di petrolio acceso sotto il loro letto", risponde Battista, il quale a sua volta domanda a *Celestina*: "E il vostro?".

– "Le mie unghie negli occhi". Il vecchio maggiordomo conclude: "Io mi contenterei di aspergere loro la gola in chiesa

col vetriolo".

Non c'è male, è vero, trattandosi di vittime, ma il Mirbeau trova che è ancora poco, che qualsiasi delitto più efferato è giustificabile, e si meraviglia che i crimini dei servi, non siano più frequenti già che sarebbero tanto giusti.

Non parlo del furto. A un certo punto il Mirbeau scrive: "Il furto? Da qualunque parte ci si rivolga non si vede che furto. Naturalmente sono sempre quelli che nulla hanno i quali sono i più derubati da coloro che hanno tutto".

Da qui a giustificare pienamente qualsiasi ruberia, conio una sacrosanta rivalsa dei poveri verso i ricchi, non vi è che un passo, passo che il nostro autore compie con tutta disinvoltura.

Nella casa in ove *Celestina* è a servizio e scrive le sue memorie, vi è un giardiniere *Giuseppe*, tipo di brutto ma furbo, il quale si è acquistato per la sua fedeltà apparente la confidenza affettuosa dei padroni. Sottomano viceversa egli ruba cautamente. Egli esercita una specie di fascino su *Celestina*, che lo crede un bel delinquente e vuole sposarla, ma prima fa un gran colpo, ruba cioè con grande abilità tutte le antiche e preziose argenterie dei padroni che giacciono come fulminati dal disastro. *Celestina* a questo spettacolo sente fiorire nell'anima sua la gioia più viva, si compiace del crimine e così si mette a filosofare: "Tale furto è la giustizia. Spogliandoli di una parte dei loro beni i bravi ladri hanno ristabilito l'equilibrio"; e in un impeto di lirismo

esclama: "O buoni ladri, cari esseri di giustizia e di pietà, quali sensazioni forti e saporite mi avete fatto gustare!".

Ora il buon ladro, colui che ha ristabilito così la giustizia e l'equilibrio, *Giuseppe* ha già commesso uno stupro e un assassinio, ma tutto ciò per lui non è che un titolo di più per farsi amare da *Celestina*. L'uno è degno dell'altra.

E così sia.

E non prolungo di più le citazioni di questo immondezzaio, ma dopo questi casi tanto significativi a cui se ne potrebbero aggiungere molti altri riferiti nel romanzo ci si può a buon diritto domandare che cosa rimanga delle divisioni, delle classifiche, delle teorie sociali del Mirbeau. Nulla assolutamente nulla, o per meglio dire resta sì qualcosa, ma questo qualcosa è il dubbio fortissimo che sia vero l'opposto di quello che ci è venuto affermando con tanta sicurezza il Mirbeau, che cioè il più delle volte sia la malvagità dei servi causa della malvagità dei padroni, anzichè questa di quella.

L'edificio dal Mirbeau inalzato sopra apriorismi teorici, sopra retoriche declamazioni di un umanitarismo astratto, crolla al primo esame di quei fatti, veri o infinti non importa, che l'autore ha portato in sostegno della sua tesi.

Lo stesso scopo di giustizia e di pietà, di amore e di altruismo, a cui con mezzi, in vero molto discutibili, il libro vorrebbe tendere nel suo contenuto sociale, è egualmente contraddetto

dallo scopo effettivamente raggiunto. Da tutto il romanzo non divampa che odio; non scaturisce che un insegnamento, la rivalsa cieca e violenta; non risulta che la inutilità del bene e dell'amore da parte dei signori verso gli umili; è la lotta di classe in tutta la sua brutalità che viene affermata e da essa non derivano che due conseguenze: a una difesa più accanita più feroce negli assaliti per cui possano mantenere la loro supremazia, o la vittoria degli assalitori, epperò la sovrapposizione di una classe all'altra, un semplice rovesciamento di parti, che mantiene intatta la somma di ingiustizia e di dolore preesistente.

Scientificamente, socialmente, politicamente l'opera del Mirbeau è destituita di ogni valore.

Così avviene sempre quando ci si rende schiavi di un dogma, specialmente di quello democratico, che da un secolo si prefigge a obbietto un uomo e una società, non come sono, ma esclusivamente teorici, e si misconosce la natura e la realtà,

La natura, fuori da tutti i sentimentalismi e da tutti i teoremi, ci rivela la necessità del servo come condizione del libero, la necessità di energie sfruttate a favore di altre, cui spetta l'ufficio della continuazione e del progresso della specie.

L'uomo che vuole e può svolgere le più alte e complesse finalità umane, rende con ciò stesso necessario che una ingente quantità di uomini si rassegni a non isvolgerle, ma costituisca con le prestazioni del proprio lavoro, con la rinuncia alla pro-

pria individualità la piattaforma donde egli possa ascendere più in alto.

La realtà ci mostra che così è e che così fu; infatti ci addita il servo come l'erede storico, il successore del debole, del vinto, del domato, ad assicurare i mezzi di esistenza, la libertà economica del vincitore, affinché egli impieghi a funzioni più alte la sua energia. Il servo rappresenta la conseguenza imprescindibile della lotta individuale e sociale nel suo logico funzionamento per la felicità dall'individuo, per il progresso della specie e per l'ascensione della civiltà. Quando questo processo della lotta viene conturbato, o magari rovesciato per la ribellione e la conquista del predominio da parte del servo, avviene un ritorno storico; la somma di felicità individuale è diminuita, la civiltà si offusca e torna indietro verso la barbarie, salvo ad avanzare ancora a misura che il servo vittorioso diventa padrone e ristabilisce su altri il comando e lo sfruttamento. Tutti i corsi e ricorsi della civiltà stanno ad attestarci la verità di questa legge.

La tragedia moderna

Qualche cosa della grande vita antica, che sembrava definitivamente scomparsa nella meschinità odierna, rivive se non ancora in atto, almeno come tendenza degli spiriti, come forza virtuale, come atteggiamento formale.

È uno slancio, indicibile ancora, che già solleva uomini e popoli a mete nuove, pare che un'onda immensa si accenni di lontano, sulla quale la civiltà potrà ancora risalire ai più alti fastigi. Come l'individuo non riconosce più confine alla sua volontà, così, i popoli cercano di là dai loro confini il dominio universale dei gloriosi imperi di Oriente e di Roma. E come nelle varie forme di arte si riflette accesa questa ansia per cui la bellezza pare rivolta alla conquista, così riappaiono, per i futuri eroi, il poema epico e la scena tragica, in cui si illustrarono e palparono gli eroi greci e latini.

Ed è appunto questa riapparizione che deve essere da noi attentamente considerata anche perchè è presso di noi che se ne è compiuto uno dei tentativi più notevoli, che per opera di Gabriele d'Annunzio se ne è dato l'incitamento più fervido.

In questi tempi, recitata dai due attori più celebrati del palcoscenico italiano, la Duse e lo Zacconi, volò attraverso il plau-

so d'Italia, l'opera che il d'Annunzio definisce tragedia moderna – *La Città Morta* – e poi sempre ad opera della Duse si impose alla ammirazione reverente dei pubblici italiani l'altra opera che il D'Annunzio chiama semplicemente tragedia – *Francesca da Rimini* – e sulle scene deserte di qualche illustre teatro antico, dalla Arena di Verona, al teatro Olimpico di Vicenza sta per risuonare l'augusta cadenza del verso tragico. Da qui un rinascere di speranze, un rinfocarsi di ardori, un inasprirsi di dispute. Sta per battere l'ala immensa sulle nostre città il genio tragico risorto?

Io cercherò di rispondere chiaramente alla difficile dimanda.

In primo luogo io affermo che la tragedia intesa nella essenza e nella configurazione classica, non è possibile nel tempo presente, e composta con elementi tolti dalla realtà della vita moderna o antica, della storia o della leggenda. La tragedia è la risultante di due grandi centri di forza, il fato e l'eroe, di cui nè l'uno nè l'altro esistono più oggi, perchè lo stato morale e il piano politico su cui è basata la società moderna escludono l'intervento dell'uno e dell'altro. Per gli uni, per i fedeli credenti, il fatto è la Provvidenza divina, per gli altri, per i razionalisti, la legge di causalità; per alcuni, il colpo di fortuna che fa rovesciare il nove a macao, per altri, la volontà umana diretta alla propria espansione, ma per nessuno è la cieca paurosa e misteriosa potenza che aduna nella capricciosa mano i destini degli uomini e

quelli degli Dei, il divenire della natura, l'eternarsi della vita, l'ascendere e il decadere dei popoli.

L'eroe nel suo significato tipico, di colui che emerge sopra tutta la sua gente, di colui che compie geste sovrumane non ha quasi più ragione nè modo di essere. Si è spenta attorno a lui la aureola di divino, la sua attività è sezionata e scrutata come un qualsiasi altro fenomeno naturale, e per di più è veduto con diffidenza ostile dalla turba mediocre, divenuta insofferente di guardare alto, a chi sovrasta. Pare che l'uomo delle società democratiche sia affetto da un tal vizio fisiologico per cui non possa che guardare all'ingìù.

Nella tragedia classica veniva rappresentato il terribile e magnifico duello fra l'eroe, incarnante con suprema eccellenza tutta la virtù e tutta la energia umana, rappresentante di quel tipo umano che allora appariva più perfetto ed unico nella sua sublimità e il fato compendiate tutte le sconosciute forze, tutti i misteri del cielo e della terra, esorbitanti dal dominio umano, tutte le contrarietà opposte dalle cose e dagli esseri, e la meta finale necessaria, verso cui l'esistenza è diretta come un infallibile dardo.

Da qui si comprende l'enorme efficacia di commozione e l'altissima importanza del contenuto che di fronte al pubblico aveva la tragedia antica, sintesi concreta e in azione di tutto il divino e di tutto l'umano concepito dalle anime di allora.

Davanti a questo complesso grandioso, parlare di una tragedia moderna costruita sullo stampo di quella classica, quando il fato e l'eroe non sono altro che vocaboli storici privi di qualsiasi fiamma vitale, simulacri memorabili di una sostanza che non è più, è difficilmente giustificabile. E diventa addirittura assurdo quando si rifletta che non solo l'eroe, ma anche il senso dell'eroico sotto la pressione dell'eguaglianza e per il decadimento della virtù guerresca è stato quasi smarrito. L'eroe non si manifesta solo per sua unica capacità, ma anche per l'atmosfera speciale incitatrice ed esaltante che lo circonda e lo alimenta, atmosfera che, almeno per il momento, sebbene in talune anime eccezionali se ne senta l'ondeggiamento, non si respira più tra le società civili, come nella luna, a detta degli astronomi, non respirandosi più aria, è impossibile il manifestarsi della vita.

Oggi è inteso soltanto l'eroismo negativo, e cioè come sacrificio; in taluni spiriti più elevati si illumina anche l'ansia di una affermazione eroica futura, da cui si può avere anche un eroismo intellettuale speculativo, l'eroismo dell'artista (Rodin) e del filosofo (Nietzsche) ma non più l'eroismo positivo in atto, come ampliamento, come signoria, e come conquista, per quanto riguarda l'individuo, essendo stato sostituito rispetto alla azione il concetto di massa a quello di individualità.

In tale condizione di cose, per giungere mediante una figurazione scenica alla intensità e alla grandezza della tragedia clas-

sica, bisogna appunto abbandonare quelle formule e quelli elementi che alla tragedia classica attribuivano tante insigni qualità in quel tempo e in quell'ambiente; bisogna lasciar da parte l'eroe individuale, la personalità singola; abbandonare i personaggi veri, reali, che non possono omai sollevarsi dalla mediocrità generale: abbandonare anche i personaggi storici, leggendari, mitici, che hanno una individualità specificata, donde è svanita ogni aureola di portentosità, ogni potere per incutere una timorosa reverenza e una religiosa ammirazione. Bisogna distaccarsi da tutti questi elementi e arditamente slanciarsi in un campo nuovo, nell'ideale, oltre il passato e il presente oltre la leggenda e la realtà, valersi di personaggi simbolici, di simboli creati nella propria anima, nei quali si supplisca alla deficienza di grandezza e di importanza, che ha, subito l'individuo, con la estensione con la grandezza e la importanza determinate dalla collettività.

Dal momento che l'individualità nel nostro ambiente sociale non può arrivare nè in sè stessa nè nella considerazione del pubblico alla potenzialità eroica degna della tragedia, bisogna creare simboli nei quali si raccolga una collettività, si contenga una massa, si sommino tanti casi isolati di energie individuali; occorre fingere un tipo ideale, un concetto generale, un simbolo comprensivo che compendino, che raccolgano e che significhino la moltitudine, ove stanno adesso diffuse la forza e la

grandezza da prima concentrate nell'eroe.

La moltitudine, la folla, la collettività nel regime presente sono per gran parte i sostitutivi dell'eroe, sono i massimi centri di energia materiale e passionale; è lamentevole, ma è così, e non si può prescindere da questo fatto quando si voglia oltrepassare il consueto dinamismo del dramma borghese e si voglia figurare artisticamente lo svolgimento e il contrasto di passioni, di azioni, di commozioni superiori, quasi al di là della umana possibilità.

L'individuo per sè e di fronte allo spettatore manca nel tempo nostro del lato eroico di cui l'equivalente è costituito nella società moderna soltanto dal dispiegarsi e dal convergere di innumerevoli piccole elementari energie simili, e quindi o è il complesso di queste energie o è l'insegna che le rappresenta idealmente e ne aduna potenzialmente le virtù, che può essere dotata di una significazione eroica.

Talchè la tragedia moderna non può esser tale se non a patto di essere collettiva o simbolica nel senso assoluto della parola, ponendo sulla scena simboli, astrazioni generali, finzioni fantasiose e vaghe in cui possa adunarsi o da cui possa essere rappresentata la più grande quantità di singoli individui e di singoli sforzi, creanti con la loro somma, col numero, una entità che abbia, se non altro, la forza brutta dell'eroe.

Si tratta di una trasformazione che è già avvenuta nella

scienza. A stabilire una legge, a imporre un principio scientifico bastava, prima dell'uso del metodo cosiddetto positivo, la cogitazione pura del filosofo, e dalla rinomanza di lui il principio formulato riceveva autorità. Oggi ciò non conta più, il principio scientifico non trae quasi più il suo valore dal pensiero che lo ha espresso, ma dal numero dei fatti da cui fu indotto e su cui si basa. Se tal numero è grande, se quantità sempre più ingenti di tanti minuscoli fatti si possono allineare e comprendere nel principio scientifico esso avrà un valore indiscusso, e per quanto pronunciata da un umile osservatore si imporrà assai più che non una ipotesi puramente teorica non suffragata da fatti, sebbene dettata da un filosofo illustre. Anche questo è tutt'altro che bene, ma è così.

Ma torniamo alla tragedia e cerchiamo di appoggiare le precedenti considerazioni su quanto avviene nel teatro contemporaneo.

Anche per le tragedie antiche che furono veramente tali, come quelle di Sofocle e di Shakespeare è ben diverso il modo come noi le sentiamo e il sentimento che suscitano in noi, dal modo come erano sentite e dal sentimento che esse suscitavano allorché furono rappresentate le prime volte.

In quel tempo, rispettivamente, *Edipo*, *Antigone*, *Re Lear*, *Macbeth*, *Otello*, *Amleto*, protagonisti delle tragedie, impressionavano per la loro personalità eroica e altolocata nella gerarchia

sociale. Il greco in Edipo vedeva ancora qualcosa di più; oltre a riassumere nell'infuato Re di Tebe secolari vicende di lotte e di passioni gigantesche, vi immetteva una parte di divino, sia come lontano retaggio, sia come preoccupazione assidua che l'Olimpo si prendeva di un tale uomo; la sua personalità, già ampia per un sapremo destino umano, veniva accresciuta con un elemento soprannaturale. L'inglese al tempo di Shakespeare, da Re Lear, da Otello, da Amleto non solo veniva colpito per la maestà della loro personalità di tanto più elevata su quella comune, dall'aureola di re, di grandi capitani, di uomini posti al comando della collettività e centro pertanto di tutte le ammirazioni, di tutti i timori, dai quali poteva venire con un gesto e con una parola tutto il male e tutto il bene, la guerra furibonda e la ricchezza allietante, ma anche dalle superstizioni religiose magiche morali che aggiungevano alla loro personalità un aspetto di mistero sovrumano, corrispondente all'elemento divino infuso nell'eroe della tragedia greca.

Per noi tutti questa esteriorità è caduta, tutta questa smisurata personalità eroica semidivina magica è venuta meno; Edipo ci attrae e ci assorbe ancora poichè in lui aduniamo tutti i ricordi e tutte le sensazioni che la conoscenza del mondo ellenico ci ha destato; *Re Lear*, *Otello*, *Macbeth* e *Amleto*, ci impressionano, ci commuovono, vibrano in noi tragicamente solo in quanto la loro individualità è scomparsa, in quanto sono puri schemi spi-

rituali di tutti i casi possibili di una data passione, in quanto sono archetipi perfetti donde possono derivare e in cui possono consistere infinite gradazioni di forme e di stati psichici.

Pensando a *Re Lear*, il padre augusto che ogni suo bene distribuisce alle figlie dalle quali è poi abbandonato e respinto, mi pare di trovarne il riscontro moderno in un rigido dramma francese – *La course au flambeau* – dell'Hervieu, ed è precisamente in questa rispondenza che si illumina la caratteristica, dell'opera shakespeariana. Nella forma esteriore, nella rigidità della tesi, nella ferrea concatenazione degli avvenimenti, nella semplicità della tela, nella forza oscura della continuazione della vita che sta quasi a raffigurare la possa del fato, il dramma dell'Hervieu potrebbe dirsi tragico, ma i personaggi, lasciati nella realtà concreta non vanno oltre la propria individualità, e questa, come abbiamo già notato avanti, nulla ha più di eroico, e nulla può quindi avere dell'impeto tragico. Se qualche altra individualità si può aggiungere alla loro, la schiera ne è troppo esigua, perchè collettivamente per la forza del numero ci dia l'equivalente di ciò che da solo ci dava l'eroe.

Per le stesse ragioni per cui la tragedia moderna non può più valersi del materiale leggendario, non può neppure servirsi del materiale storico, sempre ben inteso dal punto di vista individuale. Non è solo dai miti e dalle leggende che è svanita ogni efficacia di reverenza e di commozione, anche le grandi figure

storiche sono state demolite. La democrazia non si contenta di minare e di abbattere ogni manifestazione di superiorità presente e di impedire le future, ma ha cercato anche di distruggere quelle passate. Talchè oltre al fatto che è diminuito immensamente il prestigio circondante certe alte cariche sociali, è stata anche negata da varie teorie, che si pretendono positive e non sono che il risultato della partigianeria politica portata nelle ricerche storiche, ogni efficacia, ogni azione e ogni benemeranza alle grandi individualità, che ci apparivano arbitre dei movimenti sociali. Per molti il fattore economico conta più sulla evoluzione dei popoli che non una dozzina di legislatori di genio, per altri il concorrere degli infinitamente piccoli vince in influenza la genialità di Napoleone. Il personaggio storico ha perduto anch'esso il suo nimbo eroico, e per arrivarne alla facoltà tragica bisogna che ci sia presentato non individualmente, per quanto possa valere, ma come rappresentante di una collettività, come l'alfiere di un esercito. Vediamo infatti che i vari tentativi per instaurare una tragedia storica sono del tutto falliti, essendo unicamente fondati sulla importanza individuale dei personaggi. Non parliamo delle rievocazioni storiche del Manzoni, del Pellico, dello stesso Hugo, opere non tragiche, ma essenzialmente romantiche, in cui la storia forniva nomi gesti esteriorità soltanto; non parliamo degli informi centoni francesi di Dumas e di Sardou, delle *Cleopatre* e delle *Teodore*; ma anche saggi più elabo-

rati e vigorosi come il *Nerone* e la *Messalina* del Cossa e l'*Aiglon* del Rostand non possono affatto chiamarsi tragedie. Potranno ancora, se adoperati da un artista di genio, fornire materiali tragici certi tipi leggendarii storici come *Don Juan*, *Faust* e la *Francesca*, e così si spiega il vigore tragico dell'opera del d'Annunzio, ma in essi essenzialmente prevalgono il carattere simbolico, il lato astratto, concettuale o passionale, o certi tipi storici recenti come Napoleone e Garibaldi, eroi in un dato senso simbolici, poichè è l'intera nazione che hanno portato nel grande cuore, e che in loro tutta si riconosce.

Ripeto quindi la proposizione già esposta: La sola tragedia moderna è quella simbolica, in cui ci sia l'avventura, non di un individuo, troppo scarsa cosa omai, ma di una idea, di un tipo in cui si compendia, la moltitudine; in altre parole, la tragedia simbolica dell'idea, e la tragedia delle folle; ed eccoci ad alcune delle vere tragedie moderne, quelle dell'Ibsen e del Maeterlinck. Dal *Nemico del popolo* a *Quando noi morti ci destiamo* è nel sommo poeta del Nord una magnifica ascesa allo spirito tragico. Se ancora nel *Nemico del popolo* in *Solness* e nello stesso *Borkman* troviamo l'accento ad una personalità individuale concreta, materializzata pur troppo dalla malintesa recitazione realistica dei nostri attori, essa è però sufficientemente vaga da lasciar vedere il simbolo che vi è sovrapposto, il concetto che il poeta ha voluto rivelare e che abbraccia una estesa serie di individualità

particolari, e il caso astratto fuori dalle singole personalità che lo pongono in essere. Nella *Donna del mare* o in *Quando noi morti ci destiamo*, il personaggio concreto è talmente vago, talmente imprecisato e diafano da essere soverchiato del tutto dal simbolo anonimo e ideale; non sono individui che agiscono, sono idee che camminano e che operano, sono vessilli dietro a cui spinge la folla umana, smaniosa, anelante di felicità, di libertà, di amore.

Per Maeterlinck il caso è diverso, egli giunge pure al tragico, ma per altra via. Dirò cosa che a molti sembrerà strana, ma a mio avviso non è già nella *Princesse Maleine*, bensì nei lavori in un atto come *l'Intruse* e *les Aveugles* o in quei piccoli lavori per burattini come *Intérieur* e *La mort de Tintagiles* che il poeta belga attinge il tragico. Se dovessi anzi a questo proposito istituire una specie di graduazione, dal minimo al massimo tragico, fra i lavori del Maeterlinck, porrei al minimo la *Princesse Maleine* e al massimo *Les sept princesses*, *Tintagiles* e *Intérieur*.

Nella *Princesse Maleine* il simbolo è scarso e poco comprensivo per i personaggi e appena si inizia qua e là un altro genere di simbolo, quello delle sensazioni, per cui il Maeterlinck arriva alla espressione tragica.

Non idee, non concetti, non tipi di anime, ma sensazioni; e tipi di sensazioni adopera il Maeterlinck. Egli ci raffigura il quadro più completo e intenso di una data sensazione, ma del tutto

per sè stante e indipendente da questo o quell'individuo che sente. In questo schema essenziale e massimo possono quindi entrare tutte le sensazioni consimili, anzi noi le sentiamo tutte vive in quell'unica e generale che si raffigura, talchè essa ne è così rinforzata come se si avessero a sommare i moti di tutti gli innumerevoli senzienti, suscettibili di ricevere quella incitazione. L'angoscia che ci presenta il Maeterlinck è tutta l'angoscia umana, e di tutti gli uomini, che ci pesa sull'animo. Quando nell'*Intérieur* assistiamo all'estrema sciagura, all'annuncio di una morte, che avanza attraverso la campagna inesorabilmente verso la famiglia inconsapevole e lieta, raccolte nella casa, abbiamo la visione di tutte le sciagure che stanno sospese sui destini umani, che sono già avviate per un cammino indeviabile contro gli uomini, che nessuno può fermare nella marcia fatale. Ed abbiamo di più – fatto nuovo nella letteratura moderna – una moderna effettiva e logica riapparizione dell'antico fato.

La collettività, il numero nel simbolo che ci danno la grandiosità, la forza e la potenza del fato, ecco adunque la vera tragedia moderna.

Oltre a quella simbolica è ancora possibile una moderna tragedia sacra, la quale del resto si avvicina a quella simbolica per la universalità e l'astrazione delle figure, degli avvenimenti e dei concetti religiosi, nei quali resta un contenuto di commozione e di ideale che si riflette identicamente su milioni di anime, come

un tempo l'avventura dell'eroe.

Da Cristo alle più luminose figure e idealità del cristianesimo, delle quali sono in tutti la conoscenza, la venerazione o almeno la ammirazione deposte nel nostro spirito fino dall'infanzia e agenti quindi come se fossero istintive, irradia un senso divino o eroico quale si richiede dal gesto tragico.

Così si spiega come quella declamatoria e povera cosa di Bovio – il *Cristo alla Festa di Purim* – abbia avuto così intensa ripercussione sul pubblico: erano i grandi personaggi cristiani, i quali sebbene male e insufficientemente riprodotti, venivano da ognuno degli ascoltatori sentiti in quella grandezza che ha attribuito ad essi la fede comune.

In questo genere abbiamo un robusto saggio recentissimo e ancora poco noto: il *Caino* dello Zangarini, in cui si usa e la forza insita nella religiosità e quella della collettività insita nel simbolo; e mi piace ricordare, malgrado i suoi difetti, la *Samaritana* del Rostand.

Per quanto religioso e bello, non sarebbe per noi mai, materiale tragico, nè Budda, nè Maometto, perchè mancherebbe l'effetto di commozione determinato dalla conoscenza e adorazione universale del protagonista.

Il più poderoso tentativo recente per la restaurazione del teatro tragico, come già dissi, è stato compiuto in Italia da Gabriele d'Annunzio, ma i lavori teatrali del d'Annunzio, specie la

Città Morta e la *Gioconda*, non appartengono propriamente alla tragedia simbolica, nella quale soltanto, come abbiamo visto, consiste la tragedia moderna.

Il d'Annunzio ha voluto seguire una via sua; ha improntato il suo lavoro al puro schema classico. Muovendo dal preconconcetto che il fato è, per così dire, il centro della tragedia greca, nella *Città Morta* egli ha cercato principalmente di risuscitare questo oscuro e incommensurabile potere e di imporlo come l'arbitro di tutta l'azione ai suoi personaggi ed agli spettatori.

A tale scopo egli è ricorso al seguente mezzo.

Ha immaginato sopra il suolo dell'Argolide "sitibonda" dove si svolsero le avventure più memorabili che il vate ha consacrato, sopra il suolo infuocato dalle passioni degli Atridi, che in ogni pietra porta il segno degli eroi e in ogni eco il ricordo delle geste immense e delle profezie terribili, alcune anime moderne di ricercatori e di poeti. Vivendo su quella terra infiammata ed esaltante, in una comunione di sentimento quasi immediata col mondo eroico, con tutti i ricordi di quel grande passato, a poco a poco se ne sentono pervasi, avvelenati e quasi determinati a riprodurre nel loro ambito gli atti estremi di quella generazione di giganti di cui hanno trovato le spoglie.

Ed ecco il fato in questa determinazione irresistibile che sembra emanare dalla terra arsa e sfioracchiata e delle tombe violente scoverchiate, come un miasma; in questo influsso che

perturba la coscienza del ricercatore, gli infonde ardori e furie inaudite, lo trascina all'impeto desideroso dell'incesto e infine al fratricidio. E attorno alla donna si accendono altri amori ferventi e colpevoli, per cui si infrangono i vincoli del matrimonio e dell'amicizia; tutte le anime vibrano così da spezzarsi, sono diventate irreconciliabili possedute da questo filtro prodigioso e ineluttabile che scaturisce dalle cose.

Dice *Leonardo*:

Un duro destino è sopra di noi, e bisogna portare la sua legge di ferro.

(*Atto IV, Scena I, pag. 240*).

Dice *Alessandro*:

Siamo in un'ora grave, assai grave. Un turbine violento ci trascina verso non so quale termine. Siamo la preda di una forza oscura e invincibile.

(*Atto IV, Scena III, pag. 262*).

Ma anzitutto l'azione di questa forza occulta, di questo fato di nuovo genere è puramente verbale; mai non si vede scaturire come una necessità dall'opera, è solo supposta dai vari personaggi che ad essa imputano il loro modo di agire. È quasi una scusa per ognuno. Per di più il fisiologo avrebbe agio di toglier-

le ogni oscurità di mistero, e scomporre questo magico influsso di tombe eroiche in elementi punto magici e piuttosto banali. Potrebbe dire che l'estenuazione per l'eccessivo lavoro, la tonicità acuta dell'aria secca del luogo, la solitudine durata a lungo con la sorella, la mancanza assoluta di altre donne, la suggestione ossedente in un organismo stanco e nervoso dell'idea fissa – la ricerca delle tombe degli Atridi – non parlando mai di altro, non pensando mai ad altro che a quanto eglino operarono, ai loro spasimi e ai loro delitti, spiegano chiaramente per *Leonardo* la cupa passione che lo attrae verso la sorella e per *Alessandro* l'oblio della moglie cieca, e l'innamorarsi di *Bianca-Maria*. Necessità fisiologiche e estenuazioni, debolezze nervose ben note, a questo si potrebbe ridurre il pauroso fato che tanto sconvolge gli eroi della *Città Morta*. E in tal modo, anzichè riprodurre un equivalente del tragico fato ellenico, quello del d'Annunzio ne viene ad essere l'antitesi.

L'eroe sofocleo o eschileo non è mai consapevole del fato che pesa sopra di lui, lo conosce solo nel mistero della divinità; agirà sotto il suo influsso ma nulla ne sa, ed anzi se il fato lo determina al male, vediamo l'eroe compiere ogni sforzo per sottrarvisi senza riuscirvi, epperò abbiamo pienamente raffigurata la ineluttabilità del fato che conduce gli avvenimenti e contro il quale tentano invano gli uomini di opporsi.

Il personaggio d'annunziano, invece, non solo è cosciente

del suo speciale fato, non solo ne parla ogni momento e spiega con esso ciò che succede, ma si adagia in esso e quasi annichila la sua volontà perchè il fato imperi, anzi perchè il fato abbia modo di essere, ed abbia tutta la responsabilità di quello che si compie.

In ogni modo, pure ammesso che questo singolar fato dannunziano, risultante dalla polvere della pianura di Argo, dalla prolungata e forzata castità e dallo strapazzo nervoso, agguagli il valore del classico fato tragico, manca sempre alla *Città Morta* l'altro degli elementi indispensabili alla tragedia – l'eroe, od una forza collettiva equivalente.

I personaggi della *Città Morta* nulla hanno di eroico; non sono eroi, nè il d'Annunzio ha preteso di farli tali, e tanto meno sono tipi simbolici o astrazioni concettuali rappresentanti una estesa serie di individui o di casi particolari, sono tutto al più tipi immaginari di una sentimentalità e di una intellettualità amplificate, ma singolari e non rappresentativi, e tanto singolari da costituire una eccezione per anormalità, non per magnanimità, per eccellenza o per perfezione. E tutti poi ripetono la identica forma eccezionale, abolendo ogni contrasto, riducendo la loro vita a un continuo soliloquio.

Sovente, è vero, il soliloquio magniloquente attinge eccelse vette di bellezza, talvolta la concitazione verbale ha la vigoria di un atto di volontà imperiosa e la scena risplende di fulgore di

anime; valgano ad esempio lo squarcio solenne per il rinvenimento delle tombe regali, il colloquio di amore fra *Alessandro* e *Bianca Maria* nella stanza degli ori dissepoliti e la confessione di *Leonardo*; e se tutto ciò è sufficiente a darci un'opera d'arte di altissimo pregio, e di magnifico stile, non ci dà ancora una tragedia moderna.

La vera tragedia moderna del d'Annunzio avrebbe potuto essere *La Gloria*. La concezione dell'opera, il disegno, la trama, i materiali di fatto, di pensiero e di parola, i personaggi, tutto era valevole e sembrava apprestato per la creazione di una tragedia italiana nuova e originale.

Erano bandite tutte le vecchie formule, ogni costrizione classica era pure lasciata in disparte, era un organismo veramente nuovo che doveva venire alla luce, — dai personaggi profondamente simbolici: la bellissima *Commèna*, erede di imperatori, incarnante la suprema, femminilità, immagine della gloria mutevole e invocata che trasmigra perennemente verso la giovinezza, verso l'astro che sorge, là dove è la fonte e la rinnovazione della vita; il vecchio *Bronte* che riassume la forza che già dominò il passato e *Ruggero Flamma*, il futuro dominatore, colui che trae dietro di sé le plebi e scuote in una grande convulsione la nazione, — all'azione che è un simbolo di per sé stessa, ove si contiene l'avvenire prossimo della storia italiana, e la continua ansia che travolge i popoli verso il nuovo, e significa l'effimero

voltafaccia del favor popolare.

E insieme alla complessa adunazione dei simboli di dominatori e dominati, era la folla nella sua realtà e nella sua paurosa spinta che veniva trascinata sulla scena, che doveva premere su tutto lo svolgimento della azione, ed era la più grande folla, quella che inalzò e rovesciò l'impero romano, quella che diede una nuova religione al mondo, la folla di Roma.

Malauguratamente mancò al poeta la fiamma vitale che doveva dar vita a tutti questi elementi, mancò la grande certezza della idea assunta dalla vita. L'artificio verbale sontuoso sostituisce vita ed azione, c'è la forma esteriore, l'edificio è costruito, tutto è pronto, ma nulla vi è dentro. Il *Flamma*, il rinnovatore e il dominatore futuro, l'invocato dalla folla, colui che abbatte le antiche forze e in un battesimo di sangue ricrea la nazione, appena enuncia il suo programma, la sua riforma, causa di tanto perturbamento, annichilisce se medesimo. Egli ha in mente una inadeguata e meschina riforma agraria, come quelle ridicole dei nostri parlamentari.

Talchè quando dalla preparazione, dalla aspettazione si passa all'azione, all'incontro delle forze, al manifestarsi delle realtà essenziali, tutto svanisce e sfuma, restano soltanto stupendi simulacri, che non possono essere assunti da alcun vivente, e che quindi non possono adempiere nel fatto al compito loro assegnato.

Ma il torto di questa non riuscita non è imputabile affatto al poeta, bensì al paese. Perchè la tragedia esista nel dominio dell'arte, deve avere una rispondenza reale nel dominio della vita. Ora la vita italiana nulla ha delle grandezze e delle potenze che possono alimentare l'impeto tragico. Gabriele d'Annunzio avea fornito tutto quello che l'artista massimo può dare, gli occorreva la base, gli elementi, l'esempio nella vita vera del suo ambiente, e questi gli mancarono. Quale è il grande pensiero che qui si illumina in un forte uomo e dietro a cui correranno le turbe, quale è l'alto ed efficace gesto di dominio che impugnerà il popolo per sollevarlo a una nuova gloria? Nulla. Parole tronfie e idee grette opportunistiche di parlamentari paurosi e corti, ignoranti e imbecilli, questa la realtà della vita italiana e questa la realtà pur troppo che attraverso il simbolo si impose in quella che doveva essere la nuova tragedia di Gabriele d'Annunzio, ed egli così intese la triste verità che, dopo, trasse il simbolo tragico con la *Francesca*, da quel periodo della vita italiana che poteva fornirlo, dal trecento.

Ai nuovi fati verso cui si dirige l'umanità più forte e civile, potrà ispirarsi la tragedia futura; l'eroe attende per la sua apparita il momento propizio!

E forse è imminente!

Il monumento e le sue arti

I.

Il monumento antico.

Il Colosso di pietra

È con rinnovato fervore che io mi propongo adesso di ricercare gli ideali e di determinare le condizioni odierne delle arti che oltre al rappresentare edificano e costruiscono in realtà come la natura, poichè in vero mi pare di assistere qui a una visione nuova non veduta ancora e di poter rivelare qualche palpito profondo di una creazione immensa dovuta esclusivamente agli sforzi nostri.

Io cercherò di cogliere l'ultimo prodotto della modernità, il fiore appena germogliato dalla vita, la più fresca figurazione in cui l'artefice transfuse, insieme al suo sogno di bellezza, il palpito più recente e l'aspirazione non ancora espressa dei suoi contemporanei, e questo gesto ancora in movimento di vita artistica illuminare nella fiamma della più fervida vita sociale moderna.

L'opera principale delle due grandi arti che edificano e costruiscono – architettura e scultura – più di qualsiasi altra partecipanti della forza che crea in vista di uno scopo di vita, è il monumento.

Architettura e scultura, a differenza delle altre arti in cui sembra estrinsecarsi per suo diletto il superfluo della energia umana, valgono prima a soddisfare bisogni strettamente necessari, epperò più della pittura e della poesia, stanno in istretta colleganza con quelle forme di operosità assolutamente inerenti alla esistenza del consorzio sociale.

Da qui la conseguenza, che non è possibile comprendere rettamente l'essenza e lo svolgimento di queste arti senza conoscere gli influssi politici morali, ecc., che agirono su di esse.

Anzi il loro prodotto, il monumento, che è la prima opera d'arte e nello stesso tempo necessaria che le giovani e intatte energie sociali, al primo prorompere sulla terra conquistata, entusiasticamente e prodigamente composero, per questa duplicità di elementi utili ed estetici, ci sta a raffigurare la sublimazione di tutte le forze materiali e morali di una data società, il fine più alto che essa si proponeva, il bisogno supremo a cui doveva adempiere, il quale pertanto ascende a un grado che supera la necessità sua materiale e attinge le vette della suprema necessità spirituale e sociale a cui parimente deve essere rivolta anche l'arte più pura.

Ed ecco che il monumento appare dinanzi agli occhi miei profondi come il capolavoro primo e completo sollevato fatalmente dalla stessa spinta irresistibile e sul medesimo schema delle montagne, in un impeto di energie esuberanti che possono largamente dissiparsi, compendio della tensione universale e più alta delle anime, rivelazione immediata e sicura della essenza, della potenza, della capacità di un popolo.

Il monumento è la storia nazionale scritta con le pietre per l'eternità, è il ritratto incorruttibile che un popolo si edifica nel massimo fervore delle sue energie, e che lascia di sè ai venturi. Naturalmente non tutti i popoli nè tutte le civiltà attingono quelle condizioni in cui il monumento sorge dalla necessità delle cose, come da certe ansie e da certe necessità della coscienza sociale sembra scaturire il genio salvatore. Come non è soltanto negli apogei delle civiltà più fastose che possono adunarsi gli elementi indispensabili alla apparizione del monumento; anzi nei culmini della civiltà, allorchè appunto la distinzione fra energie superflue destinate all'arte ed energie impiegate nei bisogni necessari è avvenuta, non si verifica più questo accordo perfetto del massimo scopo utile con gli scopi estetici che è costituito dal monumento, ama alcuni dei caratteri del monumento vanno a improntare l'opera d'arte; si avrà così il poema, il dramma, il quadro, la sinfonia monumentale; anche perchè è solo negli albori delle civiltà, quando i popoli si affacciano alla

storia, che le loro energie ribollono e sviluppano capacità prodigiose, come le affinità dei corpi allo stato nascente; è solo in questi momenti di vertiginosa giovinezza che le braccia si protendono al cielo come le anime, che nulla appare impossibile, che si prodiga la vita come un tesoro inesauribile.

Nei tempi di massima civiltà, la riflessione è già subentrata all'entusiasmo; inoltre la complicazione e la grandezza civile richiedono un consumo enorme di energie; nelle geste che precedettero il trionfo la fibra della razza è stata molto usata e poi si è addolcita fra gli agi della ottenuta conquista, talchè non vi può più essere un immenso dispendio di energie fisiche occorrenti alla costruzione del monumento effettivo; possiamo avere invece una fioritura di energie spirituali, di genii, da cui appunto può risultare l'opera d'arte con alcuni aspetti monumentali.

Dalle circostanze stesse in cui il monumento ha origine si rilevano intanto i suoi caratteri principali e primo fra tutti questo: Il monumento non ha impronta individuale, non è mai l'opera individuale dell'artista e tanto meno l'espressione di un suo concetto personale. Anche se in un caso eccezionale un solo artista ne fu l'esecutore e se in un caso ancora più eccezionale e raro l'artista significò il suo ideale nel monumento, la sua personalità sparisce nella grandezza dell'opera; l'artista creò come crea una forza naturale, facendo cose e creature che hanno vita indipendente dalla sua, l'artista fu l'eco che riflettè l'unanime

coro che a lui saliva dal popolo, così fu Shakespeare, se pur non sia forza ammettere un contributo collettivo per le sue tragedie, così fu Verdi con i suoi cori famosi. Il vero artefice del monumento è la folla, la moltitudine anonima, tutto il popolo coerente nell'identico sforzo, e non solo il popolo, ma la stirpe nelle sue varie generazioni di cui ciascuna apporta i suoi materiali, ed il monumento è l'espressione di un pensiero collettivo e successivo, di un ideale nazionale e sociale. Anonimi e innumerevoli gli edificatori, e universale il concetto che lo anima, queste le due caratteristiche del monumento, le quali si riscontrano nei monumenti della antichità, dalle piramidi alle chiese gotiche.

La monumentalità quindi presuppone la collettività, è fatta, per dirla con frase moderna, dal pubblico e per il pubblico; solo un popolo può suscitarsela ed è un popolo, o meglio, è l'anima di un popolo che essa deve contenere e rappresentare.

E se talvolta il monumento è destinato all'eroe o al dio, si tratta dell'eroe e del dio nazionali, simboli della razza, insegne della stirpe che in essi si rispecchia e si compendia; se è destinato al re, nelle antiche società egli è proprio lo stipite, il centro del popolo, ed in ogni caso è sempre tutta la collettività che per l'eroe, per il dio, per il re celebra se medesima e i suoi fasti.

Aggiungo ancora: il monumento è l'atto sociale per eccellenza, poichè esso richiede il massimo consenso sociale, quello che noi chiameremmo lo spirito di corpo, e che nel caso presente è

la coscienza della razza; richiede una organizzazione gerarchica rigida coerentissima, una somma immensa di buone volontà e il convergere di tutti gli intenti. Esso viene ad essere quindi la figurazione dell'ansia che è in tutti i cuori, della aspirazione che eccita tutti i fervori dei consociati, e la sua immensità proviene dal sommarsi di tutte queste energie, dalla necessità che tutte vi si espandano e vi si possano riconoscere.

Il monumento è come la parola incisa, la parola diventata materia che tutte le bocche a un dato istante vorrebbero proclamare, è l'inno di guerra o di bramosia, è il lamento per la morte, è la preghiera per la divinità che sta in tutte le anime, sale su tutte le labbra e diventa coro formidabile, vera voce della umanità, che al pari del fragore dei mari e dei venti e dei grandi cataclismi terrestri scuote le rupi, disfrena le onde e i fiumi e lascia del suo soffio possente tracce imperiture.

Prima ancora che nel verso, prima ancora che nella statua è nell'urlo e nel colosso che la torma umana primitiva spiegò il suo impeto turbinoso. La passione più accesa che rugge in ogni anima primeva, sia di amore o d'odio, sia di gaudio o di spasimo e che ha disponibili, per manifestarsi fuori, per iscaricarsi energie fisiche, fresche e poderose non arriva alla espansione astratta nella frase e non potrebbe in essa soddisfarsi, ha bisogno di una estrinsecazione materiale e concreta di tutto l'essere, le energie eccitate hanno bisogno di uno sfogo effettivo, le ani-

me e gli occhi e le mani e tutti i sensi protesi hanno bisogno di un segno tangibile visibile, e questo deve essere tanto enorme e mostruoso che per ognuno equivalga al fuoco di passione che lo accende e contemporaneamente raffiguri nella sua immensità il rogo universale.

Perchè tutte queste condizioni si verifichino e in tale grado, perchè si abbia questa corrente che sospinge tutto un popolo nella stessa frenesia di creazione, che lo obbliga a una stessa fatica, che gli suscita la medesima eccelsa visione di ciò che deve edificare, che gli guida la mano verso la linea più solenne più grandiosa, quasi universale, occorre che tutti i sentimenti siano commossi nella stessa guisa, vale a dire nella massima commozione, da una comune generale eccitazione, la quale può essere una idealità, una fede, un piacere, un timore, una angoscia, ecc., ma qualunque essa sia deve in quel dato momento costituire la preoccupazione più acuta della intera collettività.

Senza queste supreme e fiammeggianti idealità (comprendendo in questa parola tutte le eccitazioni che possono muovere il *sensorium* sociale) che urgano simultaneamente a tutte le anime e le attraggano e le sconvolgano, come un colossale magnete in una cerchia di ferri, non è possibile il monumento che ne è la tipica rivelazione.

Davanti al monumento ogni uomo della razza si riconosce e si infervora, poichè è davanti al primo al più elementare ed

istintivo sogno del suo essere, sogno rivestito di forme concrete. Egli vi sente il palpito più febbrile dei padri, poi che è col palpito più febbrile che essi lo edificarono quando la loro vita dispensava nella gesta gigantesca energie incalcolabili.

Abbiamo così posto in luce altri fattori ed elementi del monumento, non solo sforzo anonimo e collettivo di un popolo, non solo opera ispirata a un concetto generale, ma anche essenzialmente espressione visibile e sostanziale della preoccupazione più forte di tutta la collettività, obbiettivazione materiale dell'idea e del sentimento che stettero in cima a tutte le anime in un dato tempo, testimone immutevole della coordinazione intellettuale morale politica di una data nazione in un dato punto della sua civiltà.

Ancora una indagine, ancora una determinazione e noi avremo la valutazione esatta del monumento.

Oltre agli elementi e alle forze immateriali occorrono alla costruzione del monumento i mezzi materiali ingentissimi, addirittura sterminati.

È l'enorme che in primo luogo colpisce nel monumento; ed enormi sforzi, enormi quantità di energia, enormi sacrifici di vite e di ricchezze sono necessari.

Per ottenerli non basta che la passione inciti le anime, che l'ansia spinga le volontà, occorrono due altri fattori oltre questi psichici, e cioè occorrono le energie fisiche, le vite umane innu-

merevoli da impiegare, da sacrificare magari, e ad esuberanza, per cui si possano prodigare, sperperare spensieratamente, e ad attuare l'immenso sperpero occorrono una volontà sovrana e un potere onnipotente che possano tutto disporre, che possano trascinare anche tutto il popolo alla morte per la creazione del monumento.

In altre parole il monumento è solo possibile là dove la razza possiede riserve e cumuli di energia vitale quasi inconsunti-bili e dove è organizzata in un regime ferreo e risoluto che dà al capo, al re lo stesso potere che a un dio, in cui anzi il re è dio. Sono questi stati sociali che si presentano soltanto agli inizi della civiltà, alle formazioni di nuovi popoli, al cominciare della loro fortuna. Allora la stirpe, come ogni inesperta e furibonda giovinezza, ha il massimo di forze vive, ha i desideri più vertiginosi, ha l'inesperienza più spensierata, e come si attenta in rischi terribili così pare che cerchi le occasioni per dispensarsi, per esplicare le sue energie, pur di fare e pur di vivere. Ogni essere, oserei dire ogni cosa, dall'infinitamente piccolo, alla terra, al cosmo, attraversa questa delirante ebbrezza giovanile, sente questa smania di dissipare, di distruggere pur di muoversi, di operare, di apparire; la sente l'insetto alato che tutta la sua vita strugge nella istantanea fiamma d'amore che lo consuma e lo strema, la ha sentita la terra quando nelle paurose conflagrazioni dall'era secondaria (periodo cretaceo) sfogò la sua foga ine-

sperta e la sua possa sconfinata di creare la vita nei sauri giganti, nei mostri; colossali e chimerici, monumenti vivi e autentici in cui si sprecarono smanosamente le prime energie della vita.

Così ogni popolo ha la sua èra secondaria; la terra dissipava le sue potenze vitali nel monumento sterminato del gigante; il popolo profonde le sue forze, e cioè gli individui e le ricchezze, nel monumento smisurato di pietra.

Il processo è identico, identiche la dissipazione la inesperienza la potenzialità delle forze nuove che si impiegano, identico l'effetto nella sua enormità mostruosa.

Sarà solo più tardi, dopo un lungo e faticoso progresso, che con meno mezzi si otterrà infinitamente di più; che dai sauri monumentali, da quelli ammassi di carne lentamente viva, importanti un consumo straordinario di forze, si arriverà all'uomo che in breve àmbito racchiude tanto più di vita; che dalle piramidi, dai mostri marmorei dell'India e dalla China, dalle tombe e dalle mura pelasgiche si arriverà alla Venere di Milo e alla Vittoria di Samotracia, ma allora il monumento vero e proprio sarà finito, solo ne resteranno alcune qualità, come la solennità, la solidità, la magnificenza, ecc.

E siccome la razza sempre si rinnova nei secoli, può darsi che non una sola volta passi per il periodo monumentale; dopo uno stadio di decadenza, si ha una barbarie violenta che ritempra le fibre, qui si acquista una disciplina dura e vigorosa, don-

de la rinascenza; e lo stesso può avvenire dopo un profondo rivolgimento sociale; allora è quasi un nuovo popolo che riappare, ed ha la sua gioventù con energie rinnovate che di nuovo possono dilatarsi nel monumento.

In quanto al regime di dominazione assoluta esso è inerente alle origini dei popoli e delle civiltà, ed esso soltanto può avere la facoltà di trascinare la turba indomita, di imporre la fatica immane, l'ecatombe di migliaia di esistenze per la elevazione del colosso di pietra.

Il re è già di per sè un monumento della collettività, per lo meno ne è l'idolo onnipotente. La sua volontà non ha limiti, è inconcepibile l'opporsi a un suo ordine, per un suo capriccio si debbono recidere mille vite, nulla lo arresta. Che cosa non può compiere un simile ordigno di comando? Passata a traverso la sua coscienza imperiosa l'aspirazione dominante nella collettività, illuminatasi nella sua anima, che raccoglie tutto ciò che si pensa e che si sente, la visione della forma che dovrà significarla nei secoli, l'attuazione non diventa più che una questione di tempo.

L'ordine regale squilla, miriadi di schiavi sono pronti a morire perchè sia adempiuto, eserciti numerosi pugneranno per rifornire le schiere dei lavoratori e provvedere le ricchezze, tutta la nazione ha ordinato, ha parlato, ha voluto per la sua bocca.

Così appariva circondato di una terribile maestà il re

d'Oriente; egli teneva tutte le folgori e tutte le gioie, egli solo era l'uomo e per fare un uomo così, per dotarlo di tutti i poteri o per dare alla sua volontà la massima efficacia tutti si erano spogliati delle loro facoltà umane, tutti avevano rinunciato alla loro volontà per ingrandire la sua; egli era veramente un uomo a cui nulla è impossibile, egli solo stava eretto e tutti battevano la fronte nella polvere, solo il suo occhio vedeva, e perchè potesse incenerire, tutti gli altri avevano estinto i loro occhi; egli passava sul cocchio augusto e perchè il corso veloce non fosse turbato tutti stavano immobili, e perchè la sua vita fosse piena e suprema si offriva il popolo in olocausto sotto i suoi cavalli, sotto le ruote del suo carro. Così soltanto fu possibile al più gran Re dell'Assiria a Sardanapalo di chiuder la storia della città, che era di per sè un monumento, con un fatto tanto insigne e grandioso che restò nei millenni intatto nella sua linea tragica più dei monumenti granitici. Egli accese il rogo che arderà di luce eterna, infiammando i suoi sterminati palazzi, ed alto sul trono d'oro nel momento più giocondo del convito, in vista dei suoi tesori innumerevoli, delle sue delizie e circondato dalle sue donne amorosamente ignude, arse puramente al cospetto dei barbari esterrefatti che ristettero nell'assalto. Non mai anima regale concepì tanta grandezza, non mai un popolo sollevò con le migliaia di braccia un monumento così magnifico e duraturo, di quello che eresse questo uomo per la sua morte, ma l'intera

nazione moriva in lei; un'era si chiudeva.

Ed ora tutti gli elementi i fattori e le leggi che compongono il monumento e tutte le caratteristiche che lo distinguono sono descritti, e li riassumo nella formula seguente. Il monumento è il genio stesso della razza rivelato nella materia, è lo slancio, il voto della moltitudine anonima incitata dalla sua passione più ardente nel momento del suo primitivo e intatto vigore e coerente in un solo intento sotto una disciplina durissima, a glorificare nella grandezza enorme e solenne delle cose la razza istessa e la sua personalità e idealità eccelsa compendiata nel nume, nell'eroe, nel re.

Rovesciati i cardini della vita sociale, invertita dall'uomo l'organizzazione della vita nella età moderna in confronto della antica, è ancora possibile il monumento? Possono presentarsi nella civiltà presente o in alcune parti di essa tutte le condizioni necessarie alla costruzione monumentale?

Suonerà strana inaspettata, dati i concetti esposti prima, la risposta che io sto per dare, affermando non solo la possibilità, ma la esistenza del monumento moderno. Ma io spero che la dimostrazione persuaderà i riluttanti.

A tale uopo io debbo rivolgere rapidamente lo sguardo indietro verso i monumenti che ci rimangono delle età passate.

L'antico monumento è inseparabile dalla materia adoperata a costruirlo, dalla pietra.

Il monumento antico più grande, la città istessa che per la sua costruzione, per lo scopo a cui era destinata, per gli ideali che presiedettero alla sua fabbricazione, per il suo carattere che sta appunto fra una necessità vasta e un fasto inaudito, può ben dirsi il monumento per eccellenza consacrato al re, alla suprema direzione della nazione, è la trattazione più poderosa che mai sia avvenuta della pietra. Le mura ciclopiche, su cui galopparono centinaia di cavalli, di fronte; i giardini marmorei ove si stendevano le selve; le terme, i circhi, l'agora capaci di tutto un popolo; le torri insuperabili sfidanti le montagne; le porte solenni per ove affluivano le ricchezze del mondo erano le parti insigni del monumento e un monumento ognuna, sulle quali sovrastava la sublime apoteosi della reggia, che ospitava cento eserciti e tutti i piaceri e tutta la gloria del re.

E la montagna rivestita di marmi o scavata all'interno, o la pianura sconfinata irta di immense colonne, di file interminabili di mostri colossali era la città del mistero, il monumento all'idealità religiosa nazionale, al primo capo divinizzato. E la rupe che attinge le nubi, levigata e incisa era la lapide della vittoria, la lode regale, oppure scolpita da una mano di gigante ad esprimere tratti umani era l'immagine consacrata all'eroe.

E dopo ancora, presso il popolo egiziano, improntato da un periodo iniziale di un rigido dominio sacerdotale, che gli attribuì, come fondamento e come aspirazione unica di tutto il suo

sistema di vita psichica, il mistero della morte, il viaggio eterno dei defunti, ecco il monumento funerario: la piramide e la sfinge; la piramide vera montagna incredibilmente edificata dall'uomo, la sfinge adeguata figurazione del massimo dubbio che sta assiso in cima alla vita; ed è sempre il blocco di pietra, che fornisce il materiale esclusivo dell'edificio.

Parimente il monumento greco – la cittadella e il tempio – per le due tendenze essenziali dell'ellenismo – la forza e l'animazione della natura bella – in cui il marmo se più non urla con l'impeto selvaggio, degli adunatori di rupi, canta con la maestosa dolcezza dell'artista eroico, del creatore di bellezza. Così il monumento Romano – l'arco per la vittoria, le strade per gli eserciti, i circhi per i ludi gladiatorii, simboli indicativi del più infiammato ardore dell'anima romana – la forza e la conquista – simboli in cui la pietra solida e bene squadrata fornisce anche per questo suo disegno l'immagine della potenza pratica e severa dei dominatori del mondo. Così infine l'ultimo monumento, apparso in Occidente, dell'evo medio: la cattedrale gotica, sollevazione del marmo per gli acuti e aerei pinacoli, per le sottili guglie inalzate, come parole oranti, come voti alati al cielo, verso il quale era protesa, con uno slancio mistico ed unanime, come non si ebbe mai l'eguale, tutta la collettività cristiana, su cui, se non si esercitava più la sovranità di un re orientale, imperava assolutamente Cristo con una sovranità an-

cor più profonda, che imponeva alle anime una disciplina ancor più rude e greve che non quella dei passati autocrati.

Da allora fino a ieri tre soli monumenti; il palazzo ducale di Venezia, sorprendente raffigurazione marmorea del forte tipo veneziano – guerriero, mercante, navigatore e artista – e della veneta collettività accentrata nel geloso governo, rinchiuso dentro il dado di marmo, sollevato sul popolo dalla selva degli archi acuti e appoggiato alla Chiesa da una parte e alle prigioni dall'altra; San Pietro e il Vaticano significante l'apogeo della chiesa dominatrice; le battaglie di Austerlitz e di Eylau gesto monumentale dell'eroe Napoleone e della *Grande armée* in cui batteva il cuore della Francia e si adunavano i destini del mondo.

Ultime vestigie della grandezza monumentale marmorea, i castelli di due sovrani, dei due ultimi sovrani autentici che ebbe l'Europa: Luigi di Baviera ed Elisabetta d'Austria, i soli che serbarono puro il sacro demone dell'imperio, che sortirono natura regale e che perciò furono creduti pazzi da tutti i servi dell'oggi. Nei loro castelli effusero la divina pazzia dell'imperio, alzarono gli ultimi templi alla regalità. L'edificatore era un solo individuo, uno era l'ideale, ma l'individuo era l'ultimo erede delle schiatte che ressero il mondo e l'ideale riuniva i sommi uffici dell'uomo, era universale, l'imperio.

Insieme a tutti i caratteri e a tutti gli elementi del monumen-

to – da quello della collettività anonima dei costruttori a quello di una manifestazione eroica di dominio – rintracciati nei monumenti sopra descritti, si nota in tutti l'azione principale di due arti, l'architettura e la scultura, appunto per la materia unica, la pietra con cui furono costruiti.

II.

Il monumento moderno.

La macchina

L'architettura è la vera, la essenziale arte del monumento; essa mentre presiede al monumento, si trova con esso in quel rapporto in cui sta un organo con la propria funzione, specie quando solo dalla pietra enorme, dal masso risulta l'edificio. La scultura ancora rozza, e lo si comprende, ha soltanto un ufficio accessorio, direi, decorativo, ufficio però che mano a mano diventa sempre più importante, col passaggio dal masso al marmo, dall'enorme al solenne, pur non venendo mai meno l'importanza dell'architettura.

Se nel tempio Assiro ed Egizio la scultura è in posizione secondaria di fronte all'architettura, nel Partenone essa collabora come sorella da pari a pari alla perfezione e al completamento dell'edificio, finchè nella stessa Grecia assume la parte principa-

le, quando la statua di Fidia o di Prassitele aduna nella forma umana e illustra tutta la portentosità della bellezza viva. Il monumento si concentra quasi nella statua, di cui però l'edificio architettonico è la degna cornice.

Da qui però le due arti, pur collaborando sempre armonicamente, hanno ciascuna uno sviluppo proprio e possono, sia insieme sia isolatamente, pervenire ad inalzare il monumento che i popoli e i tempi richiedono. Finchè nell'ambiente sociale si ebbero fedì e ideali diffusi e ardenti per molte anime, finchè vi furono divinità adorata e eroi celebrati da glorificare, finchè vi furono masse ed energie disponibili sottoposte incondizionatamente ad un solo volere da impiegare e finchè la pietra perdurò come unico materiale dell'edificio e della statua, architettura e scultura, rispondendo ad una reale necessità dell'ambiente, serbarono sempre la vigerosità creatrice e la elevazione artistica.

Non si arriverà più alla grandiosità e alla maestà dell'antico monumento, nè esso rivivrà in tutta la sua pienezza, ma sorgerranno edifizî palagi templi e statue monumentali, almeno sotto certi aspetti; le due arti opereranno magari disgiuntamente, ma sì l'una che l'altra manterranno la loro purezza, saranno sempre animate da un soffio vitale, poichè dovranno soddisfare un profondo bisogno od adempiere un'alta funzione sociale.

L'architettura edificherà templi e chiostri venerati, palazzi governativi ove siede un governo vero e proprio, nobili palazzi

e castelli ove dimora e domina il signore, e ogni edificio indubbiamente avrà linee e tratti monumentali. La scultura raffigurerà simulacri del dio e dei santi creduti, immagini di eroi e di capitani trionfanti e obbediti, e ogni figurazione conterrà qualcosa della bellezza e solennità monumentale. Le due arti producono vitalmente e restano arti in quanto sono necessarie.

Ma più ci si avvicina ai tempi moderni più scemano di numero e di intensità le condizioni favorevoli al monumento ed alle sue due arti.

Al mutamento religioso avvenuto con il predominio della religione cristiana viene ad aggiungersi un mutamento politico e morale con l'avanzarsi delle democrazie. E tutto un sovvertimento nella coscienza individuale e sociale; ciò che prima era la mèta dei più fervidi voti, era il centro di tutti gli omaggi e di tutte le reverenze, era suprema gloria e perfezione perde di valore, discende, discende fino ad arrivare al punto opposto, ad essere oggetto di disgusto, di riprovazione e di condanna, e viceversa ciò che era tenuto a vile sale ai primi onori. I valori morali religiosi e politici si scambiano, la volontà unica sovrana scende dal sommo della vita sociale e v'è sostituita da un numero sempre più grande di voleri sempre più piccoli, finchè si arriva con l'avvento della democrazia al regime della folla. Fedi e idealità decadono, i grandi pensieri sono inadatti nelle meschine anime in auge, dai re esula l'autorità, dagli eroi l'ammirazione e

l'entusiasmo, dai signori l'ossequio e il privilegio e vi subentra la diffidenza lo sprezzo l'odio; l'uguaglianza vuole tutto livellare, l'umanitarismo infrange ogni rigore di disciplina e per contrasto ogni anima serva e pigmea vuole emergere, vuole stare nel posto più alto e migliore. Le energie della stirpe sono d'altro canto e specie in talune funzioni usate e quasi stanche, inflaccidite dalla sconsiderazione che viene a circondare le attività una volta in onore, e soprattutto sono sempre meno disponibili e sfruttabili per le antiche mani autoritarie.

Nell'ultima metà del secolo scorso il cambiamento si fece completo. Con la vittoria della democrazia, già altre volte lo ho accennato, si instaurò un regime assolutamente in antitesi a quello classico ed appunto in quei campi – religioso-politico-artistico – in cui il monumento poteva sorgere – cessarono tutte le condizioni necessarie al monumento. La democrazia aveva fatto tabula rasa di ogni autorità, di ogni superiorità, di ogni idealità, di ogni disciplina. Per favorire ed accordare tutti i diritti al maggior numero la livellazione si operò sulla misura degli infimi; materialmente e moralmente guai per le energie per le idee che sorpassavano la misura; erano inesorabilmente condannate.

Da qui due conseguenze: il tramonto dei magnanimi fervori, delle passioni eroiche, degli ideali e delle gente insigni e la cessazione, anche per il capo più potente e per il signore, della disponibilità di energie collettive da impiegarsi a suo arbitrio. Il

lavoro è divenuto l'obbligo universale, il cardine del sistema sociale; ognuno deve guadagnarsi la vita da sè, nè la autorità nè la forza possono normalmente costringere l'uomo e tanto meno le folle a dare ad altri tutta l'opera loro ed occorrendo la vita. Ogni spensieratezza nell'impiego di energie e di mezzi è perciò abolita tanto nella sfera massima del capo dello Stato quanto in quella minima dell'ultimo signore.

Lo sperpero sublime delle energie di un popolo in un monumento a se stesso, alla propria vittoria, al dio, all'eroe non può ora verificarsi, e viene considerato condannevole sperperar l'opera dell'artista, sì come egli nella società lavoratrice risulta un disutile, un lusso, una passività, dal momento che la sua arte non risponde più ad alcun importante bisogno del corpo sociale.

Lo ripeto ancora, poichè questo è il punto essenziale della mia ricerca, l'orientamento della vita collettiva si è del tutto spostato nel tempo nostro; dalle antiche mete universalmente contese, come la gloria, la conquista, il piacere, il dominio e la bellezza, è stato volto dalla democrazia al lavoro.

Gli antichi fervori – eroismo, fede, reverenza – cessarono; le anime furono suscitate unicamente dalla smania dell'utile e della ricchezza, la quale soltanto può accordare quelle facoltà che una volta si potevano avere altrimenti.

Tutto un nuovo mondo si è organizzato in cui si ha una

esplosione nel lavoro, di forze giovanili floride ed espansive simile a quella avvenuta al costituirsi dei popoli della antichità riguardo alla politica alla religione e all'arte.

Talchè, e arrivo finalmente a giustificare la mia precedente affermazione, nei tempi moderni abbiamo avuto una condizione delle energie sociali che ripete identicamente, sia pure in vista di uno scopo qualitativamente diverso, la condizione in cui si ebbe in altri tempi l'avvento dei monumenti più insigni.

Infatti dopo parecchi secoli la società si è finalmente composta ai nostri tempi secondo un disegno completo e nuovo coordinato attorno a un ideale nuovo, quello del lavoro. Per tale mutamento si è dovuto innovare e rifare tutto, le antiche energie sono state messe a riposo ed altre fresche e non ancora usate hanno dovuto e potuto farsi innanzi, un nuovo genere di conquista era loro offerto. Dalla novità e dalla freschezza dovevano rifiorire una vibrante giovinezza, un ardore entusiastico; dovevano rinascere la fiducia nel futuro, la bramosia per una nuova gesta, dovevano le anime apprestarsi a commovimenti e a turbini di passioni.

E così avvenne. La febbre del lavoro arse il sangue delle società moderne; industrialismo e mercantilismo divennero i poli delle società moderne; la ricchezza, la massima produzione, l'espansione commerciale divennero gli ideali delle nazioni civili e degli uomini più forti, le energie sociali accorsero, si unirono,

proruppero e si infiammarono nell'opera del lavoro, come un tempo nell'opera della conquista, le moltitudini ridivennero coerenti riunite al medesimo intento nell'officine, come un tempo sotto le armi, veramente disciplinate dal regime del salario, sottomesse ad un solo che le poteva dirigere a suo talento, quello del capitale.

Dati tutti i fattori favorevoli e pronti, quale doveva essere il nuovo monumento rispecchiante l'aspetto assunto dalla società umana, simbolo dei nuovi sforzi e dei nuovi ideali, testimonio dei tempi nostri, della generazione nostra e della nostra ansia?

Il monumento del lavoro, e cioè la *macchina*, ecco il solo e il vero monumento moderno, che nulla ha a che vedere con tutti quelli passati e in cui persino la materia è nuova; non più la pietra, ma il ferro.

Vediamo come nella macchina si riscontrano tutti i caratteri distintivi dell'antico monumento.

E cominciamo da quelli più generali.

Anzi tutto la macchina significa l'idealità più alta, la passione più accesa esistente nei popoli odierni e ne simbolizza la preoccupazione più affannosa – il lavoro – come la piramide esprimeva la preoccupazione più acuta, quella dell'oltretomba, per gli Egizi.

La macchina corrisponde al fine più alto e generale mentre quindi è determinata da una necessità, tale necessità è quella su-

prema, è il bisogno più elevato della collettività, ha in sè una alta spiritualità, e la intensità con cui tutti cooperano a conseguirlo gli viene ad attribuire grandezza e fasto.

In secondo luogo la macchina è anonima, sia dal punto di vista morale sia da quello materiale.

Non importa mai di sapere l'artefice che la costruì e colui che la volle costruita, essa oltrepassa l'individuo, e la sua mole è tale che l'individuo è insufficiente, soltanto la moltitudine rinnovantesi può esserne l'edificatrice. Anche l'idea che ad essa presiede è un'idea universale e collettiva che non è privilegio di alcuno, che deve valere per tutti, come la sua funzione viene sviluppata per tutta la collettività. Ancora per un altro riflesso la collettività anonima si riflette nel monumento moderno. Niuna invenzione di macchina importante e grandiosa – dalla locomotiva a un grande generatore elettrico – è l'opera di un uomo e di una generazione.

Molti ingegni e varie generazioni vi portarono il loro contributo per dare ad essa la massima perfezione e potenza, il nome dell'inventore è ignoto o è discusso, un'intera famiglia di genii può attribuirsi il vanto, come il Palazzo Dogale di Venezia è il prodotto di tre secoli di fatiche, ed il nome del suo ideatore scompare nella massa dei suoi edificatori successivi, – tutto il popolo assorbito nella continuità del suo governo.

Inoltre le macchine sono il frutto di innumerevoli energie

disciplinate e dirette sotto dura disciplina a un solo intento da un inflessibile potere e rappresentano una vera profusione di forza in cerca del massimo e dell'enorme.

Ho detto che il monumento antico è il prodotto di una specie di periodo secondario delle attività sociali, ebbene lo stesso si può ripetere per il monumento moderno, per la macchina.

Come le forze della natura nuove, prepotenti, smaniose e inesperte, per fare la vita, popolarono di mostri grandi come montagne la terra, come le forze intatte ed entusiastiche dei popoli primitivi elevarono sulla terra monumenti alti come montagne, per affermare il loro imperio o per esprimere la loro commozione più profonda, così ora nuove forze umane germoglianti impetuosamente fucinano macchine sempre più enormi per accrescere la loro capacità di lavoro.

La macchina nel suo sviluppo odierno, in cui i limiti dell'enorme sembrano toccati, equivale al monumento antico e ai grandi sauri dell'epoca secondaria.

Finora nell'usufruire le forze naturali, nel foggiare ordigni meccanici, l'uomo si è trovato al punto in cui si trovava la natura nel periodo secondario, fabbrica cioè moli meccaniche colossali e rozze, profondendovi cumuli di energia che in gran parte va perduta. Il rendimento in forza utile è scarso come era scarso nel sauro gigante il rendimento in vita intensa; la maggior quantità di energia va sperperata negli attriti, nella conservazio-

ne e nel movimento del colosso istesso. Gli odierni motori marini di 20.000 cavalli, i colossali generatori elettrici alti quasi 20 metri, dalle leve mastodontiche, dalle ruote gigantesche, i magli che sembrano rupi precipitate e sollevate da mani titaniche che rappresentano un nuovo impeto di grandiosità per ottenere il quale non si bada all'ingente sacrificio necessario.

Fare grande, raggiungere una maggiore potenza, ecco l'aspirazione dei costruttori; e in ciò vi è una gara di amor proprio donde l'utile gretto scompare in vista di una specie di supremazia nuova nella potenza meccanica, gara che ha il suo lato morale ed estetico come si vide all'ultima Esposizione di Parigi, e che equivale alle gare degli antichi popoli nelle costruzioni delle metropoli e delle reggie, donde lo scopo utile veniva oltrepassato in vista di una eccellenza di fastosità e di grandiosità.

In avvenire si verificherà una straordinaria perfezione nell'impiego delle energie consacrate al lavoro. Come dai sauri la natura è arrivata all'uomo, che rappresenta un ben minore dispendio di forze con un rendimento infinitamente superiore di vitalità, come dai colossi dell'Assiria e dell'Egitto si venne alla statua greca, altro minor dispendio di forze con effetto infinitamente maggiore di espressione, così dai presenti mostri della meccanica si arriverà all'ordigno, al motore perfetto che avrà una propria bellezza formante oggetto e studio della ingegneria meccanica e che costando e impiegando energie minime, svi-

lupperà il massimo di potenza lavoratrice.

Infine a trascinare, a costringere, a dirigere queste formidabili correnti di energia, perchè si esplichino nel monumento meccanico, abbiamo una vigorosa disciplina, una legge ferrea – la sola esistente nelle società moderne ove han perduto di credito le leggi religiose, politiche, morali ed estetiche –; è la disciplina del lavoro, la legge del guadagno, la costrizione del salario per la esistenza; ed abbiano un capo ed una autorità assoluti onnipotenti – i soli che rimangano nella gerarchia sociale dove furono spodestati numi, eroi e sovrani – il capitale, la potestà del denaro.

Ecco i 40.000 operai di Krupp, ecco le miriadi di metallurgici, di minatori delle officine e delle miniere inglesi e americane; gli uni, i costruttori del monumento, le moltitudini infinite che sollevarono le mura di Babilonia, e le piramidi egiziane che ora fanno motori e dinamo onnipotenti o lanciano nel mare un edificio di acciaio, il *Celtic*, lungo più di 200 metri; gli altri, gli approvvigionatori, gli eserciti che percorrevano il mondo a conquistare braccia e ricchezze e che ora scavano dalla terra il carbone e il ferro.

Ed ecco i grandi capi, i re onnipotenti e gli eroi che incarnano tutta la collettività e tutto lo sforzo immane, i capi come Krupp e Schneider, i re come Carnegie, Morgan, Rockfeller, gli eroi come Rhodes, Siemens, Edison, ecc.

La diversità essenziale tra il monumento antico e quello moderno sta nella materia; è dal primo inseparabile la pietra che crea le due arti, architettura e scultura, ed il secondo è indissolubilmente collegato al ferro che richiede per essere trattato adeguatamente e con nobiltà monumentale un'arte nuova, arte che fa ora i primi suoi rozzi tentativi, che non ha ancora un codice estetico fisso, come non ha un nome generalmente riconosciuto, l'architettura e la scultura meccanica.

La scultura meccanica propriamente detta, di cui il prodotto tipico è la macchina semplice e i pezzi della macchina stessa, è già più progredita della architettura meccanica, la quale finora non ha trovato alcun tipo definitivo.

Per varie macchine semplici, ad esempio, il tipo definitivo è stato rinvenuto e si capisce che è quasi perfetto, come il telaio meccanico, i varî tipi di motore, dalla grande motrice fissa a vapore o a gas col poderoso e scintillante braccio di stantuffo che con impulso pone in moto la grande ruota del volante, ai turriti generatori elettrici verticali, di cui la doppia fonte di potenza si alterna nell'opera prodigiosa donde scaturiranno fulmini più poderosi che dal mitico congegno impugnato da Giove.

Invece per un insieme di meccanismi coordinati ad uno scopo non vi ha ancora alcuno schema fisso; finora si cerca nell'enorme; leve, sostegni, tubi, caldaie, pare che rappresentino la perfezione quando superano in grandezza e in potenza ciò

che fu fatto prima. Il solo modello eccellente e stabile, che l'architettura meccanica ha trovato, è quello della grande locomotiva da *express* allungata, bassa, a corto fumaiolo, sopra la corazzata della caldaia, a molte paia di ruote accoppiate, con lo sprone sul davanti, tutte le belle leve attorno e ai fianchi in metallo lucente, con i fanali accesi sul davanti come occhi fiammeggianti, e che veramente raffigura l'emblema della forza grave e della velocità. Si sente l'energia racchiusa in quei fianchi poderosi; e in quelle ruote coerenti attratte dallo stesso vincolo si rivelano e lo slancio sicuro che varca gli spazii e la potenza a cui nulla resiste, che trae dietro di sè instancabilmente il pesante fardello umano.

Oh gagliarda locomotiva, che il poeta già cantò, primo e nuovissimo monumento dell'uomo moderno e della civiltà nuova, monumento vivo e veloce, ardente e fragoroso, che superi ogni confine, che niun esempio hai nel passato, puro frutto del nostro genio, verso quale bellezza sconosciuta ci trascini?

Io non lo saprei dire, io posso affermare soltanto che se da una costruzione, da una cosa assolutamente nuova e nostra, che in nulla si riconnette con quanto fu fatto in altri tempi, che è derivazione ed essenza unicamente del nostro tempo e della nostra civiltà, che vive e palpita con noi e risponde alle necessità e anche alle idealità caratteristiche della nostra esistenza e del nostro ambiente, io ho potuto ricavare una commozione pro-

fonda che equivalga a quella estetica, tal commozione ho provato soltanto allo spettacolo di un treno diretto lanciato a tutta corsa attraverso alla campagna sul far della sera.

In tutti gli altri congegni composti questa perfezione manca; vediamo infatti che nella vettura automobile se il motore – opera di scultura meccanica – è quasi perfetto e ha trovato già la sua forma che non sarà quasi più mutata, la vettura nel suo complesso non la ha trovata ancora; ad ogni anno si cambia e per lo meno si modifica il tipo. Nelle grosse vetture però un tipo ora ha il predominio e una certa stabilità, il tipo *tonneau* adottato dalle Panhard, dalle Mercedes di grandi dimensioni; la vettura è bassa, grave e allungata, con una specie di dado rettangolare abbassato sul davanti e terminante a spigolo aguzzo circondato da serpentine metalliche e listato di ben forbito rame ed un fanalone nel mezzo come l'occhio dei ciclopi, nella parte posteriore i sedili semicurvi si erigono massicci, rigidi e bassi, siccome troni barbarici. Son le ruote larghe piccole e forti circondate da rigonfi ed elastici tubi di gomma, tutte le linee dei sedili, dello scheletro sono coerenti e resistenti, grevi e dure, formando una nuova immagine della forza veloce, e l'asta guidante è reclinata all'indietro, come nell'impeto della corsa.

Dove poi l'architettura meccanica ha operato da sola, nelle torri in ferro, nelle tettoie, nei ponti metallici, nulla o ben poco ha trovato ancora di definitivo e di artistico, è riuscita sì a dar la

sensazione di immenso e di audace come nella torre Eiffel e nel ponte di Brooklyn, ma scarsamente stabile.

Si dirà che l'architettura meccanica ci ha dato un tipo maestoso e quasi definitivo nella grande corazzata moderna. I nuovi modelli tutti in ferro a torri corazzate simili a castelli formidabili galleggianti, di cui la marina da guerra degli Stati Uniti ci presenta campioni insigni, sono invero mirabili monumenti acquei, ma qui non si tratta di un tipo e di una linea assolutamente nuovi, vi è una riconnessione con tutto il passato marinairesco, vi è la continuazione, vi è lo svolgimento di un disegno e di una concezione che l'architettura navale aveva già trovato nella antichità.

Orbene in tutto questo nuovo mondo meccanico metallico formidabile impetuoso ed ansante, in questo nuovissimo fermento di aspirazioni e di energie sociali, sotto la compressione ineluttabile del lavoro, che preclude ogni altro scopo all'infuori dal profitto, quale importanza quale funzione potevano più avere l'architettura e la scultura classiche?

Nessuna, poichè invero non corrispondevano più ad alcun bisogno reale generalmente e profondamente sentito dalla società, perchè non vi erano più re ed eroi da celebrare, non vi era più alcun superbo simbolo di dominio da elevare, non vi era più alcuna passione di fede da effondere, e le nuove idealità, le nuove tendenze e i nuovi bisogni che suscitavano di nuovo le

anime erano tanto diversi dagli antichi, che, come abbiamo visto, richiesero il costituirsi di una nuova materia, che esigeva uno specifico trattamento, per le manifestazioni monumentali in cui dovevano palesarsi.

L'architettura, l'arte più grandiosa e costosa, quella che presuppone una più intensa idealità a cui servire ed una quantità più ingente di energie di cui valersi, fu appunto quella che nel presente regime democratico utilitario decadde precipitosamente, nè ancora ha trovato modo di rialzarsi.

Trovò l'ultimo fulgore nel momento napoleonico in cui parve restaurarsi un prodigioso sogno di impero, prendendo le mosse dai modelli greci e romani, ma subito si spense con la caduta dell'ultimo dominatore. Da allora l'architettura come arte non ebbe più ragione di essere, rimase come complesso di norme costruttive per edificare case solide e di buon reddito, officine ampie e poco costose, ponti per valicare i fiumi ecc., mirando unicamente a conseguire il massimo effetto utile col minimo dispendio, escludendo pertanto qualsiasi fine ideale ed estetico.

La scultura arte più individuale, richiedendo minore sforzo e adattandosi a significazioni meno maestose, poté mantenersi un po' di più, ma in uno stato di desolante mediocrità, dopo l'ultima luce mandata pure durante l'aurora napoleonica con il Canova, estremo erede dei modellatori della bellezza.

Non vi erano più simulacri di numi e di eroi, sembianze di bellezza fisica da presentare all'adorazione e all'ammirazione del popolo, restavano soltanto basse vanità di borghesi arricchiti da accontentare; il senso dell'eroico sia nella bellezza, sia nella forza era scomparso, restava la piacevolezza comune da soddisfare o lo sdilinquinamento romantico da solleticare.

E la scultura, lentamente declinando, toccò l'imo, come la bellezza dei corpi si sconsiò nella più miserabile deformità, smarrendo ogni dignità di arte, talchè molti le intonarono e non a torto il *deprofundis*, alcuni anni or sono. Specialmente in Italia attraversò un periodo obbrobrioso e repugnante, in cui non solo ogni elevatezza artistica era obliata, ma anzi sembrava dominare la più stupida e repugnante mania del brutto, del deforme, del volgare, periodo di cui purtroppo rimangono numerose le vestigie, ed ancora ufficialmente estimati alcuni fossili rappresentanti.

L'Italia intera nella aristocratica bellezza delle sue città storiche, deliziosa nella leggiadria del suo cielo e del suo suolo fu profanata da un pullulare ignobile di una popolazione disgustosa di statue orribilmente plebee. Bisognava pur fare omaggio alla democrazia spadroneggiante! E non solo l'Italia ne fu afflitta, ma le nostre brutture vennero esportate e diffuse all'estero, trovandovi compratori tra i proseliti acquistati all'ideale democratico, formando così da per tutto quella trista nomea che oggi an-

cora incombe sull'arte italiana.

Fu quello il tempo (ed il *fu* disgraziatamente non corrisponde ancora a verità) dei busti sperleccati e traforati a cottimo a Firenze ad uso dei borghesi mecenati per adornare i loro inabitabili salotti, fra i mobili incamiciati di tela gialla scolorita e le campane di vetro custodie gelose e impolverate di conchiglie e di fiori di cotone; il tempo dello *tuffoline*, dei monelli scamiciati, dei nudi viscidì, dei contadini colla pipa, e di tutte le volgari e insignificanti realtà (e parevan ribellioni!) intramezzate da qualche romano guerriero o gladiatore di parata (come si capisce che il ministero dell'istruzione si sia tanto entusiasmato per quei gonfi *Saturnali* del Biondi a cui era affidato a Parigi l'onore della scultura italiana!) ad uso delle gallerie nazionali e degli intenditori; il tempo degli angeli del senatore Monteverde che *degnamente* illustravano le tombe dei ricchi, e il tempo in fine delle statue equestri a Re Vittorio di Ettore Ferrari, che forse in omaggio alle sue convinzioni repubblicane faceva il possibile per disgustare della regalità anche il più fervente monarchico.

Salotti tombe e monarchie borghesi, da cui intanto esulava ogni fervore di vita, erano le sole risorse e le ispirazioni della scultura!

Intanto però nella coscienza sociale si preparavano i germi per la rinascenza futura, e al Nord specialmente si iniziava il movimento rinnovatore.

I nuovi strati umani, le energie collettive che la democrazia aveva portato alla luce della vita, le istituzioni medesime prodotte dal regime del lavoro, appena irrobustite, non poterono più svolgersi a seconda della norma democratica che è una depressione artificiosa della vita, ma cominciarono a tendere ai fini veri ed essenziali della vita, al massimo dominio e alla massima gioia, non vollero più saperne di rinuncie ma vollero integralmente espandere tutta la loro intima potenza.

Appunto al Nord e presso le razze anglo-sassoni ove la generale organizzazione del lavoro cominciata prima, è arrivata già a una relativa perfezione, ed ove già fa sentire tutti i suoi effetti e ha già imposto tutti i bisogni che le sono inerenti, ove la democrazia si inserì armonicamente sulla vecchia tradizione individualista e diè già molti dei frutti di cui era capace, appunto al Nord, la civiltà nuovamente costituita, infrangendo ogni vincolo con le condizioni prossime da cui era sorta, recisamente assunse un indirizzo anti-democratico.

La costituzione novella del lavoro, come base della società moderna, non ne è tocca ed anzi sempre più si amplia e si intensifica, ma su questa costituzione riappariscono gli istinti eterni e violenti della vita, con una efficacia ancor maggiore e per reazione alla costrizione anteriore e per il numero più ingente di energie umane che ora si trovano di fronte dotate di maggiori mezzi ed eccitate da più appetibili dovizie.

Al terreno religioso, al terreno bellicoso delle antiche società umane, si è quasi sostituito il terreno del lavoro su cui si fondano le società moderne; al momento del trasloco (si consenta il volgare confronto) avvenne un po' di confusione, di cui profittarono taluni perturbatori ignoranti o illusi per elevare la confusione a norma generale di vita, ma appena l'ordine si stabilì presso i popoli più avanzati riprese la sana vicenda di prima, e le energie spuntate rigogliose sul nuovo terreno con novello vigore si accinsero a superarsi a dominare a godere intera la vita.

Il tempio, inteso come riunione della collettività in vista di appagare la predominante aspirazione delle anime fu sostituito dal Grande Magazzino o dalla Città officina, gli eserciti di conquista dalle migliaia di lavoratori irreggimentati in ciascuna industria, il campo di battaglia dalla Borsa, lo spirito mistico o bellicoso dal Mercantilismo, ma nel Grande Magazzino, nella Città-Officina, nella Borsa, nel Mercantilismo la vita riprese secondo il suo schema eterno irresistibilmente, la lotta riarse furante, lo spirito di conquista e di signoria si dilatò smisuratamente, e le idealità di gloria, di fede, di supremazia, le virtù eroiche tornarono a risplendere con originale fulgore.

E quindi il tempio religioso e l'esercito di conquista e di supremazia si restaurarono con maggior potenza di prima, e quello che parve in principio, e che io ho testè chiamato una sostituzione, si mostrò invece come una aggiunta che veniva a ren-

dere più complicata più fragorosa più vorticosa la vita sociale.

Così riapparve testè la possibilità dell'eroe; nella lotta universale che si combatte ora più aspra fra tutti gli uomini ad armi quasi eguali la forza riacquistò tutto il suo primato, la volontà la sua durezza e la sete di gioia e di signoria una inaudita violenza, e dallo sforzo assiduo contro la materialità economica l'uomo si rivalse in un idealismo che non fu mai tanto raffinato e puro.

Collettivamente il mercantilismo agì nello stesso senso; l'ansia di estendersi, di tutto sfruttare e conquistare lo spinse fino alla suprema visione dell'imperio del mondo; per necessità di aver non contesi mercati, di procurarsi le materie prime a migliori condizioni, di trovar sempre nuovi e più fruttiferi impieghi ai capitali si determinò l'imperio coloniale; e poi l'istinto di espansione appoggiato omai su energie solide, sorretto da ricchezze innumerevoli fece il resto, i popoli più mercantili si sollevarono all'ideale massimo degli antichi popoli guerrieri: la conquista e l'impero della terra.

Il solo ostacolo che il fulgido ideale poteva incontrare stava nel principio di nazionalità strettamente inteso, come diritto a ciascun popolo per quanto debole ed esiguo di far parte a sè, ma un altro principio democratico, l'internazionalismo l'anti-patriottismo era venuto a minarlo venendo a facilitare (effetto questo che la democrazia non si aspettava certo) il cammino dell'idea imperialista.

Mercantilismo e imperialismo non sono omai che i due lati di uno stesso fatto e di un medesimo ideale.

Pronunciato da un filosofo, di cui il sistema è il vaticinio della grande civiltà che si prepara, applicato da un poeta, di cui i drammi sono creazioni in precedenza degli avvenimenti e delle anime che verranno, sentito già con entusiasmo dai popoli del Nord che stanno alla testa delle nazioni civili, il nuovo regime elaboratosi bensì dalla trasformazione democratica, ma tendente ora ad opposti fini, scende verso il Sud, alla conquista della umanità, come nei tempi preistorici scese verso il Sud la prima corrente di civiltà, materialmente incarnata nella colonna degli Aarii biondi migranti alla conquista dei paesi del sole.

E i fini di questo regime, nell'imminenza del quale sembrano tremare di aspettazione tutte le anime giovanili, si possono riassumere in due categorie principali: l'una riguarda la collettività, ed è l'imperialismo, per cui un popolo, rinvigorite al massimo le sue energie è portato a esplicarle completamente nella signoria sottomettendo e assorbendo tutti i popoli meno forti; l'altro riguarda l'individuo, ed è una specie di imperialismo individuale, per cui l'individuo, temprate le sue forze ed aguzzata la volontà, è portato ad ampliare e ad affermare la sua personalità integralmente sopra tutte le altre personalità più deboli e meno volontarie.

Dall'imperialismo conseguono quelle fulgide idealità e virtù

sociali che costituiscono la potenza della coesione sociale: fede, patriottismo, gloria, eroismo, ecc.

Dalla espansione individuale derivano e gli slanci desiderosi verso l'ideale, e la coscienza lucida dei propri istinti e la decisione inflessibile di toccare il fondo di ogni istinto, di sfruttare fino all'ultimo tutte le possibilità, di dare il massimo sfogo a tutte le passioni, di arrivare al confine estremo di appagamento di ogni desiderio.

Che violenti e fiammeggianti incendi di anime stanno per accendersi, che bei roghi di passione già divampano; specialmente quelli istinti e quei desideri che la costrizione democratica aveva compresso e condannato, quali il dominio e il godimento, ora prorompono con ebbrezza delirante; ogni grande centro di vita moderna – Parigi, Londra, Berlino, New York – o è una immensa dimostrazione glorificata di forza o un vortice di lotta e di piaceri; lo Stato impiega tutte le risorse e tutti i mezzi migliori per accrescere le forze della nazione, l'individuo li impiega nella vampa di godimento sessuale che lo suscita e lo strugge.

Davvero che bisogna risalire ad epoche storiche ben lontane per ritrovare la vita sociale assorbita per tanta parte dalle armi e sconvolta fin nella più profonda fibra dall'istinto sessuale.

Ma questi fermenti di energie, questi esaltamenti dei gruppi sociali vengono a ricostruire in mezzo a noi una condizione di

cose equivalente a quella che in altri tempi, determinandone la necessità, spinse la scultura al suo apogeo.

E la scultura che, come tutte le arti, più che indice sensibilissimo delle vicende dell'ambiente sociale ne è parte e rivelazione anticipata, rapidamente quasi inaspettatamente si risollevò. Dalla vita generale che era tornata favorevole aspirò subito il vigore per il nuovo slancio. Taluni artisti dapprima intuirono e segnarono i bagliori ancora vaghi, poi la luce si diffuse, toccò gli occhi più vigili e immediatamente nelle Mostre d'arte, specie in quella di Venezia, ove scelti saggi dell'arte mondiale sono raccolti ogni due anni, si è notato fra la meraviglia dei critici, impotenti a spiegarlo, il progressivo rinascimento della scultura, pervenuta nella Esposizione del 1901 a una vittoria decisiva sulla pittura.

III.

Il rinascimento della scultura

Ho accennato allo stupore dei critici di fronte a tanta vigorosa vitalità rivelatasi in un organismo che come quello dalla scultura si credeva quasi estinto, ed infatti senza il laborioso cammino che noi abbiamo percorso e che a taluni sarà sembrato deviante dalla mèta, come ci potremmo spiegare questo pro-

digio, che nel giro di un lustro la scultura per la prima volta pervenne in una Esposizione internazionale a superare la pittura? Senza lo studio fatto per cui si è palesata l'essenza ultima, che è ancora in divenire, della nostra vita sociale, per cui si è analizzata la modernità più recente, per cui si sono chiariti i mutamenti più profondi e sottili della coscienza, per la massima parte inavvertiti e certo finora non oggetto di studio sistematico, noi avremmo creduto che ben poco nel mondo e tanto più nella nostra vita più vicina e consueta, si fosse mutato e innovato durante gli ultimi dieci anni. E di fronte al rifiorimento rapido della scultura o avremmo dichiarato, con grave errore, che i fenomeni artistici si compiono indipendentemente dagli altri fenomeni sociali o avremmo confessato la nostra incompetenza a conoscere le cause del mutamento. Ora invece possiamo dire che la vittoria della scultura era indubitabile ed era una conseguenza necessaria della trasformazione verificatasi nel modo di sentire e di operare dell'individuo e della società.

Il merito della vittoria è specialmente dovuto al Rodin.

Più di qualsiasi altro artista e prima di ogni altro il Rodin ha sentito ed accolto i soffi possenti della vita nuova, anzi egli li ha presentiti è andato loro incontro, la sua anima profetica era già quella dell'uomo delle civiltà nuove, talchè egli potè apparire un rivelatore, e la sua opera un frutto sintetico e maturo di ciò che era ancora da venire.

Più che una conseguenza delle trasformazioni del pensiero e del sentimento sociale vediamo in lui la personificazione, l'emblema indicatore delle trasformazioni istesse, di tutto quanto oggi turbina più violentemente nell'anima dell'uomo moderno. Poichè egli seppe discernere appunto le caratteristiche ultimamente acquistate e più veementi della coscienza moderna e fissarle per la prima volta in una formula artistica.

E sono proprio gli elementi più importanti di tutto il movimento sociale e individuale moderno sopra descritto che formano i capi saldi, le fonti della ispirazione del Rodin e nello stesso tempo la mèta della sua opera, e cioè l'energia eroica, che dal punto di vista collettivo sta a segnare l'avviamento dei popoli alla dominazione imperialista, e dal punto di vista individuale indica la tensione massima a cui cerchiamo di portare le nostre passioni; e in secondo luogo la furia dell'istinto sessuale, che magari a nostra insaputa e sotto la forzata indifferenza, in cui la tradizione convenzionale obbliga a nasconderci, torce i corpi e divora le anime.

Il Rodin ci mostra l'eroe del nostro tempo, come oggi noi lo torniamo ad ammirare, e ce ne dà una raffigurazione eroicamente moderna, non più rigidamente maestoso quasi fosse nella sua superiorità di un'altra natura e fuori dalla vita, ma l'eroe che porta in sè tutto l'umano, l'eroe come conquistatore e trionfatore della vita, che aduna una maggior somma di vita,

che appare l'esaltazione più alta della vita. Così il Victor Hugo, nel quale il Rodin ha significato l'eroe poeta dell'umanità in cospetto dell'infinito, donde gli giungono le ispirazioni eterne, il furore dell'odio e la dolcezza dell'amore, lo spasimo che distrugge e la felicità che crea. Il poeta è nudo quasi a significare l'abito di carne che è di tutti gli uomini ed ha struttura gigantesca come se alimentato di tutte le sane energie della vita.

Così il Balzac, l'eroe scrutatore di anime, quello che ha in sé un mondo da creare e da animare. La linea generale della statua, rievoca la duplice visione di qualche cosa che si gonfia e germina per una interna spinta e donde all'aprirsi balzerà fuori, come una intatta Minerva dal cervello del Dio, una creazione completa, e della rupe secolare puntello del mondo, monumento primo all'eroe. Tale linea di una genialità insuperabile, era tanto nuova o tanto eterna, così profondamente significativa che non poteva essere intesa dai più, e meno ancora dalle celebrità ufficiali, irretite nei vecchi modelli accademici; essa mostrava una relazione assolutamente nuova o addirittura primeva fra il colosso del genio umano e il colosso granitico della natura, e tanto era il suo valore da accendere nel pubblico o l'ira o il fanatismo per l'autore.

Quell'ampia veste fluttuante che senza linea definita si congiunge con la terra e ne pare una emanazione diretta e dalla quale solo emerge la testa — è dal pensiero che verrà la creazio-

ne – noi la troviamo simultaneamente concepita per un'altra figura eroica, il *Cristo*, da Leonardo Bistolfi, pure genialmente appropriata a significare il mistero sopraggiungente del Messia, ed altrettanto incompresa e sdegnata.

La testa del Balzac è veramente costruita per contenere il pensiero di una intera società e di un periodo storico; l'espressione generale caratterizzata dalla violenta piega dei capelli è quella dell'aquila, gli occhi smisuratamente aperti e fissi non si dovranno chiudere mai dinanzi ad alcun segreto delle anime, e la bocca rilevante sovrapposta al viso sembra un organo appositamente formato perchè la voce dell'annunziatore arrivi a tutti gli uomini.

L'eroe scolpito dal Rodin esorbita dalla sua personalità, e la sua genialità speciale è portata ad una grandezza universale.

Il Rodin ci mostra poi l'eroe individuale della propria passione, poichè in ogni passione egli intravede l'eccesso supremo a cui l'anima più incitata potrebbe giungere, la conseguenza ultima o il primo fulmineo slancio, e così lo raffigura con frenesia, quasi che egli avesse ingenita la scienza degli impeti originali, dell'attimo trionfale, delle opulente decadenze.

Ed ecco l'*Uomo che si sveglia alla vita*, e che, malgrado l'artefice istesso, non è l'uomo della età del bronzo che per la conquista del metallo ha l'intuizione della signoria che egli godrà sulle cose, ma è l'uomo eterno ad ogni inizio di civiltà nuove; è l'Ada-

mo cui si apre il mondo vergine, è l'adolescente a cui la vita si offre; è l'uomo moderno a cui è rifatta lecita la conquista del suo piacere e del mondo. Ed ecco accanto a lui la tragedia dello sfacelo, la *vecchia*, dalle nudità orribili, flaccide, pendenti, vuote omai di vita, come le incise nel ribrezzo il Baudelaire, e il corpo infossato e il viso curvo e improntate dalla paurosa follia del dissolvimento; ed anche in questa statua l'idea geniale dell'artefice – la doratura del bronzo, la materia lucida e insigne che accresce per contrasto l'orrore di quella povera materia decaduta.

Nell'*Eva* sta la madre prima; non è la bella femmina, la delizia dell'uomo, il suo strumento di maggior diletto, il pungolo infocato che fa sussultare la carne virile, la sintesi della femminilità universale che ha tutte le seduzioni e tutti i fascini – il Rodin ce la mostrerà viva nello spasimo dell'amplesso la fatale creatura di perdizione e di estasi – questa Eva non è la biblica che perdette l'uomo, ma è la generatrice dell'uomo; la natura non le ha accordato ancora la bellezza che infiamma e che nel rogo da essa suscitato consuma la sua discendenza, le ha dato solo la robustezza feconda. Essa sta omai fissa e muta quasi vuotata dal suo incarico immenso, nel dolente stupore che sempre consegue all'opera del sesso. Le stirpi sono omai uscite da lei, essa sta nella sua rude forma, la prima plasmata dalla natura (oh la genialità di quella rozzezza!) come la rupe, come la caverna ove la razza ebbe culla e donde uscì alla conquista della

terra.

Come sintesi di eroismo sociale e passionale, poichè ogni figura e tutte nel loro insieme riflettono questo duplice fervore, si erige il gruppo dei *Borghesi di Calais*. Soltanto il riaccendersi delle virtù nazionali nelle giovani generazioni e delle idealità di primato e di supremazia nello Stato, poteva consentire la condizione imprescindibile all'apparizione di una simile scultura, in cui non si tratta più di quel patriottismo ostentato e puramente verbale, enfaticamente espresso dai pseudo-monumenti ufficiali, ma di un amor patrio sincero e tanto ardente da arrivare al sacrificio estremo.

Perchè il Rodin abbia potuto rievocare in sè con tanta vivezza il patriottismo eroico delle vittime di Edoardo III e lo abbia potuto poi manifestare con tanta profonda evidenza e con tanta penetrante commozione, bisogna invero che questo sentimento sia tornato ad aleggiare in mezzo a noi e virtualmente giaccia nelle anime migliori.

La linea della composizione è improntata dalla immancabile genialità dell'artefice, nulla delle consuete figurazioni, che cercavano appunto nella consuetudine accademica la espressione di ciò che non si sentiva più, il Rodin ha sentito e presentito il nostro patriottismo nuovo e ne ha tracciato il disegno estetico: puramente e semplicemente, come chi compie ciò che lo spirito detta. Camminano i *borghesi* a compiere uno degli atti più

insigni della natura umana, l'olocausto della vita per una idealità, ma in ognuno di loro l'artefice infuse la massima nota di un sentimento, il dolore dell'abbandono, l'effusione dell'ultimo addio, l'odio sordo del vinto; in tutti la consacrazione della morte imminente.

Furono rilevate da anime corte errori, esagerazioni di modellatura in questi *borghesi* ed anche in altre opere del Rodin. Val la pena di discutere? A mio vedere no. A parte che i *borghesi* e le altre opere, se osservate nella giusta prospettiva, non così come sono presentate, a contatto quasi dello spettatore, diventerebbero esattamente proporzionate, io non so comprendere queste questioni di forma considerata a parte dalla idea che vi è insita. Quando la si finirà con questo dualismo rancido e scolastico di forma e sostanza? Quasi che non fosse tutto uno, quasi che all'artista l'idea si sia palesata distaccata dalla forma assunta nell'opera, quasi che l'idea stessa non fosse per noi apprezzabile soltanto per la forma in cui la troviamo. O l'idea c'è e noi la sentiamo espressa ed è appunto quella data forma che ce la manifesta, o non c'è e allora ogni questione di forma è oziosa.

Giudicando del resto anche al modo dei più, l'appunto mosso al Rodin è fuori luogo. Niuno più di lui intanto ha il senso della bellezza plastica; in ogni sua opera egli ne tenta ne cerca una rivelazione, sarà ora il torso, ora le gambe, ora la schiena, ora la testa, e l'opera è diretta e disposta alla illustrazione di

quella data parte, in cui veramente rifulge una perfezione insuperabile. Ottenuto questo fine, è naturale che l'artefice non vada oltre, egli è arrivato dove voleva, e il resto viene conformato soltanto sulle linee generali del tipo.

E quanta suggestione, quanta comprensività non acquista da ciò l'opera; il frammento magnifico e individuato appare come la sublimazione di una sintesi, di cui i particolari stanno nell'indecisione del rimanente, dove il sogno ha libero il campo.

Si consideri il piccolo bronzo della *Faunessa in ginocchio* e anche l'*Eva* in bronzo; si guardi al torso, alle gambe della prima di una bellezza che agguaglia i bronzi classici più puri, e in cui la forma umana si mostra in tutta la sua definitività vitale, in cui nulla si può modificare; si guardi poi il viso appena sommariamente segnato, una visione embrionale, i tratti essenziali del volto in uno schema forte e nulla più. Ebbene? L'opera non è forse completa?

L'artefice non espresse tutta la sua ispirazione?

Certo così egli volle, poichè in quella grossolana indeterminatezza del viso sta appunto la significazione universale della bellezza corporea da lui raffigurata. E altrettanto si ripeta per l'*Eva* in cui la curva delle anche è di stupenda modellazione.

Invece nell'altro bronzo l'*Onda* simbolizzata in una triplice femminilità, di cui le curve sembrano fiorire su dal flutto marino, si guardino i volti, sono bellissimi, piacentissimi e *finiti*, spe-

cie quello della donna più eretta, che ha una espressione di voluttà perturbatrice ed ambigua come il glauco sorriso del mare.

Il Rodin infine ci raffigura la furia dell'istinto sessuale, l'ansia dell'amplesso, il bramoso sgomento della lussuria nella formidabile intensità che hanno assunto dentro di noi, compressi d'ogni intorno dalla costrizione religiosa e morale. La superficiale indifferenza, l'apparente severità con cui nelle società moderne si celava la bramosia amorosa, quasi che non esistesse o non se ne dovesse tener conto mentre invece provocava turbini e catastrofi nell'intimo delle anime e fra le mura delle case e sgominava i corpi, sono in parte svanite; troppo forte era la tensione per sopportare la dura maschera, e se ancora l'impeto del sesso non prorompe liberamente, come una festa gloriosa della vita, se ancora rimangono ipocrite costrizioni e ostacoli, questi non fanno altro che inasprire e rendere eccessivo l'aculeo del sesso che suscita fino al delirio, avvolge e ritorce, l'uomo moderno divenuto più libero ed eccitabile.

Ora il Rodin ha fatto ben di più nelle sue rappresentazioni del nudo che rivelare i corpi nella loro nudità originale, come quella di un fiore o di una fiera, togliendovi l'artificio deformante dell'abito; egli ha tolto via, ha infranto anche ogni abito immateriale, ogni costrizione e fasciatura di ipocrisia, ha rivelato i corpi stretti nell'amplesso come nella celebrazione della più ardente delle opere, non come nell'atto di chi sta per peccare;

ha rivelato il corpo umano libero dalla maschera sociale e quindi tanagliato contratto o proteso nello spasimo desideroso e gaudioso.

Quasi tutte le sue creature, oltre ai gruppi che direttamente si riferiscono all'amplesso, sembrano contorcersi, spasimare, urlare o soffocare, attendere fremendo o lanciarsi; il grande il vero il solo affare della vita, di cui niuno parla, di cui per tacita intesa non si mostra la preoccupazione, e che invece è la sostanza della nostra felicità, la causa di ogni nostro sforzo e la irritazione sempre viva quando tutte le altre sono quetate, qui mediante queste creature del Rodin si mostra, per la prima volta nell'arte moderna, quale è, tolta la deprimente vernice sociale.

I due capolavori in questo genere, che riproducono i due momenti estremi del ciclo amoroso, sono *Eterna primavera* ove arde la frenesia che allaccia il maschio e la femmina, e la femmina che striscia e si inarca quasi a compenetrarsi nelle carni virili, e *Fugit amor* ove strazia la disperazione dell'abbandono, la perdita irreparabile della femmina ancor desiderata, che sfugge via sdegnosa dall'uomo, il quale si aggrappa disperatamente a lei; altri due gruppi figurano i due diversi modi dell'estasi amorosa. Due coppie: l'una in un intreccio di membra donde sembra costituirsi un sol corpo armonioso per il bacio che avvolge i due esseri nella medesima acuta dolcezza; l'altra separata, sta

la femmina supina con le gambe dilatate e la testa reclinata, indifferente ed estenuata, mentre il maschio le sorge a lato violento invasato dal desiderio che lo scuote e pare quasi allungargli le braccia per avvincere e domare la femmina, mentre la schiena si incurva e trema, trema in un impeto che non ha l'eguale.

Fu detto da taluno che questi bronzi, il primo di una fattura impeccabile e serena, il secondo più aspro ove la carne si rileva e si affonda convulsivamente, sembrano come rosi da un'acqua sabbiosa che abbia lasciato appena lo schema dei corpi: or bene, specialmente questo secondo appare sì corrosivo, ma dalla passione, da un fuoco che non si spegne mai, da un desiderio così ardente che si è insinuato e ha fatto palpitare il bronzo.

E sopra tutto e tutti la *porta dell'Inferno*, sintesi di tutte queste energie e aspirazioni novellamente incitate dell'uomo moderno, opera davanti alla quale io penso alla resurrezione del monumento marmoreo delle età passate.

Dopo il Rodin, altri artefici della pietra e del bronzo hanno vibrato e creato, se non con tutti e così completamente, con parte degli impulsi della vita moderna.

Leonardo Bistolfi è stato attratto e ispirato dal rifiorimento idealistico. L'idealità pura e solenne emana dalla sua opera fatta di reale bellezza, come il profumo dal fiore, l'estasi del sogno come ci è ancora consentita rapisce oltre la realtà le sue figure.

L'idea è nelle sue statue, come la forza e il vortice in quelle del Rodin, e le sue statue palesano appunto quella idealità ansiosa inespressa, verso cui sale l'anima moderna, e che non ha trovato neppure la sua espressione verbale, tranne in alcune sottili, quasi eteree, rivelazioni del Maeterlinck. È da questo volo verso l'al di là, dei sentimenti che potè prender forma sotto la mano dell'artefice una visione come quella del *Dolore confortato dalle memorie*; ed è da questo inalzarsi di ideali, da questa ansia dell'anima assetata di idealità ignote, di un messaggio divino non mai inteso, che potè sorgere diritta e sola la figura del Veniente e del Rivelatore, il *Cristo* che fu e che attendiamo; ed è infine da questa ebbrezza di sogno, ove noi riponiamo la miglior parte di noi stessi e la perfezione e la felicità desiderata oltre la mediocre realtà presente, che potè quasi assumere verità e materialità ciò che è irreale e invisibile nell'etereo viluppo di floride ghirlande e di un corpo femminile, che il Bistolfi ci presenta nel monumento funerario intitolato al *Sogno*.

È il *Sogno* ed è tutto il sogno ed è il misterioso processo per cui siamo esaltati all'irreale, che la deliziosa fanciulla che emana da un vortice di fiori e di vapori confusi ci canta con la poesia che più ne induce a sognare.

La bella donna sale sale su lieve dai fiori che porta con sè, che tiene stretti fra le braccia sul seno, che stringe fra le mani, come noi ci avvinghiamo al nostro sogno lucente; ella è la taci-

turna da cui muove un divino linguaggio di visione che ella ha in sè come uno scrigno prezioso e geloso, e che ella guarda in sè interiormente, cogli occhi semichiusi non conturbati dalla realtà esteriore.

E a poco a poco, a misura che la si contempla, la figura incantevole si snoda dall'ammasso che la involgeva, che la confondeva prima ai nostri occhi gravi, ella si libra pura davanti a noi, scaturita allora dal masso, come una grazia nuova, come l'acqua dalla polla, come la gioia della idealità che non tocca se non quelli che se ne resero degni dopo lunga disciplina.

Io non so invero rinvenire in alcun altro artista la facoltà meravigliosa del Bistolfi di imprimere alle sue figurazioni una specie di anima – l'idea in esse celebrata – che irraggia tutto intorno ad esse, come il fluido imponderabile che gli spiritisti pongono attorno alla persona umana. Il viso della fanciulla del Sogno, che emerge delicatissimo nella sua linea greca prominente, come l'ideale che si sublima in cima a tutti i pensieri, dà una sensazione tale di immaterialità da trasfigurare la materia di cui l'opera è composta.

Pure la tendenza idealistica attira Pietro Canonica duplice-mente intesa, e come aspirazione interna dello spirito e del sentimento e come nobiltà della rappresentazione, e duplicemente espressa, e nello scopo nel tema dell'opera e nella fattura.

L'ideale mistico, l'elevazione purificatrice del sentimento, ora

rinnovantisi nella coscienza moderna per reazione all'ateismo materialistico, ci spiegano la sincerità e l'intensità di fede che riluce sul viso di una delle fanciulle raffigurata nell'atto di ricevere il santo alimento, e il raccoglimento timoroso nell'orazione dell'altra fanciulla che ha già celebrato la divina comunione. Non mai in una statua moderna mi fu dato di ammirare una più lucida fiamma, una più tersa evidenza di misticismo; la comunicante è un giglio vivo in cui arde una fiamma che illumina senza bruciare, tutto il viso è trasparente per la luce interiore, l'anima sembra esalarsi nella estasi dalla carne fatta diafana.

Il Canonica ha potuto far consistere la sua concezione artistica sopra sentimenti nuovamente attivi e reali, sopra fedì nuovamente ridestate e trarne quindi, come gli artefici che vissero in tempi di devozione sicura, il riflesso vero, la visione calda e ispirata, donde risplende la sua figurazione del Cristo. Ma l'anima non è ancora rifatta tutta credente, non vive solo per l'ideale, tutta si lancia bensì per salire, ma troppi vincoli la trattengono in parte in basso, troppi errori la gravano, essa cerca di svincolarsi, tende con ogni sforzo all'in su, e il suo sforzo è oggi quasi uno schianto; forse così è pure l'anima dell'artista, s'egli sentì nella sua la eco di questa immensa angoscia diffusa, poichè la affermò limpidamente nel bronzo con una immagine di fanciulla strisciante inferiormente a terra, ma colle braccia puntate contro la terra come per divellersi, colle mani contratte dal-

lo sforzo, e col capo arrovesciato all'indietro nello spasimo di erigersi al cielo.

L'artista emerge però là dove si tratta di rievocare la parte più nobile e spirituale della persona viva che gli sta dinanzi, ed ecco i busti della Duchessa di Genova e del Vallauri, due ritratti forse più insigni ed espressivi di ogni pittura, quando per ritratto si intenda non già la riproduzione delle forme apparenti, ma la intuizione e la illustrazione più alta di un intero sistema di vita. È una tal dignità insita in questa assoluta investitura e trasmissione del marmo nell'intimo della fibra umana da provocare un senso di reverenza, poichè la persona ne risulta fissata come nel momento in cui il suo organismo psichico e morale si mostra più eletto. In ciò appare persino una soverchia abilità, grande merito questo un tempo, ma che va a scapito dell'energia intrinseca dell'opera d'arte.

Questo il solo difetto, largamente compensato, del resto, dalla distillazione nobilissima delle pose, degli atteggiamenti, della espressione complessiva delle figure ritrattate, distinzione la quale mostra come l'artista intenda uno dei principali requisiti dell'opera d'arte moderna, quello cioè di unire al valore e alla bellezza intrinseca della fattura, un alto decoro esteriore del soggetto trattato e delle sue forme.

Costantino Meunier, lo scultore belga, dei più vigorosi ed eccellenti, ci ha rivelato in un tipo di bellezza, che egli ha reso

inoltre definitivo, un'altra caratteristica della modernità, una delle forze e delle idealità del mondo moderno, il lavoratore, e il lavoratore più rude quello che combatte la battaglia più faticosa contro la materia più ostile ed ardua, il minatore, l'uomo che penetra le viscere della terra, che arricchisce le genti, il metallurgico, colui che doma il ferro per la pace e per la guerra.

Senza la potenza assunta dall'organizzazione del lavoro, senza la idealità energetica che ha ora riunito le masse alla conquista sociale, che le ha portate a concepire il dominio, a lottare per esso, annullando anche in queste schiere ultrademocratiche i principii fondamentali della democrazia con la fidanza nella forza per la supremazia, l'opera del Meunier non esisterebbe quale essa è, non assurgerebbe a rivelazione di un nuovo tipo, di una nuova linea perfetta acquistata all'arte; probabilmente i suoi lavoratori avrebbero accresciuta la numerosa schiera di tutte quelle romantiche e insignificanti figure di pezzenti, di rifiuti della società, con cui l'artista di una volta cercava di impietosirci. Il minatore del Meunier non è coperto di stracci perchè non gli è consentita migliore veste; il suo abito, il suo tondo cappello gli sono propri come la atletica muscolatura, fanno parte imprescindibile del suo essere e sono nobili come qualsiasi altro abbigliamento perchè sono quelli appropriati.

Il minatore del Meunier non ci vuole commuovere e impietosire (e pensare che vi è stato taluno che lo disse un derivato

dalle sdolciate raffigurazioni di contadini del Millet, che appunto alla commozione essenzialmente mirava!), piuttosto direi che ci si vuole imporre, in ogni caso è la manifestazione di una energia viva e potente che ha l'incarco di un grave destino. Dove arriverà sotterra la schiera cupa che avanza con la lampada e il piccone decisamente? Fin dove si infiggerà lo strale ferreo che il minatore lancia con tanta sicura violenza nell'intimo della roccia? Sono soldati di un nuovo esercito che salgono su da una sconosciuta voragine apertasi nella società e avidi di guerra e di conquista? Certo il Meunier con definitività ellenica ha fissato in essi l'uomo della forza. Se un raffronto è lecito esso è questo: la manifestazione di energia fisica che l'artefice ellenico rivelava nel discobulo, nel lottatore, facendone tipi eterni, il Meunier nella società moderna, rivelò con eguale intuizione se non con altrettanta squisitezza nel minatore e nel martellatore; vere energie fisiche dell'oggi. In una parola da un dato reale esistente, da una realtà della vita moderna, il Meunier trasse una linea di bellezza che non esisteva avanti, una linea di bellezza sintetica ed eterna, che prima sembrava solo possibile nella ripetizione dei classici modelli e dei classici concetti.

Il Van der Stappen da un altro dato della realtà ha ricavato un simbolo di bellezza. Non si tratta come per il Meunier di una realtà che ha preso importanza soltanto dai tempi moderni, ma di una realtà sempiterna, la madre che genera e nutrisce, da

cui il Van der Stappen ha tratto però una figurazione moderna. È la funzione della nutrizione per cui si sviluppano le generazioni che qui è solennemente simbolizzata.

La forte donna ignuda si incurva porgendo al fanciullo desideroso la poppa turgida e capace del buon latte. Ella è tutta intenta nel suo ufficio augusto, ella adempie all'incarco di mantenere e accrescere la vita. E tutto nel gruppo, dalla severa e gagliarda figura della genitrice-nutrice, alla espressione recisa quasi imperiosa del suo atto, concorre ad intensificarne il significato al fine di renderlo pari all'intensità con la quale vengono ora concepite le funzioni essenziali della vita intessa.

Pure a questo intento mirò, e se non erro, per la prima volta, il Trentacoste, con il suo austero bronzo *Il ciccaiolo*. Quanto facile, dato il soggetto e data la tradizione democratico-romantica, sarebbe stato per l'artista il cadere nel volgare o nel lezioso; quanto facile il ricavare effetti immediati, impietosire con un po' di propaganda di miserabilità, stupire il volgo con la esatta riproduzione dei cenci rattoppati. Ma nulla di tutto questo offende il robusto bronzo del Trentacoste, tranne l'inutile riproduzione esatta della lanterna; e se egli non pervenne all'altezza del Meunier, se egli non astrasse il suo tipo fino a una linea definitiva e compendiosa di tutta una serie di particolari, ci diede, però una realtà individuata in tutta la sua essenza, così come oggi la sentiamo con i nuovi concetti che ad essa sovrapponia-

mo. Il *ciccaiolo* non è un brano repugnante di quella gretta realtà in cui l'artista non si proponeva che la bravura della riproduzione esatta ma superficiale, è realtà moderna, con il suo essenziale contenuto di energie e di idealità nuove. Anche il *ciccaiolo* non tende a destare la nostra commozione, sotto i suoi cenci appare il suo solido organismo atteggiato in un gesto decisivo, e questo ne induce in una duplice meditazione e su quella energia umana giovane e intatta e su quella funzione infima che utilizza taluni dei rifiuti del diletto altrui.

Ma nel modo stesso come l'uomo è rappresentato a compiere il suo officio, questo perde ogni significato degradante; l'uomo vi è intento, tutto il suo atteggiamento è disposto verso quello scopo, il quale perciò perde la repugnanza della sua qualità; certo non può suscitare l'entusiasmo della forza che infrange e crea, quale si dimostra nei minatori del Meunier, ma nella società umana tanto complessa non occorrono soltanto le più alte espansioni di forza creatrice; l'industria moderna ha raggiunto una delle sue perfezioni utilizzando le scorie e i cascami. E nell'atto del *ciccaiolo* così determinato ed esente da compassionevolezza, forse, e magari inconsapevole l'autore, è questo generale concetto di filosofia sociale che si illumina.

D'altro canto il Trentacoste ha mostrato e mostra, come egli sappia che nell'arte è degna soltanto di penetrare una certa realtà nobile ed elevata e come l'opera d'arte moderna debba so-

prattutto mantenere un puro decoro e si compiaccia della bellezza delle cose rappresentate oltre che della bellezza della rappresentazione artistica. A questi ideali era ispirata la *Niobe*, ed ora il fanciullo giacente presso l'Anfora infranta, opera di gusto puro e di squisito lavoro.

Sotto questo punto di vista Franz Stück ha raggiunto la perfezione senza cadere nella convenzionalità e nella accademia. L'amazzone che egli plasmò ignuda a cavallo, in un dei più fieri atteggiamenti della creatura umana, quando scaglia il giavellotto col braccio proteso, e le gambe nervosamente stringono i fianchi del corsiero, è una rivivenza completa di classica bellezza, mentre la danzatrice dal corpo armonioso, dalla veste fluttuante per onde morbidamente eguali, ci dà la raffigurazione piena della decoratività che più ci appaga, è già uno dei fascino nuovissimi della danza della Loie Fuller, che qui si è fatto sentire.

E non proseguo nella citazione di altri artisti e nella illustrazione di oltre opere, poichè da quanto ho già detto risulta evidentissima l'influenza efficace dei nuovi elementi maturatisi nella coscienza individuale e sociale e si rileva il valore e la supremazia artistica che tali mutamenti hanno contribuito a determinare.

La scultura in una grande battaglia artistica ha vinto la pittura, ecco l'importante inaspettato fenomeno che ci presentò l'Esposizione di Venezia del 1901. In precedenza io ho spiegato

le ragioni di questo stupefaciente avvenimento, non mi rimane ora che di accennarne la significazione e la portata.

La vita nuova ha la febbre e la gioia della creazione, la superiorità della scultura significa precisamente questa fresca soddisfazione che ci procura l'opera di vita. Non ci basta più il simbolo, non ci basta più la evocazione figurata dal sogno; dalla nostra anima che porta un nuovo mondo in sè, dalle nostre mani che tremano di linee inesprese prorompe l'incitamento a costruire, a plasmare materialmente la forma bella e concreta di tutte le giovani energie che si agitano, l'emblema artistico di questa nostra civiltà. Vogliamo vedere, vogliamo sentire nella realtà solida della pietra e del bronzo impresso con indelebile traccia ciò che non si vide ancora, ciò che è dentro di noi, ciò che l'arte di altri tempi non potè contemplare e consacrare in un gesto immutabile di bellezza.

Tanto che alcuni dei pittori tra quelli più insigni e più tormentati dall'ansia della ricerca, si sono sentiti proprio da qualche anno trascinati fatalmente a modellare, a dar forma veramente alle loro visioni, non più a rappresentarle con la finzione pittorica, traendo dalla modellazione un godimento superiore a quello prima provato nel dipingere.

La superiorità della scultura, attestando con un bisogno non prima sentito di solidità e di soggiogar la materia, la robustezza della nostra fibra rinnovata, la saldezza e la forza degli ideali ora

sorti e la risoluta volontà di estendere e di infondere la nostra vita per altre e ancora ignote forme non figurate ma effettive, ci indica profeticamente con la sua funzione di rivelazione solenne ed eroica che l'eroismo ha fecondato la civiltà che si inizia.

Il quadro moderno

Quante scuole, quante bizzarrie individuali hanno in questi ultimi cinquant'anni dato per turno il quadro moderno, quante oggi simultaneamente passano per indicatrici di modernità! Corrot e Courbet venivano appena riconosciuti come artisti moderni, che già la loro modernità era tramontata e se ne vantavano esclusivi rappresentanti Manet e Monet, sopraffatti ben presto dai loro discepoli e imitatori e esageratori, e questi combattuti da idealisti preraffaeliti e primitivi, da Puvis de Chavannes fino ai *Rose-Croix*; e nello stesso tempo critici e fanatici rievocavano i morti, come più moderni dei moderni; Millet per un momento troneggiò, ma fu subito rovesciato dai mistici; dai simbolisti, oggi a loro volta già in ombra, poichè la prima fila della modernità è occupata da un'altra schiera, ove però ogni unità è completamente diversa dall'altra; tutte le maniere e tutti i concetti vecchi e nuovi, purchè impreveduti, purchè esorbitanti dalla monotonia solita, purchè trattati con qualche elemento inusato, concorrono all'ambito titolo di quadro moderno.

E fuori della Francia le cose sono presso a poco eguali; io ho citato l'arte francese, poichè in essa il movimento fu forse

più rapido che altrove ed anticipò quello di altri paesi, ma adesso che il cosmopolitismo artistico si è diffuso un po' da per tutto, anche in Inghilterra, anche in America, anche in Germania e in Italia si riscontra lo stesso fatto: un rapidissimo succedersi di scuole, di intenti, di maniere per un momento dominanti nel fuoco della vita moderna, indi sostituite, e nel momento presente una varietà innumerevole di indirizzi e di stili e anche di stravaganze aspiranti rispettivamente a riassumere e a rappresentare l'arte moderna.

In Italia perdurò un po' di più l'arte verista, verista per modo di dire, cioè una copia ora cincischiata ora sciatta e volgare di quella qualsiasi realtà apparente, scelta senza discernimento e senza gusto, ma solo coll'intento di essere riconosciuta dai più; l'arte del quadretto di genere e del pettegolezzo, dai colori accademici e dogmatici, dalla evidenza volgare. Fino quasi a quindici anni fa era questo il quadro moderno – la processione del villaggio, il bambino e il cane, la prima lettera, la tradita, la portatrice d'acqua, le serve al mercato ne erano gli immancabili argomenti – e Favretto il più abile pittore di questa roba, e l'ultimo se Dio vuole, toccò nel 1887, l'apice della celebrità.

Ora chi vuole avere un'idea di quest'arte non ha che a visitare qualche appartamento vecchio, ove si affittano camere mobiliate, certamente troverà qualche stanza tappezzata con delle stampe tagliate da vecchie annate della *Illustrazione Italiana*,

dell'*Emporio pittoresco*, della *Illustrazione popolare*, e si farà un'idea di ciò che dipingevano i Favretto, i Nono, gli Armenise, lo stesso Michetti, Quadrone, Blaas, ecc. Gli parrà di vivere in un altro mondo; non saprà comprendere come si potevano non celebrare ma solo guardare quelle scipite brutture; si stupirà che giornali illustrati le riproducessero, eppure, da allora poco più di dieci anni sono passati e alcuni di quei pittori vivono e quello che è peggio dipingono ancora in quello istesso modo.

Ma se per tanto tempo perdurò questo indirizzo nella pittura italiana, quando già altrove ne erano sorti e tramontati parecchi altri, in appresso la trasformazione, specie in talune regioni, fu rapidissima. Si voleva riacquistare il tempo perduto, si voleva tutto sapere e tutto conoscere e tutto provare di quanto si era fatto all'estero, talchè in compenso si ebbe negli ultimi dieci anni fino a oggi una velocissima fantasmagoria, in cui vicendevolmente si videro riflesse, non soltanto tutte le innovazioni principali e più recenti che si erano esplicate nella pittura mondiale, ma i modi e i sistemi men noti delle antiche scuole. Tutte le tecniche furono sperimentate, se ne cercarono anche di insuete, tutti gli argomenti furono saggiati, dal misticismo più puro al più crudo realismo, dall'idea sociale al simbolo aristocratico, senza consistere mai, in una ansia perenne di incontentabilità e di corsa. Chi volesse quindi coscienziosamente, facendo tacere le proprie preferenze personali, discernere quale è la via più

battuta, quale è la maniera più seguita e gustata, quale è l'indirizzo che raccoglie più seguaci e più consenso nel pubblico, quale è insomma il quadro da chiamarsi moderno, perchè esprime più di ogni altro il carattere e l'ideale dell'anima moderna, si troverebbe in un impiccio inestricabile e dovrebbe concludere paradossalmente che la nota della pittura moderna sta nella mancanza di ogni nota, o più ragionevolmente nella immensa e mutevolissima varietà, e ciò in Italia e fuori.

Ma se di una tal risposta può accontentarsi l'osservatore superficiale o il critico stolido, non può accontentarsi lo studioso, per il quale il fenomeno artistico è, come ogni altro fenomeno naturale, sottoposto a leggi rigorose e inflessibili, per il quale anche il disordine più confuso e l'arbitrio più capriccioso non sono che apparenti e non dipendono che dalla nostra miopia e ignoranza, le quali ne impediscono di vederne le cause e le necessità non meno imprescindibili di quelle che determinano a tempo fisso lo svolgimento dei fenomeni celesti.

Ora è appunto l'ordine celato in questo disordine, è appunto la causa di questa confusione, ed è l'elemento comune o stabile di questa varietà trasformabile, che io mi sforzerò di cercare e di mostrare, ed è da questi dati che risalteranno le caratteristiche del quadro moderno.

Prendo le mosse dal fatto accertato: fra tutte le arti adunque la pittura è quella in cui adesso più difetta una meta ben defini-

ta, in cui la ricerca si compie più affannosa, dove più si sente e meno si riesce a significare la bramosia del nuovo, dove infine più diversi sono i procedimenti e più discorde la critica.

È un continuo fare e disfare, provare e riprovare, studiare e cambiare, avanzare per una parte e indietreggiare dall'altra, avventurarsi verso mete temerarie e ritornare a ingenuità puerili, tentare entusiasticamente ed arrestarsi mentre la critica per conto suo or loda, ora condanna, ora incita, ora deprime arbitrariamente giudicando in disparte e con criteri differenti se non opposti a quelli degli artisti.

Non si sa quello che si vuole, nè dove si vuole arrivare, o per meglio dire, si sente una volontà indefinita di fare, di avanzare, di rinnovare, si capisce che bisogna distaccarsi dal passato omai finito; che la nuova coscienza artistica richiede un'arte moderna adeguata; si hanno sogni grandiosi lucenti abbarbaglianti, si vorrebbe dipingere tutto, dal fulgore del sole alla potenza dell'idea; si vorrebbe attingere ciò che nessun pennello ha figurato mai, ma tutto questo fermento di fantasie e di volontà non ha organizzazione, non ha contorni, non ha metodo, è come una nube di vapori, impalpabile e mutevole ad ogni istante per ogni più lieve soffio. Ciò che oggi piace, ciò che oggi sembra l'ideale supremo, disgusta domani, ed il cammino oggi iniziato, a prezzo di aspre fatiche, è al domani abbandonato per un altro, e così di seguito. La propria anima, il proprio modo di

sentire, la propria natura sembra, che non forniscano alcuna indicazione e guida e che mentre appariscono tanto smaniosi di trovare una strada esclusivamente loro, possano invece indifferentemente rivolgersi verso qualsiasi lato, anche verso quelli che quasi si contraddicono.

L'incitamento che sale dalle cose e dall'ambiente non ha una speciale determinazione o almeno questa non è avvertita; la volontà di fare e di muoversi è del tutto amorfa, non ha impronta e può riceverle tutte, ma niuna pare fissarsi e perciò di fronte a ogni artista, per quanto bravo e coscienzioso, sorge tormentante nell'osservatore il dubbio sulla sua sincerità, per modo che mentre non può mai dire con ferma convinzione: *L'artista fa così, perchè sente così e non potrebbe fare diversamente*; è anzi portato a pensare che la maniera dell'artista sia determinata da artificio, da ricerca di originalità, e nella migliore delle ipotesi, che sia uno sforzo che l'artista stesso si impone magari contrariamente alla sua indole.

E ciò appunto perchè finora nessuno dei procedimenti pittorici novatori appare come l'espansione spontanea e diretta, come la conseguenza necessaria di un'anima moderna di artista che con mezzi suoi propri rivela se stessa e lo spirito del suo tempo; nessuna pittura recente si mostra come una necessità imprescindibile, come un bisogno assoluto dell'anima da cui fu concepita e della civiltà in cui è apparsa, e nessun artefice si

manifesta come colui che è fatalmente designato per quell'incarico e che non avrebbe quindi potuto mai compiere opera diversa.

Ed infatti se dinanzi al *Paradiso* dell'Angelico, noi sentiamo nell'angelica ghirlanda dei beati che quella divina anima di fanciullo non ha fatto che tradurre in colori in forme ed espressioni, la sua intima visione e la visione suprema dei suoi conviventi, e non possiamo neppur concepire che egli avesse potuto fare altrimenti, che egli per esempio avesse potuto figurarci l'opulenza delle carni amorose del Tiziano, davanti a un quadro odierno sfugge la correlazione con l'anima dell'artista che lo ha dipinto, con qualsiasi impulso irresistibile che gli sia pervenuto dalla società contemporanea e nella maggior parte dei casi possiamo perfettamente pensare che l'artista poteva compiere tutt'altra cosa e in tutt'altro modo.

Da questo dubbio sulla sincerità deriva tutta l'asprezza della critica odierna e il falso e dannoso metodo da essa tenuto.

Già salvo l'affettuoso rispetto dovuto all'artista che sacrifica le energie della sua vita nell'inseguire la chimera, e più la chimera è fuggente e inafferrabile più il sacrificio è disinteressato e lodevole, si potrebbe paragonare l'attività e gli sforzi dei pittori a quelli di un gruppo di uomini, chiusi in un tenebroso recinto, tutti brancolanti faticosamente e ininterrottamente, girando rigirando, correndo e penando inutilmente contro un ostacolo

insormontabile o reso tale solo dalla oscurità, per trovare una cosa di cui niuno ha nozione. Ora la critica invece di aiutare come sarebbe suo ufficio, i ricercatori, invece di illuminarli, posta in diffidenza dal dubbio sopra accennato sulla sincerità, priva di cognizioni psicologiche e sociologiche profonde, ignorando i rapporti tra l'arte e gli altri fenomeni sociali, credendo grossolanamente alla lettera che ogni artista tenti, operi, vada or di qua or di là, così per puro capriccio momentaneo, e non cercando neppure la causa di questa apparente mancanza di ragioni della instabilità, di questa apparente capricciosità, pare che si compiaccia nell'accrescere la confusione, nell'aumentare le tenebre. La critica si è posta in aperto dissidio con l'arte, essa pure a sua volta procede per conto suo, e ogni critico non prende ciò che l'artista gli dà, ma supponendo per l'artista essere indifferente far più a un modo che all'altro, condanna di solito quello che l'artista fa e pretende che faccia a modo suo.

Talchè a tutto il complesso farraginoso di aspirazioni, di ideali, di metodi, a tutta l'incertezza a tutta la confusione che già sono nel campo artistico si aggiunge tutta un'altra caterva di aspirazioni, di metodi suggeriti agli artisti dai critici.

E come se tutto questo non bastasse, qualcosa di peggio si è verificato ora.

Improvvisamente, e ne additerò la ragione, la critica è stata presa dalla nostalgia del passato.

Sia all'artista singolo che ha tenacemente lavorato per anni e anni allo scopo di compiere a sua rinnovazione e di congiungersi alla vita moderna, sia all'arte moderna che ha cercato di affrancarsi dalla tradizione, la critica che ne aveva da prima incoraggiato calorosamente gli sforzi ripudiando sdegnosamente il passato, ora inaspettatamente ha dato una patente brutale di inettitudine, di assurdità e di inutilità. E questo tatto inaudito avvenne presso di noi proprio durante la IV Esposizione di Venezia.

I dirigenti la Mostra, per accrescerne le attrattive, tanto più che di opere moderne vi era difetto, vi accolsero parecchi vecchi quadri celebrati e di alcuni artisti permisero mostre collettive in cui sono presentate anche le loro vecchie tele. Si ebbe così la sala Fontanesi, si esposero paesaggi del Corot del Danbigny, del Duprè, del Millet, si presentarono le tele cristiane del Morelli, due quadri del De Nittis, ecc. Ed ecco il voltafaccia della critica; bastarono quei due Corot e quella filza dei Fontanesi, probabilmente non mai visti dai critici nostrani, per far ricredere il novanta per cento dei nostri scrittori di arte.

"Ma è una rivelazione? Così si deve dipingere! Questa è arte! Così si fa il paesaggio!" ed altre simili esclamazioni si sono intese da coloro che fino a ieri non ammettevano altra arte possibile che l'ultra modernismo parigino, americano, ecc., e che quindi si doveva supporre che avessero già istituito il confronto fra

le manifestazioni artistiche odierne e quelle del passato, accordando la preferenza alle prime. Si capisce invece che se i neo-entusiasti avevan visto, soltanto a Venezia ben inteso, qualche impressionista belga o qualche preraffaelita inglese, non avevano la minima idea di ciò che si era dipinto venti anni fa, e le loro colonne d'Ercole verso il passato erano forse Favretto e Nono.

Talchè Corot e i Fontanesi e per altri De Nittis e Morelli fecero l'effetto di una novità, e siccome tutto ciò che è nuovo per certa gente è sempre migliore del vecchio, così portarono alle stelle tutta questa specie di mostra retrospettiva, dichiarando implicitamente, senza tanto pensarci su, che venti anni di sforzi, di slanci, di tentativi, di ascensioni non furono che uno sperpero sterile e vano.

Non vi è stato critico che per la sua serietà non si sia attribuito come un dovere il delirare per Corot, il proclamare Fontanesi l'insuperabile tra i paesisti, il dichiarare Morelli il maestro sommo, sorridendo di compassione davanti ai quadri odierni.

Come qualche anno fa per l'abbigliamento, così ora per la critica pittorica, il figurino d'obbligo è quello del trenta. Ed ecco come per i critici, penseranno e non a corto sdegnandosi i pittori, l'arte viene degradata in un affare di moda,

Un quarto di secolo di ansie e di ricerche, di un lavoro mondiale ed estenuante di illusioni ardenti, tutto insomma

quanto si è tentato e compiuto col sacrificio di miriadi di anime per la rinnovazione della pittura moderna, fatica colossale, che se anche finora non ha conseguito l'intento propostosi, merita però venerazione e ammirazione, vengono ad essere con un tratto di penna distrutti, a nulla valsero, nulla fecero ottenere, poichè qualsiasi mediocre tela anteriore viene dichiarata superiore a quanto si fa adesso.

In conclusione a tutto quel caos vertiginoso precedentemente accennato, di cui si trova in balia la pittura moderna, si è venuto ad unire un altro elemento di confusione e di disorganizzazione, la sfiducia e il timore che quanto è stato fatto e quanto si fa non sia che un vano spreco.

Non così, non in tanto disagiate condizioni si trovano le altre arti. Come già abbiamo visto tutte le altre arti si sono più o meno organizzate in un tipo unico di modernità, nella pittura invece nulla vi ha ancora, manca ogni unità, manca un centro, manca uno scopo eminente sugli altri, intorno a cui si organizzino gli sforzi migliori. Vi fu un momento in cui le più rosee speranze erano giustificate. Detronizzata, specie all'estero, la vecchia accademia, liscia fredda e bituminosa; abbandonato il realismo superficiale e miserevole e il romanticismo annacquato, gli studi, le ricerche e gli sforzi proruppero così giovanilmente baldanzosi e gagliardi, un soffio così largo e primaverile di libertà e di originalità dilatò tutte le anime, che non appariva

temerario il vaticinio di una prossima e magnifica fioritura.

Sopra due punti convergevano essenzialmente gli sforzi: la conquista della luce e l'elevazione del concetto – donde le due prime schiere di innovatori audaci, gli impressionisti e gli idealisti. E il progresso fu rapido e immediato; l'aria e il sole fecero la loro apparizione festosa nel quadro cacciandone l'antica e ammuffita foscaggine, e per la prima volta, dopo tante inezie e banalità, la profondità, di un pensiero rese il quadro meditativo.

Tanto l'una quanto l'altra delle due tendenze rispecchiavano due atteggiamenti dello spirito moderno, la gioia della vita libera all'aria, al sole, nella campagna tornata in onore, e l'accresciuta attività psichica, il rifiorimento dell'idealità e del sogno.

Si poteva credere che le due correnti, presentanteci ciascuna un lato di modernità e una trasformazione parziale, si sarebbero fuse, si sarebbero integrate con altre innovazioni minori, costituendo così un solo e grandioso avviamento, donde avesse a risultare il quadro veramente moderno, il quadro della nostra civiltà, raffigurazione necessaria di quelle nostre aspirazioni che possono essere manifestate dalla pittura.

Pur troppo non fu così, invece di unirsi, le due tendenze artistiche non solo stettero divise, ma ognuna di esse si scisse, si frazionò in iscuole, in sette, in chiesuole fino all'infinito, fino a che ognuno fece parte a sè e propose un indirizzo suo.

La tendenza, diremo così, tecnica che mirava a una più esat-

ta e più vivace illuminazione, dimenticò che la tecnica è un mezzo e fece della tecnica (intesa la parola nel senso più generale) scopo a sè stessa. Non si faceva più tanto in quella maniera per conseguire quel dato effetto, quanta per fare appunto quella maniera. E poi in essa vennero via via moltiplicandosi i metodi e i sistemi; si perdettero di vista l'insieme dell'opera, l'illuminazione complessiva della tela per non vedere che questo o quell'elemento della tecnica.

Chi si dedicò alla materia colorante, trasformandosi da pittore in chimico, o da pittore in ottico, non dipingendo se non con quel numero di colori, e con i colori di quella data qualità; chi invece trascurò tutto il resto per il modo di disporre i colori sulla tela ed ecco i divisionisti, i puntinisti, i trattisti, ecc.; chi lasciò il disegno per il colore e chi il colore per il disegno, chi ritornò al segno e alle colorazioni primitive e chi si avventò in incredibili stranezze e così di seguito, perdendo il senso della misura, curando una parte e negligendo tutte le altre e infine smarrendo l'idea complessiva, la meta finale dell'opera d'arte.

Altrettanto è avvenuto nella tendenza, diremo così sostanziale, che mirava alla elevazione del soggetto rappresentato. Anzi in questo campo le divisioni furono ancor più numerose e divergenti. Trattandosi di astrazioni, ogni cervello volle pensare a modo suo e ben presto in seno alle prime scuole degli idealisti, dei simbolisti, dei preraffaeliti, dei mistici, ecc. si verificarono

altre e tante scissioni che a battezzarle non basterebbero tutti gli appellativi del vocabolario.

Da qui un enorme incommensurabile disperdimento di energie in mille rigagnoli, disperdimento che, mentre esauriva gli artisti, allontanava sempre più la possibilità di raggiungere una grande e stabile meta.

Tanto vero che l'immediato e importantissimo progresso notato subito dopo le prime spinte dei preraffaeliti e degli impressionisti, se si diffuse in estensione e se pur si accrebbe per un certo periodo, non si ampliò secondo le previsioni, ed anzi da qualche anno a questa parte avviene una specie di sosta, i primi innovatori sono diventati omai vecchi, e i loro tentativi sono in gran parte rimasti tali senza svolgersi nell'opera completa e perfetta, senza fornire l'indicazione sicura, senza concludersi nella formula definitiva e feconda che si impone, e che è suscettibile di sempre nuovi ampliamenti.

I germi da loro seminati e portati a un dato grado di sviluppo sono rimasti a quell'istesso punto; è cresciuto soltanto il numero di quelli che vi lavorano attorno, ma siccome ciascuno lavora per sè e a modo suo, il lavoro è rimasto sterile.

Che cosa si è fatto di più e di più ardito dal punto di vista del colore e della fattura di quanto ci hanno lasciato Monet e Sisley, di quanto ci hanno dato Besnard, Degas e Wisthler, i quali nei loro quadri più recenti non superano certo le loro

opere anteriori?

Quale altra finezza idealistica si è raggiunta dopo Burne Jones? E Crane non ha superato più il suo *Ponte della vita*, e lo studiosissimo Sartorio resta molto al disotto di Gustave Moreau, e specialmente del grande Boecklin.

Per questo la verità è che oggi nella pittura si deve constatare un lieve regresso in confronto di pochi anni addietro, e dico regresso in quanto, mentre tutto intorno progredisce e si muove, il rimanere stazionari significa essere lasciati addietro, e ciò ripeto, non perchè gli sforzi i tentativi le ricerche si siano arrestati, bensì perchè questi moti continuano ad avvenire inordinatamente senza uno scopo prefisso e perciò sterilmente.

Il pubblico che aveva a questa opera così attiva di preparazione, a questa febbre ardentissima di ricerche, di esperimenti e di tentativi per trovare il capolavoro del domani, sperava finalmente di vedere questo capolavoro, di ammirare, concretato definitivamente in una figurazione assoluta il frutto di tanto lavoro e di tanti affanni, credeva che lo stadio delle prove e dei tentativi fosse oltrepassato e che la tipica e completa opera moderna gli apparisse in tutto il suo splendore. Invece questa aspettazione è stata delusa, nelle tele presentate alle Esposizioni più recenti il quadro moderno, completo e definitivo manca, mancano persino una traccia, un segno per intendere quale e come potrà essere, e si continua a manifestare in ciò che è mo-

derno il vivissimo e svariato fermento degli artisti: una forte volontà, una quantità innumerevole di sforzi, ma applicabili in mille guise differenti e rimasti allo stesso punto di incertezza, di confusione e di vaghezza.

Sicuramente si riconosce che il pittore sente che deve trasformarsi, che deve fare cose nuove, che avverte un nuovo incarico stimolargli la coscienza, e si trova sempre insoddisfatto e capisce che bisogna assolutamente trovare qualcosa che non vi è ancora nella pittura, perchè essa partecipi al ritmo ampliato e poderoso della vita moderna, ma si vede che non sa come deve trasformarsi, non sa che cosa deve fare, non sa in quale direzione deve dirigersi nè quale è la meta a cui deve rivolgersi.

E perchè questo? Perchè, in causa di molte circostanze che qui è inutile l'enumerare, non si ha assolutamente cognizione, di quello che la pittura è, della sua essenza distintiva, della sua particolare funzione nell'armonia sociale, in confronto alle funzioni delle altre arti.

Che cosa è la pittura? La domanda farà sorridere i più, ma io credo che ben pochi sarebbero quelli, che costretti a rispondere, darebbero una definizione men che ridicola.

Il fatto è che non si sa più ciò che la pittura sia e quale incarico le sia attribuito nel funzionamento delle attività sociali, e mancando una nozione vera e dominante, ognuno è libero di foggjarsene una sua particolare e di ascrivere alla pittura còmpi-

ti diversi e che ad essa repugnano.

Ed ecco perchè si trova chi vuol far della musica colla pittura, chi vuole invece che i suoi quadri siano odi e canzoni, chi pretende di farne trattati di filosofia o romanzi, chi infine vuole inseguire mille altri fini del tutto esorbitanti dalla natura, dalla storia, dall'ufficio della pittura e dai mezzi di cui dispone.

Basterebbe solo pensare che, se la pittura è pittura, non può essere nè musica, nè poesia, nè filosofia, ad impedire tanti travimenti e disperdimenti inutili di forze!

Epperò mentre innumerevoli sono gli scopi che i pittori cercano di conseguire, tralasciano proprio quello che è inerente alla pittura, e mentre della pittura si dànno infinite definizioni e la si considera sotto diversissimi aspetti, non si tiene conto affatto della essenza elementare ed eterna della pittura medesima.

Vi è chi limita la pittura alla mera tecnica, a una pura sensazione di forme e di colori; chi la riduce a una semplice ed esatta riproduzione della visione dell'artista senza altro scopo che quello di riprodurre il vero, il più fedelmente possibile, o di manifestare ciò che l'artista si propone il più evidentemente possibile; chi pretende di farle significare i palpiti del sentimento o le più sottili astrazioni dell'idea, e niuno pensa che la pittura, appunto perchè pittura, nulla è di tutto ciò e deve proporsi ben altri intenti.

Da questa anarchia che isterilisce tutti gli sforzi, da questa

ignoranza che rende incerte e devia e falsa tutte le ricerche, è d'uopo uscire al più presto; bisogna che noi ci appoggiamo a qualche dato sicuro.

E per trovarlo, per arrivare a una positiva cognizione del carattere essenziale della pittura e del suo proprio officio, attendomi a un sano metodo, debbo dichiarare almeno in rapida sintesi l'evoluzione della pittura stessa, poichè è dagli stadi successivi per cui è passata l'arte del dipingere che soltanto ne risulteranno la natura e l'intento.

La pittura è *decorazione* e *illustrazione*.

La pittura è nella sua origine *decorativa* (utilitariamente decorativa) nel suo massimo sviluppo *illustrativa*, mantenendo sempre il suo originale carattere decorativo. Nei suoi primordi la pittura non è che una arte complementare; essa adorna cose, edifici, lo stesso corpo umano mediante il fulgore vario e vivace dei colori; il suo scopo non è già di raffigurare e di rappresentare, ma soltanto di decorare, di aggiungere la bella nota del colore e il rilievo del contorno a forme e a linee naturali, scultoree, architettoniche, ecc. In questo periodo l'opera principale della pittura è il *fregio*, e il suo compito è di trovare tinte armoniose e appariscenti, contorni leggiadri e sintetici in cui si riassumono le più aggradevoli disposizioni e simmetrie che si scorgono nella osservazione della natura.

Progressivamente, mentre il pittore rende sempre più com-

plicato e più profondo il suo fregio, mentre cerca nuovi motivi e nuove ispirazioni ornamentali, e da semplici linee e contorni ascende alla raffigurazione stilizzata di fiori, di fronde, di onde, ecc. ed è portato poi ad innestarvi anche raffigurazioni di animali, di uomini, di scene della vita, ecc., anche la civiltà avanza e si svolge, raggiunge alti e complessi fastigi, vanta geste gloriose e memorabili, si circonda di lusso e di splendore nelle classi e negli individui che la rappresentano e la dirigono. A questo punto l'arte della pittura si scinde, la decorazione primitiva resta quasi in un grado inferiore, e da essa si solleva la pittura vera e propria, che al compito *decorativo* inteso in un senso più elevato accoppia uno scopo *illustrativo*, quello cioè di raffigurare celebrando gli dei e i personaggi più insigni di quella data civiltà e di rievocarne le geste. Naturalmente anche questi dipinti raffiguranti la persona umana (ritratti) o rievocanti scene e avvenimenti gloriosi (composizioni di figure e di cose) valgono da prima come decorazioni sia nei templi, sia negli edifici pubblici, sia nei palazzi privati, epperò debbono sempre rigidamente osservare le norme decorative, mantenere la leggiadria delle linee e dei colori, serbare una forma e un ordine o solenne o gioioso, ma sempre bene impressionante gli occhi, in una parola avere tutte quelle qualità di aggradevolezza e di abbellimento che si richiedono nel fregio ornamentale.

Infine quando la pittura diventa un'arte del tutto indipen-

dente, quando la sua opera – il quadro – sta a sè e vale per se stessa, quando la rappresentazione pittorica assume un valore suo proprio oltre al valore della cosa raffigurata, non per questo può cessare o mutare il carattere fondamentale per cui la pittura si è costituita; non può mai tralasciare o cambiare lo scopo supremo a cui essa adempie nei bisogni estetici della società, non può mai perdere di vista gli elementi essenziali da cui risulta e che le prescrivono una determinata linea di condotta, salvo a smarrire la propria natura e la propria ragione di essere e diventare un qualsiasi altro ibrido e ambiguo procedimento artistico o non artistico a cui non si potrà mai dare il nome di pittura.

Epperò anche il quadro di per sè, nel presentarci la figura umana, sola o nell'intreccio dell'azione, o nel raffigurarci altra cosa dovrà essere decorativo o decorativo e illustrativo insieme, non potrà mai prescindere dalle qualità decorative e illustrative, senza perdere il suo carattere. E per tanto al bel colore sfolgorante e armonizzato, terso e schietto, al ben composto disegno in un ordine appropriato dai corretti sviluppi, alla linea bella e commovente nella sua giusta movenza, non potrà mai sostituire una materia colorante vile rozza sporca e opaca, un disegno che non tiene conto delle leggi ornamentali e delle leggi del gusto inerenti alla visione umana, una linea priva di bellezza, e meno ancora potrà svincolarsi dalle qualità illustrative, tralasciare la

solenità della scena, la nobiltà delle espressioni e delle pose, la leggiadria dei volti e delle forme, in una parola la dignità l'elevatezza e la bellezza del soggetto, per abbandonare ogni criterio di scelta e riprodurre ciò che capita sotto mano, il brutto il deforme l'insignificante, se pur non voglia perdere il proprio carattere a diventare qualsiasi cosa fuorchè un quadro.

Naturalmente, quando parlo di leggiadria, di piacevolezza, di bellezza della cosa da dipingere, intendo questi vocaboli nel senso loro più alto e comprensivo, non parlo già di quella piacevolezza triviale del quadretto di genere, del sollazzo scurrile che in certuni può dare la vista del frataccione che pizzica la servente o il doppio senso illustrato nel *difeto xe nel manego*, e neppure di quella leggiadria agghindata e compassata delle accademie, ma sempre qualcosa di solenne, di nobile, di forte, di originale, di poderoso, di meditativo, di vitale.

Orbene da queste premesse si delinea il modo di svolgersi della pittura.

A differenza di altre arti come la drammatica e la poesia, la pittura non tocca mai i suoi culmini negli inizi delle civilizzazioni; in questi periodi di attività intensa e vorticosa, di una attività che richiede essenzialmente il fervore degli ideali e l'azione immediata e concreta e non la rappresentazione, la pittura non ha che una funzione complementare, è tenuta in seconda linea e non risponde che a una necessità secondaria, quella di decorare

l'opera, il monumento, l'istrumento e l'edificio; il quadro lo si attua, lo si vive nell'interno della casa, nel tempio, nel circo, nella battaglia, in ogni atteggiamento della persona, lo si compone vivente con la danza.

È soltanto quando la civiltà ha toccato l'apice della sua grandezza, e la società quindi ha un vasto patrimonio di glorie, di geste e di padri insigni e venerandi, e le energie giovanili si sono già esplicate nell'opera e sorge il desiderio di compiacersi nella rievocazione di ciò che fu compiuto, che il bisogno di agire e di creare è meno ardente ed è vivissimo invece quello di gioire dei beni acquistati e quindi anche di rammemorare.

Epperò la pittura si svolge in arte indipendente ed arriva alle sue più smaglianti fioriture nelle grandi civiltà e nelle opime decadenze, o più propriamente dopo una grande gesta, dopo che, anche una soltanto delle varie energie sociali ha avuto qualche massima espansione, determinando manifestazioni ed avvenimenti straordinari che hanno lasciato durevoli traccie.

Infatti vi furono periodi iniziali di civiltà contrassegnati da un vigoroso sviluppo della pittura, come in Italia con i primitivi umbri e toscani, perchè in mezzo a una civiltà ancora in via di formazione, l'attività religiosa aveva già sorpassato la sua maggiore pienezza, come in Olanda con i tranquilli pittori di interni, poichè l'attività pratica della vita borghese e casalinga si svolgeva nella massima perfezione; in ogni modo tanto in Italia

quanto in Olanda ad un successivo incremento di civiltà si ebbe un ulteriore e incomparabile sviluppo della pittura.

È soltanto quindi nelle grandi civiltà e nel periodo immediatamente successivo, in cui mentre si trovano adunati tutti i materiali e i mezzi più proficui per la pittura, se ne determina anche la necessità sociale per il bisogno di illustrare e di rappresentare i grandiosi eventi compiuti, perchè gli occhi che non vi assistettero si compiacciano di contemplarne l'immagine sintetica, perchè questa resti a testimonio delle glorie della stirpe e della patria, e per il desiderio individuale e collettivo di adornare le case e gli edifici con le effigie degli eroi e dei nobili padri e con la visione fissata per sempre delle loro imprese.

L'uomo ha caro di ritornare sul suo passato, quando gli fu cagione di alta soddisfazione, e si compiace di vedere e di mostrare insieme alle sembianze dignitose ed elette la raffigurazione delle opere dei suoi avi, e così un popolo. Una galleria di ritratti è come un albero genealogico che attesta la augusta discendenza di una famiglia, una galleria di quadri rappresentanti i fatti insigni della storia, è per il popolo l'attestazione della sua nobiltà e della sua virtù. Si tratta adunque di una vera necessità sociale che la pittura è chiamata ad adempiere e per cui essa diventa una effettiva funzione vitale ben definita e rigogliosa. Mentre finchè non vi sono eroi da rievocare e da celebrare, nè gesta magnifiche in cui l'uomo brami di rivivere anche solo con

l'immaginazione; finchè tutte le energie sociali o sono in moto a preparare il grande evento o ristagnano nella mediocrità consuetudinaria, e gli eroi stanno compiendo le imprese che li renderanno tali, o l'ambiente ne impedisce il sorgere, mancano i materiali e la necessità della pittura *illustrativa* e solo può esplicarsi la pittura *decorativa*; così mentre abbiamo nella antichità primitiva esempi insuperabili e poi sempre imitati di decorazione pittorica, riscontriamo invece gli splendidi trionfi del pennello là dove la civiltà ha raggiunto i suoi fastigi supremi, ed ecco Tintoretto, Tiziano e Paolo nella massima opulenza di Venezia, ecco Velasquez cingere l'ultima corona di luce alla potenza spagnuola, ecco Van Dick e Rembrandt fissare per l'eternità gli splendori ultimi della civiltà europea dell'antico regime.

A questo punto l'arte del dipingere si disvela nella sua intima e vera essenza e ci rivela il suo scopo definitivo in corrispondenza perfetta al tempo ed all'ambiente. La pittura ci appare come l'illustrazione del gran libro della civiltà, l'illustrazione di quanto di più notevole ed importante è avvenuto, e degli avvenimenti e degli eroi che lasciarono impronta più gradita e che si rammemorano con più orgoglioso vanto, l'illustrazione infine dei fatti e degli uomini più rappresentativi, più direttivi della collettività. La pittura è l'illustrazione della storia, è la memoria di fatti certi e precisi per sensi precisi come la vista, mentre l'epopea è per così dire l'illustrazione delle origini leggendarie,

la memoria indefinita di fatti velati dal mistero.

E valga a spiegare il mio concetto questo raffronto materiale: Come in un romanzo illustrato, si hanno i fregi che adornano le lettere iniziali, poi le incisioni che ci danno il ritratto dei personaggi del romanzo e quindi le altre incisioni che ce ne raffigurano le azioni principali, così nel secolare romanzo vissuto da ogni popolo, abbiamo la pittura primordiale puramente decorativa che abbellisce i luoghi dove il popolo vive e poi la pittura illustrativa che presenta le sembianze dei suoi capi, dei suoi condottieri e in genere degli individui delle classi dirigenti e rievoca le geste che compirano. È superfluo il ripetere, che, dati l'uso il posto e il fine a cui il quadro illustrativo è destinato, la decoratività vi appare spontaneamente e ne forma sempre una delle qualità indispensabili. Intanto il soggetto e l'ispirazione della pittura sono per la necessità delle cose sceltissimi e nobilissimi e tutti i processi della tecnica concorrono ad accrescere la magnificenza e la eccellenza della visione rappresentata.

All'infuori da questi caratteri e da queste finalità ricavati da tutta la sua evoluzione, la pittura non ne ammette altri, qualsiasi altro carattere e scopo che le si volesse imporre sarebbe spurio, artificioso, discordante dalla sua essenza e dalla sua storia.

Ma nei tempi recenti e particolarmente da quando si accentuò la decadenza dell'arte del dipingere, nell'ultima metà del secolo scorso, causa la trasformazione democratica della società

erano venuti a mancare nell'ambiente sociale tutti i materiali proprî della pittura e completamente ne era cessata la necessità nel nuovo funzionamento delle energie sociali. E chiaramente lo si capisce.

Tenuto presente il fine decorativo e illustrativo della pittura, che cosa rimaneva ad essa da dipingere nella società moderna, dove non erano più palazzi da abbellire, eroi e geste da illustrare, dove non restavano che salumai ingrassati da effigiare o le miserie di una vita faticosamente servile da raffigurare? Certo l'uomo (tranne l'ambizione sciocca del *parvenu*, di contemplare l'epa tonda dell'avo che adunò i quattrini o i brillanti costosi della nonna già serva di casa, per cui si spiega la trivialità in cui cadde il ritratto) non poteva sentire nè piacere nè orgoglio a contemplar riprodotte le sue miserie, nè il popolo aveva ragione alcuna di desiderare rappresentate le sue imprese che si riducevano alla tediante consuetudine dell'officina, e dalle alte imprese del passato si era cercato di togliere ogni potenza di ammirazione e di commozione.

Mancata la necessità della funzione esercitata dalla pittura, questa ineluttabilmente doveva precipitare e sarebbe venuta del tutto a finire, se l'artista non si fosse riflettuto su sè stesso. Una tale riflessione si è verificata in tutte le arti; da prima nella poesia, ove ben presto vennero a mancare il materiale eroico e favoloso dell'inno epico, e l'interesse degli ascoltatori; la certezza

e la precisione dei fatti e delle cose non lasciavano più adito alla leggenda, e la lirica prese il sopravvento cantando il mondo dell'anima, improntato a un profondo pessimismo, e tenne il predominio fino ai nostri giorni; poi nel romanzo e nel dramma col psicologismo spinto alle ultime conseguenze.

Quei poeti romanzieri e drammaturghi che non si piegarono a questa necessità, che non si rifugiarono nella inviolata purezza del loro io, caddero in quel realismo banale e angusto, come era la vita esterna, che segnò uno dei più triviali periodi dell'arte.

La riflessione su sè stesso, nella propria anima dell'artista pittore condusse al paesaggio, che è la *lirica della pittura* e che della pittura è veramente una forma moderna, non perchè più progredita di quelle che la precedettero, che anzi è in confronto di esse inferiore, ma perchè le altre forme più alte, come il ritratto e la grande composizione di figura, non avevano più ragione di essere.

Se però nel paesaggio cessano in gran parte gli scopi del quadro illustrativo, se esso non è che l'espressione obbiettivata nella natura di uno stato d'animo dell'artefice, non debbono però in esso venir meno, se vuol conservarsi opera di pittura, le qualità decorative, l'oblio delle quali, ora lo vedremo, ha portato tristissime conseguenze.

In breve il paesaggio assorbì quasi tutta l'attività dei pittori e

i pochi non paesisti si smarrirono nella pittura di genere o si inscheletrirono in vacue figurazioni storiche da cui era svanita ogni energia vitale e ogni efficacia di commozione.

Ma se nella poesia, nel dramma, nel romanzo, risollevandosi in questi ultimi anni, dalla costrizione democratica, le idealità e le energie sociali verso nuove e magnifiche mete di imperio e di godimento, potè rapidamente effettuarsi la restaurazione delle forme più elevate e più complesse, se ancora si potè tentare il poema eroico, il romanzo politico-sociale, la grande tragedia simbolica, per la maggior cultura e per la più intima partecipazione e comprensione della vita da parte dei poeti, dei romanzieri e degli scrittori consci della vera natura e delle supreme finalità delle loro arti rispettive, anche quando non si potevano rivelare e conseguire, tale restaurazione tarda ancora per la pittura, ove gli artisti meno colti e viventi in disparte dai centri più intensi della vita sociale, non riuscirono a intendere le mutazioni che stavano avvenendo nella coscienza sociale, a immedesimarvisi, e perdettero del tutto la nozione della loro arte e dell'intento che essa si propone.

Anzi dal diffondersi rapidissimo del *paesaggio*, in cui l'artefice lavora per soddisfare a un suo intimo bisogno, all'infuori da ogni preoccupazione, e in cui pertanto la riproduzione della natura e l'impronta soggettiva dell'artefice stesso hanno una importanza preminente, i pittori furono portati ad estendere que-

sti criteri a tutti i generi di pittura ed a foggarsi una arte pittorica tutt'affatto convenzionale semplicemente raffigurativa e unicamente destinata a riprodurre le cose o le visioni dell'artista, qualunque siano, soltanto per riprodurle, senza alcun altro scopo ulteriore.

Il paesaggio persuase tutti i pittori e il pubblico che la riproduzione doveva essere di scopo a se stessa, non un mezzo per ottenere un dato fine decorativo o illustrativo.

Adesso cominciamo a capire perchè tutti gli immani e volenterosi sforzi compiuti sino ad oggi abbiano dato un risultato così scarso!

Non se ne proponevano alcuno!

Come ci si poteva illudere di arrivare a qualche risultato progressivo quando si perdeva completamente di vista il fine inerente alla natura stessa della pittura – la decorazione e l'illustrazione – e di ciò che è soltanto un mezzo – la riproduzione delle cose – si faceva lo scopo unico ed ultimo?

Non vediamo adesso ancora artisti novatori, coscienziosi, fervorosi e tenaci, cercare appositamente nei primi balbettii dell'arte le forme più rozze, e di proposito fare deforme brutto e sporco, come ad esempio il Previati, il quale nella sua genialità avrebbe invece l'intuito della linea decorativa, credendo così di riportare la pittura moderna alla passata altezza, di infonderle una elettissima idealità, di avvicinarla al suo vero fine?

Oltre allo smarrimento e all'ignoranza, un'altra causa ha contribuito a rendere vane le ricerche, quella cioè che finora nella società moderna non si è determinata una assoluta necessità della funzione propriamente soddisfatta dalla pittura. Se le condizioni nuove e tante volte analizzate, maturatesi nella società moderna hanno fornito materiali e suscitato la necessità per la restaurazione del poema, del romanzo e del monumento, non li fornirono che in parte per la pittura. Siamo finora in un periodo di preparazione civile, di fermento iniziale, di avviamento; luminose idealità nuovamente si accendono, le mete insigni sono nuovamente rivelate, negli animi si sono riaccesi i fervori, le energie individuali e sociali rinsaldate stanno operando, ma finora tutto è in divenire; non abbiamo ancora nè fatti nè certezze nè opere concrete; ma soltanto disposizioni di anime, ed azioni in via di esecuzione. Ora la pittura non ha il compito di dipingere idee, di rivelare il moto degli animi; non è un'arte dinamica, ma statica, ciò che è in atto le sfugge, può rappresentare il gesto ma deve averlo visto eseguito, essa ha bisogno del fatto compiuto, del disegno sicuro e stabile, dell'eroe già dichiarato.

La società moderna nulla ha di fatto, nulla ha da illustrare e da celebrare delle sue gesta che appena si stanno preparando, non può sentire la necessità di rammemorare e di rievocare compiacendosi, e quindi la pittura non ha alcun compito illu-

strativo da adempiere e non può esplicarsi in una manifestazione unica grandiosa moderna, di cui non trova argomento e di cui non vi è ragione.

In conclusione l'ambiente sociale e il grado di civilizzazione odierni non consentono ancora alla pittura la sua fase di maggior sviluppo, quella *illustrativa*, per adesso la pittura non può essere che *decorativa*, per rispondere a qualche cosa di positivo, a una realtà sociale, o non essere affatto.

Infatti se per un lato è giusto riconoscere che qualcosa nel senso della decorazione è stato fatto, che gli studi sulle materie coloranti e sulla tecnica, e le ricerche per trovar nuovi aspetti della realtà, per rivelare l'invisibile generalità dell'idea in un simbolo e soprattutto per divincolarsi dalla banalità della tradizione hanno approdato a notevoli miglioramenti, talchè, attraverso la inconsapevolezza degli artisti, la tendenza decorativa, si è imposta, così che il senso decorativo traspare nella parte migliore della produzione pittorica moderna, e che noi, senza, neppur saperlo spiegare sentiamo come moderni, esclusivamente quei quadri in cui l'intento decorativo maggiormente si palesa; per un altro lato scorgiamo un'altra quantità di sforzi e di ingegni vanamente smarrirsi per voler cercare altrove, per voler attingere quel grado illustrativo che non è ancora possibile, tentando di esprimere ciò che non vi è, di illustrare fatti non avvenuti ma solo intuiti e in preparazione.

Da quanto siamo venuti esponendo risulta chiaro lo schema per una classificazione veramente razionale delle opere di pittura.

Al primo posto sta il quadro *illustrativo*: questo si divide in due grandi categorie: *ritratto e raffigurazione di gesta, composizione di figure*, in cui si celebrano gli eventi insigni della patria e della stirpe, e può essere il quadro di santità, il quadro eroico, il quadro mitico. Al secondo posto sta il quadro *decorativo*, — che può assumere forme diverse — dall'affresco alla tela — che con le sue linee, i suoi colori compie l'adornamento di un edificio, e in cui si riscontra sempre la ricerca di una linea, di un profilo tipico, il più ornamentale, ricavato da una serie di dati simili della realtà; in altre parole gli aspetti delle cose devono essere sublimati nella stilizzazione decorativa. Al terzo posto sta il *paesaggio*, il quale, pur essendo una estrinsecazione intima e diretta dell'anima dell'artista, non cessa per questo di essere pittura, epperò non può prescindere dalle qualità illustrative e decorative.

Nel confusionismo odierno niuna di queste tre categorie apparisce ben distinta. Come ho detto avanti, il grande quadro *illustrativo* vero e proprio non esiste mancandone la necessità e la possibilità, e tutti i tentativi fatti in questo senso sono destinati a fallire; dai simulacri odierni di quadri storici e mitici, eroici e di santità quasi è venuta meno ogni consistenza vitale; i sentimenti che vorrebbero esprimere le reverenze, che vorrebbero

significare la passione o non sussistono più o si sono attenuati o sono in via di preparazione così da non poter fornire alla pittura la appropriata ispirazione. Manca all'artista la base nella realtà, sia che voglia raffigurare l'eroismo guerriero, sia che voglia commuovere con lo slancio mistico, poichè ambedue sono allo stato di tendenza e non hanno ancora fornito il fatto compiuto. Egli non potrà che dare una rappresentazione convenzionale e fredda, in cui la stessa esteriorità sarà meschina e banale. Forse il *ritratto* poteva rinascere, e qualche lieve inizio di rinascita può osservarsi, poichè tornano in noi a rifiorire la celebrazione e il culto dell'eroe e non mancano pur di questa civiltà intermedia, eroi specialmente civili. Disgraziatamente, salvo casi rari, il pittore si è tenuto lontano da questi nuovi palpiti dell'anima moderna, e la sua mano è ancora abbruttita dall'aver copiato migliaia di visi ignobili e il suo occhio avvilito dall'aver fissato tutta la bruttezza e la mediocrità delle generazioni borghesi. Basta vedere come si dipinge il ritratto di un re moderno per aver la prova di queste mie parole.

Mancando la realtà, l'artista si è rifugiato nel sogno ed ha cercato nella fantasia e nell'idea quella bellezza e quella grandezza, che la vita non presentava e che i fatti non ponevano in essere, proponendo in tal modo alla pittura proprio quel compito che essa meno di qualunque altra arte può adempiere.

Si ebbe così un cumulo vario di opere simboliche e idealisti-

che, che corrisponde bensì ad uno degli atteggiamenti caratteristici dell'anima moderna, quello di proiettare oltre l'insoddisfacente realtà i suoi ideali di perfezione, ma che esorbita dall'arte della pittura e ne disconosce la natura e le finalità.

Le idee non sono i materiali più acconci della pittura: la pittura è disegno e colore, è definitività e stabilità, la pittura non parla che coi gesti, e non rappresenta che fatti, le anime e le idee sono patrimonio della poesia e del romanzo.

Il quadro *decorativo* completo, che sarebbe il vero quadro moderno, è rarissimo, ne abbiamo alcuni esempi buoni in certe tette che completano gli arredamenti in stile nuovo. La loro nota distintiva è lo studio delle armonie lineari e dei sentimenti suscitati dalla coerenza delle linee nelle varie direzioni. Se non abbiamo il quadro completo, cominciamo però già a vedere molti quadri in cui appare questo o quell'elemento decorativo, inducendoci a bene sperare che, infranto il pregiudizio contro la decoratività e fatti consapevoli gli artisti della vera funzione della pittura, la tendenza decorativa raccoglierà le adesioni unanimi.

I giovani artefici più eletti e promettenti, Moira Klimt, Leistikow, Nomellini, sono su questa via.

Resta infine il paesaggio, che raccoglie ancora il maggior numero dei pittori, ma esso o si solleva verso uno scopo decorativo, o decade e si snatura se ridotto a una semplice riproduzione della realtà, riproduzione fatta scopo a sè stessa.

Il nuovo stile

Come si forma uno stile.

Le democrazie e lo stile.

Anzitutto il riconoscimento di un fatto:

Abbiamo uno stile nuovo – stile che impronta caratteristicamente tutte le costruzioni dell'uomo moderno, dalla casa in cui vive al gioiello di cui si adorna.

Abbiamo uno stile proprio del nostro tempo, formatosi sotto gli occhi nostri.

Dal 1830, cessata la moda di quello stile napoleonico, che la forza feconda di una volontà ferrea aveva avuto la potenza di foggiare a sua somiglianza, gli uomini, per molto tempo, non seppero più trovarsi uno stile, come non seppero crearsi nell'anima un ideale ben nuovo e deciso, ma imbastardirono, volgarizzarono, resero gretti tutti i vecchi stili, come immisero e degradarono tutti gli antichi ideali.

Questo stato amorfo dello spirito umano e delle sue opere è cessato; con l'assumere l'uomo moderno uno stile interiore della sua coscienza e della sua volontà ha potuto imprimere anche

nelle cose, estrinsecare fuori di sè, questo tipo, questa forma della sua essenza.

Ma se il fatto di avere uno stile nuovo non può più essere posto in dubbio, resta per molta parte sconosciuto in che esso consista, ne sono ignorate le cause e le origini immateriali, non ne è noto lo schema fondamentale e non ne è spiegata affatto la ragion d'essere e tanto meno ne è compreso il significato.

Non che siano mancati, sia pure in ritardo, coloro che presso di noi trattarono l'importante argomento, molti anzi ve ne furono e tra gli altri un critico del settentrione d'Italia; egli si fece quasi una privativa di illustrare lo stil nuovo. Il male si fu che tutta questa gente misoneista, avvolta nelle brume di una educazione e di una visione antiquate, insensibile alla vera modernità della vita, avendo osservato poco o nulla, non portò alcuna luce nella trattazione, considerò soltanto l'esteriorità superficiale; senza gusto proprio si tenne paga dei criteri di giudizio appresi dai libri e venne così fino da principio a intorbidare e a falsare apprezzamenti e concetti. Specialmente il nostro critico monopolizzatore scodellò sul nuovo stile errori e sciocchezze tali che solo all'ignoranza del popolo italiano poterono essere gabellate come peregrine e raffinate intuizioni, ma egli pontificava dall'alto, nel nome di Ruskin al quale con amena disinvoltura, possibile anche questa solo in Italia, negava ogni aspirazioni, idealistica, per dichiararlo un apostolo del verismo e del

realismo che si esplicarono nel..... preraffaellismo!!

Così del resto si fa la critica d'arte su molti dei nostri giornali politici, epperò non mi si vorrà ascrivere a presunzione se io affermo che in questa materia, quasi tutto è ancora da studiare, e se io sento la necessità perchè lo studio porti a qualche profitto di rifarmi da principio.

Io voglio anzi procedere senza alcun partito preso, senza alcuna meta prefissata; non voglio già comunicare i risultati delle mie ricerche, ma compiere la ricerca insieme al lettore, a mano a mano che io svolgerò il mio pensiero; io voglio insomma formare la mia stessa opinione, la mia convinzione a misura che si formeranno le opinioni e le convinzioni del lettore.

Cominciamo perciò dall'indagine più generale: Come si forma uno stile? Quali sono gli elementi che valgono a costituirlo e le leggi che ne presiedono lo sviluppo?

Lo stile si manifesta nella proiezione fuori del nostro io individuale o collettivo sopra le cose della nostra natura interiore; è il riflesso concretato della conformazione e del sistema della nostra coscienza individuale o sociale. Più questa natura è caratteristica, più questa coscienza individuale o sociale hanno rilievi tipici e decisivi, netti e robusti, più lo stile dell'individuo o del popolo sarà originale distinto e significativo. Ogni uomo, ogni popolo, ogni tempo, purchè abbiano una speciale impronta che li distingua dagli altri uomini, dagli altri popoli, dagli altri

tempi, hanno uno stile. Sono le anime grigie e mediocri, viventi ligie alla convenzione sociale, sono i popoli meschini che nessun incarico hanno da adempiere nella storia, sono i tempi stagnanti in una vegetatività materialistica che non hanno stile alcuno, e in questi casi l'assenza di uno stile proprio e l'uso irragionevole di stili precedenti costituiscono una chiara definizione di mediocrità, di decadenza.

Perciò lo stile è intimamente collegato all'ambiente materiale e morale in cui si è sviluppato, al regime di vita, di organizzazione e di governo della società fra cui si svolge, al sistema di idee, di credenze, di giudizi o di preferenze che hanno presieduto alla sua origine e alla sua accettazione.

Conseguentemente come gli individui, pur distinguendosi gli uni dagli altri, non posseggono nello stesso grado le qualità differenziali, e ben pochi sono anzi quelli la personalità dei quali ha un carattere spiccatamente proprio, così i popoli, i vari regimi politici, le diverse scuole scientifiche e artistiche, i successivi periodi di civiltà non hanno nella stessa misura energie e tratti originali che li contrassegnino in mezzo agli altri.

Or bene lo stile segue queste variazioni; esso è tanto ricco di elementi propri, tanto più differenziato da quelli che lo hanno preceduto e che coesistono con esso e tanto più appariscente, quanto più l'individuo, il popolo, il regime filosofico e civile hanno una più intensa vitalità rispettiva, sono dotati di forze e

di dualità estreme e sono portati alla espansione e alla dominazione.

Lo stile sta all'uomo, al tempo, e al tipo civile come il bollo sta al sigillo: più questo ha tratti rilevanti profondamente incavati, e più gagliarda è la forza che lo imprime, maggiormente il bollo apparisce nitido francamente improntato e differenziante.

Da queste promesse di ragione comune è facile derivare alcuni corollari.

Si può ritenere intanto che ogni qualvolta si esplica per virtù di un capo o di un intero popolo, un resistente ordinamento politico, intimamente organico e armonizzato nelle sue parti, con leggi con intenti con ideali recisi, limpidi e fervidi e soprattutto tenacemente osservati, o si afferma un tipo vigoroso di dominazione e di conquista fortemente imposto e diffuso e rigidamente mantenuto, si ha uno stile, uno stile nel pieno senso del vocabolo, uno stile completo e determinato che caratterizza tutte le molteplici manifestazioni della vita. Un popolo che ha il potere di dare una impronta speciale alla sua azione politica, imponendola agli altri popoli, impronerà del pari tutte le altre manifestazioni della sua attività. Occorre uno stile politico per avere uno stile artistico. Così individualmente sono in primo luogo gli uomini geniali e energicamente volontari quelli che coloriscono del proprio stile tutte le loro azioni.

Ed è superfluo per i popoli arrecare esempi di fatto, per po-

co che si rifletta sui grandi stili storici, dall'egizio, dall'ellenico, dal romano al gotico, al moresco, al rinascimento, all'impero risulta all'evidenza la verità dell'osservazione precedente.

In secondo luogo le democrazie come tali e in quanto tali non hanno stile. Lasciamo pure a parte la ragione, che le democrazie, avversando l'arte come una attività di lusso contrastante all'obbligo generale del lavoro, vengono a inaridire la fonte attraverso la quale più abbondantemente lo stile scaturisce; lasciamo pure a parte questa ragione che non è certo priva di efficacia, ma è per sè, per la loro intima costituzione, perchè sono la negazione di ogni stile politico, che le democrazie non possono avere stile.

Il regime democratico, inteso nella sua purezza, porta avanti per un lato le masse inferiori, la grande maggioranza umana omogenea nella sua mediocrità, bassa confusa, come gli animali del gregge, e per un altro lato tende a eliminare le caratteristiche personali più eminenti, le superiorità individuali più affermantisi, le volontà più dominatrici, per raggiungere il suo scopo di libertà, di eguaglianza, di accomunamento. Collettivamente politicamente fa più ancora; la teoria democratica mira a livellare i popoli come gli individui, a bandire la dominazione e la conquista per la pace e l'internazionalismo, epperò procura di demolire e le energie e le autorità nazionali da una parte, e gli ideali, le tradizioni, le aspirazioni, gli entusiasmi e la fede

dall'altra, ostacoli tutti al raggiungimento dell'utopistico livellamento della umanità. Nella pratica questa tendenza ha portato alla disgregazione del comando e del potere dei reggitori dello Stato, delle aristocrazie, delle classi superiori; ha portato alla sconsiderazione e all'indebolimento della forza militare, degli ideali di gloria, di conquista, di patria; ha portato alla abolizione dell'entusiasmo e della fede, in una parola ha attenuato, sfibrato, se non distrutto quelle energie materiali e morali, che mentre valgono alla instaurazione di un grande tipo di civiltà, sono appunto i fattori indispensabili alla creazione di uno stile.

Lo scopo del regime democratico è quello di togliere tutte le particolarità che emergono dalla superficie infima e di impedire che se ne formino di nuove, impedendo qualsiasi dominazione o imposizione, tale scopo in parte fu conseguito e dalle anime umane e dalle anime dei popoli fu, mediante la corrosione democratica, abbassato ogni rilievo, resa sbiadita ogni impronta, e naturalmente come altrettanti sigilli lisciati, uomini e popoli non hanno potuto più contrassegnare le cose e gli avvenimenti per cui e su cui sono passati.

La rivoluzione francese anche per la sua effimera esistenza non ebbe uno stile; gonfia solo della retorica più profanatrice – ma soltanto per la virtù de' suoi eserciti – rivestì qualche paludamento classico, ma fu con Napoleone, col genio, con la guerra, con la conquista, con la dominazione più rude, con la nega-

zione più assoluta del regime, delle teorie e dello spirito democratico che lo stile *impero* prese forma e si generalizzò a tutte le cose ed opere dell'uomo e si impose al mondo. Anche la dominazione napoleonica fu breve, più breve ancora del periodo rivoluzionario democratico, eppure appunto perchè era una dominazione vera e propria, appunto perchè si erano ricostituiti ideali e forze che la democrazia aveva voluto schiacciare, riuscì a creare e a generalizzare uno stile.

Si dirà che non fu uno stile intrinsecamente originale, che fu preso a prestito dal mondo romano, ed in parte è vero, e ciò dipende precisamente dall'essere la dominazione napoleonica rampollata da un regime democratico e avendo tenuto a serbarne, sebbene completamente snaturate, le apparenze. Ma d'altro canto, in quanto la dominazione napoleonica fu una dominazione vera e propria, riuscì a dare anche alla derivazione romana un sapore, un atteggiamento nuovo e speciale, talchè adesso in mezzo a mille, da un gioiello a una sedia, da una pendola a un abito, da una stoffa a un vaso, noi senza esitazione riconosciamo il gioiello, la sedia, la pendola, l'abito, la stoffa, il vaso di stile *impero* del periodo napoleonico.

Caduto l'impero, la spinta da esso data alle anime agì ancora per qualche tempo e le anime corsero per un certo tratto nella stessa direzione, poi questa divenne incerta, si imbastardì e col 1830 ebbe quasi del tutto a cessare.

Da questa data, che con le ordinanze di Polignac segna l'estremo guizzo di un regime di dominazione, comincia il progressivo avanzarsi ed ampliarsi delle democrazie e si fa palese la mancanza di ogni stile, mancanza durata da quel tempo fino a ieri. A quando a quando in qualche anima singolare si accende bensì una fiamma di superiorità, che dà luogo ad una manifestazione indipendente e originale, ma ciò avviene in una determinata forma d'arte, nella letteratura, nella pittura e resta isolata nel campo artistico. A quando a quando anche nella compagine sociale qualcuno degli antichi ideali emerge per un istante e si ha la ripresa affievolita di qualche vecchio motivo, ma in genere non vi è più corrispondenza, non vi è più legame necessario fra lo stile, come riflesso di un sistema interiore e lo stato generale delle coscienze; per cui lo stile, quel qualunque stile che viene dato ai diversi oggetti non proviene spontaneamente, quasi come una impulsività imprescindibile, dall'anima dell'artefice, e per il gusto del pubblico non ha alcuna ragion d'essere. Si fa così per tradizione indifferente, per scolasticità, per assenza di inventiva, perchè una forma ci vuole e non si sa che cosa fare di diverso. Con l'istesso sentimento, anzi con l'istessa mancanza di sentimento, il fabbricante fabbrica mobili di stile gotico, di stile rinascimento, barocco, XV ecc. e il compratore li acquista. Non si tratta che di sfogliare qualche raccolta di modelli, e ricopiarli; o l'uno o l'altro secondo il capriccio, il

prezzo o la moda effimera, fa lo stesso.

Questo fenomeno importantissimo della mancanza di stile e della impotenza ad averne uno sotto il regime democratico costituisce una prova finora non osservata della deficienza di un contenuto originale ed organico di ideali e di aspirazioni nella teoria democratica, e di una forza di imperio e di influenza per foggare le cose a immagine propria. La democrazia come la barbarie non ci dice una parola nuova, non sa trovare una forma nuova perchè non ha alcuna idea vitale ed espansiva da includervi, essa costituisce un sistema di negazione e di regresso, perciò stesso condannato alla sterilità, ed importa un criterio di abbassamento e di livellazione all'infimo, una specie di uniformità interiore nel liscio, incompatibile con una accentuata e tipica manifestazione esteriore.

Molto si è farneticato durante questo periodo circa la mancanza di uno stile dell'uomo moderno, si sono espressi alti lamenti, azzardate molte ipotesi, si è parlato di decadenza della razza, di diminuzione dell'inventiva, ma invero mi sembra che la spiegazione che per primo io qui ne ho data, molto semplice e chiara, si accosti più di ogni altra al vero, illuminando il fenomeno di una nuova luce, come ne darò la riprova trattando adesso della formazione di quello che chiamiamo stile nuovo.

Già da parecchi anni nella coscienza individuale e collettiva sono venuti determinandosi mutamenti in senso contrario al

regime democratico, mutamenti, dei quali precedentemente ho dato estesa descrizione, mutamenti divenuti più rapidi e profondi in questi ultimi tempi, così da attribuire una nuova fisionomia all'anima e da risospingerla, verso quelle mete che la democrazia credeva di aver annientato per sempre.

Dopo un secolo di propaganda e di giogo, quando i fautori della democrazia si illudevano di aver convertito il mondo al loro vangelo, di avere spento ogni eco del passato, il mondo si rideda e risorge nei suoi antichi e gloriosi atteggiamenti, e sfugge completamente ai vincoli e alle leggi che ad esso si volevano imporre.

Lo spirito ritrova, oltre che nei vecchi, anche in nuovi campi, siano pur quelli aperti dalla democrazia con diversi intenti, i suoi magnifici fervori, anela ai suoi supremi ideali di gloria, di bellezza, di felicità, di fede, di supremazia invano conculcati; i popoli più forti e più ricchi, che stanno all'avanguardia dalla civiltà respingono i falsi idoli democratici, rinsaldano le loro originali energie, si propongono grandiosi disegni, mirano ai lumi più splendidi della civiltà mediante il sentimento di patria, la combattività, la conquista, l'imperio.

La vita risale a gradi eccelsi, da cui la democrazia l'aveva obbligata a scendere, il suo impulso essenziale non più compresso e snaturato si esplica con rinnovato vigore, il dominio sta in cima a tutte le aspirazioni come un regno dischiuso per la felicità.

In breve, tutti quelli elementi, tutte quelle forze, tutte quelle azioni, che ponendo in essere un sistema robusto, affermantesi e decisamente completo di individualità e di civiltà, vengono a formare l'essenza, il sostrato per l'apparizione di uno stile, si sono ripristinati o si stanno ripristinando.

Contrariamente alle vedute e alle persuasioni democratiche l'individualità ha ricevuto una nuova e potente consacrazione, la forza ha ripreso il suo vigore, la lotta invece di cessare si è inasprita terribilmente, lo slancio verso l'ideale ha trasportato a nuovo volo le anime, ed il nuovo secolo è cominciato per i popoli con queste tre caratteristiche che significano precisamente l'antitesi, la negazione assoluta della dottrina democratica: rifiorimento della energia e della dignità dei popoli miranti all'impero; risollevarmento dei più puri ideali, della religiosità e della fede; irrobustimento dei sentimenti guerrieri e aumento della virtù militare per le ricostruzioni delle grandi civiltà dominatrici e imperiali.

In mezzo a questa rinascenza delle energie collettive, la vita ha ripreso la fiducia in se stessa, è stata liberata da tutte le pastoie convenzionali, rilanciata nel mondo con tutto l'impeto del suo intatto istinto originale, avido di dominio e di godimento. La volontà è stata risalutata come una sovrana, ed affilata come una spada vittoriosa; l'uomo dai forti ardimenti, dagli energici comandi, dalla volontà imperiosa è di nuovo il benvenuto, dagli

altri uomini e dalle cose sarà con favore sopportato il suo dominio e subito il suo sigillo.

La turba, il mondo non attendono che un padrone.

Data questa nuova orientazione delle attività e delle aspirazioni umane, date queste nuove e solidamente costituite formazioni della coscienza dei popoli e di quella degli individui, dato questo nuovo e rivelante schema, su cui vengono a poggiare l'anima e la civiltà, non poteva più tardare l'epifania tanto attesa di uno stile nuovo, non era possibile che la manifestazione di tutto questo nuovo stato delle cose e degli esseri, sebbene non si fosse ancora definitivamente riunito in un tipo consolidato, non procedesse senza una speciale impronta, non rivelasse un carattere diverso da quello delle manifestazioni anteriori.

A priori si può affermare che in corrispondenza a questa radicale trasformazione e ricostituzione dei poteri psichici e sociali, un nuovo stile doveva necessariamente formarsi, non se ne poteva far a meno, come data la causa non si può far a meno dell'effetto.

E il nuovo stile sorse, e riprova evidentissima che proprio la democrazia era l'ostacolo che ne rendeva impossibile l'avvento, il nuovo stile ebbe origine e si sviluppò più rigogliosamente appunto presso quei popoli nei quali si iniziò la decadenza del regime democratico o dove non riuscì mai a farsi strada, e cominciò a prevalere lo spirito nuovo. In Inghilterra, nel Nord Ame-

rica, in Germania il nuovo stile si impresse e si diffuse su tutto quanto ha da vicino e da lontano rapporto coll'uomo, ed è precisamente in questi ultimi due o tre anni, che segnano con le guerre d'Africa, delle Antille, delle Filippine e dell'estremo Oriente, con l'emergere delle energiche e grandiose figure di Cecil Rhodes, di Chamberlain, di Mac Kinley, di Guglielmo II, la restaurazione del militarismo, l'affermazione dell'idea imperialistica e la rapida dissoluzione o per lo meno la radicale trasformazione della democrazia.

Guardando per una parte all'origine del nuovo stile, ai suoi primi sviluppi, e per l'altra parte alle contrarietà, alle ostilità e alle diffidenze incontrate specialmente presso i popoli di razza latina più arretrati fra le costrizioni democratiche, si può affermare che il consolidarsi e l'estendersi del nuovo stile seguono il decadere e il trasformarsi dell'influenza democratica.

L'Italia e la Spagna, che per loro suprema jattura sono ancora le nazioni maggiormente dilaniate dal vecchio democraticismo, sono pur quelle ove il nuovo stile non ha potuto finora allignare, dove anzi è guardato con diffidenza e contrarietà.

Elementi e motivi del nuovo stile.

In confronto al carattere dell'analizzato risorgimento spi-

rituale e civile e del sistema su cui è organizzato quali sono i caratteri e gli elementi dello stile nuovo?

A questo punto la indagine diventa assai più ardua di quanto finora non sia stata. Noi procediamo in un campo, se non inesplorato, conosciuto da pochi, e in cui sono tanto più difficili le generalizzazioni, in quanto non sono ben noti e chiari i particolari. Di più si complicano qui molte eredità e molte influenze sottili e mutevoli che però non è lecito trascurare.

Se è vero che la preparazione al formarsi del nuovo stile fu resa possibile dal decadere della uniforme soggezione democratica, non è men vero che l'antecedente stato democratico ha lasciato istituzioni traccie ed elementi nell'anima dell'uomo e nella civiltà dei popoli che, come hanno influito su certi atteggiamenti della nuova coscienza individuale e sociale, si sono pur fatti sentire nel modo di essere del nuovo stile.

Il mercantilismo, l'industrialismo, il meccanicismo, i tre principali portati della democrazia, sebbene la loro odierna grandezza e la loro organica consistenza li abbia resi ribelli al regime democratico e alle sue false leggi, erigendoli a centri di forza omai diretti dal loro dinamismo istintivo, perdurano e sono gran parte della vita moderna, epperò esercitano una rispettiva influenza nel nuovo ordine di cose.

Tale influenza, per una parte, ha fatto sì che l'uomo da prima obbligato al lavoro nella affannosa concorrenza quotidiana,

costretto alla ricerca dell'utile, non cercasse in esso il bello; conseguito lo scopo utile l'uomo non voleva di più, non sciupava energia a conseguire uno scopo in più piacevole ed estetico, questa attività, data la conseguente banalità e bruttezza della realtà, era riserbata nel sogno nell'ideale nell'utopia, ove l'uomo proiettava, come in un improfanato dominio, tutto il suo disegno di espansione, di felicità e di bellezza.

Da qui l'arte idealista, l'arte simbolica, che racchiudeva il sogno l'ideale la finzione felice e tutte le aspirazioni di bellezza e di conforto, tanto che è da questa arte che l'uomo dovette trarre il più gran numero di motivi estetici e di elementi di bellezza del suo nuovo stile.

Per un'altra parte i progressi della industria e i prodigi della meccanica, le scoperte della scienza e l'esotismo dei rapporti commerciali non potevano a meno di esercitare qualche influsso nella determinazione delle nuove forme decorative – magari in tanto in quanto dovevano adattarsi agli ordigni richiesti per attività e entità nuove – dalla lampada elettrica all'automobile – e di offrire se non elementi e tipi decorativi almeno materiali per la decorazione, come ad esempio il ferro per le grandi costruzioni.

Combinando insieme queste diverse influenze risulta che mentre l'uomo è sempre più positivo e si trova sempre più avvolto nella lotta per l'utile di cui la banalità lo disgusta, ha tratto

invece dalla moderna arte irrealista simbolica idealizzata, arte di sintesi di fantasia e di sogno, i tratti essenziali, il sentimento del nuovo stile, i quali perciò vengono ad essere irreali e simbolici, frutto più dell'immaginazione e dell'astrazione che non derivazione della realtà, poco compresi, quindi poco gustati e ritenuti come il prodotto del caso, del capriccio, della bizzarria dell'artista e del momento.

Ma ciò non è. Quantunque ricavati e scaturiti dal dominio dell'arte moderna più che da quello della realtà e della vita, dalla fonte della immaginazione anzichè da quella della natura, questi elementi decorativi non sono già l'opera del caso e del capriccio. Come l'arte simbolica da cui derivano, come l'immaginazione ove hanno preso consistenza, essi stanno in perfetta corrispondenza con il sistema di sentimenti, di idee, di aspirazioni, ora costituitosi, imperniato sulla affermazione e sulla espansione del proprio dominio e sulla ricerca della propria felicità; affermazione espansione e ricerca dirette finora di là dal reale, non consentendone esso l'attuazione e adesso soltanto, come vedemmo avanti, introdotte a poco a poco nella vita.

Io prevedo facilmente di fronte a questi miei concetti l'opposizione dei florealisti e di altri, i quali non vedendo oltre le apparenze e giudicando dal trionfo dello stile floreale, dalla presenza di motivi decorativi traenti argomento da forme marine, diranno che lo stile nuovo è un ritorno più intimo più deli-

cato più affinato alla natura e alla realtà osservata da acuti e da amorosi occhi. Ma così dicendo pronunceranno un errore.

Io non nego che in taluni casi questo ritorno non possa essere avvenuto, io affermo soltanto che quando si è verificato, non si è verificato direttamente per una osservazione immediata della natura da parte dell'artefice decoratore, ma mediante ed attraverso l'opera d'arte, la quale quasi esclusivamente fu il campo di osservazione dell'artefice medesimo, opera d'arte che per le ragioni sopradette non è tanto una penetrazione quanto una astrazione e una sublimazione della realtà.

Il *liberty* non esisterebbe se non fossero preesistiti i preraffaeliti e il preraffaelismo. È vero che il *liberty*, il quale è tanta parte dello stile nuovo ricava i suoi motivi da forme della natura, dai fiori, dagli organi dei fiori, dalle foglie, ecc., ma queste forme sono assunte non già dalla natura, ma dai quadri, dalle visioni dei preraffaeliti, e i preraffaeliti a loro volta non le trassero dalla diretta contemplazione della natura ma dai quattrocentisti o dalla propria anima, ove quei fiori e quelle foglie figuravano in un disegno speciale sintetico, apparivano in idealizzazioni indipendenti dalla realtà particolare e dalla espressione esatta.

A parte che ciò risulta chiaramente e materialmente dimostrato da un esame anche rapido dei disegni e delle forme vegetali che si possono vedere nei quadri dei preraffaeliti, forme

delle quali l'anima e l'arte fingono i modelli, se ne hanno poi altre prove nel fatto che i primi e i più eminenti decoratori *liberty* furono appunto pittori preraffaeliti, come Burne Jones, William Morris e Walter Crane, ecc. E se ne ha infine una riprova meno materiale nell'indirizzo irreal e simbolico delle dottrine prevalenti nella moderna estetica inglese costituitasi insieme ai nuovi tentativi, alle nuove aspirazioni della scuola preraffaelita e del così detto stile *liberty*.

Il principio fondamentale indiscusso di queste dottrine stabilisce che l'arte comincia dove finisce la realtà, che l'arte è la creatrice di finzioni eterne e assolute epperò all'infuori dalla verità, dalla varia e mutevole vicenda delle apparenze reali.

Contro queste mie opinioni verrà opposto un fatto di una certa importanza, almeno superficialmente: il caso di un motivo largamente impiegato nello stile nuovo e ricavato dalla realtà, e cioè le ispirazioni, ampiamente sfruttate dall'arte decorativa moderna, tratte dalla danza luminosa della Loie Fuller.

Ora per quanto in questo caso si tratti sì di una realtà concreta, tuttavia è una realtà *sui generis*, guidata armonizzata informata da un intento d'arte. Ma vi è di più, la danza della Fuller, che io non mi attardo a descrivere poichè essa è ben nota anche in Italia, non è la solita danza, non è la danza tradizionale, normale, non è il ritmo delle movenze del corpo umano, non è la visione di linee determinate dalla realtà viva; sono invece atteg-

giamenti, figurazioni, *nuances* di sogno, mutevoli, fuggenti, indeterminate come rabeschi crepuscolari, come fantasime di luce create da una evanescente fantasia. Sono linee e forme eteree inafferrabili, colori ambigui e morbidi; sono belle larve lontane dalla vita reale, creazioni alate in cui sembra prendere abbigliamento e colore il nostro ideale. Vediamo angeli aurei e rosei, farfalle immense e variopinte, corolle di fiori animate, spire di vapori, fruscii di vento, ma meglio di veder queste apparenze le intuiamo; nel loro contorno vi è una parte disegnata, ma ve n'è un'altra ondeggiante fluttuante quasi increata e che sempre si trasforma, e in cui appunto ognuno può riflettere il suo sentimento, fingere il suo sogno. Attraverso poi a tutte le variazioni vi è una forma ondulata tenuissima, come una forma d'aria e di spirito, che si continua, che ne è l'elemento comune, come vi è una tonalità confusa, indecisa di colore che è la tinta fondamentale. Questa forma fluttuante che pare ampliarsi come per cerchi d'acqua e questa *nuance* ansiosa sono appunto largamente usate nello stile nuovo, la prima nei bronzi, negli apparecchi di illuminazione, ecc., la seconda nelle stoffe o in altri oggetti colorati.

Anche in questo caso adunque la realtà vera e propria non fu la fonte della ispirazione.

Ma queste mie vedute esposte finora ricevono, per così dire, la consacrazione da quel motivo o da quel gruppo di motivi che

dir si voglia, il quale forma il nucleo del nuovo stile attribuendo ad esso la caratteristica più notevole e prevalente.

Guardando le più diverse manifestazioni dello stile moderno, dal mobiliario di una casa – armadi, tavole, sedie, biblioteche, cornici di quadri, porte e vetrate, scale – ai ninnoli vari, da un taglia-carte al pomo di un bastone da passeggio, da un gioiello a un cofano, alle stoffe, alle maioliche, alle carte da tappezzeria ecc., si scorge nella massima parte dei casi la presenza di un elemento unico, una linea pura morbida, ora greve, ora sottile svolgentesi, ampliandosi verso l'alto e rientrando in basso per una specie di curva gonfia.

È una tale linea la chiave dello stile nuovo, essa ne è la nota veramente originale distintiva e fondamentale. A prima vista non sembra aver significato alcuno, non si ricongiunge ad alcuna delle solite forme, ad alcuno dei contorni conosciuti; e se ci si limita alla prima impressione ad un esame superficiale e irriflessivo, vien fatto di ritenerla una bizzarria, un capriccio, una originalità altrettanto artificiosa quanto senza scopo, un vaneggiamento e nulla più.

E appunto questa è la ragione per cui e nel grosso pubblico e anche fra la maggioranza dei così detti intenditori d'arte domina l'opinione che il nuovo stile non si capisce, che è un pasticcio senza senso, un *rebus* di linee, una ricerca vana di menti, che non sapendo trovare, cadono nel bizzarro e nel contorto.

Si arriva fino a dire che la caratteristica del nuovo stile è quella di non aver stile, volendo così esprimere che le sue forme e le sue linee non hanno d'essere nè significato.



Elemento embrionale del nuovo stile tratto da un dettaglio di porta del Van de Velde. – La linea scheletrica del bacino è evidentissima



Lo stesso motivo svolto. – Stilizzazione del bacino eloquentissima tratta da uno dei gioielli del Colonna di Parigi.

Non occorre dimostrare che l'opinione è falsa *a priori*, poichè non solo tutto ciò che è, ha la sua ragione e risponde a una data necessità di cause, ma anche perchè non si concepirebbe la diffusione e la generalità di questo elemento decorativo omai universale, come un mero effetto del caso o di un capriccio individuale.

Chi, ha visto poi le ultime Esposizioni di Parigi e di Torino ed ha osservato tutte le molteplici esplicazioni delle attività che portano l'impronta dello stile nuovo, ha potuto convincersi dell'importanza di questo motivo lineare, affermantesi attraverso svariati svolgimenti, importanza che non si può attribuire se non alla presenza diffusa di sentimenti, di gusti, di aspirazioni, di tipi morali e sociali, che nel motivo medesimo riescono a trovare una espressione soddisfacente.

Dopo un esame un po' più maturo, dopo aver passato in rivista precisamente tutto ciò che di stile nuovo figurava all'Esposizione di Parigi, che ne fu la prima estesa presentazione, e poi alla Esposizione di Torino che ne fu la riaffermazione coordinata: edifici, chioschi, *bars*, orificerie, camere, bronzi, stoffe, chincaglierie, ecc., si comincia a intravedere nella linea, da principio insignificante, qualche segno e qualche senso percettibile. Apparirà ora come la stilizzazione dello stelo di un fiore o la contorsione impreveduta di un'orchidea, ora come il ricordo di qualche animale marino, ora come l'accento all'orga-

no riproduttore dei vegetali o alla curva ossea del bacino umano. E nell'incertezza si continuerà ancora a dire che le ricerche per il nuovo stile sono allo stato di infanzia; non sarebbe quindi perfettamente raggiunto, quello stadio di sintesi profonda, per il quale un elemento decorativo aduna in uno svolgimento estetico fisso i tratti essenziali e tipici di un dato ordine di cose.

Ma io ho spinto l'esame ancora più oltre; per le osservazioni ampie e abbondanti raccolte, ho meditato, analizzato e classificato tanto materiale, che mi pare di aver rinvenuto un'altra verità, che rivela insieme al significato del motivo decorativo in questione la essenza e la esistenza certa dello stile nuovo.

Ciò che distingue lo stato odierno degli spiriti e della coscienza sociale, è l'intensa smania del dominio e del godimento proiettato per adesso, oltre il reale, oltre la vita. È nell'ideale, nel sogno, nel mondo dell'indefinito e del fantastico che l'uomo e la società debbono porre ancora per gran parte le soddisfazioni delle loro aspirazioni nuove e più elevate e forti. Or bene in triplice guisa questa linea ambigua, or faticosa or carezzevole, ampliandosi o piegandosi nella larga curva – nucleo dello stil nuovo – corrisponde ed appaga il descritto orientamento dell'anima individuale e sociale.

Gli corrisponde e lo appaga anzitutto nella guisa più generale, costituendo un segno irreali, un ghiribizzo profetico dell'increato, un tratto quasi rivelativo dell'indefinito, dell'imma-

ginario, della astrazione in sè, dove si rifugia la nostra smania desiderosa.

Sensi e spiriti affinati comprendono l'armonia e la bellezza di una linea, di una *nuance*, di una nota musicale fuori da ogni precisa e deliberata significazione di cose. È questa bellezza, è questa armonia, è questa suggestività della linea per sè stante, fuori dalla emozione che può dare la linea stessa impiegata a segnare una determinata realtà, che nel caso del nuovo stile è stata usufruita e ha ricevuto applicazione. In questa sagoma, di cui stiamo parlando, è usata la linea per se stessa, è la linea come linea, che dà il tema decorativo, la linea che non esiste in natura, che non è se non il portato della nostra mente, della nostra conformazione logica e che non ha significato se non in quanto la nostra immaginazione gliene fornisce uno.

Ed ecco che così tal sagoma, ove la linea si svolge in una volta fissa, ma che è come un simbolo dell'ultra-reale e che non ha un aspetto preciso, permette a ognuno di avviarsi sopra il suo sogno lucente, la sua speranza alata e la sua disperazione schiacciante.

L'artista decoratore, intuitivamente o coscientemente, ha profittato dell'influsso esercitato sulle anime dal puro segno lineare, sia che converga, sia che si sollevi, si abbassi o si incurvi con altri segni simili, fuori da ogni forma esistente, dal mondo reale; e il segno irreal e simbolico, scia dell'immateriale, si è

diffuso, fornendo esso una trama universale in cui ogni anima può sviluppare il suo decreto.

In altre due guise questa curva tipica concorda, sebbene per senso più parziale e materiale, con il nuovo ambiente morale e sociale. La prima guisa è fornita da una accentuata e intensificata raffigurazione dello schema del bacino femminile. È la rievocazione della sensualità, femminile nel suo apparato essenziale che circonda la morbida caduta dell'anca e in cui si arrotondano la conca deliziosa e feconda, il grembo allietatore, la sorgente della vita e della gioia, che il contorno di questa linea provoca.

Là dove la civiltà moderna è più fervida e dove si spiegano le nuove correnti per i magnifici godimenti della civiltà futura, il piacere raccoglie già palesi e intense aspirazioni e le donne che ne sono le insigni dispensatrici stanno fra le mete più considerate e preziose.

L'ossessione della femminilità è diventata acutissima, poichè la donna è come il simbolo del godimento supremo, dopo che per tanto tempo la costrizione morale ne aveva fatto lo spasimo dell'istinto inappagato, il quale finalmente può rivalersi e ristorarsi.

Inasprito nella lotta quotidiana, è nella femminilità spensierata gioconda e di lusso, la quale oggi riappare innumerevole e incitatrice, opima fioritura della nostra nuova primavera, e che

lo circonda da per tutto e lo avvolge e lo infiamma nella strada e in ogni ritrovo della metropoli è nella felicità sessuale che l'uomo si rifugia e si abbandona e si esalta, è qui dove sente, ritempra e profonde tutta la vita e ne gioisce.

Quest'onda e questa atmosfera calda, inebriante di femminilità godente, questa febbre, questa estasi del recente possesso dei bei corpi ignudi di donna frementi e audacemente carezzanti, e l'antico incubo non ancora del tutto cessato per cui la schietta creatura del piacere veniva allontanata da noi come peccaminosa, hanno suscitato violentemente la vita e la bramosia sessuale; un senso come di antichi festini, di notti lussuose per la Venere trionfante ad Alessandria ed a Cipro, vibra attorno alle anime, e arde e si effonde dalle anime moderne. Così fu invisibilmente guidata a fermare un tipico simbolo di sessualità femminile la mano dell'artefice, come un tempo nelle armille, nei monili e nelle decorazioni murali il simbolo della sessualità virile – il fallo – significatore di energie sane e liete, giovani e feconde.

Una tale rappresentazione, io lo ammetto facilmente, è forse all'infuori dalla consapevolezza dell'artista, che intese magari di fare tutt'altro o credette di esprimere un suo estro, ma ciò non importa, nè infirma la mia osservazione, anzi, se ciò avvenne, dimostra che la influenza imponderabile della speciale tensione di tutto il nostro essere ha di già improntato l'esteriorità mate-

riale, si è imposta anche incompresa alla volontà dell'artefice, basta di per sè quasi a dar vita e forma e dimostra l'intima rispondenza di questa parte dello stile nuovo coi nuovi tempi.

L'altra guisa, per cui l'aspetto della linea che noi esaminiamo appaga il tipo moderno dell'esistenza, si rivela quando ci è dinanzi un complesso vario di oggetti nei quali ripetutamente, e diversamente il motivo della linea medesima è sviluppato. Entriamo per esempio in una esposizione di mobili e di oggetti nuovo stile, entriamo in una camera stilizzata completamente a nuovo, in un *bar*, dove dalla vetrata esterna ai bicchieri alle lampade, dalle decorazioni murali agli scanni, tutto porta l'impronta dello stile moderno, e inseguendo quella selva aggrovigliata e a prima vista balzana di linee vedremo a poco a poco farsi l'unità e l'euritmia e apparirci una specie di figurazione del nostro spasimo nervoso. In quei contorcimenti, in quei viluppi, in quelli aggrovigliamenti ci sembrerà che si rispecchi l'ansia del nostro sistema nervoso strapazzato e trepidante, sia che si lanci a scatti isterici verso la conquista, sia che si distenda e crepiti nella gioia, sia che avvinghi la preda, sia che si accasci e nella disperazione.

Il nostro acuto spasimo nervoso, la nostra iperestesia e iperpatia, altri caratteri tipici della umanità moderna, trovano così l'elemento che li rivela col nuovo stile, come in una capricciosa visione dello Cheret, in un ritratto del Boldini, l'uomo, attraver-

so la propria immagine, scorge raffigurata la sua anormale esaltazione nervosa.

Anche queste due significazioni di un motivo del nuovo stile penetrano bensì nella realtà, ma in una realtà puramente psichica e immateriale; sono come barlumi di invisibile. Si tratta di segni immaginati dentro cui si vorrebbe esprimere la sintesi delle ansie, delle aspirazioni prodotte dalla moderna civiltà; sono le prime proiezioni in cui cercano di trovar forma le sensazioni della nostra coscienza nuova.

Un'ultima fonte di ispirazione del nuovo stile è fornita da ripristinazioni di antichi motivi e di antiche forme e da riproduzioni di modelli di una esoticità strana: l'India, il Giappone in particolare, l'Egitto e l'Assiria diedero il materiale più abbondante.

Nei gioielli e in altri piccoli oggetti di adornamento molti elementi decorativi di quei vetusti e leggendari imperi sono stati sagacemente e bellamente usati. Ma al loro impiego e alla loro scelta ha presieduto sempre una ragione determinante di carattere eminentemente idealistico, la soddisfazione cioè di quel bisogno dello strano, del meraviglioso, dell'occulto, del mistero e del sogno che tanto urge all'anima moderna.

Per questo non si attinse a Roma o in Grecia, ove spirito e civiltà erano in intima concordanza con la natura e con la realtà, ma nell'Egitto e a Ninive ove la vita era improntata dall'al di

là, dove il sistema civile era preordinato dal mistero, ove la magia e l'infinito guidavano e assorbivano l'uomo. Per questo i temi preferiti e i disegni più ripetuti sono quelli di amuleti, di forme cabalistiche, di scongiuri magici, di strumenti e adornamenti jeratici.

La gioielleria nuovo stile, che magnificamente si affermò all'Esposizione di Parigi, offriva nel suo complesso una impressione presso che simile a quella che si riceve guardando una raccolta di oggetti assiri ed egiziani.

I temi del nuovo stile sono adunque i seguenti:

floreali – liberty,
figurativi della danza della Loie Fuller,
armonie lineari,
storici esotici, – Egitto e Estremo Oriente.

Finora in nessuna di queste quattro direzioni fu raggiunto il segno definitivo, la linea essenziale, il contorno tipico, sebbene molto ci si avvicini; finora o ci si accosta troppo a una data particolarità concreta e visibile a tutti dell'ordine di cose significato, o se ne ricava un simbolo soggettivo, se ne fa una sintesi arbitraria nebulosa, senza cogliere attraverso i particolari l'essenza profonda immutabile che accomuna tutta una varia pluralità di cose. E ciò appunto perchè i motivi del nuovo stile derivano dalle attività della immaginazione, della astrazione, della idealizzazione e anche quando sembrano riflettere la realtà, si tratta di

una realtà elaborata riflessa dall'arte e vista non nella natura, ma nell'anima, come sensazione e come apparizione.

Ora anche la nostra anima, se ha nuove distinzioni già formate, se ha nuovi rilievi ben nitidi e caratteristici, non è però ancora organizzata in un sistema completo e definitivo. E queste distinzioni e questi rilievi costituiti per la massima parte dalla volontà del dominio e dall'ansia della felicità variano a seconda di chi li sente, essendo collocati in una zona di sogni e di fantasie anzi che nella realtà della esistenza, che comincia appena ora a consentirne l'effettuazione.

Certo il nuovo sistema in cui si ordineranno le anime degli individui e quelle dei popoli è già delineato e la sua formazione è così avanzata che se ne intuisce quale sarà il tipo assoluto che non può tardare, e parallelamente il nuovo stile è sorto, il suo schema generale è abbozzato e poco ci vorrà perchè, abbandonate le incertezze, le particolarità e i soggettivismi arbitrari, trovi la sua formola generale e immutabile.

In ogni tempo, in cui la genialità, la volontà e l'impero foggiano uomini e popoli duri, decisi, che impongono e non si lasciano diminuire, non mancò mai uno stile, e non può mancare oggi che al rinvigorimento della volontà e alla restaurazione dell'impero volgono tutti i voti.

E un avvertimento quindi per ultimo: Il nuovo stile non è fatto per i deboli.

La bellezza femminile

Vi è una manifestazione di bellezza non compresa nelle consuete forme di arte. È quella bellezza con cui ogni donna cerca di apparire, mediante tutta una serie di mezzi: acconciatura, adornamento, abbigliamento, portamento, toilette, ecc., che in una certa guisa stanno a rappresentare i mezzi, i materiali, la tecnica di cui ciascuna arte dispone per il suo intento. L'attività speciale della donna che si vale di questi mezzi diretti ad ottenere un dato aspetto di bellezza, a conseguire un fine estetico, a provocare una impressione di piacevolezza, è quindi una vera attività artistica, a torto finora non considerata tale e che io per primo cercherò qui di studiare col concorso delle leggi che si sono mostrate vevoli per tutte le altre forme d'arte.

Una volta di più si veda l'impero assoluto che anche in questo campo singolare, ottiene la teoria da me formulata per l'arte in genere.

A tale scopo comincerò con l'esaminare un determinato tipo di bellezza femminile, uno dei più celebri, quello della donna veneziana, risalendo poi al criterio fondamentale cui si informa la bellezza della donna.

Belle donne veneziane dalle capellature accese, come i fuo-

chi dei tramonti dietro la cupola della Salute; dalle carni limpide e porporine, come i colori dei mosaici e degli arazzi; dalle forme morbide e opulente, come le ampie galee ricche dei tesori d'Oriente, dalle sapienze amorose, come le sacre cortigiane di Cipro, solo uno sguardo felice di amante o di artista vi scopriè pregi così insigni, solo una fervorosa fantasia di poeta vi finse tanto ardore di bellezza!

Poichè indarno, in mezzo alle donne di Venezia, io ho cercato di scoprire quel volto che ognuno si rappresenta allorquando si parla del tipo veneziano. Certo è che nessun tipo di donna è altrettanto celebrato e noto nel mondo, nessun tipo è più di ragione comune di questo in cui si simboleggia la donna veneziana, e nessun tipo, io posso aggiungere, trova meno riscontri nella realtà.

La leggenda che circonfuse con tanta predilezione Venezia, la poesia che adornò di ogni sua grazia la città unica, sôrta dalle acque come per una prodigiosa fecondità della pietra, suscitarno anche attorno alle sue donne una aureola lucente di speciale bellezza, emanante dalle magnificenze caratteristiche della città stessa.

Così in astratto fu concepita la donna di Venezia, così doveva essere in armonia al quadro di costumi, di forme e di colori che la circondava, e così forse sarà stata in tempi remoti, ma certo cosa non è più; anzi il tipo che a me è apparso più specifi-

camente veneziano, il tipo femminile che solo a Venezia ho osservato e che distinguerei fra mille altre donne di diverse contrade, è quasi la negazione, l'antitesi del tipo che viene detto veneziano per eccellenza. Inoltre esso mi apparisce non già come un tipo di formazione recente, ma come il prodotto di una serie secolare, sia per lo schema delle linee e l'aspetto complessivo ricongiungentisi a tipi etnici antichi, sia per la diffusione dei singoli tratti che lo compongono nella massa della popolazione.

Con questo io non nego di aver incontrato e che si possano incontrare donne dal leggendario aspetto veneziano, coi capelli rossi, col colorito vivace e colle forme prominenti e tondeggianti, soltanto affermo che sono pochissime, e non solo, ma i diversi caratteri rarissimamente sono riuniti in un solo individuo, e poi il rosso dei capelli non è quasi mai il rosso caldo e violento designato e tanto meno si accompagna ad una splendida tinta della carnagione.

Oltre alla esistenza di un tipo speciale debbo dire della bellezza reale delle donne veneziane. Sono esse belle? Corrispondono a quell'ideale di bellezza che sta in cima ai desiderî delle nostre anime moderne?

Le domande richiederebbero che io prima determinassi un criterio fisso di valutazione della bellezza e ricadessi nella questione antica e inutile se la bellezza è assoluta o relativa.

Ma non è mia intenzione di far qui della metafisica estetica,

tanto più che io credo di poter giungere per altra via a qualche risposta soddisfacente e originale.

Qualunque sia l'opinione che si ha intorno alla bellezza non si può a meno di ammettere che nei riflessi pratici e comuni della vita, viene influenzata dalla considerazione del valore e dello scopo attribuiti all'oggetto o all'essere di cui si giudica la bellezza; variando ambienti e tempi variano gli scopi e l'importanza delle cose e degli esseri e conseguentemente ne varia, sia pure solo in parte, la bellezza.

Così per dare un esempio, il giorno in cui il cavallo fosse esclusivamente destinato al macello, noi avremmo della bellezza del cavallo una idea differente da quella che ne abbiamo oggi; nè la bellezza del tipo umano si sottrae a queste vicende, per quanto vi sia l'influsso di un elemento permanente e immutabile, e sia poi l'essere umano che giudica sè medesimo.

Questo elemento fisso è fornito precisamente dallo scopo essenziale, eterno dei rapporti fra i due sessi, dallo scopo cioè di adempiere, di soddisfare l'impulso sessuale. Specialmente rispetto alla donna questo fu in origine il criterio primo che ne servì nella valutazione della bellezza.

Certamente apparve bella la donna che incitava più acutamente il desiderio maschile, e il possesso della quale non solo apportava la più intensa soddisfazione, ma era appetita da un più esteso numero di uomini. In altre parole la bellezza della

donna poteva dirsi costituita dalla presenza di quei lineamenti e di quei tratti eccitatori dell'istinto virile e rivelanti in grado più eminente e più impressionante per il maggior numero la sessualità. Non esistono a vero dire sedi specifiche in cui si localizzi l'ardore sessuale, epperò non vi sono forme che precisamente testifichino di un temperamento sessuale sviluppato, ma ogni uomo inconsciamente, sia per certe sfumature singole, sia per l'accentuazione di determinati tratti, sia per tutto il complesso distingue di solito la donna che ha un'indole amorosa pronunciata, da una donna insensibile, la donna che può appagare completamente la sua bramosia sessuale e la donna che non la eccita punto.

In origine, come già dissi, e poi ancora per lunghi periodi di civiltà fino a quando la donna non ebbe altro ufficio all'infuori della dilettazione sessuale e della riproduzione della specie, il criterio che io dirò *sessuale* deve essere stato il solo informatore del concetto di bellezza. Talchè si può stabilire la seguente formula: La bellezza della donna è in proporzione della sua attrazione sessuale.

Naturalmente questo criterio istintivo non è mai venuto meno, ma attraverso i secoli e i diversi regimi religiosi, sociali, morali, ecc., fu sentito con maggiore o minore intensità, fu esaltato o fu condannato.

Lo scopo di appagare il bisogno amoroso del maschio non

cessò mai nella donna, ma ne variarono la ripercussione e l'influenza, quando invece di venire incitato e celebrato come nelle feste del paganesimo, venne appena tollerato come una bruttura necessaria sotto il cristianesimo. E senza ricorrere a una differenza tanto profonda, varia di già lo scopo attribuito alla donna e insieme il criterio per giudicarne della bellezza, quando prevalga nei rapporti dei due la dilettazione amorosa sulla proliferazione o viceversa.

Coll'apparire e poi col diffondersi dei nuovi concetti religiosi e morali, e col formarsi quindi di nuovi sentimenti estetici, le variazioni circa lo scopo precipuo attribuito alla donna e circa la sua estimazione furono più frequenti e profonde. La moda se ne immischiò pure in diverso senso e la conclusione fu che si giunse non solo a concepire ma a pregiare la donna anche all'infuori del soddisfacimento sessuale e magari contro. Logicamente, quando prevalse questo modo di vedere o di sentire, l'antico criterio di giudicare della bellezza femminile rimase latente e se ne trovarono altri riposanti su tratti e lineamenti rivelatori di doti quasi opposte alla sessualità, doti di dolcezza, di spiritualità, di modestia, di delicatezza, ecc. Così che mediante questo criterio, che in opposizione a quello *sessuale* io dirò *romantico*, potè costituirsi un tipo di bellezza femminile disgiunto dalla bellezza sessuale, sovente opposto, come si teorizzo l'amor platonico in opposizione all'amore sessuale, che è quan-

to dire un desiderio in antitesi alle ragioni e alla soddisfazione del desiderio medesimo.

Fra questi due tipi di bellezza, l'una fondata sul criterio *sessuale*, l'altra sul criterio *romantico*, oscillarono e oscillano il gusto dell'uomo e l'ideale dell'arte; essi sono i due limiti estremi, raffigurati l'uno nel tipo bruno forte, a bocca vigorosamente disegnata, a labbra tumide e rosse, a narici dilatate, a occhi piuttosto staccati e lucidi, a curve prominenti e flessuose, l'altro nel tipo biondo snello, con membra allungate, bocca piccola, occhi azzurri, colorito pallido e un non so che di etereo, di fragile in tutto il portamento.

Molti altri tipi stanno di mezzo a questi due estremi ma non sono che l'attenuazione le gradazioni dell'uno o dell'altro; anzi i due tipi spiccatamente puri non hanno ottenuto la preferenza che in regimi sociali accentuatissimi nell'uno o nell'altro senso e in individui eccezionalmente portati all'uno o all'altro estremo. Per modo che tutta la storia delle fluttuazioni della bellezza femminile si riassume nella vicendevole prevalenza dei tipi congiungentisi al gruppo sessuale o di quelli formanti il gruppo romantico.

Nei tempi moderni le anime ansiose di sensazioni e di piaceri nuovi, i nervi stimati, solo vibranti per eccitazioni violente e strane, condussero alla formazione di una specie di terzo tipo che potrebbe definirsi bellezza della perversione.

Si sono riuniti in un solo essere alcuni caratteri del tipo romantico il pallore, la snellezza, l'assenza delle curve feconde, con altri del tipo sessuale fra cui la bocca avida e sanguigna; vi si sono aggiunti elementi nuovi, la mollezza e la magrezza viziosa, il perturbamento nervoso, l'ambiguità delle forme, la significazione di certe tendenze morbose e di certe incapacità organiche, l'anima eccessiva e insaziata, e si è composto un mostro bellissimo e terribile, femminilità estasiante e diabolica, quale ci viene indicata attraverso le novelle di Barbier d'Aurévilly, i canti di Baudelaire, le acqueforti di Rops, le pitture di Chéret e di Klimt.

Ma proprio in questo tipo è l'elemento sessuale che predomina, anzi è l'esagerazione della sessualità portata ai confini del morboso così da escludere la fecondità, è l'acutezza del piacere portato fino alla vampa, alla ossessione e allo spasimo.

All'infuori dei tre tipi e dei tre criteri descritti, non vi è altro modo di concepire e di giudicare della bellezza della donna, e quei modi che sembrano differenti si possono con un po' di riflessione riconnettere a questi principali.

L'istinto sessuale e il bisogno di soddisfarlo, quantunque latenti, non sono venuti mai meno; col cambiamento dei sistemi sociali si muta la considerazione in cui tale istinto è tenuto e varia la libertà di esercitarlo; ciò determina pure un mutamento nello scopo assegnato alla donna, donde deriva il vario modo di

intenderne generalmente la bellezza, ma in realtà, qualunque sia l'idea generale sociale di questa bellezza, l'uomo, nel suo intimo e nella sua scelta privata, difficilmente abbandona il criterio sessuale, ed anzi quando l'idea teorica della bellezza spinta dal regime morale sembra fissarsi verso il polo romantico si produce, come adesso, una reazione violenta che trascina addirittura alla esagerazione della sessualità, alla perversione.

Fissati così in breve sintesi i principî fondamentali di una teoria positiva della bellezza femminile e dei modi come fu intesa, mi torna ora assai facile rispondere alle domande che mi sono rivolto al principio di questo studio.

Circa la bellezza in genere delle donne veneziane si può con sicurezza affermare che essa non eccelle sulla bellezza media delle donne di altre regioni italiane e non eccelle nè per insigne venustà di lineamenti, nè per un numero più grande, in proporzione alla totalità di donne belle.

Specialmente per ciò che riguarda la bellezza-tipo, astrazione fatta dalla rivelazione sessuale, non si rimarkano a Venezia più che altrove donne che ne siano straordinariamente dotate. Anche la bellezza comune, e cioè quell'ideale medio e relativo di bellezza, variabile a seconda dei tempi e dell'ambiente ed ora prevalente nel gusto dei più, un ideale che sta fra il sessuale e il romantico, ma che invero non ha rilievi singolari, che si adatta al capriccio effimero della moda, e di cui i più numerosi esem-

plari si trovano nella borghesia; anche questa bellezza variabile, oggi alquanto retorica, sotto l'influsso mal digerito e peggior compreso di reminiscenze storiche e artistiche in cervelli bottegai, non ha a Venezia una rappresentanza più ingente che altrove.

Con questo non intendo dire che le donne veneziane siano brutte, intendo solo di significare che, secondo il concetto comune, non sono più belle numericamente di quanto lo siano le donne di Milano, di Genova, di Roma, di Firenze, ecc.

Ma le donne veneziane hanno questa superiorità e questa distinzione sulle altre, che, come già accennai prima, fra di loro si trovano talune le quali, pur non essendo dotate di qualità insigni di bellezza, hanno un aspetto particolare caratteristico che le altre donne italiane non hanno e per cui si riconoscono in mezzo a mille. Aggiungo inoltre che qualche tratto di questo caratteristico tipo si trova diffuso nella maggioranza delle donne veneziane, venendo così a conferire ad esse un *quid* indefinibile che le differenzia; donde deve essere derivata la leggenda di una maggiore e tipica bellezza delle veneziane.

Rispetto quindi all'ideale e al sentimento moderno non credo che la donna veneziana vi corrisponda pienamente, sia che si abbia in mente il tipo *romantico* in voga, di fanciulle botticelliane dal sapore mistico, di fanciulle di un estetismo nordico, incarnanti come l'*Ellida* di Ibsen il mistero del proprio io, sia che

si abbia in mente il tipo perverso di serpentine creature fluenti nella loro nudità aspra e nervosa, incitanti per la fiamma divoratrice delle loro bocche vermiglie e ruggenti.

Sembra che insieme alla città marmorea ed acqueea rimasta incolume dai soffi della trasformazione moderna, anche le sue donne non abbiano subito l'impronta più recente che la vita moderna ha segnato pure sul tipo umano.

E ciò del resto, ben si capisce, quando si riflette alle diverse, anzi alle opposte condizioni di esistenza in cui si svolge una fanciulla veneziana, e nelle quali invece è cresciuta e si trova una energica fanciulla nord-americana o una perturbante parigina del mondo galante; condizioni che se non apportano radicali mutazioni nell'organismo, ne modificano sensibilmente lo sviluppo e soprattutto ne cambiano l'aspetto esteriore.

Cagione questa che si aggiunge se non ad accrescere bellezza ad aumentare la singolarità delle veneziane, a dare a loro ciò che volgarmente si dice un'aria tutta propria, un colorito locale.

Cerchiamo ora di costituirci la visione più completa di quello che a me pare il tipo più caratteristico che si riscontra a Venezia. E a tale scopo osserviamo nelle *calli* e nei *campi* più popolosi e popolari le passanti; cerchiamo di coglierne quei tratti più notevoli e che ci sembra di non aver visto, o di non aver visto così frequenti e spiccati in donne di altre città; cominciando naturalmente da quelli che ci si presentano con maggiore abbon-

danza.

In primo luogo rimarremo colpiti dalle capellature. Il modo come le veneziane sanno acconciarsi i capelli è veramente unico, e soltanto a Venezia si vedono in tanta quantità magnifiche chiome. La pettinatura gonfia, ad ampie volute, predomina; il capo ne resta come aureolato, la massa dei capelli, anche se non lo è, appare enorme. È questo un talento naturale che si scorge anche nelle più giovani fanciulle, per cui si ha l'impressione di innumerevoli teste prolissamente chiomate, e le chiome sono così disposte da fornire tutto il loro splendore e da armonizzare artisticamente col viso. La qualità dei capelli risalta pure come speciale, almeno per una gran parte, e cioè certi capelli intensamente neri e lucidi, neri senza riflessi metallici, puramente neri e lucidi di per sè, ma come se fossero stati intinti nell'olio. Tale qualità di capelli, diffusa a Venezia, non ha quasi esempio nel settentrione d'Italia. Si ritrova pure con una certa frequenza non però rimarchevole, il capello biondo, ma è il solito biondo che nulla ha da vedere con la accensione tizianesca.

In secondo luogo richiamerà la nostra attenzione una singolarità del colorito, non così generale come l'aspetto delle capellature, ma abbastanza frequente e più specializzante. Essa consiste, non come comunemente si crede in una più accentuata vivacità del colorito, ma in una perlacea trasparenza del colorito stesso, per la quale si ha per un momento quasi l'illusione di

scrutare attraverso la pelle, e dalla quale emergono con segni violenti l'arco degli occhi e il taglio della bocca.

Appare qualcosa del teschio sotto a quella carnagione translucida, ma soprattutto pare che un ardore divorante consumi il viso e che l'interna passione vi si disveli con inconsueta energia. Certi volti hanno in grado così eminente questo carattere da infondere una viva commozione; sono proprio volti appassionati, da farci pensare a qualche figurazione di madonna emaciata dal patimento o di amatrice consunta o protesa per lo spasimo amoroso.

Contribuisce a intensificare questa sensazione acuta di *pathos*, per cui siamo condotti ad attribuire alle donne che così ci si mostrano un altissimo fervore di sentimento e una elevatissima capacità affettiva, il carattere degli occhi intenti, or velati or luccicanti di un liquido strato cristallino premuto dall'intima agitazione dell'anima. Sembrano occhi inebriati dentro un umido languore, o disciolti fra le lagrime o resi fulgidi dalla infiammata fissità di un desiderio struggitore. Oh belli occhi chiari e imploranti come cerchi d'acque rispecchianti il verde della selva, belli occhi anelanti per uno sgomento mortale; laghi infiniti di dolcezza, lumi vaganti nella trasparenza del viso come dentro il chiarore lunare, cuspidi liquide che vi infiggete nelle carni dell'uomo, quali rivelazioni di tenerezza, quali sacrifici di devozione, quali continuità inesauste di gaudi promettete invano o

non invano! Belli occhi che io vidi nei momenti sommi in cui l'esistenza delle creature attinge la più alta possibilità, voi create il mito figurativo, voi foste forse i poeti silenziosi e immaginosi della donna veneziana!

Questi tratti principali, che si scorgono sopra un maggior numero di persone, sono indici eminentemente sessuali, ma di una sessualità che ha una impronta particolare, sono indici cioè di nature intense in ogni direzione, tanto nella passione e nell'ardore del sesso, quanto nella dolcezza che riesce a temperare passione e ardore, quanto nella capacità dolorosa che sembra fronteggiare ogni festa dei sensi. In altre parole essi ci mostrano, o per lo meno ci danno l'illusione, che la persona che abbiamo davanti sia dotata di un qualche eccesso nella sua femminilità, eccesso donde può scaturire una orientale amatrice dolce e voluttuosa, una devota schiava pronta a tutte le rinunzie, o la più poetica e addolorata vergine della leggenda. Ed anche gli altri tratti, che si incontrano meno frequentemente e che ora io verrò a mano a mano sceverando, concordano nell'orientamento dei principali ed anzi lo rafforzano e lo perfezionano, completando il tipo in ogni rilievo.

Così la bocca, nel suo disegno di balestra ricurva dai margini pronunciati, ci attesta tutta la bontà della consolazione, tutta la squisitezza rinnovantesi dei baci. Le bocche più caratteristiche hanno labbra tumide e rosse, sono piuttosto grandi, richiamano

il tipo moresco o invece sottilmente si piegano a una movenza dolente. E maggior risalto alla bocca a forma sessuale attribuiscono i denti acuti bianchi e bene allineati, alla bocca a forma dolente i denti piccini e radi ma intatti.

Così gli zigomi piuttosto prominenti, se per un lato dilatano la faccia verso una significazione vivamente sensuale, per un altro lato fanno apparire il mento più piccolo e quasi sporgente, tanto che talvolta inverosimilmente il viso ne risulta quasi affilato per modo da rievocare il ricordo di un viso precocemente invecchiato dal patimento.

Così pure la conformazione del corpo, ben di rado alto ma neppure bambolescamente tondeggiante; alla curva morbida del fianco corrisponde sovente l'esilità dei seni.

E non bisogna per ultimo dimenticare in questa breve serie descrittiva, l'atteggiamento complessivo della persona, il gesto sintetico di tutto il tipo. Esso consiste in una tenue mollezza, in un ritmo un po' lento della persona, lievemente incurvata, donde si riceve un senso voluttuoso e un senso di stanchezza. Atteggiamento questo di cui non è possibile descrivere tutte le piccole sfumature che lo contraddistinguono, ma che si riscontra quasi soltanto a Venezia e in Oriente, dovuto, e lo si comprende chiaramente, e agli incroci etnici con l'Oriente e alle condizioni particolarissime di Venezia che ripetono qualche consuetudine di vita orientale, dove cioè poco e lentamente si passeggia

gia, dove la donna non compie esercizi fisici, dove non si fanno abitualmente movimenti bruschi e repentini, dove la donna non gareggia ancora con l'uomo nel lavoro e nei passatempi, dove l'amore (e perchè non dirlo?) è per la donna l'argomento più interessante, il tema di ogni discorso, è la questione che maggiormente la preoccupa e a cui dà maggiore importanza, sia ella giovine o vecchia, bella o brutta.

Dalla nascita e poi durante tutta la esistenza la donna veneziana vive in modo differente dalle donne di altre città, poichè differente è il ritmo complessivo di tutta la vita cittadina, improntato alla calma, alla dolcezza, alla sentimentalità e immune dal frastuono, dalla nervosità, dalla brutalità violenta e meccanica della vita moderna. Per questo il modo di esistenza a Venezia è in parte quello che si conduceva quasi un secolo addietro in altre capitali, quando le vie non erano invase dalla tumultuosa circolazione attuale, quando non vi erano *trams* e automobili, quando non si aveva quella smania di rapidità che oggi ne ossiede, e le vie e le piazze erano luoghi di incontri per amanti e conoscenti, di indisturbati colloqui, di lunghi indugi, proprio come succursali della casa. Tutto ciò altrove è finito; a Venezia, per necessità irremovibile di cose, resta tal quale e come conferisce un carattere speciale arcaico ai costumi, non può a meno anche di riflettersi sui gusti e sugli aspetti delle persone.

Abbiamo ora tutti i dati necessari per comporre il tipo o i ti-

pi sintetici e definitivi, quelli che rappresentano la nota, a mio avviso, originale di Venezia. Fisicamente lo si può figurare nel suo aspetto più reciso così: capelli neri abbondanti lucidi elevati in morbide anella sul capo, colorito di un biancore perlaceo, mutevole e trasparente, occhi avvolti di un liquido languore o fulgore, bocca fortemente segnata a labbra sporgenti e purpuree e zigomi ampi. Tipo questo che ci porta a supporre un corrispettivo fisiologico e psichico eminentemente sessuale, ma ammorbidito come da una lievissima intonazione di ascosa sofferenza.

Bastano adesso brevi cambiamenti per portare questo tipo verso una direzione e una significazione differentissima. I tratti sopra enumerati sono, come dissi, rivelatori sì di una accesa sessualità, ma anche in genere rivelatori di ogni eccesso di attività sensitiva e affettiva femminile. È sufficiente quindi moderare per una parte ciò che vi è di più crudamente sensuale ed accentuare per un'altra parte quella specie di vaga mestizia, che mai non manca, per ottenere facilmente un altro tipo pure, se non altrettanto, originalmente veneziano ma opposto al primo, sebbene fondato sullo stesso schema. Si hanno così: capelli biondi, o meno intensamente neri, identico colorito, eguali occhi in cui è umidore di pianto e di commozione, bocca a curve dolci e meste, mento appuntito e viso affilato, il che psicologicamente ci porta verso la dolcezza, la devozione, l'ideale e il sa-

crifcio, alla significazione cioè della bellezza romantica, ma con una ambigua e attenuata punta sensuale.

Siamo ben distanti dal famoso tipo tizianesco, in cui la leggenda e la credula abitudine raffigurano la quintessenza della femminilità veneziana. Procedendo prima analiticamente e poi sinteticamente siamo arrivati a tipi che nulla hanno a che vedere con quello tizianesco; da una parte a un tipo che richiama vagamente qualche tratto fra l'orientale e il moresco, a un tipo spiccatamente sessuale, non secondo la moda più recente che tende ad una sessualità raffinata e perversa, quale ad esempio si può scorgere in qualche *cocotte* più ricercata della capitale francese, ma secondo una moda arretrata che preferiva una sessualità impetuosa e appassionata ma normale; dall'altra parte, a una specie di Ofelia dolorosa e patita, a una visione essenzialmente romantica, ma di un romanticismo di circa mezzo secolo fa, quando furoreggiavano le lettere di Jacopo Ortis e le fanciulle eteree viventi di rugiada, tanto care all'Aleardi, non già del romanticismo alla moda che si compiace in una figura di sogno, alta e sottile come un giunco, una esteta mistica e misteriosa, pura nella guaina delle sue vesti come un giglio.

In una parola tanto un tipo quanto l'altro pur esprimendo al massimo i due ondeggiamenti eterni dell'anima umana, non ne rispecchiano la fase ultima, le *nuances* che la moda più recente impone al gusto moderno; essi sono rimasti inalterati ad una fa-

se omai oltrepassata altrove. Ed è qui che sta proprio quella sensazione immateriale quasi indefinibile che forma la caratteristica delle veneziane. Insieme alla loro città ed alla loro anima, i due tipi di donne più venezianamente caratteristici hanno serbato un profumo di altre età, non hanno sentito troppo l'influsso dei nuovi tempi o dei nuovi gusti che attorno livellavano la popolazione europea in tipi cosmopoliti. Le donne di altri paesi si sono trasformate insieme all'ambiente, hanno cercato di adattare il loro tipo fisico all'ideale di moda, siccome hanno mutato le fogge del vestire; ed invero anche l'abito di carne che ci ricopre se non si può tanto rapidamente e profondamente mutare come l'abito di stoffa, può però assumere, mediante tante piccole modificazioni dell'acconciatura, del portamento e del regime, aspetti diversissimi l'uno dall'altro: le donne veneziane invece hanno sentito ben poco questi mutamenti; attorno a loro l'ambiente e le cose sono rimasti quasi invariati e poco mutarono le costumanze, gli abbigliamenti (di uso comunissimo è il lungo scialle nero tradizionale) e le anime, talchè anche l'esteriorità fisica ha lievemente modificato l'antica impronta e oggi presenta un aspetto che altrove non si rinviene più, come altrove non si rinvergono più le antiche strade quiete, le antiche usanze; aspetto diventato pertanto caratteristico delle donne veneziane.

Esso adunque non consiste in una diversità effettiva mate-

riale di tratti e di lineamenti, ma in una espressione, in un'aria particolare che questi tratti e questi lineamenti hanno qui, e che risulta più evidente allorchè vi contribuiscono l'acconciatura tradizionale e l'influsso circostante del paesaggio. Tanto vero che la istessa donna che ci appare avvolta nello scialle, allo svolto di una *calle* angusta o alla discesa di un ponte una figura tipicamente veneziana, trasportata in una stanza moderna e abbigliata con altri abiti smarrisce gran parte della sua venezianità. Il colore dell'ambiente, il vestito e le movenze, lo si capisce bene trattandosi di sfumature, concorrono moltissimo a mantenere ai tipi sopra descritti quel carattere di altri tempi che ne forma la distinzione precipua.

Concludendo si può asserire, che pur fisicamente esistono tipi di donna quasi unicamente a Venezia ritrovabili e che inoltre questi tipi in guisa più rilevante nella maggioranza delle donne veneziane sono contraddistinti da una sensazione come di ricordo, come di rievocazione di cose e di esseri lontani, aspetti, echi, desiderî di ciò che non è più e che noi ricordiamo attraverso figurazioni e descrizioni letterarie e pittoriche, riproducenti le generazioni che ci hanno preceduto.

Certo che questa caratteristica immateriale, questa aria prettamente locale non si trova sempre appariscente nella stessa guisa e con la stessa intensità; la si osserva più sbiadita quasi inafferrabile fra le signore e nelle classi ricche, viventi a Venezia

quasi della vita moderna delle grandi città, mentre la si riscontra evidente nelle popolane viventi ancora l'antica vita della *cal-
le*. Così pure non è facile l'incontrare completi i due tipi estremi che sopra ho descritto, in cui si manifesta una vera caratteristica fisica e si dispiega pienamente il ricordo del passato, ma come in ogni donna vi è un soffio di quell'aria propria di Venezia, così in ogni donna vi è qualche tratto dell'uno o dell'altro dei due tipi con prevalenza o dell'uno o dell'altro. Talchè si può ordinare tutte la molteplice varietà dei volti femminili in una serie di tipi, che partendo da quello bruno sessuale, per lievi e quasi insensibili differenze arriva a quello opposto biondo romantico. Naturalmente, ripeto, come i tipi estremi sono sempre i più rari, mentre gli intermedi sono i più numerosi, così abbiamo un tipo di mezzo in cui i capelli, mantenendo le altre qualità, sono castani, gli occhi umidi e chiari, il colorito sempre trasparente e appassionato, che non ha i rilievi tanto distinti dei tipi estremi ma è in prevalenza numerica.

Ecco come per spiegarci la speciale conformazione di un singolo tipo di bellezza femminile abbiamo dovuto orbitare dal limite dell'organismo fisico e cercare le norme che regolano le variazioni della bellezza organica in tutto il complesso delle variazioni dell'ambiente e della civiltà, come se si trattasse di una delle consuete esplicazioni di bellezza artistica.

Si può affermare adunque che la bellezza della donna costi-

tuisce per la donna istessa l'esplicazione di una attività artistica, di una forma d'arte esclusivamente femminile, diversa essenzialmente da tutti gli altri generi di arte, poco studiata finora da un tal punto di vista, ma non per questo meno soggetta alle leggi e alle variazioni dell'arte in generale.

Ora, come la letteratura la pittura e la scultura stanno in intima connessione con tutto il regime politico sociale, con tutto il sistema di idee, di aspirazioni, di sentimenti di una data civiltà e di un dato tempo, e del tipo di civiltà subiscono la caratteristica impronta, così avviene pure della bellezza femminile.

Oggi l'arte, insieme alla vita e alla civiltà, tende alla restaurazione del dominio, alla massima affermazione della grandezza e del godimento; e quindi le sue creazioni o sono rappresentazioni e incitazioni di energia, di piacere e di conquista o immaginazioni che vanno oltre il presente e il reale, simboli delle nostre aspirazioni più elevate e più lucenti, e la bellezza femminile rivela la medesima tendenza.

I due tipi sessuale e romantico in cui si compendia la bellezza femminile moderna sono appunto l'uno dominatore l'altro simbolico. Il tipo perversamente fatalmente sessuale che ossede i nostri desiderî, per un lato, ci richiama le più ardenti e imperatorie incarnazioni di femminilità del passato, donne che appaiono soltanto nei sommi fastigi della dominazione, fiori miracolosi delle più insigni e superbe civiltà e per l'altro lo spasimo

supremo, l'intensità massima del godimento. Il tipo romantico, nordico e preraffaelita, wagneriano o ibseniano, che è il sogno delle nostre anime, corrisponde veramente a una visione simbolica della femminilità in cui poniamo tutti i nostri desiderî di raffinatezza e di purezza, di novità e di celestialità, tutte le nostre ansie di mistero e di idealità, tutti i commovimenti del nostro sentimento conturbato.

E di una tale corrispondenza esatta fra un aspetto organico e in apparenza indipendente dalla nostra influenza, e le produzioni dell'arte e il sistema di civiltà, ce ne ha inaspettatamente fatti accorti l'analisi compiuta sulle donne veneziane. L'oasi di bellezza antica che abbiamo rintracciata sui volti delle donne veneziane è il risultato dell'oasi immutata delle antiche consuetudini, dell'antica vita e dell'antica città che Venezia rappresenta nel mondo moderno.

**L'arte per il dominio
e le idee estetiche
di Federico Nietzsche**

Mediante la norma sicura fornitaci dalla teoria da noi esposta intorno all'arte abbiamo potuto stabilire la mirabile unità che presiede a tutte le ascensioni umane verso la bellezza e quindi a tutte le varie forme di arte, dal primo monumento che l'uomo sollevò a se stesso e al suo Dio, al più capriccioso adornamento con cui la Parigina impronta la piacevolezza del suo aspetto, e contemporaneamente abbiamo rilevato la perfetta concordanza fra ogni variazione che si produce nel tipo civile e ogni mutazione dell'indirizzo artistico.

Per questo lato il mio libro non ha bisogno di conclusione; ogni capitolo rappresenta una singola conclusione ricavata dalla applicazione della teoria generale, mentre forma nello stesso tempo una riprova della teoria istessa, nè io dovrei aggiungere altro, se parecchie ragioni non mi facessero ritenere opportuno di dichiarare qui, quasi in paragone colla teoria mia, la dottrina estetica del Nietzsche a cui ho talvolta accennato e che ci esprime la formula più rigida e assoluta dell'*arte per il dominio*.

Anzitutto dal confronto immediato delle due teorie rileve-

ranno subito e con facilità le differenze, e i lettori e i critici maligni o ignoranti non avranno più modo di elevare accuse di somiglianze e di derivazioni, puramente immaginarie. In secondo luogo se la teoria del Nietzsche apparirà unilaterale, avendo egli elevato a principio generale dell'arte la restaurazione del dominio, principio, che come abbiamo visto informa soltanto una determinata fase nella evoluzione dell'arte, la fase corrispondente al tipo di civiltà detto da me intermedio, tuttavia tale principio, date appunto le condizioni sociali odierne, che corrispondono al tipo intermedio, ha avuto per noi un importante valore interpretativo nella analisi delle singole forme di arte.

Finalmente non apparve finora in Italia una dimostrazione sintetica e profonda di ciò che è e dei capisaldi su cui consiste la filosofia nietzschiana; se ne fecero analisi diffuse, ma con intenti preconcepiuti, come quella, pur diligente, dello Zoccoli, che inoltre perdettero di vista l'unità del sistema, o se ne illustrarono singole parti, specialmente la morale, come fece con soverchia leggerezza il Tocco, o se ne riunì lo studio con quello della personalità del filosofo, come fece con asprezza e con deficienza il Barzellotti.

Mancando una seria ed esatta cognizione di tutto il complesso e dei concetti fondamentali della dottrina nietzschiana, evidentemente meno nota e peggio intesa doveva esserne la sua estetica, la quale pertanto fu assunta da molti sciocchi a giustifi-

cazione delle loro pose e dei loro disdegni e da molti austeri di parata come capo di imputazione che non consente difesa.

Pur troppo in Italia, come la preferenza da darsi in una qualsiasi impresa a un dato sistema meccanico piuttosto che ad un altro, come la scelta del legno o dell'asfalto per la pavimentazione della strada, così l'interpretazione e l'approvazione di un sistema di filosofia dipendono dagli umori bisbetici della politica e in particolare dal beneplacito della democrazia.

Da qui l'utilità di conoscere dapprima nella sua interezza il sistema del Nietzsche per procedere a formularne con giustizia ed esattezza la teoria estetica; tanto vero che anche uno dei buoni, il Butti, avendo or non è molto, tentato sulla *Nuova Antologia* di illustrare e di spiegare le idee di Federico Nietzsche sull'arte, senza il fondamento della conoscenza di tutta quanta la filosofia nietzschiana, cadde, malgrado le eccellenti intenzioni, nell'errore.

La severità del metodo e la novità delle conclusioni fanno specialmente difetto al Butti, il quale non ha fatto che seguire l'opinione volgare generalizzata sulla teoria estetica del Nietzsche, racimolando qua e là alcuni frammenti delle opere nietzschiane, che in parte confermano, in parte smentiscono l'opinione istessa, senza preoccuparsi mai di conoscere nel suo complesso tutto il sistema del filosofo genialissimo e di vedere se l'interpretazione comune di una parte di esso, della parte

estetica, concordava col sistema generale o lo contraddiceva.

Difatti per tale mancanza di controllo, per tale assenza di savio metodo esegetico, per un po' di smania inconscia di rivelar dottrine stupefacenti col solo scintillio esterno delle parole, il Butti è arrivato a questo risultato: di esprimere in una formula, che ha aspetto scientifico e riceve autorità dal suo nome, ciò che in fretta e furia il pubblico ha creduto di capire nelle dottrine del Nietzsche, attraverso le volgarizzazioni più o meno letterarie e scientifiche che ne sono state fatte. Ma e queste volgarizzazioni e ciò che il pubblico ha capito, se possono trovare qualche fondamento in taluna isolata ed eccessiva illazione a cui giunse qua e là, magari contraddicendo a se stesso, l'autore di *Zarathustra*, contrastano assolutamente al principio fondamentale del sistema nietzschiano e alla meta suprema cui esso intende. Così che il Butti con l'intento di esporre e di chiarire il pensiero del Nietzsche sull'arte lo ha egli pure tanto travisato da dargli una significazione del tutto opposta a quella vera e giusta.

Un tale fatto, così strano e grave, merita di essere esaminato con qualche attenzione allo scopo di conoscere le ragioni che possono averlo prodotto e di ristabilire nello stesso tempo l'interpretazione fedele della teoria estetica del Nietzsche.

Incomincio pertanto a fissare le due norme che bisogna sempre aver presenti in questa speciale esegesi e ad esporre le conseguenze interpretative a cui sono arrivato valendomi ap-

punto delle norme medesime.

Anzitutto è d'uopo ricordare che le grandi scoperte teoriche, le più geniali concezioni astratte sono quasi sempre e in massima parte scoperte e concezioni di metodo, che schiudono una via nuova alla mente, che attribuiscono mezzi nuovi e più efficaci di indagine al raziocinio, che rivelano un nuovo o poco curato aspetto sotto il quale si possono esaminare determinati ordini di fenomeni. Non si tratta quasi mai, in questo genere, di grandiose scoperte, di applicazioni pratiche, di conclusioni singole, di spiegazioni particolari di un dato fatto: che anzi colui, che ha per primo una di queste geniali illuminazioni filosofiche e i suoi immediati ed entusiastici seguaci, per la fretta di saggiare, di porre in atto il nuovo metodo, il nuovo strumento intellettuale, traggono di solito illusioni, formulano applicazioni affrettate eccessive sopra un insufficiente numero di prove, illusioni e applicazioni che vengono bensì rapidamente in dominio del pubblico, come quelle che si riferiscono a un caso concreto, che sono accolte con rumore di entusiasmo o di odio a seconda delle opinioni, ma che un ulteriore e più profondo esame dimostra avventate ed errate, talchè esse cadono con la stessa rapidità con la quale sorsero alla loro effimera vita, pur restando intatto, sano e sempre vero il metodo da cui hanno tratto origine. Come frutti precoci, come germogli sviluppati per un fermento straordinario avvizziscono presto, ma l'albero perdura

vigoroso e si svolge lentamente accordando a suo tempo i frutti proficui e buoni.

Per non riferire che esempi recenti, basti il citare il caso del Darwin e il caso Lombroso.

E così per il Nietzsche. Mentre tanto si discute su questa o su quella delle sue affermazioni, che gli uni lanciano contro la società presente come una sfida, che gli altri rilevano siccome un titolo di delinquenza per il pensatore che le intuì, non si è ancora considerato che la scoperta vera e grandiosa, la originalità profonda del Nietzsche consistono non già nel *superuomo*, nella celebrazione (male capita del resto) della crudeltà o in qualsiasi altra delle sue più ardite intuizioni conclusive, bensì in quel metodo da lui perfezionato da cui dipende tutta la sua teoria sulla riverzione dei valori morali.

Sotto questo punto di vista il Nietzsche non è ancora conosciuto; pochi forse sanno che dal Nietzsche può iniziarsi quasi una nuova èra della filosofia, avendo egli – che per errore è ritenuto tanto apriorista, metafisico e dogmatico – portato alle ultime conseguenze il metodo positivo, facendo *tabula rasa* di tutti quei postulati, di tutte quelle associazioni di idee, diventato inconscientemente necessarie e inevitabili senza essere dimostrate, che ancora falsano la ricerca positiva.

La libertà dello spirito assoluta, dopo essersi aperta un primo varco con lo Stirner, si spiega del tutto con il Nietzsche,

quando egli comincia ad affrontare il problema della verità e della illusione, rompendo il preconconcetto secolare che la prima sia preferibile alla seconda, per giungere poi a distaccare i concetti etici dalla stretta connessione in cui ora stanno con un esclusivo sistema di valori morali.

Certo il Nietzsche prima e poi i suoi neofiti inebriati dalla scoperta si lanciarono sbrigiatamente per tutti gli ordini dei fenomeni allo scopo di rischiarar l'universo con la nuova luce, e durante questa corsa avventata molti e gravi possono essere gli errori in cui sono caduti. Ma che vuol dir ciò?

Malauguratamente queste conclusioni singole hanno fatto colpo pro e contro, e hanno impedito che la parte superiore, la sintesi della teoria, venisse non solo serenamente discussa, ma anche soltanto conosciuta; ma questa, quando sarà nota e applicata negli studi filosofici, mostrerà tutta la sua importanza, tutta la sua consistenza, anche quando del *superuomo* o di altra audace concezione del Nietzsche non si parlerà più.

In questo genere di ricerche adunque bisogna star in guardia per non confondere ciò che può essere illazione particolare, e ciò che può essere proposizione fondamentale del metodo, per non attribuire alle prime importanza soverchia a detrimento delle seconde, ed infine per stabilire il concetto generale del metodo, onde giudicare della logica delle applicazioni.

Questa la prima regola. La seconda non meno importante

riguarda il processo che si deve osservare quando dovendo riassumere i principî generali, la significazione essenziale di una teoria, ci si trova di fronte a frammenti discordanti e magari contraddittorî.

Se questo mio scritto fosse letto esclusivamente da cultori delle dottrine storiche e filosofiche o da studiosi di diritto romano che hanno esercitato la loro pazienza nelle esegesi del *Corpus Juris*, dove una delle fatiche più gravi o delle difficoltà più ardue sta appunto nel conciliare i responsi così diversi e talvolta opposti dei giureconsulti, sarebbe a me sufficiente il raccomandare di seguire questo loro procedimento con maggior diligenza ed acutezza, dovendo compiere lo stesso lavoro riguardo a principî filosofici, ma siccome io mi rivolgo a tutti quelli che oggi, a proposito o a sproposito, parlano del Nietzsche, come di una vecchia conoscenza, e siccome vedo che anche quelli che del Nietzsche credono di interpretare il pensiero mostrano di ignorare queste norme esegetiche, così mi è d'uopo di insistere in esse, tanto più che avrò agio intanto di lumeggiare sempre più l'autore che noi stiamo studiando e la sua filosofia.

È necessario prima di tutto, stabilito il metodo di cui è frutto la filosofia che si vuol esaminare, di conoscerne i principî più generali, quelli che formano per così dire lo scheletro di tutto quel sistema filosofico. È necessario di conoscere perfet-

tamente il sistema stesso nella sua armonia complessiva, nella sua unità. È necessario essenzialmente di averne ben chiari i punti di partenza, le premesse di tutte le serie logiche e le mete supreme, gli intenti a cui il sistema converge, la direzione in cui è orientato.

Una volta in possesso di questa cognizione, tenendo nel dovuto conto le differenze di tempo, le influenze transitorie e particolari che possono essere sopravvenute, non sarà difficile procedendo con rigore di logica e senza cercar mai di sostituire le proprie convinzioni o i propri principî a quelli dell'autore in esame, non sarà difficile, dico, determinare per ogni ordine di fatti per ogni scopo particolare la nozione rispondente al complesso del sistema filosofico prima bene conosciuto.

E se procedendo in tal guisa noi ci troveremo di fronte ad una proposizione esplicita del nostro filosofo, che nel caso particolare sembri contraddire al fondamento del suo sistema, alla proposizione che logicamente dal sistema stesso deriverebbe, cercheremo prima di vedere attentamente se non si tratti di una divergenza puramente superficiale, di una difficoltà solamente verbale; e se la divergenza sarà effettiva e sostanziale, dovremo vedere se essa è dovuta a cause particolari, a perturbazioni isolate e transitorie, ed infine se anche dopo di ciò non ne avremo la spiegazione, saremo in diritto di ritenerla erronea e di espellerla dal sistema di cui turberebbe la unità.

Nel caso particolare del Nietzsche tutti questi avvertimenti e tutte queste precauzioni, indispensabili per l'indagine di qualsiasi filosofia, debbono essere moltiplicati e raccomandati le mille volte.

Il Nietzsche non è in primo luogo un espositore sistematico, non usa una terminologia scientifica e precisa; egli procede a sbalzi, secondo l'impeto dell'anima, come un gonfio torrente montano, egli sovverte tutti i procedimenti, scompiglia tutte le misure seguendo l'abbagliante luce del suo genio; egli adopera parole straordinariamente significative e misteriosamente incerte, si esprime mediante immagini forti ardite ardenti nuove e strane, si vale della parabola, conia termini speciali, ecc. Da qui intanto il primo pericolo, di non interpretare esattamente le sue parole e il primo obbligo di uno studio diligente e coscienzioso.

In secondo luogo il Nietzsche artista e poeta nell'anima segue l'estro e insegue l'alata parola, o sfrenatamente corre e vola in ogni senso non preoccupandosi di ciò che disse prima, di ciò che dirà dopo, se non nelle grandi linee e abbandonando i particolari sempre alla freschezza della ispirazione e della creazione immediata; innamorato della vigoria originale delle proprie idee egli la esalta e la esagera, compiacendosi di apparire eccessivo, di far colpo, di sgominare tutte le previsioni e le abitudini dei suoi lettori e dei suoi discepoli, anche se per ciò occorre smentirsi e smentirle. Da qui il secondo pericolo di errore,

nell'attribuire importanza filosofica a frasi che non hanno se non un valore estetico e decorativo; da qui il secondo obbligo di discernere e di graduare con somma cura il valore delle diverse espressioni.

In terzo luogo il Nietzsche non giunse di un solo tratto alla determinazione definitiva del suo rigido sistema filosofico, e per quanto egli ci appaia così impetuosamente dogmatico nella espressione delle sue idee da credere che queste si siano improvvisamente rivelate alla sua mente in quella forma tipica in cui noi le troviamo, viceversa egli non si sottrasse alla legge universale che regola l'evoluzione dello spirito umano, e per la quale una data concezione ideologica non è che il frutto di successive trasformazioni ed aggiunte. E le trasformazioni del Nietzsche sono numerose e profonde, se si consideri che egli all'inizio della sua attività intellettuale, sebbene si dirigesse verso mete originali o con forme insuete, pure non aveva affatto la visione di quel suo grandioso edificio, dove la vita umana si esplica di là dal bene e dal male, Egli si occupava specialmente d'arte, e l'arte, gli appariva la estrinsecazione delle forze umane più libera dalle costrizioni etiche, attraeva tutte le sue istintive preferenze. Ma dopo, quando la formula precisa del suo sistema gli balenò nel *Zarathustra* e nel *Di là dal bene e dal male*, non ebbe più bisogno del surrogato artistico per espandere l'impulso del suo intelletto, che aveva avuto modo di trovare l'atteggia-

mento adatto nel campo più vasto di tutta la vita morale e sociale.

L'opera giovanile, l'esplicazione estetica iniziale del Nietzsche non hanno quindi troppo serio valore per l'esegeta, per l'interprete che deve cogliere la manifestazione della mente del filosofo allorchè questa è giunta a maturazione.

Se, a esempio, il Nietzsche non avesse scritto, dopo le sue fanatiche celebrazioni dell'opera di Wagner, il famoso *Caso Wagner*, in cui l'opera wagneriana è calpestata con l'odio più aspro, e ciò non tanto perchè in realtà il gusto dell'osservatore si fosse mutato, quanto in omaggio a tutto il sistema morale stabilito nel *Di là dal bene e dai male*, oggi probabilmente niuno studioso avrebbe dubitato che precisamente nella musica e nella formula estetica wagneriana il Nietzsche aveva celebrato i precedenti i germi della sua stessa filosofia; — e sarebbe caduto in errore. Come in errore sarebbe caduto chi, giudicando dal solo *Caso Wagner*, avesse affermato che l'ideale estetico del Nietzsche è in istridente opposizione a quello del Wagner. Da qui il terzo pericolo di cogliere un momento transitorio dell'anima nietzschiana, come un atteggiamento definitivo, da qui il terzo obbligo di procedere ben cauti nello stabilire la successione dei vari momenti del pensiero del Nietzsche e il rapporto in cui essi stanno con la concezione definitiva del suo sistema.

Il Nietzsche infine è un malato, pur troppo non bisogna di-

menticarlo, o, per essere più esatto, non bisogna dimenticare che il Nietzsche divenne un malato e che i germi del morbo fatale, che ne oscurò la genialità sovrana in una torbida mania e lo fece rinchiudere nella monotona e sterile tetraggine di una casa di salute, esistevano già nella sua anima al tempo della attività feconda, eccitando questa talvolta a eccessi, a smarrimenti inconcludenti e tal'altra togliendole la limpidezza del controllo, oscurandole la facoltà di connessione. Per cui specialmente nelle opere più recenti, accanto a una improvvisa illuminazione che sprizza fasci di luce meravigliosa sopra un oscuro baratro della cognizione umana, troviamo un lungo vaniloquio che ci attrista e ci stupisce, o una strana contraddizione che ci disorienta e ci smarrisce. E da qui l'ultimo pericolo che ci offre questo incognito e pauroso terreno della filosofia nietzschiana, da qui l'ultimo obbligo, doloroso obbligo, del critico di sceverare i grani buoni dalla zizzania, di distinguere la parte sana della dottrina da quella forse più appariscente ma morbosa.

Scrupolosamente io mi sono sempre attenuto a questi precetti nel cercare di comprendere e di ridurre in ordine sistematico la varia opera del Nietzsche, anche quando la passione mi induceva con più forte spinta ad accettare nella sua intrezza la parola di lui, e specialmente quando l'influenza suggestiva del suo ardore violentemente mi trascinava a dimenticarli. In seguito a tal severità di metodo ed esattezza di osservazione ora pos-

so asseverare che questo che io verrò esponendo è veramente il succo del sistema nietzschiano considerato nel suo complesso, e come finora nessuno era riuscito a intenderlo e a sintetizzarlo.

Già ho detto che il principio più generale e più importante di cui si deve dar merito al Nietzsche è un principio di metodo, consistente nel considerare per la prima volta i concetti etici all'infuori da quel sistema di valori morali che oggi ne forma il contenuto.

Liberando quindi la coscienza morale da ogni impronta innata o acquisita, da ogni costrizione esteriore e rivelata o interiore e di formazione naturale, da ogni precetto divino come da ogni imperativo categorico, il Nietzsche ha potuto tentare non solo la demolizione di tutti i sistemi morali passati, ma la creazione di un nuovo sistema di valori morali, il più ampio possibile, imperniato sull'impulso originale istintivo della vita umana e sullo scopo che da questo impulso dipende – scopo che non è altro che il massimo sviluppo – il raggiungimento del quale costituirà d'ora innanzi il criterio per stabilire il giudizio sulla condotta individuale e collettiva, di là dai vecchi criteri morali, di là dal bene e dal male.

Alle antiche entità metafisiche il positivismo, che si era attribuito sì gran vanto di non giudicare e di non concludere se non che in base all'esperienza, ha invece sostituito una quantità di postulati, di apriorismi indimostrati e provenienti da una spe-

ziale concezione dell'universo, la quale a sua volta non era determinata se non dal bisogno di giustificare un sistema morale, col dimostrarlo legge suprema del mondo, emanazione della legge di natura.

La classificazione, la semplice enumerazione delle categorie, dei contrapposti dei valori, che ogni speciale concezione filosofica e ogni speciale adattamento a particolari condizioni di esistenza creano, implicante un giudizio qualitativo assoluto, una norma di scelta preesistente all'esperienza e costituente la *fede*, il *dogma* del filosofo, o determinato da una esperienza grossolana e viziata dalla preoccupazione di conseguire un dato risultato, mostrano l'apriorismo, il preconconcetto e la rozzezza di tutti questi processi logici che danno il nome di verità solo ad una data forma e qualità di conoscenza ottenuta mediante quei presupposti istessi. Dal grande contrapposto della verità e dell'errore, della volontà del vero e della volontà del falso, del bene e del male, dell'egoismo e del disinteresse, della virtù e del vizio, della pietà e della crudeltà, fino ai contrapposti particolari e insignificanti si rileva questo criterio preconconcetto e indimostrato, che ha fatto scindere in due categorie – l'una superiore, l'altra inferiore, l'una degna di tutte le esaltazioni, l'altra condannata a tutti i biasimi – i fatti naturali, fatti che probabilmente hanno lo stesso valore, la stessa importanza e che sono degni della medesima considerazione.

Comincia il Nietzsche col domandarsi:

“AmMESSo pure che noi vogliamo la verità: ma perchè non piuttosto la menzogna? o l'incertezza? o l'ignoranza?”

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 3).

Da questa prima domanda, che viene a scalzare il fondamento della principale certezza che ha diretto fin qui la ricerca filosofica, vengono quindi infirmate tutte le altre certezze finora ritenute tali senza prova sicura, tutte a loro volta conseguenza di un dato scopo, di una data fede morale, e tutte in pari tempo cooperanti, attraverso ad un circolo vizioso che comprende i fatti naturali, a condurre alla formulazione delle norme del sistema morale stesso da cui hanno tratto origine. E pertanto il Nietzsche continua col porre in dubbio l'esistenza di queste antinomie, di questi contrapposti, frutto appunto di siffatti giudizi aprioristici di cui pretenderebbero di essere la dimostrazione, arrivando a dubitare se siffatti apprezzamenti volgari, siffatti contrapposti di valori su cui i metafisici hanno impresso il loro suggello, non siano forse apprezzamenti soggettivi, prospettive approssimative prese forse da un qualche angolo, o dal basso in alto, prospettive da rane, come usano chiamarle i pittori.

“Per quanto grande possa essere il valore della verità, del di-

sinteresse, potrebbe darsi, cionondimeno, che all'apparenza, alla volontà del falso, all'interesse ed alla cupidigia bisognasse ascrivere un valore superiore e più fondato per tutto ciò che vive”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 4).

Ed infatti prima di averne l'esperienza, prima di aver cominciato l'esame scientifico delle prove, qual sincero positivista può formulare risolutamente questi giudizi di superiorità o di inferiorità, che invece oggi noi teniamo come assiomi infallibili, come guide direttive della ricerca e della coscienza? Nessuno certo, e se invece noi così facciamo, si è perchè giudichiamo in forza di una nostra tendenza soggettiva, delle nostre preferenze per un dato genere di vita già prestabilito, che viceversa noi vogliamo che ci appaia come logicamente e imparzialmente imposto dallo stesso ritmo eterno dell'universo.

“Anche dietro la logica e le sue mosse in apparenza indipendenti si celano apprezzamenti di valore o, per parlare più chiaramente, postulati fisiologici per la conservazione di una specie di vita. Per esempio che il determinato abbia maggior pregio dell'indeterminato, che l'apparenza valga meno della verità; cotali apprezzamenti, per quanta possa essere la loro importanza regolativa per noi non sono che apprezzamenti soggettivi, una specie di *niaiserie*, la quale può essere necessaria per

la conservazione di esseri come noi siamo. Ma intanto non è detto che debba esser proprio sempre l'uomo la misura delle cose”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 5).

E non aggiungo altre citazioni perchè con queste è già fissato il metodo che ho sopra accennato e che dovrà poi portare il Nietzsche alle più nuove investigazioni, ed è già derivata la prima conclusione, ottenuto il primo effetto e il più generale, quello cioè di liberare lo spirito da ogni pregiudizio, di considerare l'atto umano di per sè stesso nella sua diretta efficacia per l'uomo e per i suoi scopi propri e spontanei, all'infuori da ogni direzione, imposta per uniformarci a un tipo prefisso, e da ogni adattamento artificioso, prestabilito di esistenza.

Finora e la ricerca più estra-umana, più obbiettiva immaginabile e quella riferentesi all'uomo erano influenzate da questi presupposti che avevano sostituito quelli teologici; questi presupposti conseguenza di una convinzione morale, di una determinata e arbitraria finalità antropologica, di uno schema di vita preordinato, come il migliore, concepivano il mondo non conforme alla realtà, ma conforme a tal convinzione morale, a tale schema di vita prescelto, e non solo così lo concepivano ma così anche cercavano di foggiarlo, epperò di falsarlo. Per cui la ri-

cerca riusciva traviata, ed era impossibile di cogliere quello che è la vera emanazione delle cose e della natura umana, e tanto meno determinare quale deve essere lo svolgimento della attività dell'uomo e il suo scopo essenziale a seconda degli istinti fondamentali della natura umana, non a seconda di quegli scopi e di quegli istinti artificiosi che appunto una data fede morale – che si era prefisso un astratto modello di perfezione – aveva forzatamente e aprioristicamente assegnati all'uomo.

Per la prima volta adesso invece la ricerca si trova dinanzi ad un terreno vergine in cui può cogliere le forze fondamentali e originali nella loro direzione prima e spontanea, senza aver più gli occhi suggestionati da un certo sistema prestabilito di prospettiva, secondo il quale si debbono per forza trovare in quel terreno certe forze e certe attività che rispondano nella loro esistenza e nel loro svolgimento alla composizione di un disegno prefissato.

Forse al primo filosofo che lanciò lo sguardo audace nel mistero del mondo e dell'anima poteva offrirsi un'eguale favorevole circostanza; ma le sue condizioni subbiettive su cui pesava l'incarco di chi sa quale paurosa meta religiosa, non gli permisero di profittarne, obbligando lui pure a trovare nel mondo e nell'anima, ciò che vi era, ma ciò che la sua superstizione religiosa gli obbligava di rinvenire.

Al sorgere di quella fresca, spontanea e libera fioritura filo-

sofica nell'Ellade fino a Socrate e a Platone lo spirito umano e filosofico, non asservito dalla religione che era una leggiadra proiezione nel divino dell'istinto umano e dell'istinto di natura, si trovò ancora in questa fortunata disposizione e ne raccolse messe abbondante e gioconda sollevando la vita ai culmini più festosi e luminosi con lo svolgimento e l'espansione naturali degli istinti essenziali della vita.

Ma venne Socrate, il nefasto corruttore della gioventù, il distruttore di ogni libertà, il falsario della vita, come quello che mirando per una perversione del suo gusto ad altro scopo opposto da quello cui tende l'arco dell'istinto umano, negò fede all'istinto e seminò i germi dai quali si sviluppò l'artifizioso tirannico concetto del *bene di per sè stante* del *bene fuori di noi* di Platone.

Fu questo il primo valore prefissato fuori dell'uomo, al quale dovevano obbedire gli atti e le forze, anziché esplicarsi a seconda della loro intima natura, della meta insita in essi, senza preoccuparsi se tale svolgimento rispondesse o no a quel tale scopo estraneo, al bene astratto e puro e se quindi dovesse essere raffrenato, incitato o traviato.

Ora il Nietzsche ha rinnovato per sè, con una profonda intuizione ed una poderosa audacia, le condizioni in cui si trovava lo spirito greco prima di Platone, ha tolto via tutti i preconcetti, tutte le entità tutti gli scopi estranei a cui dovevano corrispon-

dere gli atti e le cose per avere il consenso di svolgersi e di sussistere, e poté quindi, come prima cognizione, affermare che ciascuno deve svolgersi a seconda del proprio istinto e del destino che il complesso di energie formante la vita di ogni individualità assegna al singolo e poté aggiungere che tale svolgimento deve compiersi di là dal bene e dal male, di là dal vero e dal falso, di là da tutti i valori morali e sociali prestabiliti, e unicamente in base all'impulso proprio e alla propria spinta di vita.

Sola legge morale è quella fornita dal più ampio, dal più completo, dal più perfetto sviluppo dell'istinto cardinale del tipo, dal ritmo che può dare la massima oscillazione vitale, e per l'uomo quindi è legge morale l'agire in conformità al suo impulso più forte e spontaneo, l'esplicazione del proprio io al massimo, a seconda degli istinti e dei desideri della vita, che ne sono gli indici più chiari e ne costituiscono le mete più sicure.

Ma quale è per l'uomo, per il tipo umano in genere, prescindendo dalle varietà individuali, storiche, sociali, ecc. quale è per la vita degli esseri questo istinto cardinale?

Scrivono il Nietzsche:

“Anzitutto una cosa nata intende manifestare la propria forza, — *la vita è per sè stessa la volontà di potere* — la propria conservazione ne è soltanto a una conseguenza indiretta e più frequente”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 15).

Adunque l'istinto essenziale di ogni essere organico, la fiamma originale di ogni esistenza, sta nella volontà di svolgere più che è possibile il proprio potere vitale, nella volontà di affermare la propria vitalità, di estenderla, di espanderla; sta nella imposizione, nella dimostrazione del proprio potere.

Più questo potere sarà grande, più la volontà di imporlo sarà intensa, più la vita sarà perfetta e completa. Donde il dovere e la legge morale per ogni essere di rafforzare al massimo questa sua volontà e i mezzi per esercitarla, di potere il più possibile sulle cose e sugli altri esseri, allo scopo di godere di una più ampia oscillazione vitale, poichè scopo della vita è l'ampliare se stessa.

Questo concetto, se nuovo per lo sviluppo a cui lo ha spinto la fervida tensione del Nietzsche, non è però nè nuovo nè unico nella sua sostanza e tanto meno è in antitesi con i primi principî del positivismo quando si considerino spogliati da ogni vieta costrizione morale.

Da quando ogni teleologia fu esclusa dall'incessante movimento dei fatti naturali, l'universo, la natura, la terra, le cose, gli esseri non avevano più che a svolgersi a seconda di quello schema di forze che in ispeciali coordinazioni aveva ad essi rispettivamente dato origine, all'infuori da ogni norma per raggiungere

questo o quel fine che non fosse il fine costituito dalla loro istessa esistenza, dal fatto di vivere.

Il vero positivista non avrebbe dovuto andar oltre, ed in ciò era significato già uno svolgimento oltre il bene ed il male, nel senso dell'istinto egoistico originale. E Darwin infatti traendo la prima conseguenza formulò la legge della vita nel conservare e continuare sè stessa. Era il primo tentativo e perciò incompleto; esso contemplava soltanto l'aspetto passivo della vita, ma una parte di realtà era in esso: *la lotta per la vita*.

Malauguratamente lo Spencer vincolato dal preconconcetto morale traviò subito il retto indirizzo. Quello che era semplice successione di fasi, divenne per lo Spencer linea di progresso e siccome già egli aveva prestabilito il contenuto di questo progresso, almeno per un determinato fine morale, così egli per una parte istituì subito una classificazione qualitativa, una serie di contrapposti implicanti un giudizio morale di approvazione o di condanna in questi liberi svolgimenti degli istinti originali, chiamando gli uni progressivi o evolutivi, gli altri regressivi o dissolutivi, a seconda che corrispondevano o no a quegli stadi e a quelle leggi predeterminati per condurre allo speciale assetto morale preferito dallo Spencer, e che non ha più a che vedere con gli impulsi istintivi delle cose e degli esseri.

E della lotta per la vita non si parlò più se non per dire che doveva cessare; un dato ideale etico, quello cristiano-democratico-

co, aveva già preso il sopravvento, e tutti gli esseri dovevano obbedirvi, l'istinto naturale era già condannato, quelli che lo seguivano erano barbari non ancora progrediti, l'estremo progresso mirava ad annullare ancora o a fuorviare la tendenza originale degli esseri. Così il primo barlume di verità scoperto si spense, e soli ed isolati il Gumpłowicz persistette a dimostrare che la lotta era eterna e che anche immutabili ne erano le forme, e lo Stirner ad affermare che l'uomo, il *singolo*, doveva vivere per sè e non per alcun altro fine, e doveva svolgersi a seconda dei suoi istinti egoistici fuori da ogni legge, persino dalla propria legge.

Per questo il Nietzsche poté vantarsi solo, e primo poté credersi in opposizione a tutto e a tutti, quando completò l'intuizione darwiniana, scoprendo l'aspetto positivo (e uno doveva esservi) della vita oltre a quello negativo, quando ne rilevò l'elemento dinamico oltre a quello statico, quando cioè alla funzione conservativa aggiunse quella espansiva, e chiamò la vita la *volontà di potere* e dalla lotta per la vita passò alla lotta per il dominio.

Con ciò cadono in primo luogo tutti gli ideali morali in vista di quanto non è tale potere e tale scopo di dominio, gli ideali della rinuncia, del sacrificio, dell'altruismo propri del cristianesimo e poi delle moderne democrazie; cadono tutte quelle fantasime collocate fuori e sopra di noi, gli alti scopi, i grandi doveri

ai quali l'uomo deve servire, cadono in conseguenza tutte quelle entità e quei presupposti che si erano venuti aprioristicamente fissando nella nostra mente, frapponendosi tra la facoltà percettiva e le cose allo scopo di mostrarcele in quella disposizione che il nostro ideale morale voleva che fossero.

Epperò il Nietzsche può scrivere:

“Nell' “in sè” nulla havvi di “nessi causali”, di “necessità” di “servitù psicologica”, l' “effetto” non è una conseguenza della “causa”, nessuna “legge” impera. Noi, noi soli abbiamo inventato le cause, le successioni, la relatività, la costrizione, il numero, la legge, la libertà, il motivo, lo scopo; e se noi frammischiamo alle cose questo mondo di segni “per sè” convenzionali, noi continuiamo a fare della mitologia come abbiamo fatto sempre sino ad ora; nella vita reale non esistono che volontà forti e volontà fiacche”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 22).

Per l'uomo, o per essere più esatti, per alcuni uomini tale *volontà di potere* rafforzata e sublimata, può dirsi *volontà di dominare*, e come per Darwin la lotta per la conservazione della vita costituisce la condizione della vita, così per Nietzsche la lotta per il dominio è la condizione senza della quale la vita si distrugge. Necessariamente perchè questa volontà di dominio si esplich

occorre che accanto ai dominatori vi siano anche i dominati, e cioè che non tutti gli uomini abbiano, o che almeno non tutti abbiano, sentano, esplichino in grado eguale questo istinto della dominazione.

Talchè la teoria comprovando la sua verità viene deduttivamente a richiedere come prima necessità ciò che è un dato inconfutabile della esperienza, vale a dire la relevantissima ineguaglianza degli esseri, degli uomini e delle loro attitudini. L'intensità della volontà di potere, la forza espansiva dell'istinto di dominazione stanno in proporzione con l'eccellenza istessa della vita:

“Giacchè, fratelli miei, ciò che di meglio vi è in ogni cosa *deve* imperare e *vuole* anche imperare! E se in qualche luogo si insegna diversamente – è prova che ivi appunto manca ciò che vi è di meglio”.

(*Così parlò Zarathustra*)

(pag. 204).

Ora questo ciò che vi è di meglio, questa eccellenza della vita si manifestano pienamente in rari individui che formano l'avanguardia della specie, della razza o della collettività, gli altri ne sono provvisti in grado diverso e minore. Questi formano la massa, la folla dei mediocri, dei meno volontari, la moltitudine dei dominati; i primi sono i dominatori, i più forti, i capi, i reg-

gitori, costituenti il vertice della piramide vitale e sociale.

Non che i sottoposti cessino con ciò di aspirare al dominio, l'istinto sebbene più debole pure agisce in loro, ma sorretti da una volontà e da una potenzialità minori hanno ideali più limitati, hanno desiderî meno ampi ed hanno specialmente un diverso modo per attuarli. Il dominatore conscio della sua forza e della sua superiorità lotta a viso aperto con la sola legge del suo dominio, vince e conquista; il dominato si strugge di invidia, mina sottomano l'edificio dei dominanti, si fa una legge della propria servitù a cui vale di criterio la propria privazione, e cerca con una lenta e sorda azione di screditare la legge, il sistema morale del vincitore per sostituirvi il proprio. Per questo i rari dominatori non solo debbono star sempre vigili per conservare il loro dominio, per serbar puri i loro ideali, la loro eccellenza, le loro aspirazioni, i loro giudizi morali dalle infiltrazioni inferiori, ma debbono continuamente accrescere, irrobustire, perfezionare la loro volontà, la loro potenza di dominazione, affinchè insieme alla loro conquista non venga rovesciata la magnifica civiltà a cui il loro genio ha saputo dirigere le forze collettive, dall'orda barbarica esterna, dalla rivolta interna dei vinti.

I pochi capaci e forti dominano i più e li sfruttano; si tratti di individui o di popoli, e ciò non solo è necessità di vita ma è anche necessità di progresso, poichè soltanto organizzando e sfruttando a profitto dei migliori il lavoro delle masse è possibi-

le l'apparizione dei grandi capolavori, dei grandi eroismi, dei grandi pensieri, delle grandi gioie che formano i magnifici apogei delle supreme civiltà del passato, ed è possibile un ulteriore progresso generale, al quale possono intendere e consacrarsi appunto quelli che già sono i migliori e che non debbono diminuirsi nel lavoro comune per la conservazione, dedicando invece ogni loro energia alla espansione.

Da qui la conseguenza che l'esplicazione, l'affermazione del dominio costituiscono la più pura essenza della vita e la più nobile aspirazione e attività umana, e che alla costituzione e all'esercizio di questo dominio per parte di una elettissima schiera di individui, che ne siano degni e capaci, devono consacrarsi tutte le opere, tutti gli sforzi, tutte le energie individuali e collettive.

Ed in un momento, come è quello presente, in cui le nuove verità cominciano ad apparire, mentre le antiche costrizioni morali sono state esagerate dalle democrazie, in questa età in cui l'ideale democratico della assoluta eguaglianza e della completa indipendenza segna la servitù generale e denota l'attesa di un padrone solo a cui sarà facile preda questo gregge fattosi schiavo della mediocrità uniforme, tutti gli sforzi degli individui migliori, tutta l'attività degli spiriti più avveduti e coscienti devono essere consacrati, senza distrarne la più piccola particella, a superare l'epoca e l'uomo attuali, ad avvicinare l'avvento di

questi eroi dominatori verso i quali l'uomo moderno non è che un ponte.

“Là io raccolsi dalla via la parola superuomo e il concetto che l'uomo è qualche cosa che deve essere oltrepassato, – che l'uomo è un ponte e non uno scopo: che deve chiamar sè stesso beato per il suo meriggio e la sua sera che gli segnano il cammino a nuove aurore”.

(Così parlò Zarathustra)

(pag. 191).

E tanta è l'importanza che il Nietzsche annette alla compar-
sa del nuovo e magnifico ordine di uomini, nei quali la volontà,
di dominare sia tesa al massimo e in cui perciò la vita rifulga del
suo più intenso splendore, e tanta è la necessità per tutti di de-
dicare ogni sforzo a questo scopo, che egli chiama beato
l'uomo giunto alla sua sera, che egli arriva a compiacersi della
decadenza e della distruzione della società presente, dell'uomo
come ora è, a desiderare il sacrificio completo dell'uomo mo-
derno nella speranza di affrettare l'avvento dell'uomo superiore
futuro.

“Oh miei fratelli sono io forse crudele? Eppure vi dico: a
ciò che sta per cadere bisogna dar ancora una spinta”.

“Tutto ciò che è dell'oggi va cadendo: chi oserebbe arrestar-
lo nella sua caduta? Ma io – io voglio ancora spingerlo perchè

cada più presto”.

“A colui al quale non potete insegnare di volare, spingetelo perchè *cada più presto*”.

(Così parlò Zarathustra)

(pag. 202-203).

Ma questa nuova oligarchia di dominatori, da chi sarà costituita? Dagli *aristocratici* risponde il Nietzsche intendendo con questa parola di significare quegli uomini cui più largamente la natura conferì l'istinto dominatorio e i quali diligentemente si applicarono a svilupparlo e ad accrescere e ad educare la volontà di estenderlo. Ma sarà questa una casta chiusa, privilegiata come la vecchia aristocrazia del sangue e da essa trarrà i primi membri, oppure raccoglierà tutte le forze vive e robuste, con un criterio positivamente democratico (mi si conceda la parola), là dove si manifesteranno?

E questo secondo è il concetto del Nietzsche, nè poteva essere altrimenti, sebbene egli cerchi di non darlo troppo a dividere per timore che gli indegni si mischino agli eletti, talchè molti interpreti affermarono che il Nietzsche non faceva che ripristinare le antiche e strette oligarchie tiranneggianti, nelle quali per privilegio di nascita si trovavano esseri indegni aventi così il diritto di imporsi ad altri migliori di loro.

Ma questa interpretazione è assolutamente errata, il Nie-

tzsche non afferma siffatta esclusione in alcun luogo delle sue opere. Certo egli ritiene che le vere tempre di dominatori siano poche pochissime, magari una sola, e circonda di una infinità di restrizioni e di condizioni l'ammissione di un uomo fra coloro che egli definisce aristocratici, ma che importa? Anche in ciò il Nietzsche si mostra rigido positivista, riconoscendo la moltitudine dei mediocri in ogni specie di viventi, e il numero ristrettissimo dei migliori, di questi esseri cui la natura, per così dire, ha affidato una missione progressiva; e l'aver egli identificato l'istinto della dominazione con la vita, l'aver liberata la via da ogni ostacolo morale all'irrompere della volontà del dominio non significano forse che essa può e deve farsi avanti da qualunque parte venga, che niuno le si può opporre in virtù di qualsiasi privilegio? Chi ha la forza di vincere, chi ha la volontà di dominare dominerà in proporzione della sua volontà e della sua forza!

E la sua forza, la sua potenza saranno i suoi privilegi!

Non è questa, portata alle sue ultime conseguenze, la proposizione darwiniana del trionfo dei migliori? Per Darwin nella concezione di *migliore* restava ancora qualche pregiudizio morale, qualche limitazione cristiana, qualche deviazione democratica, per Nietzsche non vi è più, il migliore è colui che ha maggior vita, e forza di vita, volontà di dominare, epperò di vivere.

I precetti del Nietzsche sono limpidi.

“Sorpassa te stesso anche nei tuoi rapporti col prossimo: un diritto che tu puoi prenderti colla forza non devi lasciartelo concedere.

“Quello che tu fai nessuno può farlo nuovamente a te.

“Chi non sa comandare a sè stesso deve obbedire. E più di uno sa comandare a sè stesso ma è ancor ben lontano dal saper obbedire a sè stesso”.

(Così parlò Zarathustra)

(pag. 192).

Non si formula qui alcuna esclusione aprioristica, qui non si stabilisce alcun privilegio; anche dai più umili strati sociali può prorompere la insigne volontà e avanzare fin dove la sua potenza le consenta; la sola limitazione, sta nella sua incapacità. Come del resto non si formula dal Nietzsche alcuna esclusione circa le grandi virtù che debbono costituire la forza dell'uomo superiore, nè si prescrive uno svolgimento unico. Chi crede che il Nietzsche accordi soltanto la supremazia alla energia materiale e quella spirituale rivolta unicamente al proprio godimento, erra di grosso, poichè il Nietzsche scrive:

“Ciò che la vita promette a *noi*, *noi* dobbiamo mantenere a *lei*.

“Non bisogna voler godere allorquando non si dà a godere ad altri. E non bisogna *volere* godere!

“Poichè il godimento e l'innocenza sono le cose più vereconde, ambedue non amano essere ricercate. Si deve possederle! – Ma prima ancora bisogna *ricercare* la colpa ed il dolore!”.

(Così parlò Zarathustra)

(pag. 192).

Con questo grandioso ed armonico edificio teorico il Nietzsche ha raggiunto due grandi scopi, quello di una esatta corrispondenza fra la teoria e la realtà, tale quale è nella ampia e varia libertà delle sue manifestazioni dinamiche, evitando gli errori metafisici di tutti i costruttori teorici, e quello di far convergere naturalmente tutte le energie individuali e collettive al supremo ideale della perfezione umana, della grandezza sociale, della creazione del genio che rinnova e solleva i magnifici fasti della civiltà.

Mentre tutti i teorici debbono partire dal presupposto di un uomo teorico immaginario, differenti, da quello che è nella realtà e basare la loro costruzione speculativa sopra la conformità e l'asservimento di tutti gli uomini a questo tipo artificiale, il Nietzsche prende gli uomini come sono per servirsene di passaggio al suo tipo ideale, l'avvento del quale non implica per nulla la costrizione all'eguaglianza di tutti gli uomini, bensì il contrario.

Mentre in secondo luogo tutti i teorici ed anche quelli odier-

ni, che non vogliono mostrarsi tali, sono costretti a falsar la natura, a vederla attraverso gli occhiali deviatori dei loro apprezzamenti e delle loro apprensioni morali, perchè essa si lasci interpretare in modo da fornire l'autorità di una legge naturale ai loro presupposti morali, il Nietzsche rifiuta simile artificio che gli sarebbe assai facile, non avendo alcun pregiudizio morale da far trionfare nella condotta degli uomini e delle società umane.

Già si è detto come il Nietzsche infranga le entità metafisiche rimaste ancora nel nostro positivismo, le quali forzano lo studioso a vedere le cose soltanto sotto un dato aspetto e a un determinato modo; egli arriva a dimostrare che persino i fisici, i filosofi puri non cercano nella natura quello che vi è, ma la interpretano per farle dimostrare le loro preferenze morali, pretendendo di dare a questa interpretazione l'importanza di un fatto reale all'infuori da ogni intenzione.

Scrivo ad esempio il Nietzsche:

“Quel “conformarsi della natura alle sue leggi” di cui voi fisici parlate con tanto orgoglio.... non esiste che in grazia della vostra interpretazione e della vostra cattiva *filologia*, non è un *testo*, ma unicamente un adattamento ingenuamente umanitario, un'alterazione del senso, con cui venite incontro a sazietà agli istinti democratici dell'anima moderna! “Uguaglianza universale dinanzi alla legge”; – la natura in ciò non si trova in condizione

migliore: “un grazioso retropensiero” sotto cui si nasconde una volta di più l'avversione plebea contro tutto ciò che vi ha di privilegiato e di indipendente e che serve a mascherare una specie di ateismo raffinato.

“Ni dieu, ni maître” – ecco quello che volete, per cui “evviva la legge naturale!” – non è vero? Ma come ho già detto, questa è interpretazione, non è testo; per cui potrebbe capitare benissimo qualcuno il quale con intendimenti ed artifici d'interpretazione opposti ai vostri, da quella medesima natura e dai medesimi fenomeni sapesse derivare precisamente il trionfo tirannico ed inesorabile della forza; – un interprete il quale vi dimostrasse con tale evidenza la volontà del dominare esser la regola assoluta e senza eccezione, che tutti i vocaboli e persino la parola “tirannia” diverrebbero impropri e sembrerebbero blande metafore troppo umane; il quale interprete poi giungerebbe alle stesse vostre conclusioni, vale a dire che questo mondo segue un corso “necessario” e “calcolabile”, ma non già perchè è retto da leggi, bensì perchè le leggi vi difettano assolutamente, ed ogni dominazione in ogni momento sa tirarne le ultime conseguenze.

“E supposto che questo *testo* non sia che un'interpretazione e voi vi affretterete a farmi questa, obbiezione nevvvero? ebbene tanto meglio”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 24).

Nietzsche non ha bisogno di falsar la natura perchè questa approvi il suo sistema e lo consacri necessario e morale, poichè il suo sistema è per l'appunto l'emanazione rigida diretta della natura, considerata all'infuori da qualsiasi rispetto umano ma esclusivamente a seconda di quel suo cieco e terribile impulso che crea e distrugge, e colla natura combacia e si amplia senza che mai abbia a intervenire una limitazione preconcepita ed estranea a questa espansione istintiva della vita secondo sè stessa.

Quale funzione, quale importanza può avere l'arte in questo audace e superbo sistema inteso a svolgere il fine essenziale della vita, il dominio?

La risposta è facile. La funzione dell'arte e la sua importanza sono necessariamente scarse perchè subordinate al fine supremo della dominazione; per cui l'arte in questo sistema ha solo una ragione di essere in quanto coopera alla esplicazione della volontà di dominare, poichè, come già abbiamo avuto occasione di notare, è necessario che non uno sforzo, non una attività, non una energia vadano distratti dalla grande opera di restaurazione dei nuovi e perfetti dominatori per i quali la vita avrà il massimo fervore.

Ora il bello, come già il vero ed il buono, non costituisce che

una limitazione, una diversione, o una costrizione umana artificiosa delle vergini forze istintive, non forma che uno di quei tanti valori morali metafisici contro cui il Nietzsche si è scagliato con tutta la vigoria della sua logica iconoclasta.

Oggi specialmente in cui per bello si intende solo una data specie di bello, come già per buono si intende solo una data categoria di buono, la rispondenza della azione umana all'odierno criterio della bellezza viene a traviare l'impulso originale della azione dalla sua direzione istintiva ed a comprimerlo nella sua espansione spontanea.

E perciò come per adempire al vero e naturale scopo della vita e per attingerne le più alte e le più complete soddisfazioni è necessario che l'uomo possa svolgersi all'infuori dal bene e dal male e col solo criterio della sua volontà e della sua potenza, così pure è necessario che egli agisca all'infuori dal bello e dal brutto. Come non vi è bene e male, vero e falso, virtuoso e vizioso, come non hanno valore i contrapposti istituiti in seguito a un preordinato schema etico, così non vi è bello e brutto, ma solo vi è ciò che corrisponde all'istinto, alla essenza stessa della vita di voler affermare sè stessa, e ciò che non vi corrisponde.

Posti questi concetti generali, che derivano direttamente da tutto l'insieme del sistema nietzschiano, e che non sono che corollari logici o necessari, alla consistenza dei quali non interessa

affatto che il Nietzsche li abbia espressamente o no formulati in taluna delle sue opere, o che magari ad essi abbia contraddetto in qualche deduzione particolare, si vede subito quanto sia limitato il dominio dell'arte.

All'arte non resta che una duplice manifestazione; o fornire un mezzo di più alla realizzazione del dominio, e cioè porrendo rappresentazioni e visioni atte a celebrare il dominatore e le virtù che in lui si adunano, a incitare, ad ammaestrare, ad afforzare la volontà, a magnificare la forza e la vita, a persuadere alla dominazione; o valere come dilettazione e sollievo ai dominanti dopo le ardue fatiche della conquista; ma il Nietzsche non formula questa seconda conclusione, poichè egli non esamina mai il caso dell'avvento pratico del suo sistema, e quindi non si chiede mai quali forme d'arte corrispondano al tipo di civiltà perfettamente dominatrice. Unicamente assorto a bandire la sua legge di progresso, a raccogliere tutte le energie per uscire dalla presente condizione di cose ed apprestare la possibilità dell'imperio ai suoi dominatori, egli nulla concepisce all'infuori di ciò che tende a conseguire questo scopo. Tutta la società e tutti i fenomeni sociali egli non sa vedere che in questo contrasto e in questo sforzo cui attribuisce una estensione e una importanza universali perchè unicamente commisurate all'oggi.

Quindi l'arte è sempre un mezzo, non è mai di scopo a sè, non può costituire una estrinsecazione di attività a parte dal

grande scopo che urge a tutti, quello di vivere epperò di dominare; anzi colui che dell'arte fa scopo a sè stessa, chi nell'arte consuma tutta la sua attività e la sua forza è un disutile criminoso, poichè sottrae la sua energia a se stesso e alla vita, e perchè con tale disperdimento può ritardare anche di un istante il raggiungimento di una perfetta dominazione.

L'arte non deve e non può essere che uno strumento di dominio, di governo, che non deve richiedere troppo dispendio di forze e che deve profittare all'affermazione di una civiltà dominatrice o al piacere di chi opera e vuole.

In ciò Tolstoi dal suo punto di vista è logico come Nietzsche; egli che predica il vangelo opposto, egli che si è fatto apostolo della democrazia a oltranza, ritenendo che solo con la instaurazione di una civiltà essenzialmente democratica e popolare e con l'apparizione di uomini eminentemente umanitarî si raggiungano la perfezione e la felicità umana; egli pure non vuole che l'arte consumi troppe energie e le distraiga da questo scopo, ed egli pure vuole che l'arte tragga la sua ragione di essere da un fine utilitario, dal valere cioè come strumento di propaganda.

Per Tolstoi l'arte dev'essere uno strumento di propaganda democratica, e un diletto per le folle.

Per Nietzsche l'arte deve essere uno strumento di propaganda aristocratica per la dominazione e implicitamente di diletto

per i dominatori e di sottomissione per le folle.

E non è possibile concepire diversamente l'arte secondo la filosofia nietzschiana, poichè qualsiasi altra teoria all'infuori di questa, che scaturisce come una conseguenza diretta della filosofia medesima, andrebbe contro al significato e allo spirito di tutta l'opera di Federico Nietzsche.

E qualunque parola o frase il Nietzsche avesse scritto, qualunque idea egli avesse enunciato in contrario nei suoi libri, *a priori* si dovrebbe o cercar di spiegare in qualche altro senso, o, forti della cognizione del sistema filosofico nel suo insieme, eliminarla addirittura come frutto malsano della eccessività o del disordine del pensiero nietzschiano. Nè questo è procedere arbitrario, ma savio e giustificato metodo di interpretazione filosofica.

Del resto il Nietzsche nelle sue opere mature e principali nulla ha scritto che si opponga alle idee da me esposte, poichè, come vedremo in seguito, i frammenti che sembrano divergere possono essere con opportune spiegazioni giustificati, mentre invece molti sono i brani, di cui citerò alcuni, che le confermano, oltre a tutto il suo atteggiamento rispetto a Wagner, che ne è la prova evidentissima e inconfutabile.

È noto che nella vita, nelle opere e nella dottrina del Nietzsche Riccardo Wagner segna una influenza evidentissima. Si potrebbe dire, e non solo sotto il rapporto estetico, che la vita e

l'attività del Nietzsche si dividono in due periodi, il primo contraddistinto dalla più sconfinata celebrazione per l'opera wagneriana, il secondo caratterizzato dall'odio più violento contro l'opera del Wagner e contro lo spirito che la informa.

Ed è abbastanza importante per prima cosa osservare come mentre la coscienza collettiva, prima ostile all'opera e all'intuizione dominatoria del Wagner, si accende ora per lui di ardente ammirazione, nel Nietzsche invece si è verificato il procedimento opposto; egli dal più esaltato amore reverenziale professato nella giovinezza per il Maestro, passò, unicamente determinato dalla sua dottrina aristocratico-dominatrice, alla riprovazione più aspra ed irosa dell'opera wagneriana.

In questo assoluto voltafaccia il gusto non ha nulla a che vedere, è la logica del sistema filosofico che si è imposta al gusto, ed esalta o condanna.

All'inizio, quando l'autore del *Zarathustra* aveva solo il sentimento vago e frammentario dell'uomo supremo e dominatore, dell'imperio destinato alla volontà sovrana individuale, della libertà sconfinata dell'istinto della vita fuori dal bene e dal male, egli attribuiva una grande importanza all'arte, poichè nella creazione artistica gli pareva che prorompesse meglio che in qualsiasi altra estrinsecazione di attività umana la volontà istintiva libera dalle costrizioni morali, e specialmente si entusiasmava dell'arte wagneriana, poichè essa più che qualunque altra gli

palesava la sentimentalità diffusa del suo ideale e si accordava alle tendenze della sua speculazione filosofica.

Quando invece la formula del suo sistema fu espressa, quando la sua perturbante rivoluzione morale fu affermata con tutti i corollari dipendenti, l'arte wagneriana, che in apparenza sembrava non esserne che una premessa o una conseguenza, rivelò subito al Nietzsche il contrasto in cui stava con la sua teoria, e il Nietzsche sacrificò il suo gusto e tutta l'opera e le credenze sue giovanili alla imperiosa logica del sistema da lui costruito, condannando senza esitazione e senza remissione l'opera del Wagner.

E tutte le ragioni infatti che nel famoso *Der Fall Wagner* sono portate a motivare la violentissima critica, non sono già ragioni estetiche, apprezzamenti artistici, ma ragioni eminentemente filosofiche; in una parola il Nietzsche condanna l'arte wagneriana perchè se non si oppone almeno discorda colle sue teorie e con quella perfetta dominazione che ne è l'essenza.

Al conseguimento del suo futuro dominatore, alla instaurazione di una grande civiltà dominatrice sul tipo classico l'arte del Wagner era un ostacolo, sia perchè esaltava col tipo tedesco la leggenda barbarica, sia perchè richiedeva e da parte dell'artista, e da parte degli ammiratori uno sforzo eccessivo, una distrazione ingente di forze tolte allo scopo del dominio e lasciava l'uno e gli altri in uno stato di quasi esaurimento.

Come pure è sempre per ragioni filosofiche, è sempre perchè gli pare che risponda al suo sistema e che cioè inciti lo sfogo dell'impulso istintivo, celebri l'affermazione di una volontà libera e che vuol dominare, allieti gli ascoltatori senza esaurirli anzi eccitandoli, che il Nietzsche oppone all'opera wagneriana la *Carmen* del Bizet, facile, lieve, compiuta, piena di gaiezza e di impulsività, di passione e di sangue.

È questa una prova conclusiva? Non è questa una prova di fatto che val meglio di qualunque brano teorico?

Sopra se stesso e in un caso particolare il Nietzsche ci ha mostrato quale è l'arte che si armonizza col suo sistema filosofico, che risponde ai suoi ideali e alla logica della sua filosofia, e ci ha ammaestrato circa la sottomissione dell'arte alle esigenze del suo sistema. Tale arte è appunto quella che io ho sopra descritta e il cercarne un'altra è semplicemente assurdo, come sarebbe assurdo, dopo il libro sul *Caso Wagner*, ritenere il Nietzsche un entusiasta dell'opera wagneriana.

Ma se ancora ciò non bastasse, ecco alcuni frammenti che ci assicurano maggiormente della esattezza della nostra opinione.

Il Nietzsche, già lo si è detto, non crede alle manifestazioni dello spirito umano per cui si fa ostentazione di *obbiettivismo*, da cui cioè si vuole escludere l'influenza individuale e quel qualsiasi scopo a cui l'individuo per suo interesse tende, e poi non le vuole come quelle che rappresentano una distrazione di forze

per la volontà di dominare, fine più prezioso di qualunque altro da raggiungere per l'individuo, se vuol ottenere una più eccelsa esplicazione di vita.

E pertanto, come respinge le formule – *la scienza per la scienza, il bene per il bene* – così respinge la formula *l'arte per l'arte*.

“Paralisi della volontà, dove mai non si ritrova oggi di cote-sto essere rachitico! E talvolta in quale abbigliamento di lusso per giunta! E in quale abbigliamento seducente! Codesta malattia indossa le più sontuose vesti della menzogna, e così, ad esempio, tutto ciò che oggidi fa pompa di sè col nome di *oggettività*, di *filosofia scientifica*, di L'ART POUR L'ART di riconoscere puro e indipendente della volontà, altro non è che scetticismo, che paralisi della volontà acconciati pomposamente, – di questa diagnosi della malattia europea me ne faccio garante io”.

(*Di là dal bene e dal male*)

(pag. 124).

Da qui ecco la condanna evidente per l'estetismo come scopo a se stesso, e per la legge estetica elevata a norma di vita, ecco la condanna per quella attività umana che nell'opera d'arte insegue il solo ideale sterile di una finzione di bellezza, che nell'opera di scienza insegue un arido sforzo di conoscere astratto senza voler in essa fare una affermazione di vita, senza tendere con essa ad uno sviluppo della propria volontà domi-

natrice. Per Nietzsche tale arte, tale scienza rinchiusa in se stessa è una virtuosità dannosa, segna da parte di chi la pone in essere una volontà che non sa volere, che non intende la vita; l'arte deve pure concorrere, insieme a tutto il rimanente, all'opera di dominazione, il capolavoro deve essere la propria conquista. Ed ecco infatti che accanto alla condanna della formula e della scuola il Nietzsche pronuncia esplicita la condanna degli artisti che professano questo puro estetismo che ne hanno fatto una religione e lo scopo della loro esistenza.

“Si riscontra qua e là una adorazione appassionata ed esagerata delle *forme pure*, tanto presso i filosofi, quanto negli artisti; ma è fuor di dubbio che colui che ritiene talmente *necessario* il culto della superficie ha fatto alle volte qualche tentativo mal riuscito *al di sotto* della medesima. Forse ci sarà anche tra quei bimbi scottati, che sono gli artisti nati, i quali nella vita non trovano altro godimento, se non che nell'intenzione di falsarne l'immagine (come se volessero interminabilmente vendicarsi della vita), una differenza di grado; si potrebbe dedurre sino a qual punto siano infastiditi della vita dal grado a cui è giunta la loro brama di falsarne l'immagine, di annacquarla, di renderla trascendentale, di divinizzarla, gli *homines religiosi*, dovrebbero essere collocati fra gli artisti ed al posto *più elevato*”.

(Di là dal bene e dal male)

(pag. 64-65).

Non è qui confermata la condanna? Non è qui estesa ad ogni specie di formalismo? Specialmente sono in queste parole presi di mira dal Nietzsche tutti quelli che vivono nella adorazione della bellezza pura, della forma, della linea, della parola, tutti i contemplatori estatici e gli adoratori sterili, sia del bel gesto sia della bella parola. Non è con i gesti e le parole che si compone, che si esplica la vita, ciò non è che una superficie, sotto la quale è il vuoto, e chi di questa superficie si appaga, chi di essa si fa il culto esclusivo vuol dire che nulla ha in sè, che nulla ha trovato nella sua vita e nella propria essenza.

Il Nietzsche, in una parola, respinge tanto vigorosamente l'arte per sè stessa, l'arte elevata a norma di vita e a scopo unico dell'opera umana quanto riprova gli artisti che consumano se stessi e le loro energie in un freddo estetismo all'infuori dal grande impulso che trascina tutta la vita verso la espansione e il dominio.

Ho detto sopra che il Nietzsche nelle sue opere più mature e principali nulla avea scritto in contrario alla interpretazione da me data alla sua teoria artistica e forse ho detto male. Avrei meglio espresso il mio proposito, dicendo che il Nietzsche, là dove afferma il suo pensiero potentemente e limpidamente in giusta e logica conseguenza con i principi generali del suo sistema, non esprime mai verbo che lasci intravedere aver egli abbandonato il suo sistema per ciò che riguarda la concezione dell'arte,

perchè invece in altri momenti meno lucidi, in opere giovanili, in iscritti di carattere estetico ed allora quando meno lo soccorreva la visione completa e chiara del suo ideale supremo, il Nietzsche emise qualche proposizione, si valse di qualche metafora, che, male intese da studiosi inesperti nell'indagine filosofica e ignari del fondamento della filosofia nietzschiana, possono essere invocate in opposizione alla spiegazione che io sono venuto formulando.

Da tali proposizioni e metafore, credendo che il sistema del Nietzsche fosse quell'impasto di banalità e di enormità che tutti presso a poco ripetono in seguito a ciò che ne hanno malamente capito da certe interpretazioni artistiche ma arbitrarie, si è lasciato ingannare il Butti, venendo a determinare la teoria dell'arte secondo il Nietzsche proprio a rovescio di quello che io ho mostrato che essa è.

Una immagine in mano di interpreti troppo entusiasti e troppo poco critici ed avveduti è stata sufficiente a rovinare una scienza nei suoi inizi e a screditarla presso le persone di senno. L'immagine è quella di cui si valse lo Spencer a lumeggiare i fenomeni sociali paragonando la società umana ad un organismo, immagine che dallo Schäffle, dal Lilienfeld e dal Novicow presa alla lettera e non più considerata nella sua accezione puramente metaforica, ha condotto ad aberrazioni fatali che hanno screditato la sociologia.

Una immagine usata dal Nietzsche ha ingannato il Butti, è stata da lui scambiata per una proposizione teorica, per l'affermazione di una idea e come tale assunta ad un valore indicativo non solo eccessivo ma erroneo, portandola così a rovesciare completamente il concetto nietzschiano e a farlo apparire degno di riprovazione.

Il Nietzsche ha scritto:

“Io non riconosco in fondo a tutto ciò che fu se non un senso artistico e un simbolo d'arte nascosta, un *dio*, se si vuole, ma certo un dio semplicemente artista assolutamente spoglio di scrupoli e di morale per il quale la creazione o la distruzione, il bene o il male sono manifestazioni del suo capriccio indifferente e della sua onnipotenza: un dio che si libera fabbricando i mondi, del tormento della sua pienezza e della sua plethora, della sofferenza che gli danno i contrasti accumulati in lui».

E prima il Nietzsche avea scritto nel *Saggio di critica sopra se stesso*:

“L'arte è l'attività essenzialmente metafisica dell'uomo; l'esistenza del mondo non si può giustificare se non come un fenomeno estetico”.

In seguito a questi due frammenti, il Butti, senza pensarci più che tanto, senza curarsi del senso riposto profondo di que-

ste parole non molto chiare, senza cercare in quale connessione questi accessori isolati si trovavano con il complesso del sistema nietzschiano, non esitò a dire che, sebbene le frasi appaiono oscure ai profani, il loro senso non è per questo meno esplicito e tal senso è che il Nietzsche non accetta la spiegazione puramente etica della vita, ma propone di sostituire *l'arte alla morale come fondamento primo di tutti i fenomeni sensibili*.

Intanto nel modo come questa proposizione è enunciata subito si scorge una deplorable confusione e indeterminatezza proveniente dalla deficienza di ogni consuetudine con gli studi filosofici, in secondo luogo poi un rapido esame, poco più che superficiale, avrebbe dovuto essere sufficiente al Butti, letterato, per convincersi che la significazione che il Nietzsche dà qui alle parole *arte* e *artista* è molto diversa da quella comune ed infine che il ricorso all'arte viene dal Nietzsche usato come un ricorso metaforico, per meglio chiarire ciò che egli intende di significare. *Arte*, qui, per il Nietzsche significa essenzialmente una attività che può esplicarsi, ed è ammesso che si espliciti quasi in gran parte fuori dalle costrizioni del bene e del male, fuori dalle categorie morali, e *artista*, colui che agisce e crea per impulso spontaneo e seguendo solo la direzione dell'estro istintivo. Non sapendo che altro nome dare a questa libera attività, a questo libero uomo istintivo, il Nietzsche chiamò rispettivamente e provvisoriamente, e aggiungo inesattamente, *arte* la pri-

ma e *artista* il secondo.

Ma in così dire il Nietzsche non intendeva di enunciare un principio fondamentale filosofico che egli non avea ancor limpido nella mente e tanto meno di proclamare che l'arte è la legge dell'universo ma soltanto di valersi dell'arte come di un'immagine, di una qualifica atta ad avvicinare il lettore al suo pensiero.

Quando il Nietzsche dice: – “l'esistenza del mondo non si può *giustificare* se non come un fenomeno estetico”, egli, come lo dimostra chiaramente l'uso del verbo *giustificare*, intende che l'esistenza del mondo non è già un *quid* di preordinato a questa o a quella legge morale, non è già un *quid* per cui sia prestabilito questo o quel fine morale, ma è un fenomeno istintivo, seguente l'impulso della propria creazione fuori dalle leggi e dagli scopi etici, come appunto fuori da queste leggi e da questi scopi ha luogo quel fenomeno che propriamente si dice *estetico*, e si dice *estetico* appunto perchè non è nè etico, nè religioso, nè scientifico, nè giuridico.

Parimente quando il nostro filosofo dice: “Io non riconosco in fondo a tutto ciò che fu se non un *sensu artistico* e un *simbolo di arte nascosta*, un dio, se si vuole, ma un dio semplicemente artista” egli vuol intendere che il complesso di tutti i fenomeni, la natura (come poi affermerà limpidamente nel *Di là dal bene e dal male*) non ha scopi nè leggi morali, è indifferente senza riguardi e senza intenzioni prestabilite, senza giustizia, senza pietà, e che

ascrivere alla natura uno scopo è incorporare alla natura artificialmente un determinato sistema di morale. Perciò il Nietzsche, non avendo ancora ben definito questo ultimo concetto, parla di un *sensu artistico*, volendo significare un senso fuori dalle attuali categorie morali, parla di un *dio artista* volendo significare un creatore che nella sua creazione non fu vincolato da scopi morali e che alla sua creazione non assegnò scopi morali in correlazione alla dottrina cristiana e alla filosofia tradizionale, le quali della creazione del mondo fanno addirittura una opera morale.

Questo solo vuol dire e nulla più.

Il Nietzsche pensava così nell'elaborazione ancora immatura del suo sistema e così formulava il suo pensiero quando precisamente la massima sua preferenza era riservata a Wagner in cui obbiettivava il suo ideale di anima e di opera.

Come in Wagner il Nietzsche credeva di intravedere uno spirito libero e dominatore quale già veniva disegnandosi nella sua aspirazione filosofica, come nell'arte wagneriana presentiva un modo di agire, di creare e di espandersi, una azione e una espansione di là dal bene e dal male, di là dalle strettoie morali, così nell'arte in genere egli considerava una attività umana esplicantesi indipendentemente dalle norme morali, delle quali già provava il tedio filosofico.

Da qui la predilezione primitiva del Nietzsche per Wagner,

per l'arte e per il creare artisticamente, come lo dimostra la successione degli scritti nietzschiani che incominciano con gli studi di carattere artistico e con gli entusiasmi per Wagner (1870-1876) e si concludono col trattato filosofico del *Di là dal bene e dal male* e con gli odii contro Wagner (1885-1888), predilezione derivante precisamente da quella affinità vaga e superficiale che il Nietzsche sentiva tra l'attività manifestantesi artisticamente e quella espansione libera e istintiva di tutte le attività umane verso il dominio che già inconsciamente gli urgeva nell'anima.

Quando poi il Nietzsche procedendo per vari tentativi sempre più chiari e determinati riuscì nel *Zarathustra*, nel *Di là dal bene e dal male*, nell'*Anticristo* a formulare filosoficamente, a organizzare il suo sistema, ad aver nitidi dinanzi i suoi principî ed i suoi ideali e l'immagine del suo uomo futuro e superiore dominatore, come respinse Wagner, divenuto omai un ostacolo, così respinse l'arte, divenuta uno spreco, una distrazione e una limitazione, rinvenendo inoltre nel *bello* e nel *brutto* un'altra di quelle categorie aprioristiche, un altro di quei contrapposti di valori, un'altra di quelle costrizioni preconcelte alla libera espansione dell'istinto di vita, che già aveva trovato nel *vero* e nel *falso*, nel *bene* e nel *male*.

Naturalmente al Butti, che ignora o non ha tenuto presente nè il significato complessivo del sistema nietzschiano, nè la evoluzione psichica per cui è passato questo sistema prima di

trovare la sua formula definitiva, è sfuggito il senso puramente allegorico e dilucidativo delle parole adoperate dal Nietzsche; egli le ha interpretate nel loro senso letterale ed è giunto alla affermazione mostruosa che l'arte è per il Nietzsche il fondamento di tutti i fenomeni, la norma e lo scopo supremo della condotta; affermazione che, come abbiamo visto, contraddice in pieno il principio fondamentale, l'ideale massimo di tutta la filosofia nietzschiana, secondo cui la legge suprema di tutte le cose non è che l'organizzazione della dominazione.

E, come il Butti, erano prima di lui caduti nel medesimo errore altri artisti e in genere tutti coloro che impreparati alla ricerca filosofica, avevano colto del Nietzsche qualche frase, qualche *boutade* strampalata e isolata, confondendo facilmente le idee generali con qualche singolare illazione e sbagliando nell'intendimento delle idee stesse, lo avevano proclamato come il profeta di un estetismo vuoto e formalista, che sterilmente si conchiude in se stesso nel far la ruota del pavone.

Gabriele d'Annunzio nella *Gioconda*, non avendo ben compreso ciò che il Nietzsche vuol significare quando dice che l'istinto della vita deve svolgersi fuori da ogni costrizione, così come è lanciato dal cumulo di forze che lo hanno posto in essere (intendendo cioè l'affermazione della vitalità nella volontà attuata di una sempre più estesa dominazione), fa dire allo statuario *Settala*, che essendo egli portato a fare statue, ha adem-

piuto ad ogni suo dovere, ha esaudito alla sua missione, nè ad altra legge deve sottoporsi quando le sue statue ha compiuto.

In altre parole, adempiuta la legge estetica superiore ad ogni altra, è fatto tutto. E i critici al legger ciò si sono infuriati contro il Nietzsche credendo che ciò fosse la quintessenza del pensiero nietzschiano, e invece non era che un individuale apprezzamento di Gabriele d'Annunzio.

Obbedire e svolgere l'istinto originale, sì, comanda il Nietzsche, ma in quanto è l'istinto massimo di vita e cioè *volontà di dominare* e affermazione e dignità di dominio, e per ciò sia pure scolpire statue se uno è uno statuario, ma sempre come un mezzo per conseguire il supremo scopo della vita, l'organizzazione di un ognor più vasto e forte dominio, non già estaticamente e sterilmente fare statue per fare statue. Anzi non solo lo statuario è soggetto così alle stesse leggi degli altri, ma ad una di più per il Nietzsche, a quella cioè di contribuire con la sua opera all'opera della dominazione, e di non lasciarsi mai nella sua opera distrarre troppe energie, indebolendo così la sua volontà essenziale.

Ora il Butti, anche per ischierarsi contro Gabriele d'Annunzio e biasimarlo di aver pedissequamente seguito la teoria nietzschiana, accetta pienamente come del Nietzsche questa inesatta interpretazione del d'Annunzio, ripetendo così lo stesso errore. E tanto più mi sono persuaso di ciò (arrivando quasi a

dubitare che il Butti meglio che uno studio sulle idee del Nietzsche abbia veduto Nietzsche attraverso d'Annunzio e voluto trovar modo di pungere Gabriele D'Annunzio) quando poche righe appresso per concludere la sua dimostrazione contro il Nietzsche rileva tutta la vacuità e la inutilità di quell'apostolato per la pura Bellezza regolatrice di ogni attività, che viene affibbiato al d'Annunzio e che si fa consistere in un sorriso seduttore di donne, o in una frase dolcemente canora, quasi che il Nietzsche non si fosse proposto invece l'intento contrario.

E tanto più l'errore del Butti appare grande ed evidente, quando, si vedono poi gli sforzi che egli è costretto a fare per conciliare questa pretesa idea gratuitamente affibbiata al Nietzsche con gli altri frammenti dello stesso Nietzsche che il Butti riferisce in appresso. Egli si dibatte invano nella contraddizione che lo stringe da ogni parte, quando è costretto a notare il niun conto che il suo filosofo fa dell'arte nel futuro; la contraddizione lo soffoca addirittura infine con i due aforismi del Nietzsche contro gli artisti e gli scrittori, tanto che, mentre in principio dell'articolo si vede il Butti fieramente oppositore delle idee che egli mette nell'anima del Nietzsche, all'ultimo remissivamente e senza che egli neppure sappia come spiegarselo si vede il Butti avversario indomabile dell'estetismo per se stesso concludere che accetta gli aforismi nietzschiani!

Occorre aggiungere nuovi argomenti a dimostrare l'assoluta

erroneità di questi apprezzamenti? Io non credo. Nietzsche finora, oltre a non essere stato compreso, è stato mal compreso e peggio divulgato da tutta una turba di impetuosi ammiratori, avidi di *réclame*, o di denigratori partigiani, accecati di furore. E fra gli uni e gli altri io non so quali siano stati i suoi più feroci nemici. Certo che in causa di tutti costoro egli fu fatto apparire sotto una luce completamente falsa, che impedì di vedere la sua vera figura; fu mostrato or come un esteta liquefacentesi in adorazione della bellezza, or come un esteta pervertitore e tirannico del mondo sotto la legge della bellezza, or infine come un gaudente che mira solo al piacere.

Il Nietzsche nulla è di tutto ciò

Niuno invece più del Nietzsche ha sdegnato e respinto l'estetismo o l'arte elevata a legge della condotta umana, intesa come dissanguante vampiro delle energie umane, niuno più del Nietzsche ha condannato l'edonismo e l'epicureismo come sistema di vita, niuno più del Nietzsche ha avuto un alto, un severo, un rigido, un magnifico concetto della vita ed ha assegnato all'uomo una meta più nobile e più grandiosa, la dominazione di sè, degli altri uomini, del mondo, ad organizzare e ad ottenere la quale si richiedono tutti gli sforzi e tutte le energie dell'uomo, non sono mai sufficienti i sacrifici ed occorre la più inflessibile e dura disciplina.

Talchè se nel sistema nietzschiano vi è una cosa certa essa è

questa: *che fra i superuomini, fra i dominatori dell'avvenire non vi è posto per gli artisti*. Non è questo precisamente il rovescio di quello che generalmente si crede e si afferma?

La formula estetica nietzschiana, ho già avuto occasione di osservarlo incidentalmente, se è in giusta armonia nella costruzione complessiva di tutto il sistema, e se corrisponde anche a una parte di verità, è però monca e unilaterale. Essa non rispecchia che uno degli atteggiamenti dell'arte relativo a un dato periodo di civiltà, atteggiamento reso dal Nietzsche universale e da lui identificato con tutta l'arte. Per l'ansia di scampare al più presto dalla odierna depressione democratica e di instaurare la bella dominazione futura, per l'esagerazione inerente a tutti i proclamatori di nuove idee e quindi anche al Nietzsche rispetto alla sua febbre del dominio, per il fatto che oggi ci si trova presso a poco in quel periodo speciale di civiltà in cui l'arte precisamente riflette la preoccupazione generale e tende al raggiungimento del dominio, il Nietzsche non è andato oltre, non ha cercato di più, ha elevato questa fase parziale a ciclo di una intera evoluzione, e non ha potuto più concepire l'arte sotto altra forma.

Ecco perchè, anche accettando alcune delle idee del Nietzsche, non ho creduto che la sua dottrina costituisse una teoria esatta e completa e formulasse la legge più generale dell'arte, teoria e legge che procedendo per altra via e con ben diversi

criterî io spero di avere enunciato e completamente dimostrato in questo libro.

INDICE

INTRODUZIONE. — La necessità di una nuova teoria estetica e le deficienze della critica d'arte.

La nozione della bellezza nei tre grandi tipi di civiltà.

L'arte per ogni tipo di civiltà.

L'arte realistica delle civiltà inferiori.

Le origini e le forme dell'arte simbolica delle civiltà intermedie.

Il poema eroico.

Le forme più recenti del romanzo.

Quello che è un romanzo moderno.

La tragedia moderna.

Il monumento e le sue arti. - I. Il monumento antico (Il Colosso di pietra).

II. Il monumento moderno (La Macchina).

III. Il rinascimento della scultura.

Il quadro moderno.

Il nuovo stile — Come si forma uno stile. Le democrazie e lo stile.

Elementi e motivi del nuovo stile.

La bellezza femminile.

L'arte per il dominio e le idee estetiche di Federico Nietzsche.