

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Note su Pietro Pancrazi e Ubaldo Oppi: Di Ca' Pesaro e d'altro

Vittorio Pajusco

Pietro Pancrazi è stato uno dei personaggi più importanti della letteratura italiana della prima metà del Novecento.¹ Come critico militante, o meglio «critico giornaliero» come lui amava definirsi, molte sono state le testate che hanno ospitato la sua penna: *La Nazione*, *La Voce*, *Il Resto del Carlino*, *Il Nuovo Giornale*, *Il Secolo di Milano*. Impossibile inoltre non ricordare due incarichi rilevanti: il quotidiano lavoro per la terza pagina del *Corriere della Sera* iniziato nel 1926 e poi, complice l'incontro con Ugo Ojetti, la creazione della rivista *Pegaso* seguita come segretario di redazione fino alla chiusura nel 1933.² *Di Ca' Pesaro e d'altro* è stato quindi il suo esordio letterario, il primo volume di un giovanissimo che aveva cominciato a collaborare con dei quotidiani veneziani da soli due anni.

Pietro Pancrazi nasce a Cortona nel 1893; per vari problemi economici la famiglia si trasferisce prima a Roma dal 1908 e poi a Venezia dal 1910 dove il giovane Pietro, poco tempo dopo, conclude il Liceo Marco Foscarini. Prima ancora di diplomarsi si avvicina al «quotidiano radicale» della città lagunare: *L'Adriatico*. Gli articoli da lui scritti raccontano di una attività multiforme: cronaca, recensioni di libri e di spettacolo teatrali, racconti. «Si sente che il giovanissimo scrittore sta tentando molte strade»; in alcuni pezzi emerge pure un certo valore nazionalistico, dovuto ai fatti della contemporanea guerra in Libia.³ Nel 1912 Pancrazi passa alla *Gazzetta di Venezia*, il quotidiano liberale della città che lasciava molto più spazio agli scritti di arte e letteratura. Il cambiamento si vede già dal primo articolo: una recensione all'*Esposizione d'Arte umoristica e di Caricatura* di Treviso del novembre 1912.⁴ In «Come si ride» Pancrazi

1 Per un'approfondita disamina del volume di Pancrazi si rimanda a Del Puppo 1999.

2 Per la biografia e una bibliografia essenziale di Pietro Pancrazi (1893-1952) si rimanda a Guarna 2014.

3 Per il periodo veneziano di Pietro Pancrazi (1911-15) ed un completo elenco degli scritti si rimanda a Galimberti 1954.

4 Sulle esposizioni d'arte umoristica in Italia si veda Cappellazzo 2012-13.

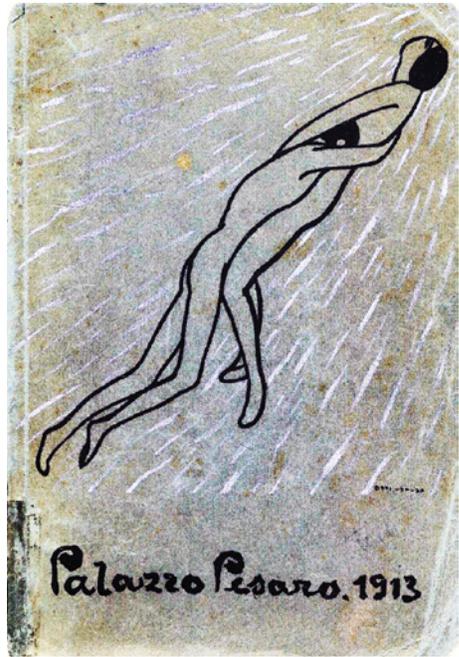


Figura 1. Ubaldo Oppi, Copertina del catalogo della mostra: *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913* (immagine *Notte lunare*). 1913. Venezia, Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

sottolinea in maniera pessimistica come a questa mostra non si sentano tra il pubblico risate «schiette» ma si scorga appena qualche «sorriso tormentato e tormentatore, che non sa più giuocare sui margini della vita, ma che tutta la vita vuole a modo suo esprimere».⁵ Tra i presenti alla rassegna trevigiana il nostro segnala in maniera lungimirante l'opera di Arturo Martini, definendolo «un filosofo dell'umorismo: il più inquieto, il più profondo e certo il più originale degli espositori». E, parlando sempre dello stesso artista, aggiunge:

Arturo Martini con la sua collezione di *teoristi* non fa ridere, fa pensare, e sconcerta anche un poco perché ha colto il ridicolo in ciò che l'uomo ha di più grave, il pensiero. Sono congressisti attorno ad un tavolo, sopra un piano verde che, pur nella sua determinatezza, non finisce e vi dà l'idea di una irreale vastità: così come il pensiero... Le figure sono viste di scorcio e rese a tratti sciolto e sicuri: o sono quasi sentite in un incubo: nell'incubo dell'inutilità del pensare. Sono forse diplomatici a congresso per la pace? E vi sono, in altri otto quadri, altri teoristi nella sterile contemplazione del proprio pensiero. Credo che l'umorismo gra-

5 Pancrazi, Pietro (1912). «Come si ride». *Gazzetta di Venezia*, 4 novembre.

fico non possa scendere di più in profondità d'intenzione. E non saprei nemmeno dire se con tali visioni di vita, sofferta quasi in un incubo, si possa ancora parlare d'umorismo.⁶

Nel giugno 1913 Pietro Pancrazi dà alle stampe il suo primo volume monografico *Di Ca' Pesaro e d'altro*; il titolo fa riferimento alla mostra del palazzo sul Canal Grande, frequentata dallo scrittore, che però non è il soggetto del testo.

Il volumetto è una sintetica indagine delle condizioni della odierna intellettualità: negli artisti, nei letterati, nella follia. Chiaro, incisivo, qua e là paradossale, esso denota uno spirito acuto di osservatore ed una soda cultura estetica.⁷

Con queste parole il libro viene presentato sulle pagine del giornale in cui il ventenne Pancrazi scrive. L'esposizione di Ca' Pesaro rappresentava quindi solo un pretesto per portare avanti riflessioni in ambito poetico, filosofico e sociale con tono moraleggiante, o meglio *educativo* come ripeteva spesso l'autore. Come è noto l'evento organizzato nel mezzanino di Palazzo Pesaro aveva fatto molto parlare di sé per la straordinaria qualità delle opere presenti e per le discussioni di *convenienza* che si erano tenute in sede di Consiglio Comunale. I giornali avevano dato largo spazio alla competizione che si era creata tra Ca' Pesaro e La Biennale, «fu per un momento a soqquadro il piccolo mondo che a Venezia di arte parla o si occupa» (Pancrazi 1913). Pancrazi cerca quindi di sfruttare tutta questa popolarità e di inserire il suo primo libro sulla scia di quella notizia. *Di Ca' Pesaro e d'altro* è un «opuscolo» a cui l'autore rimase sempre affezionato forse perché «chiude un periodo di attività e di ricerca» (Mattesini 1971, 29) con toni di «tristezza e acerbità» (Branca 1984, 108).

Il testo, di 61 pagine numerate, è diviso in quattro capitoli di cui due già apparsi come articoli singoli sulle pagine della *Gazzetta di Venezia*.⁸ Il volume ricorda anche fisicamente il catalogo della mostra di Ca' Pesaro: infatti ha lo stesso formato, lo stesso stampatore (L'Istituto Veneto di Arti Grafiche) e presenta in copertina un disegno dello stesso artista, Ubaldo Oppi.⁹ L'immagine scelta è *La danza* (fig. 2), un disegno ad inchiostro nero su carta giallina indicato in catalogo con il numero 268 ed esposto a Ca'

6 Pancrazi, Pietro (1912). «Come si ride». *Gazzetta di Venezia*, 4 novembre.

7 «Di Ca' Pesaro e d'altro». *Gazzetta di Venezia*, 22 giugno 1913.

8 «Il trilatero dell'ignoranza». *Gazzetta di Venezia*, 3 maggio 1913; «Elogio della strada». *Gazzetta di Venezia*, 25 novembre 1912 (nel volume cambia titolo in: «Elogio della vita intera»).

9 Per la biografia e una bibliografia essenziale di Ubaldo Oppi (1889-1942) si rimanda a Portinari 2009.

Pesaro nella sala XV dedicata al bianco e nero (Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 22-3). Il soggetto della copertina è una coppia, un uomo e una donna nudi, in piedi in atto di danzare. La semplicità del tratto e l'eleganza della composizione citano da una parte la pittura di Matisse dall'altra l'attenzione grafica degli artisti della Secessione viennese.¹⁰ Ubaldo Oppi, residente da tempo a Parigi,¹¹ si presenta alla mostra del 1913 con un notevole numero di opere: 30 tra dipinti e disegni. I disegni saranno molto ammirati dalla critica e dal pubblico; uno scritto anonimo, forse di Gino Damerini, apparso sulla *Gazzetta di Venezia* ancor prima dell'inaugurazione della rassegna così affermava:

La mostra Oppi non conterrà solamente delle pitture ma anche una serie di disegni che susciteranno nel pubblico polemiche vivissime per la libertà dell'ispirazione e per la novità arditissima dello stile. Attraverso questi disegni verranno infatti poste in discussione idee e forme che appassionano profondamente il pubblico dei grandi centri stranieri e che sono tuttora sconosciute da quello del nostro paese.¹²

Sul «giornaletto», numero unico, *il contrario* creato da Garbari e da Martini¹³ si aggiungeva:

attraverso i disegni vedo che anche lui s'è rinnovato. [...] Alcuni sono bellissimi, fanno opera a sé. Cito gli amanti che danzano, gli amanti rapiti in estasi, nei quali Oppi ha raggiunto una sensazione di ritmo della forma assai notevole. Alcune «donne nude» sono veramente nude, non come spesso «modelle senza abiti».¹⁴

Particolarmente apprezzata è stata la copertina del catalogo ufficiale dell'*Esposizione di Palazzo Pesaro* del 1913 (fig. 1). L'immagine, anche in questo caso, di due corpi nudi uniti in un abbraccio e immersi in una sorta di mare formato da tocchi argentei di pennello che brillano sul fondo az-

10 Alcuni di questi disegni sono pubblicati in: Magagnato 1969, tavv. 13-22; Gian Ferrari 1989, 33-44.

11 Da notare il rapporto di Oppi con *'La danza'* che emerge anche dalle sue frequentazioni parigine: nel 1911 ritrae l'amico Gino Severini mentre sta dipingendo il capolavoro futurista *La danza del pan pan al Monico* (*La danse du pan-pan au Monico*) (Fonti 1988, 22); nel 1913 realizza un disegno (un nudo maschile) ispirato dai Balletti Russi, più tardi dedicato a Filippo De Pisis (Tommasi 1987, 179).

12 Damerini, Gino (?) (1913). «Una mostra di Ubaldo Oppi a Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 11 maggio.

13 Su *il contrario* si vedano le parole di Martini trascritte da Giuseppe Marchiori (1974, 67).

14 Si rimanda al testo del *il contrario*, trascritto in appendice a questo volume.

zurro cartonato del libro, è spesso interpretata con i titoli: *Due nudi* o *Gli amanti*.¹⁵ Un breve articolo apparso sul quotidiano *L'Adriatico* del 25 maggio 1913 che riportava il bollettino delle vendite di quel giorno diceva che:

Le vendite a Palazzo Pesaro continuano animatissime. Italo Brass ha acquistato l'acquaforte di Arturo Martini «Ricordi» e il disegno di Ubaldo Oppi «Notte lunare» che è quello riprodotto nella copertina del catalogo.¹⁶

La dichiarazione non lascia dubbi, guardando l'elenco dei disegni di Ubaldo Oppi presenti in catalogo quello della celebre copertina risulta essere con sicurezza il numero 266, *Notte lunare*. Al 268 chiude l'elenco *La danza* tema che dovrebbe corrispondere al disegno del volume di Pancrazi ma che potrebbe ispirare anche qualche dubbio; l'ambiguità dell'immagine che introduce il volume *Di Ca' Pesaro e d'altro* potrebbe suggerire anche altri titoli come: *Gli amanti* (ai numeri 259 e 267) o *Uomo e donna* (al numero 265) tutti presenti nella sala del pittore vicentino Oppi.

Bibliografia

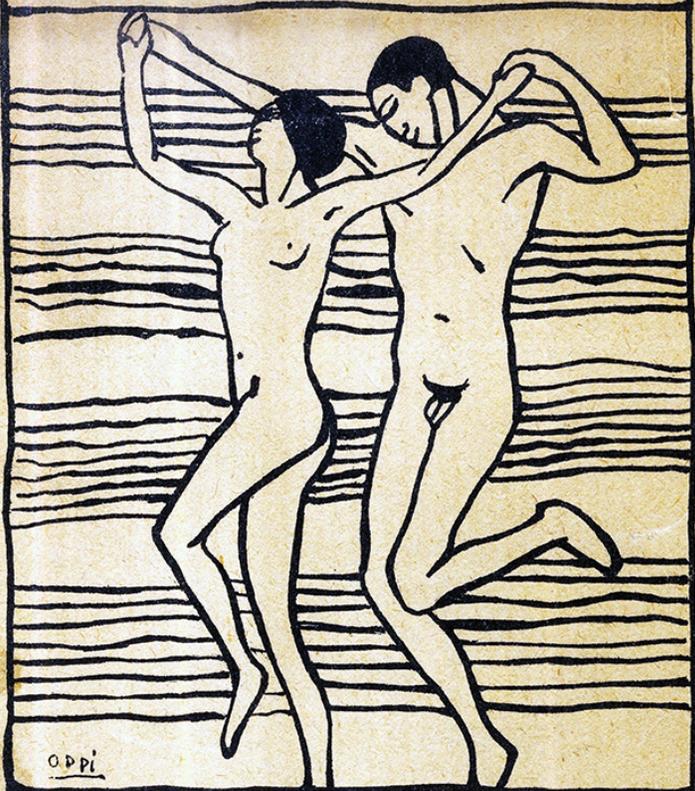
- Branca, Vittore (1984). «Immagini di Pancrazi». Fedi, Roberto (a cura di), *Pietro Pancrazi La letteratura del quotidiano = atti di convegno* (Cortona-Firenze, 24 aprile, 22 maggio, 19 giugno 1982). Cortona: Calosci, 107-14.
- Cappellazzo, Silvia (2012-13). *Esposizioni d'Arte umoristica e di Caricatura tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia* [tesi di Laurea Magistrale] [online]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. URL <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3915/827217-1174631.pdf?sequence=2> (2017-11-22).
- Del Puppo, Alessandro (1999). «La 'voluta ignoranza' della pittura. Un esordio editoriale intorno a Ca' Pesaro». *Venezia Arti*, 12, 132-6.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Fonti, Daniela (1988). *Gino Severini. Catalogo ragionato*. Milano: Mondadori.
- Galimberti, Cesare (1954). «Gli ani veneziani di Pietro Pancrazi». *Lettere italiane*, 4(4), 362-77.

15 Si veda Tommasi 1987, 179; Gian Ferrari 1989, 33, 57; Pontiggia 2002, 12.

16 «La mostra di Palazzo Pesaro. Vendite». *L'Adriatico*, 25 maggio 1913.

- Gian Ferrari, Claudia (a cura di) (1989). *Ubaldo Oppi = catalogo della mostra* (Milano, 1989). Milano: Electa.
- Guarna, Valeria (2014). s.v. «Pancrazi, Pietro». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80. Roma: Treccani, 707-9.
- Magagnato, Licisco (a cura di) (1969). *Mostra di Ubaldo Oppi = catalogo della mostra* (Vicenza, 25 ottobre-14 dicembre 1969). Vicenza: Comune di Vicenza.
- Marchiori, Giuseppe (1974). «Note su Gino Rossi». *L'osservatore politico letterario*, 10(12), dicembre, 66-9.
- Mattesini, Francesco (1971). *Pietro Pancrazi tra avanguardia e tradizione*. Roma: Bulzoni.
- Pancrazi, Pietro (1913). *Di Ca' Pesaro e d'altro*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Pontiggia, Elena (a cura di) (2002). *Ubaldo Oppi. La stagione classica = catalogo della mostra* (Milano, Verona, 2002-2003). Milano: Skira.
- Portinari, Stefania (2009). «Ubaldo Oppi». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa, 324-5. La pittura nel Veneto.
- Tommasi, Anna Chiara (1987). «Ubaldo Oppi». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta, 174-9.

Pietro Pancrazi



oppi

Di Ca' Pesaro
e d'altro.

Figura 2 (pagina precedente). Ubaldo Oppi, copertina del volume di Pietro Pancrazi, *Di Ca' Pesaro e d'altro* (immagine *La Danza*). 1913. Venezia, Fondo Aldo Camerino, Biblioteca di Area Umanistica, Università Ca' Foscari Venezia

Di Ca' Pesaro e d'altro

Pietro Pancrazi

E d'altro.¹

Perché quando qualche tempo fa, all'inaugurazione dell'annuale mostra giovanile di Ca' Pesaro, fu per un momento a soqquadro il piccolo mondo che a Venezia di arte parla o si occupa, per inclinazione di natura o per dovere di professione, e tanto il piccolo mondo bisticciò da trascinare per le orecchie l'arte (o la non arte) perfino, o dio! In Consiglio Comunale - troppo, io penso, i termini del bisticcio rimasero tappati nelle quattro mura dell'esposizione discussa.

Bisognava, per trarne ammaestramenti di vita, condurli fuori e dar loro aria e significato - positivo o negativo non importa - in tutto un movimento che si è venuto in breve tempo determinando e che ha ormai ben definite espressioni - dalla rivista al libro e all'esposizione - nella vita spirituale dell'ultim'ora: in filosofia in poesia e in arte: e che - pur differenziandosi di nomi e di aspetti - può esser da qualche punto di vista comune fermato e considerato.

Alcuno di questi punti di vista ho tentato accennar qui senza troppo insistervi su; e son via via venuto dicendo a me stesso qualche no.

Ho creduto di sentire la vita più in là.

Più in là certo anche d'alcune beneamate forme di cultura borghese; e l'ho detto.

Vorrebbero queste pagine agli amici indicare, dinnanzi alle espressioni dell'ultim'ora spirituale, non un atto affermativo o negativo, ma un gesto semplice verso la vita.

VENEZIA 15. VI. '913

1 Del volume *Di Ca' Pesaro e d'altro*, pubblicato da Pietro Pancrazi nel 1913, sono note (secondo dati ottenuti dal Servizio Bibliotecario Nazionale) solamente sette copie, conservate presso sei biblioteche pubbliche italiane: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca (copia dell'autore facente parte della sua biblioteca personale, Fondo Pietro Pancrazi), Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (2 copie), Biblioteca della Biennale di Venezia, Biblioteca di Area umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia (Fondo Aldo Camerino) e Biblioteca Civica di Varese (donazione Giuseppe Baratelli). La trascrizione integrale, tratta dall'esemplare appartenuto ad Aldo Camerino, mantiene inalterati titoli, formati e divisione in paragrafi [Vittorio Pajusco].

L'EQUIVOCO DELL'INCULTURA.

I.

GIORNI fa, alla mostra d'arte giovanile di Ca' Pesaro un amico che mi accompagnava in giro per le sale, indicandomi qua e là degli interi gruppi di quadri, mi osservava non senza un certo compiacimento: Vedi, contro l'accademismo convenzionale o la decadenza frolla dei raffinati, questi giovani che pure avevano in sé tanto da mietere allori nei già battuti sentieri, si sono rifatti una verginità artistica. Si sono spogliati dei vecchi modi e delle vecchie intensioni, e sono tornati addietro, alle fonti delle prime impressioni, alla scaturigine dell'immediata intuizione artistica...

E mentre l'amico diceva io, camminando su e giù, guardavo, e un poco anche ma leggermente - come si conveniva in sale ornate ove signore di fina eleganza esprimevano il loro giudizio con sorriso deliziosamente invariabile - pensavo.

Poi scesi, solo, all'atrio magnifico di Ca' Pesaro dove l'acqua del Cana-lazzo battuta dal sole mandava striature di luce tremula che sulla pietra umida s'intrecciavano, s'impigliavano e si smorzavano a un tratto, civettescamente, per poi riapparir con un balenio più fitto e più vivo...

Tagliai corto e, giù per il budello di una calluccia e la groppetta di un ponte, mi misi in uno di que' dedali di svolte di muriccioli e d'angoli così stretti in sé e aggroppati che a girarli s'ha l'idea d'esser di que' cani lanciati su sé stessi, rotativamente, verso la metà della propria cosa fuggente...

Sotto il grottesco della stessa immagine, m'appare allora lo sforzo degli artisti che diremo dell'incultura: lanciati anch'essi rotativamente ad agguantarsi la coda della verginità.

II.

IN verità si è venuto determinando in questi ultimi anni da noi e altrove tutto un complesso movimento filosofico artistico letterario dalle apparenze talora fin' anco contraddittore, ma unico della sostanza, che dovrebbe condurre l'arte la filosofia e la poesia, attraverso una spogliazione francescana di elementi culturali elaborativamente logici, al fresco gaudium della verginità. Possiamo per esempio raggruppare sotto questo punto di vista - senza pensar di risolverle, ma solo per lumeggiarle in un loro aspetto comune - tre correnti di pensiero che rodono più che non irrighino fruttuosamente la vita spirituale dell'ultim'ora. L'intuizione, in filosofia; in arte, il postimpressionismo fino al futurismo; in poesia, il futurismo.

Perché non solo nelle ultime mostre artistiche abbiamo visti quadri di primitiva elementarità nella tecnica del disegno e del colore, e di schematica semplicità nell'intenzione del loro effetto totale; ma abbiamo in poesia il futurismo (parlando di futurismo intendo il futurismo teorico - la pratica, come ognuno sa, è tutt'altra cosa; ma è appunto il futurismo teorico che un valore filosofico d'intensione) dicevo dunque: in poesia il futurismo

che vuole e crede di *cominciar* lui esplodendo da una coscienza moderna verso un futuro ipotetico, previa un'accurata abolizione del passato; e i filosofia l'intuizione che riconduce ogni problema dello spirito, massimo il basale e perennemente travagliato problema della conoscenza, alla primitività della sùbita (e unica) percezione intuitiva. E il concetto filosofico si riversa nell'arte.

L'aggruppamento non sembri ibrido e paradossale: non è, che ho già detto, assoluto o totale (non tutti i caratteri del futurismo possono attribuirsi all'intuizione, al postimpressionismo ecc.) ma è, fatto parzialmente in relazione *all'incultura*, legittimo e significativo.

III.

TALE, lo stato di cose: ora, l'equivoco che lo regge. Esistono momenti nella storia del pensiero e della sensibilità artistica umana in cui pensiero e sensibilità non si generano e non si determinano per così dire in generazione spontanea e in libera gioia di creatività, ma appena han tanto di forza da levarsi su un centimetro, si rivolgono su sé stessi e si rialzano allora di un altro centimetro e cadono ancora giù.

Quelle fontanelle a zampillo artificiale che un litro d'acqua alimenta per l'eternità, e che si levano da un bacino lucido nella sala da pranzo degli alberghi di lusso, iridate la sera da un lampadario multicolore, e che di lontano, ad occhi socchiusi, se suona un valzer vecchio, danno idea di chi sa quale frescura.

Noi diciamo con una parola (ch'è un po' come un abito fatto e chi lo compra se lo mette e gli va): decadenza - ha prodotto anche, imperniandosi in qualche coscienza perfetta a sé stesso, dei capolavori - ma, dai dai, il giuoco stracca. La stanchezza della stanchezza. Si disse allora: lasciamo cader giù la troppo elaborata sapienza, smettiamo le intenzioni troppo sottili, rinculiamo ai primordi, apriamo sul mondo, su ogni piccola e grande cosa del mondo, occhi grandi e chiari di meraviglia, apriamo rotondamente la bocca a omeriche reiterate interiezioni di sorpresa. Capitolombolo nella decadenza della decadenza.

Si tracciarono nella tela segni asciutti e brevi, come i commenti che i ragazzi fanno in margini al libro di lettura; e quello si disse disegno. La concezione del colore si diradò e scheletrizzò in tonalità uniche allineate con la sapienza della voluta ignoranza e si disse pittura. Si sostituì alla lirica l'annotazione nuda, anche la nuda numerazione e si disse sintetismo poetico. Ecco

Porta a vetri: dentro lumi

Fumi

Ala di profumi

. . . .

. . .
Urto:
parole, insulti;
fragore di porta
passi leggeri, striscia di sciarpa rosa.

Ma esemplificare, perché? D'altronde Luciano Folgore ci ha dato alcune tenui o maschie sue fantasie deliziosamente o potentemente. Né voglio nemmeno dir male di questi suoi *Caffè notturni*. Voglio solo dire che queste rade e asciutte parole staccate nella carta, come già i segni scheletrizzati e induriti a forza d'intenzione nella tela, posson vivere nell'impressione di chi vede o di chi legge, solo che chi vede o chi legge sappia riempire di sapienza propria tutte le pause che sono tra i segni e tra le parole e poi - fattasi intera la poesia o compiutosi il disegno o il colore dentro - sappia, per raffinatezza di contrasto, godere di quel che fuori ne vede, ridotto ad espressione minima.

Quest'arte non può vivere che di questo contrasto; come press'a poco la devozione di alcuni decadenti francesi non poteva artisticamente (e forse anche fisiologicamente) vivere che nel contrasto con la loro stanchezza.

Dobbiamo creare noi l'atmosfera che dia alle espressioni di quest'arte significato. Quest'ostentazione d'incultura di elementarità di visione, di annullamento di ogni complicazione di tecnica o di artistica sensibilità, non è che una raffinata raffinatezza.

C'è la trascuratezza ingenua del villano e quella del raffinato nell'eleganza. Possono somigliare nell'apparenza, ma c'è in realtà, tra l'una e l'altra, un abisso.

C'è Omero e c'è Kipling. C'è Saffo e c'è la *Bilitis* di Pierre Louÿs. Non si diventa selvaggi e ingenui e creatori d'impeto primitivo solo perché si vuol diventarlo.

Quest'equivoco dell'incultura ha preso poi in alcuni, forme di ridicola e quasi divertente ingenuità.

C'è chi ha pensato di far cosa nuova e virginale cantando uno stantuffo piuttosto che un fiore. Di più: c'è un pittore che s'è dato a pitturare con selvaggio impeto banane con batufoli di bigio, su cieli tropicali. E giù, a piedi d'una banana, ci ha messo un uomo che ha due gambe come due ritti di legno, e la groppa come un tavolone grezzo, e la testa come una ballotta.

Fan pensare a un bimbo che si sia passata una manata di fuliggine sul mostaccino e che si presenti così sporco e in mutandine bianche alla mamma: Mamma, ecco il selvaggio...

IV.

MICA per dirne male, ma per chiarire l'equivoco. Anche queste espressioni, attraverso le complicazioni sentimentali cui ho accennato, possono dare a una coscienza moderna dilettezza di arte. Ma bisogna vederci chiaro. Si tratta di espressioni di estrema decadenza che continuano tutto un movimento determinatosi in Francia nel secolo scorso, e che, iniettato di vari esotismi, attraverso il secondo minuscolo romanticismo di Milano (la scapigliatura) e Sommaruga, noi abbiamo mal digerito e che ora proseguiamo, come possiamo, in pittura e in poesia, irrorandolo di filosofia intuizionista.

E a queste pose di primitivi, di selvaggi, di irruenti, di ignoranti, bisogna attribuire il valore che meritano. Un senato di vecchioni non diventa un asilo d'infanzia solo che i senatori si mettano le brachette corte e il cappello alla marinara. Occorre che gli artisti stessi non ci credano troppo (con l'abitudine si arriva persino alla buona fede nell'inganno) e non si fidino troppo. E che al programma dell'incultura e dell'ignoranza non si attengano letteralmente. Potremmo averne delle conseguenze spiacevoli.

La scultura non si abolisce con un frego, ma verso la creatività originale, su supera con lo spirito. Cioè, si fa attuale in sé e feconda. Il più nudo e solo dei nostri lirici, Leopardi, fu forse il più umanamente ornato dei nostri letterati.

Quest'ultimo movimento del nostro pensiero basato sull'equivoco cui ho accennato, vorrebbe *cominciar* lui. Ma se un rinnovamento profondo nella storia del nostro spirito dovesse in un prossimo futuro determinarsi, superando spiritualmente il passato e non semplicisticamente abolendolo dovrebbe far: punto e a capo. E al di là del punto comprendere anche l'equivoco dell'incultura.

INTENZIONI.

I.

FA quasi tristezza veder sul tavolo aperti i fogli di queste riviste nuove o quasi nuove - fogli giallognoli o bianchi marginati d'intenzioni rivoluzionarie e di xilografie, che portano a caratteri di scatola, come un pupazzetto che voci, il nome di chi dettò il pensiero, o il nome in fondo civettescamente rimpiattato in un minuscolo che attesta della maiuscolezza delle pretese: dico che fa tristezza veder questi fogli aperti sul tavolo, oggi che rondini rigano e crocicchiano l'aria d'ali e di voci e che il sole civetta con la gronda stinta e sboccata dalle acquate d'inverno, e trae dalla povera un barbaglio ancora.

Perché fuori oggi è un gran brivido e son tanti piccoli occhieggiamenti di vita; e qui, dai fogli giallognoli o bianchi, si levano invano piccole voci - piccole voci grosse - che vogliono, disperatamente vogliono, entrare nel coro grande che fuori canta la vita. Bisogna tappar bene le finestre,

e tirar giù le cortine e voltare le spalle alla luce e raggomitolarsi in un cantone - giù la testa, coi gomiti sulle ginocchia e gli occhi ai fogli tesi tra le mani; giù la testa pronti quasi a fare una capriola su sé stessi - per non sentire e per non vedere.

Se v'affacciate alla finestra, al sole e alla vita, vedete tra i forti pensieri e le opere belle degli uomini, un pallido cerchio dove il sole non batte e la vita non canta: in un campo dove chi lavora è ben piantato coi piedi nudi nel solco, ha la testa nuda nel sole, in un angolo, è un piccolo cimitero ombratile, assiepato di malinconie, folto, in terra, di caprifichi infecondi. Il prato oltremondano ove Myrrhine, l'etera, vide tra la morte e il nulla i figli suoi che non volle fuggir da sé con gridi smorti e gracili, ranchi ranchi, con le gambe e le lunghe braccia pendule e floscie.

Alla soglia sta scritto: «Intenzioni».

II.

MA intenzioni che qualcosa fanno, per essere qualche cosa; e in ciò è la loro tristezza.

Ogni anno nascono tre o quattro riviste con l'aria di significar qualche cosa; ogni anno muoiono avendo poco o niente significato: e rinascono - differenti sempre e sempre le stesse - per morire e rinascere. Oppure trovan la vita in una forma di morte: smetton l'abito intransigente, si fanno un programma del «senza programma», e s'incloacano divenendo accessibili a qualsiasi pensiero, di qualsiasi pensatoio confezionato. I bassifondi del nostro pensiero e della nostra cultura sono tutti percorsi da questi carrelli merci scaricatori. Quanti finire ai binari morti, fuori servizio? Eppure non è senza tristezza che si può riguardare a questo fermento, a questo balenare e tramontare di speranze. Perché infine son ali di sogni che cadono, son gridi umani che affiochiscono e si spengono, son fiammelle nella notte che si inazzurrano e muoiono.

Nella vita nuova d'Italia, dalla «Cronaca Bizantina» in giù, quante riviste nate e morte! E quanti uomini ne son venuti fuori che durino o che possano significar qualche cosa, anche qualche piccola cosa, nella storia di domani? Forse tra, forse quattro; mica più. E gli altri? E tutti i quintali di carte azzurra, rosa, bianca, tutti i quintali di promesse, di programmi, di bandi?

In una sola città - Firenze - da un solo gruppo - che si andò poi diramando - sorsero «Il Regno», «Il Leonardo», «L'Hermes», «Il Marzocco», «La voce», «Lacerba», e non so, vicino a queste, oggi e ieri, quante altre riviste minori? Perché? «Cui bono»?

Hanno rivelato un grande uomo? Un grande filosofo, un grande letterato? No.

I grandi uomini sfondano l'opinione pubblica come un disco di carta velina; oppure, senza sfondarla, vanno al di là - e al di là anche delle riviste - per essere riconosciuti domani.

Hanno determinato un movimento culturale d'avanguardia? Avanguardia? È la relatività del momento: e domani, per conoscere, è come oggi e oggi come ieri; ciò che vale si determina, diviene classico, e resta; e da questo oscillare del conoscere - un giorno avanti, un giorno addietro - la creatività (ciò che solo ha valore) di un'epoca non si avvantaggia. Sindacalismo, Nazionalismo, pragmatismo, Modernismo, Futurismo? Ma ne hanno parlato, ormai e ne parlano e ne parleranno per le terze pagine dei quotidiani famigerati coloro stessi che - in avanguardia - di questi quotidiani dissero corna.

Firenze è un esempio, anche se un esempio eccessivo, di questa produttività culturale di esplorazione. Ma ogni città d'Italia, ogni anno, manda alle sorelle in ogni varietà di formato e di colore la ricetta sicura per scoprire i grandi uomini e per fermare le grandi idee. Per ciò d'innanzi a questi grandi uomini e a queste grandi idee allo stato intenzionale anche una breve esperienza, allargata da un po' d'intuizione, ci porta a un punto interrogativo: E poi?

Per ciò, mentre fuori stridon le rondini al sole e la vita canta meravigliosamente senza parole, questi fogli sporchi di stampa si velano tra tanta gioia di un loro stanco pallore di morte.

Anche - e più - se a ogni rigo gridano di essere vivi.

E il cavallo rampante del bel cavaliere San Giorgio che i «neo-romantici» di Bologna ci mandano in testata all'ultimo numero della rivista, sembra un povero cavallo a dondolo senza orecchi e senza cosa, di cartapesta, che la serva noiata d'averlo sempre tra' piedi abbia appoggiato a testa alta in un angolo della cucina, tra la cassetta e la scopa.

III.

TRA i venti e i trent'anni, chiunque si trovi in testa un'idea va in cerca di un altro uomo e di un'altra idea, e insieme fiutano chi «ci metta» i soldi: se lo trovano, la rivista è nata. E una fetta di mondo è conquistata. C'è persino da commuoversi a pensare al ribollire di tanta fede e di tanto entusiasmo!

In un libro nuovo, ove sono molte pagine di sonante retorica, vicino ad altre di sangue e di carne, uno scrittore enigmaticamente moderno, e di molti esperimenti, Giovanni Papini, rivive e risente il grido della sua e dell'altrui giovinezza.

«Ogni volta che una generazione s'affaccia alla terrazza della vita, pare che la sinfonia del mondo debba attaccare un tempo nuovo. Sogni, speranze, piani di attacco, estasi delle scoperte, scalate, sfide, superbie - un giornale!

Ogni articolo ha il suono e il tuono di un proclama; ogni botta e battuta di polemiche è scritta con lo stile dei bollettini vittoriosi; ogni; ogni titolo è un programma; ogni critica è una presa di Bastiglia; ogni libro è un vangelo; ogni conversazione prende l'aria di un conciliabolo di catilinari o di

un «club» di sanculotti; e perfino le lettere hanno l'ansito e il galoppo dei moniti apostolici...». «Tutto per nulla - nulla o tutto! Ci sono ancora mondi da scoprire, verità da rivelare, torri e muraglie da sfondare al suono delle nostre trombe?».

E poi? Perché un punto interrogativo finale e discosto, s'impone. E poi? Dieci, vent'anni di attacco, di suoni, di trombe, di gridi, di scoperte ipotetiche. E poi? Avviene talora che questi poliorceti nati, abili a tutto distruggere, non sappiano, per il riposo proficuo e laborioso dello spirito, costruirsi neppure una capanna di paglia.

Gl'ingegni esclusivamente negativi cominciano a costruire una delle caratteristiche dell'ultim'ora.

Per questo, smorzando uno zampillo di entusiasmo che vorrebbe talvolta salir su, bisogna resistere, e diffidare e dir male.

IV.

E non diffidare e dir male per timore o paura di libertà; ma per la conquista e l'esercizio di una libertà superiore.

La rivista combattiva, la rivista d'esplorazione, di pensiero, significa, da parte dei suoi collaboratori, non solo uno spreco di energia, ma una limitazione di personalità.

Intorno a queste riviste si ha spesso un gruppo d'ingegni riducibile a quest'espressione comune, a un ingegno solo: si ha spesso un'adunanza di schiavi volontari, in nome della libertà. Sono le esigenze e le necessità di programma e di tattica che conducono, avvertitamente o no, coloro che al programma hanno aderito e che la tattica stabilita seguono, all'immancabile limitazione. Vi sono atteggiamenti spirituali che non sono, in fine, di questo o di quel collaboratore, ma sono della rivista: è convenuto che ogni collaboratore, a suo turno, saprà assumerli. Se buttate l'occhio in una di queste riviste, su di un periodo a caso, spesso né il pensiero né la forma vi fanno pensare a questo piuttosto che a quel collaboratore. È la rivista; è, per così dire, una personalità collettiva: la violazione cioè della personalità - base di ogni pensiero e d'ogni arte.

Questo è il male maggiore della rivista: questo è il suo male costituzionale, quello di cui vive.

Certo non è male che possa toccare il grande ingegno o l'ingegno già compiutamente formato. Il giovane D'Annunzio poteva collaborare con modi suoi alle «Cronache Bizantine» dove collaboravano e lo Stecchetti, e lo Scarfoglio e il Carducci. Più tardi D'Annunzio e Pascoli si ritrovavano nel «Convito» di Adolfo de Bosis senza, per questo, nulla cedere l'uno all'altro. I grandi ingegni si salvano. Ma sono le piccole genialità che alle rive di una rivista arrenano. E se vi guardate attorno e vedete bene, molte braccia e molte mani che in apparenza si levano al cielo col gesto di Vanni Fucci e molte voci che gridano guerra, in realtà annaspiano e chiedono per il soccorso.

Piccoli malinconici sacrifici; oscure e involontarie rinunce di personalità! E senza frutto: l'unione, nelle manifestazioni di pensiero, non fa la forza: l'arte ha una sua strana aritmetica per cui uno più uno non fa due, e cinque piccoli uomini non ne fanno uno grande.

L'aggruppamento nasce da questo equivoco matematico: e peggio che inutile è, in arte, dannoso. Solo i veri anarchici si salvano, e sono per definizione i solitari. E fanno le grandi rivoluzioni. E sta tutta la storia del nostro pensiero a provarlo. La rivoluzione romantica, il più gran fatto ideale del secolo scorso, fu determinata da grandi nomi - da Leopardi, da Manzoni - e non dai gruppi facenti capo alle colonne delle gazzette e delle antologie che pur si agitavano nello stesso senso per la scossa avuta da movimenti d'oltr'Alpe.

Chi sappia vedere - in questo fiorire periodico di gruppi e di riviste che distinguono ormai ogni città d'Italia (e che non possono essere intimamente giustificati in tempo di tanta povertà ideale) può scorgere una manifestazione di quello che fu il male secolare della nostra razza: il male accademico.

I piccoli Capanei che berciano da ogni rivista nuova per ogni rivoluzione e contro ogni regola stanno creandosi una accademia della «non accademia», e della «non retorica» una retorica...

IL TRILATERO DELL'IGNORANZA.

I.

OGGI regge il sogno democratico della cultura popolare e della divulgazione, e se ne deve sempre, con poca convinzione, dir bene; in un domani che potrebbe anche essere un domani l'altro sarà forse smontato nei suoi tre lati ed esaminato nel suo contenuto, sotto luce diversa...

Il cinematografo, la conferenza, il giornale considerati come tre linee basali dell'ignoranza: non (si capisce) dell'ignoranza intera e dure - bella e utile quasi quanto una forma superiore di sapienza; ma dell'ignoranza che può esser male spirituale di individui, e malattia sociale di un'epoca. Ignoranza che tanto è profonda e pericolosa quanto più è lontana dalla onesta coscienza di sé. (L'insegnamento socratico!).

II.

DI una azione educativamente e moralmente negativa del cinematografo si è già parlato più volte. Il cinematografo insegna quasi tutti i comandamenti a rovescio: insegna, cioè, a rubare, a fornicare, a desiderare la roba e le donne d'altri ecc. ecc. (Scene passionali, imprese ladresche, ecc.) il suo pubblico suscettibile di educazione (il popolo e i bambini) ne è peggiorato, anziché migliorato.

Bisogna - allora si è detto - lasciare la scena fantastica o sensazionale

(come annunciano i cartelloni) per la ricostruzione storica. Così il cinematografo può divenire un coefficiente di cultura popolare e di educazione.

Il rimedio consigliato è notevolmente peggiore del male. Anziché limitare il fantastico sarebbe logico limitarlo e soprattutto indirizzarlo con criterio (giacché si parla di educazione, al cinematografo) educativo; l'elemento fantastico non essendo, di per sé, né inutile né dannoso all'educazione.

La ricostruzione storica invece è educativamente immorale. Il cinematografo va combattuto da questa parte, la sua immoralità va ricercata nei suoi tentativi di educazione.

Abbiamo visto riprodotte scene come: La morte di Socrate; la passione di Gesù Cristo; la spedizione dei Mille. E sono state produzioni (la seconda e la terza specialmente) di grande fortuna e di grande richiamo.

A chi abbia della vita ideale dell'umanità una certa coscienza e un certo culto può venire alle labbra un'espressione: Profanazione! Ma è un'espressione molto usata e abusata che può nascondere anche un convenzionalissimo timore o pudore dell'animo: bisogna grattarla, per far vedere - sotto la lettera - la cosa. Socrate, Cristo e Garibaldi rimangono quel che sono, nel loro valore, nonostante tutti i cinematografi dell'universo: questo è certo; ma sono le menti di coloro che dovrebbero essere educati (informati e commossi) da tali rappresentazioni, che assumono dinanzi alle figure spirituali dei rappresentanti degli atteggiamenti falsi. Specialmente i bambini. Pensate a un bimbo che assista alla rappresentazione della morte di Socrate: la carcere, i discepoli, il discorso (così, un gran muover di labbra, e un gran piangere), Santippe e i piccoli, la cicuta, l'agonia...

Con ogni probabilità chi l'accompagna non è in grado di rispondere alle sue domande: Ma chi era? E che aveva fatto? E perché gli fanno bere il veleno? Il bimbo potrà tutt'al più sapere dal suo informatore - che è generalmente un'informatrice - che Socrate era una brava persona. Nella sua mente, per un processo logico elementare, si formerà la proposizione: «Nel mondo le brave persone finiscono col bere la cicuta». Primo insegnamento morale.

E nel suo animo intanto verrà a delinarsi la figura di Socrate. E sarà necessariamente la sua una rappresentazione dettagliatamente materialistica: un vecchio così e così con la barba e un gran lenzuolo addosso, e alla fine un gran dolore di pancia.

E data l'osservazione sottile e inconsciamente ironica dei bimbi, quello che più lo colpirà della rappresentazione sarà qualche particolare umoristico di questo o di quel personaggio o di Socrate stesso, inevitabile nelle rappresentazioni d'insieme. E le impressioni prime dei bambini corrispondono quasi sempre ai concetti tardi degli uomini: sono quelle che terminano l'atteggiamento spirituale di una vita.

L'utilità educativa e divulgativa del cinematografo? Sì: Socrate che tremita sulla tela dispensa dal leggere *L'Apologia* di Platone; e la passione di Cristo cinematografata, dall'avvicinarsi al grande dramma degli evangelii...

Un'economia di tempo e di fatica e soprattutto una grande economia di

nervi: non drammi rivissuti e ritessuti in segreto tormento spirituale; ma burattini rivisti mediante la spesa modesta di venti centesimi.

Come diventa facile la vita dello spirito, ora che quella del corpo si fa ogni giorno più facile!

E tutti sono contenti (per esempio i clericali che hanno, e santamente, protestato per certa sedicente arte sacra moderna - ricordo un bellissimo articolo di Filippo Crispolti apparso ultimamente e che ha avuto larga ripercussione nella stampa clericale - ammanniscono ogni tanto ai pubblici degli oratorii e dei piccoli paesi la passione di Gesù Cristo).

Se poi al cinematografo le ricostruzioni storiche non sono imperniate su grandi figure ideali, riproducono quadri d'ambiente e, attorno a figure di second'ordine, avvenimenti collettivi. Quasi sempre la morale spicciola che si può trarre da tali avvenimenti (isolati dal clima storico che li produsse e che, inquadrandoli, li giustifica) è disastrosa. Quando per lo meno, e forse più di quella che si può trarre dalla rappresentazione di delitti e di irregolari amori fantastici. Tanto più che la scena finale di questi ultimi generalmente fa venire come si dice, la giustizia a galla: e il reprobato è punito e il giusto ha il premio che gli spetta.

Nella storia, invece, - la vita - avviene quasi sempre il contrario...

III.

LA conferenza è la cinematografia delle idee ad uso degli adulti. E reca gli stessi utili del cinematografo: notevole economia di tempo e di fatica, e soprattutto grande risparmio del sistema nervoso.

Vi sono delle persone che si credono o sono credute quasi colte e che devono la loro quasi coltura esclusivamente alla conferenza.

Per questo, penso che quasi qualsiasi oratore, anche se mediocrementemente onesto, sul punto di cominciare una conferenza debba sentire quella specie di fastidio morale che suole precedere, nei non pervertiti, le cattive azioni.

La conferenza di coltura - cioè di informazione attraverso un sistema critico - è necessariamente un'azione non buona. Può esserla o no, di per sé stesso - oppure da chi giuoca d'abilità, saccheggando qua e là, con un argomento che non conosce) ma lo è sempre relativamente a una considerevole parte dell'udito.

La conferenza dà, necessariamente i risultati di uno studio - supponendo lo studio stesso. Ora i tre quarti dell'uditorio - per lo meno - non hanno la preparazione necessaria, e vanno alla conferenza appunto per supplire a quella che fanno una lacuna della loro scienza. E ne escono soddisfatti. Questo pubblico nello spazio regolamentare di un'ora, senza mai aver letto Omero, è riuscito ad acquistarsi un'idea - e notiamo, non un'idea informatrice proveniente da una semplice esposizione di elementi artistici, ma un'idea critica, limitativa - dei poemi omerici. Lo stesso può avvenire - mettiamo - per la filosofia di Hegel o per una cantica della Divina Commedia.

Quante quiete culture borghesi si sono formate così! Senza sforzo e senza dolore, tra il pranzo e il caffè.

Si dice: ma questo pubblico non leggerebbe - anche non andando alle conferenze - i libri che trattano, o costituiscono, l'argomento delle conferenze stesse. In assoluto, l'osservazione può essere falsa: in ogni modo è spiritualmente superiore l'ignoranza intera, l'ignoranza sana all'ignoranza immalizzata: come è preferibile una contadina in pannuccia ad una che scudrettoli rinfagottata di cenci, come è migliore per una possibile semina un campo liscio a uno dove abbiano attecchito le male piante evangeliche.

Dinnanzi alla *cultura* poi le due ignoranze hanno, per lo meno, un valore eguale. Cultura, nel suo valore spirituale, non vuol dire raccolta di cognizioni più o meno ampia (alla quale le conferenze possono anche servire); cultura è quell'atteggiamento di prontezza che lo spirito assume per l'abitudinario sforzo di apprendere, la cultura va al di là della scienza. (Una delle migliori: «quello che rimane, quando si è dimenticato tutto ciò che si era imparato»).

IV.

SULLA conferenza, l'articolo del giornale segna già un progresso considerevole. Può, anche l'articolo, essere in sé stesso onesto o disonesto, ma verso il lettore è meno disonesto della conferenza, per la sua limitatezza di argomentazione. L'articolo è (può essere) analitico e sintetico appunto perché la materia che abbraccia è generalmente ristretta, mentre la conferenza non può generalmente avere che un atteggiamento di sintesi. L'articolo non vuole essere che un capitolo di un libro, mentre la conferenza vuole essere un libro intero o anche un'intera biblioteca.

Ma anche l'articolo è un nemico della cultura. Si legge l'articolo su di un libro per poter più coscienziosamente non leggere il libro. Evidentemente il pubblico non chiede altro all'articolo: e vuole per questo che sia espositivo e non critico: e gli dia così, con poca fatica, conoscenza dell'argomento e sull'argomento stesso un'opinione qualsiasi.

Se poi si pensi che talvolta lo stesso scrittore dell'articolo dà per letto un libro del quale ha avuto conoscenza solo attraverso l'articolo di un collega, si capisce come possa avvenire che un'intera nazione parli di un libro del quale si sono appena vendute cinquanta copie. Per informazioni rivolgersi agli editori.

V.

È la così detta modernità che reca le sue leggi di facile rapidità alla vita dello spirito: dalle prime impressioni del bambino alle opinioni dell'adulto.

E se domani qualcuno - riguardando ad alcune deficienze spirituali del nostro tempo - vorrà porsi il quesito: perché non siamo colti e non siamo

neppure veramente ignoranti? Dovrà inserire nel suo libro un capitolo per considerare il cinematografo, la conferenza, il giornale in atteggiamento educativo quali produttori d'incultura. E sarà il capitolo più inutile d'un libro inutile.

ELOGIO DELLA VITA INTERA.

I.

NON penso alla strada che conduce al portone di casa: oleografia sacra alla prosa quietista di ogni scrittore per bene: i soliti quattro monelli mocciosi che ruzzano col gatto al solicello del limitare: due o tre tondopanciate figure di bottegai, mezzi qua e là alla soglia della bottega: acciabattare e ciarlare delle comari aggrinzite dal tempo e dai piccoli pensieri, all'angolo del vicolo, o su alto alle finestre più piccole, presso la garrula gronda, tra i due cesti del basilico, sotto uno straccio azzurro di cielo.

Penso alla strada che non conduce a nessuna porta, che inghiotte mille vite dalle grandi gabbie di muro che ai lati l'assiepano, e che ne fa la vita sia e la sua anima: una vita che dall'inquietudine della febbre giunge, sì, fin quasi a smorzarsi ma che non sa spegnersi mai; un'anima vigile sempre e costante, pronta a scattar su come quella di un bambino, oscuramente profonda come quella che abbia saputo raccogliere e rimescolare in sé la polvere torbida dei millenni.

L'anima della strada la penso a sé, multiforme e costante, come quella dell'umanità di cui forse l'espressione che può più facilmente essere elevata all'altezza di simbolo. Se con uno sforzo dell'immaginazione, strappando la logica, riesco a pensare dal di fuori l'umanità, nella sua essenza - nel suo essere, cioè, ch'è divenire - e raccolgo nella mente la bellezza di questo sforzo meravigliosamente inutile, vedo come sua espressione quotidiana l'anima della strada costantemente ferma attraverso il turbinare del moto. Non nella significazione forzata di un simbolo esteriore, ma in una sua stessa quotidiana espressione di vita, fermo l'umanità. Così un grido può essere e il simbolo e l'espressione di una lotta dell'anima.

II.

NESSUN spettacolo sociale può, più della strada, valere allo sviluppo della personalità dell'uomo di pensiero. Nel turbine di una grande strada cittadina, inconsciamente l'individuo, sentendosi a contatto con un'espressione, anche se minuscola, completa dell'anima, si chiude in sé con un atto di spirituale difesa. E si ritrova e afferma sé a sé stesso. Nella placida e immensa solitudine della natura libera, o nel piccolo silenzio isolato di una stanza, lo spirito si allenta, si cede, e lentamente si abbandona sulla visione ampia di ciò che lo circonda, o su quella senza limiti che la sua fantasia favorita dall'inerzia gli crea: ma nella strada popolata e turbinosa

della grande città si contrae, si barrica in sé e sta vigile, quasi stretto da un assedio implacabile. In verità, c'è qualcosa di ostile nell'aspetto di una grande strada che non si accorge di voi, per la quale siete unità insignificante, e che pure è pronta ad urtarvi ad aggredirvi e a schiacciarvi ad ogni momento. Inconsciamente gli spiriti deboli evitano la grande strada ove si sentono spersi; o se vi si avventurano è per quel desiderio di perdersi maggiormente, caratteristico della debolezza.

Solo i forti amano ed affrontano la strada per dominarla.

E se la vincono, nessuna solitudine è più lontana di quella fatta del turbinare delle persone, nessun silenzio è più profondo di quello risultante dallo strepito di ogni moto. Chi arriva a questa solitudine e a questo silenzio può misurare sé stesso; e se un pensiero resiste in quest'atmosfera contratta e vi acquista d'intensità e di profondità, certo è tale da saper donare infinita gioia allo spirito. Perciò gli uomini di pensiero amano la strada e la folla della strada. Soltanto i deboli e gl'impotenti cercano la solitudine altrove.

È un poco come il fiume, la strada: nuova sempre, e costante; e vincer la strada dà gioia è libertà allo spirito, come dà gioia al corpo risalire il fiume per forza di braccia.

E anche il corpo ne è vinto: il formarsi e l'affermarsi del pensiero nella strada si accompagna con un diminuire graduato delle percezioni sensuali. Non soltanto lo spirito è capace d'isolarsi in un solo pensiero per approfondirlo e cavarlo infinitamente, ma anche il corpo giunge ad alleggerirsi e ad eliminarsi fino a perdere la percezione di sé stesso.

Non vede e non sente più, e agisce e si difende per solo istinto: ché tutta la forza migliore della coscienza è altrove, nel dramma del pensiero che sta compendosi.

E del corpo allora non resta che un ardor bianco e sottile che si concentra a sommo della fronte, come una corona leggiera di fiamma. E chi vi circonda non esiste, e chi v'urta non tocca voi ma qualcosa che, pur essendovi vicina, v'è profondamente estranea, e i vostri piedi battono, battono il selciato duro, e un poco la nuca vi rintrona, avanti avanti, tra nuovi urti, tra nuove voci, mentre grandi strisce di occhi attorno vi guardano; avanti, finché lo spirito d'un tratto si allenti attorno al dramma del pensiero compiuto, e lo abbandoni, ecco e lo lasci cader giù in una oscura profondità dalla quale forse non saprete più farlo risorgere.

E allora anche il vostro corpo torna vostro; e lo sentite stanco, noiato, urtato dal gomito, dal frastuono, dallo sguardo di mille uomini e di mille luci, e cercate allora spauriti la piccola solitudine di una stanza male tappezzata di libri. Oh, non per ritrovar voi stessi e la bellezza del vostro dramma, ma per perdervi e per vanamente giuocare con le parole.

Qualche rara anima, sì, mirabilmente tempratasi nella solitudine della folla, può poi ritrovar sé stessa e la propria solitudine nel deserto.

Ma solo quand'ebbe compiuto il trentesimo anno, Zarathustra volle la-

sciare la città e il lago natio, per salire sulla montagna.

III.

COSÌ all'atteggiamento drammatico del pensiero, per cui le idee perdendo al loro pesante freddezza acquistano la vitalità e la vivacità di organismi autonomi che s'incontrano, si scrutano, si battono liberamente - giova l'affollata solitudine della strada tanto più profonda, quanto più vivo fu il contrasto che l'originò.

E non solo a questo tutto intimo e raccolto e chiuso sviluppo della personalità dell'uomo di pensiero, ma la strada affollata, in alcune pause di quiete dell'ardore spirituale, favorisce, come nessun'altro spettacolo sociale potrebbe, una lucida espansione individuale per simpatia. Al moto istintivo per cui l'individuo nella strada chiudendosi in sé intensifica la propria personalità, segue naturalmente l'azione di curiosità e di studio di questa personalità affermata, sugli altri.

Soltanto un grande egoista può profondamente conoscere la simpatia.

La strada ha popolato la parte più profonda di noi, donde suol salire lo spirito dell'arte e l'impeto dei forti pensieri, d'innunerevoli figure umane. Se rivolgiamo gli occhi sulla nostra anima, lo sappiamo: è il palpito di un profumo, il socchiudersi di uno sguardo, il tepore di una voce o il balenar di un sorriso, lo stridore di un incontro di parole - che abbiamo inconsciamente raccolti in mezzo alla folla, che si sono con insistenza insinuati e addentrati in noi e che d'improvviso risorgono quando si rimescoli la profondità del nostro essere. Talvolta è il battere di un tacco sul selciato, il frusciare di un vestito, il gorgoglio di un sorriso, il tono oscuro o afono di un'impressione.

È per quel palpito, per quel profumo per quel tepore, per quel sorriso che portiamo in noi, nella nostra vita spirituale, che una creatura sorge che sarà domani la preferita della nostra anima e della nostra arte: la creatura più nostra perché non l'abbiamo vivisezionata vissuta per forza di impeto.

Quasi sempre coloro che avviciniamo nella vita pratica e ci sforziamo e c'illudiamo attraverso i segni esteriori, di conoscere ci sono profondamente estranei... Difficilmente un'anima si fa cogliere e si fa arrestare in una schermaglia sottile di parole, tra i due paraventi di un piccolo salottino, dinnanzi alle tazzine fumanti del tè. C'è qui, un velo sottile e tenace che separa costantemente le anime. Forse è un velo tenue di parole, d'ironie, di sguardi, di piccole ostilità, per cui le anime si vedono, ma si sfuggono e non si colgono.

Nella strada, in alcuni stati lucidi e vigili dello spirito (che quasi sempre seguono come pausa placata i drammi d'idee) non solo si giunse ad intuire (si, bergsonianamente: come cosa semplice e assoluta, nel suo divenire) un'anima umana, ma anche, per un prodigio di simpatia intellettuale e sentimentale, l'anima delle cose. È la vita di una finestra, di una pietra, di una chiazza di umido o di calcina, di un angolo; è il gesto di un ponte che

vi entra nello spirito. E vi riempie di terrore e di gioia...

L'altra notte passavo tardi per una strada a me ignota della città: un vicolo lungo e viscido, a sprazzi macchiato di pallido da un lampione corto, a muro. In alto sembrava che i tetti sempre più volessero unirsi e nella striscia d'azzurro cupo che s'inarcava sullo spiraglio, qualche stella palpitava, ed umida.

Al termine della strada, presso il ponte, mi fermai, udendo dall'altra parte uno scalpiccio insistente come chi volesse e non sapesse salire, e un canto gorgogliato e somnesso.

Un ubriaco. Lo vidi spuntar su, in cima, reggendosi alla spalliera. Basso scarno e pallido: tutto fronte ed occhi. L'ultima casa presso il ponte, tra due finestre forme come palpebre abbassate, reggeva il braccio corto dell'ultimo lampione, non spento, ma infuocato di rosso, senza luce, come una pipa.

Affacciatosi in cima, l'ubriaco sorrise; poi sempre reggendosi al ferro della spalliera, volle scendere col suo canto vinoso in gola. Ma dopo due scalini incespicò, scivolò e rivoltandosi come una scimmia ruzzolò giù fino ad abbracciare la base dell'ultimo colonnino del ponte. E lì, abbracciato, stette fermo, e volse gli occhi intorno, grandi e persi.

Ecco, fu allora che l'espressione di pietà e di protezione di quella pietra abbracciata dalle povere braccia mi attraversò tutto, in un brivido, e m'entrò dentro come una goccia di fuoco, E salii il ponte rapidamente, quasi impaurito; e mentre scendevo di là udii ancora lo sforzo vano dei piedi e il canto dell'uomo che tentava di alzarsi abbracciato a quel pezzo di pietra pietosamente viva che non lo *voleva* lasciare.