



Oscar Wilde
Intenzioni



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al
sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Intenzioni

AUTORE: Wilde, Oscar

TRADUTTORE: Piccoli, Raffaello

CURATORE: Piccoli, Raffaello

NOTE: Contiene: La decadenza del mentire, Penna
matita e veleno, Il critico come artista, La verità
delle maschere.

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza
specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

TRATTO DA: Intenzioni / Oscar Wilde ; versione
dall'inglese e introduzione di Raffaello Piccoli. -
2. ed. - Torino : F.lli Bocca, 1920. - LXXVIII, 231
p. ; 21 cm. - (Piccola biblioteca di scienze moderne
; 123).

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 22 novembre 2016

INDICE DI AFFIDABILITA': 1
0: affidabilità bassa
1: affidabilità standard
2: affidabilità buona
3: affidabilità ottima

SOGGETTO:
PHI035000 FILOSOFIA / Saggi

DIGITALIZZAZIONE:
Catia Righi, catia_righi@tin.it

REVISIONE:
Paolo Oliva, paulinduliva@yahoo.it

IMPAGINAZIONE:
Catia Righi, catia_righi@tin.it

PUBBLICAZIONE:
Catia Righi, catia_righi@tin.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>

Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.
Fai una donazione: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: <http://www.liberliber.it/>.

Indice generale

INTRODUZIONE.....	8
I.....	9
II.....	39
III.....	50
IV.....	57
V.....	65
VI.....	75
VII.....	79
NOTA.....	80
LA DECADENZA DEL MENTIRE.....	88
PENNA MATITA E VELENO.....	141
IL CRITICO COME ARTISTA.....	175
IL CRITICO COME ARTISTA.....	224
LA VERITÀ DELLE MASCHERE.....	284
INDICE.....	325



Oscar Wilde

OSCAR WILDE

INTENZIONI

VERSIONE DALL'INGLESE

E INTRODUZIONE

DI

RAFFAELLO PICCOLI

II EDIZIONE

OSCAR WILDE

Tu vai, ma i termini dell'anima
non li troveresti pur correndo
ogni via: sì profonda radice
essa ha!

ERACLITO.

INTRODUZIONE

La vita di Oscar Wilde è una singolare parabola morale e, insieme, un'opera di genio. Soleva dire il Poeta, giunto al culmine tragico della sua esistenza, in quel periodo della ebbrezza dionisiaca, che precedette la catastrofe, ch'egli aveva posto tutto il suo genio nella sua vita; ma nulla più che il suo talento nelle opere della sua arte. E veramente egli, che non seppe e non volle essere un grande scrittore, fu un conversatore affascinante, un favoleggiatore maraviglioso: ogni pensiero gli si presentava e atteggiava nella mente sotto la specie d'un apologo, d'una fiaba, d'una novella; come uno scultore pensa, per usare ancora una sua frase, in bronzo, egli pensava e parlava in quella materia che gli inglesi indicano ammirabilmente con una parola sola: *fiction*. Benchè poi, nel processo della composizione artistica, la primitiva bellezza dell'invenzione si perdesse o s'offuscasse nella preziosità nell'eufuismo, nelle minuzie piacevoli e bizzarre, il nome di Oscar Wilde sarà ricordato negli annali della letteratura inglese come quello d'un *writer of fiction*, d'un novellatore: e quel suo romanzo ch'egli scrisse quasi per gioco, per convincere chi lo accusava

di non sapere se non scrivere novelle, sarà ben detto la più lunga delle sue novelle, la più ricca di quello sfarzo di nonnulla sapienti, curiosi, paradossali, di cui egli si piaceva.

Bene, invece, nella vita, il genio dell'Wilde ebbe la sua più magnifica manifestazione; e quella tragedia di gioia e di piaceri folli, di improvviso sfacelo e di amaritudini senza fine, con la sua catarsi perfetta nel rivivere dell'anima battuta alla pietà ed al richiamo dell'eterno dolore di Gesù; e quello spezzarsi ultimo di tutta l'ordinanza mirabile di morale, in cui si piacerebbe non so che nostro sentimento estetico dell'etica, quel ritorno alla vita abietta, e la morte miserabile, e i funerali senza onori e senza lagrime seguiti da solo sette persone; sono quanto di più alto io conosca immaginato e compiuto dallo spirito tragico moderno.

I.

Oscar Wilde nacque nel 1856 di buona famiglia irlandese; e dalla madre, che fu di famiglia di letterati e letterata ella stessa (sotto il nome di *Speranza*, Lady Wilde fu ben nota per i suoi libri, nei quali raccolse antiche tradizioni della sua terra, e il suo salotto letterario fu in voga a Londra per alcuni anni), egli

prese, come suole veramente gran parte degli uomini d'intelletto, più che dal padre, l'amore alle cose della poesia, e forse taluni elementi della sua intima costituzione sensitiva e intellettuale. Egli parlava di lei nei suoi giorni migliori con tale entusiasmo, che per questo solo chi lo avvicinava doveva ammirarlo; la sua serenità verso la vita era uno dei punti sui quali insisteva con maggiore compiacimento; e infatti la sua rassegnazione le risparmiò o almeno temperò le amare sofferenze nei giorni della sventura del figliuolo: quando questi fu condannato e la sentenza fu comunicata a lei, ella, ch'era malata, semplicemente si voltò nel suo letto, e disse: «che ciò almeno gli giovi!». Ella morì mentr'egli era in carcere: «tre mesi passano», egli dice nel *De Profundis*, «e mia madre muore. Nessuno sapeva come profondamente io la amassi ed onorassi. La sua morte fu terribile per me; ma io, già signore del linguaggio, non ho parole per esprimere la mia angoscia e la mia vergogna».

Parlava con affetto e ammirazione del suo fratello Willy; e, ricordando la sua sorella morta, gli occhi gli si empivano di lagrime. Una delle sue poesie più soavi, una melodia piena di infinita disperazione, è dedicata, secondo lo Sherard, alla memoria di questa sua sorella. Fu scritta in Avignone durante una delle sue peregrinazioni frequenti fuori dal suo paese; e le parole ch'io riporto in nota perchè chi conosce pur poco l'inglese, possa goderne l'intima armonia, suonano così nella mostra lingua

REQUIESCAT.

Cammina piano, ella è presso
Sotto la neve,
Parla soave, ella può udire
Le margherite crescere.
Tutta la sua viva capigliatura d'oro
Appannata dalla ruggine,
Ella ch'era giovine e bella
Caduta in polvere.
Simile a giglio, bianca come neve,
Ella appena sapeva
D'essere una donna, così
Dolcemente cresceva.
Asse di bara, pietra pesante,
Le stanno sul petto,
Io mi torturo il cuore da solo,
Ella riposa.
Pace, Pace, ella non può udire
Lira o sonetto,
Tutta la mia vita è sepolta qui,
Gittatele terra sopra¹.

1

Tread lightly, she is near
Under the snow,
Speak gently, she can hear
The daisies grow.
All her bright golden hair
Tarnished with rust,
She that was young and fair
Fallen to dust.
Lily-like, white as snow,
She hardly knew
She was a woman, so
Sweetly she grew.

Io immagino l'infanzia di Oscar Wilde fra queste persone che gli erano care; e penso quanto la delicatezza e signorilità di queste anime abbia influito sull'anima simile del poeta. In essa, per verità, io conosco non un frutto naturale prepotentemente maturato in un terreno avverso o incolto, come sono i poeti delle letterature giovani; ma tutta la profondità piena di tristezza e di saggezza, pur negli istanti che paiono di gioia e di abbandono; ma tutta la insaziabilità torbida e violenta oltre le glorie e le vergogne, verso una introvabile semplicità di spirito; che sono i propri attributi d'una età di cultura antica e laboriosa. E mi pare che dalle stesse origini famigliari, come dal paese ove nacque, ch'è quello in cui la tradizione letteraria è più diritta e ininterrotta che altrove, dominata com'è da quattro secoli da alcune ben definite e inesatte correnti di pensiero e di poesia, Oscar Wilde dovesse trarre quegli elementi che diedero alla sua vita un carattere così evidentemente letterario; talchè se d'un altro scrittore tu potresti immaginare nascita, vicende e morte senza pensare alla sua arte, di questo ti pare di parlare dell'arte se parli della vita. Non l'anima sola, ma la stessa

Coffin-board, heavy stone,
Lie on her breast,
I vex my heart alone,
She is at rest.
Peace, Peace, she cannot hear
Lyre or sonnet,
All my life 's buried here,
Heap earth upon it.

(*Poems* by O. WILDE, Paris, 1903, pp. 37-38)

persona mortale del poeta t'appare materiata di letteratura; e le sue idee di critica essere le norme della sua esistenza; e le sue immagini di poesia la sua compagnia vera. Per Parigi, componendo la *Salomè*, egli andava e recitava a voce alta di que' suoi versi, non curandosi della gente; e fu detto che questo facesse per affettazione: io la chiamo, seguendo il *Cortegiano*, sprezzatura, e penso che non vi fosse vita più sincera della sua. Bene egli stesso lo sentiva; e in una lettera dal carcere al suo amico Roberto Ross, criticando l'idea che la vita naturale sia la vita di campagna, idea ancor viva in Inghilterra, ove viene dai filosofi del settecento, scriveva esagerando, che è quanto dire con una imagine: «Se io menerò la mia vita futura leggendo Baudelaire in un caffè, condurrò una vita più naturale, che s'io prendessi a lavorar siepi o a piantar cacao in paludi di loto»; e diceva anche, parendo contraddire, ma confermando a chi bene intende: «In realtà la vita naturale è la vita inconscia».

Oscar Wilde studiò ad Oxford; dove fu laureato, e dove nel '78 vinse il premio Newdigate con una poesia, *Ravenna*, recitata in teatro. In una pagina delle *Intenzioni*, egli rievoca rapidamente le bellezze dei luoghi di studio, delle secolari culle della sapienza inglese, dove non potè se non continuarsi quel fascino ch'esercitava su di lui la sua patria dalla nascita; continuarsi e approfondirsi; tuttochè le invettive e le ironie ch'egli scagliò poi contro i filistei d'Inghilterra, abbiano creato una leggenda del suo odio contro il suo

paese; e la sua sorte, come la sua fortuna dopo morto, in ciò somiglia assai quella di Arrigo Heine.

A Oxford l'anima del poeta giovinetto si schiuse per la prima volta, ed egli ebbe il primo presentimento di quello che della sua vita egli avrebbe fatto, in un'ora allegorica della sua adolescenza: «Io mi ricordo», narra nel *De Profundis*, «io mi ricordo ad Oxford, nell'atto che io, passeggiando pei viali stretti abitati dagli uccelli del Collegio Magdalen una mattina dell'anno che precedette la mia laurea, diceva a uno dei miei amici, ch'io volevo mangiare del frutto di tutti gli alberi nel giardino del mondo, e ch'io andava fuori nel mondo con questa passione nell'anima. E così veramente io venni fuori e così io vissi». E qui aggiunge, perchè scrive nel tempo della sua prigionia: «Il mio solo errore fu ch'io mi limitava esclusivamente agli alberi di quello che mi pareva il lato solatio del giardino, ed evitava l'altro lato per la sua ombra e per la sua tristezza».

Gli anni che seguirono immediatamente quelli di Oxford, il poeta passò nel silenzio e, io penso, nello studio: come quel Villiers de l'Isle-Adam ch'è quasi una figura mistica nella memoria di Stefano Mallarmé, io credo ch'egli «leggesse allora considerevolmente, una volta per tutte e per gli anni avvenire»; poichè, nel tempo che seguì, ebbe a mala pena agio di scrivere. Certamente allora non sentì il morso del bisogno materiale, chi pensi che di questo primo periodo della sua vita era nota peculiare una affettazione di effeminatezza, negli abbigliamenti quanto mai singolari.

Scriveva versi, che nel 1881 raccolse in un libro, e poichè egli in appresso non scrisse più se non due o tre poemetti, questa lirica efflorescenza della giovinezza vale a fare intendere di leggeri, come questo fosse il tempo della sua preparazione alla letteratura; tempo che in ogni uomo di intelletto, che pure non sia per divenire un poeta, è interrotto consuetamente da questi canti e accordi dell'anima. Nei versi rimane memoria delle prime peregrinazioni in Francia e in Italia; e come su d'essi mi intratterò poi, scorrendo tutta l'opera di Oscar Wilde, qui mi piace tradurre il suo *Sonetto in avvicinarsi all'Italia*, ch'è testimonio del sentimento del giovine irlandese:

Raggiunsi le Alpi; l'anima dentro m'ardeva,
Italia, mia Italia, al tuo nome:
E quando uscii dal cuore della montagna,
E vidi la terra per cui la mia vita si struggeva,
Io risi com'uno ch'abbia vinto un gran premio:
E meditando la storia della tua fama,
Io guardavo il giorno, segnato ancora di ferite di fiamma;
Il cielo di turchese era converso in oro brunito,
Ondeggiavano i pini come una capigliatura femminile,
E negli orti ogni frasca rampicante
Rompeva in fiocchi di spuma fiorente;
Ma come io seppi che lontano a Roma,
In rei lacci un secondo Pietro giace,
Io piansi per vedere la terra così bella.

Brutto sonetto, fuori di qualche verso armonioso; e più brutto un altro, *Italia*, scritto a Venezia, che termina

con una furiosa invettiva, chiamando l'arcangelo Rafaele a «colpire il Predatore con la spada del castigo». Più innanzi ci gioverà ricordare che in questi anni Oscar Wilde era cattolico, se non cristiano.

Di questo periodo è il dramma *Vera: o, i Nihilisti*, opera di pura imitazione letteraria, fredda e artificiale, come sa chi considera quanto fosse distante lo spirito raffinato e complesso di Oscar Wilde, da quel gorgo profondo e oscuro che fu l'anima di Dostojewski: certamente, come più tardi sostenne il Poeta, noi possiamo accordare l'anima nostra ai più diversi stati, alle passioni più lontane; ma come critici, non come creatori; chè in questa operazione sembra che noi spaziamo in una zona di luce fra due tenebre impenetrabili, come è la scala dei suoni fra le vibrazioni inudibili.

Indice de' suoi studî, e primo programma dell'estetismo, anche appartiene a questo tempo la *Lettura sul Rinascimento inglese*; ed alle idee quivi contenute si ispirarono i discorsi ch'egli tenne durante il suo viaggio in America, che fu del 1883. Egli non v'ebbe, allora, grande fortuna; e sia per questo, sia perchè in America mancava quel che per lui dava pregio alla sua patria, il fascino dell'antichità e la compagnia della società aristocratica e squisitamente oziosa, nè egli aveva anima da vibrare allo strepito delle macchine, al clamore dei mercati, egli ne portò un'impressione di grande volgarità; in una sua novella, *Il fantasma Canterville*, è contenuta la più delicata e graziosa satira,

ch'io mi conosca, di quella borghesia ricca e democratica; ma altrove, e in questo libro, egli ne parla con manifesto dispregio.

Qui incomincia il secondo periodo. il *periodo estetico*, com'egli stesso lo disse, della vita di Oscar Wilde; egli si piacque allora della eleganza d'un Luciano de Rubempré e modellò la sua capigliatura su un busto di Nerone della galleria del Louvre; alto e aggraziato, dietro il *dandy* poteva bene immaginarsi l'atleta, e c'era tanta bellezza nella fiamma di intelligenza dei suoi occhi, che alla meraviglia succedeva in chi l'incontrava, un senso d'intera ammirazione. Ora lo troviamo (circa e dopo il 1884), a Parigi, in un'epoca singolarmente fortunosa per la letteratura francese, mentre il trionfo clamoroso del Naturalismo soffocava, alle orecchie dei più, le voci innumeri discordi giovenili delle sette del Simbolismo. Le simpatie letterarie del giovine inglese non erano dubbie; tuttocchè nel suo romanzo egli si mostri buon discepolo della scuola psicologica, affine per molte somiglianze ai *dilettanti*, la sua attenzione era particolarmente rivolta a decadenti e simbolisti, e in questo campo erano tutti i suoi amici; allora, e in appresso, frequentò i memorabili saloni del principe dei poeti, Mallarmé; allora, e poi a Londra, egli era amico di James Mc Neill Whistler, dalla cui tavolozze acquistavano evidenza immediata le inquietudini, le profondità, le sottigliezze, le violenze agitanti le anime più ardentemente protese verso l'avvenire. Charles

Baudelaire, il santo padre di quella scuola, il precursore meraviglioso, nei cui versi vibrano tanti fremiti nuovi, per la sua vita non meno che per la sua poesia, era sempre presente al suo spirito; in lui certamente egli conosceva un esempio singolarissimo di quella ch'io direi *vita letteraria*, e ch'è una forma di vita mistica. In lui, come nel poeta Maurice Rollinat, che in quei giorni ponea le mani sul suo corpo perituro e sulla sua anima immortale, alla stessa guisa ch'aveva fatto Baudelaire, di cui egli era in poesia il discepolo riconosciuto. Rollinat, in appresso, seppe strapparsi a quella vita, e nel sorriso e fra le braccia della eterna madre Natura, l'anima perduta risorse. Fra i morti, fra quelli di cui Wilde seguiva per le più remote vie di Parigi i passi antichi, le sventure, le miserie, era Gérard de Nerval, il poeta in cui l'immaginazione era pur così viva da cacciare dal suo cervello la ragione, e mandar lui a cercarla, a imitazion d'Astolfo, nella luna. Narra lo Sherard una peregrinazione notturna ai luoghi abitati e frequentati un tempo dall'autore delle *Figliuole del Fuoco*: Oscar, in andando, ripeteva, elogio ed epitaffio, questi versi del poeta morto:

«Où sont nos amoureuses?
Elles sont au tombeau,
Dans un séjour plus beau,
Elles sont plus heureuses.
Elles sont près des anges,
Au fond du ciel bleu,
Où elles chantent les louanges
De la Mère de Dieu».

Wilde viveva allora all'Hôtel Voltaire, sul Quai Voltaire, ch'era luogo assai pittoresco, mercato di libri vecchi, frequentato dalla gente letterata. Durante il giorno, lavorando, egli vestiva una lunga veste bianca, simile alla cappa monacale che usava Balzac scrivendo; e su Balzac, lavoratore prodigioso, egli modellava tutta la sua apparenza esteriore, sperando, con una previsione di prammatismo, d'acquistarne l'energia interiore e la costanza, egli poco sapiente in disciplinare se stesso e il suo talento. Più tardi, nella sua casa deliziosa di Londra, scrivendo allo scrittoio ch'era stato di Carlyle, spererà di subirne, in certa guisa, una simigliante malia. Nel tempo, ch'egli visse allora a Parigi, tuttavia seppe compire il dramma *La Duchessa di Padova* (del quale soleva ripetere con singolare compiacenza, come preso dal suono delle parole, il verso

«Am I not Duchess here in Padua?»

(«Non sono io Duchessa qui in Padova?»)

e due non lunghi poemi, *La Casa della Cortigiana* e *La Sfinge*. La sua vita, intesa al lavoro letterario assiduamente, era, per testimonianza di chi lo conobbe allora, d'una purità singolare in Parigi, ch'è tutta un bordello; e la sua purezza si specchiava nella conversazione sempre decente, nell'odio di ogni volgarità. Considerando le figure femminili create dalla sua fantasia, noi possiamo immaginare quali fossero i suoi gusti in amore; e pensare che d'una donna comune, non

isquisita e raffinata, *plain*, com'egli dice con parola intraducibile per troppo significare, egli doveva avere orrore come d'un abito rozzo o d'una poesia incolta: e certo è che taluno di natura forse voluttuosa, deve la purezza della sua vita in massima parte al disdegno delle cose comuni ed all'orgoglio.

Di Parigi, Oscar Wilde, tornò a Londra, ed una sua lettera all'amico Sherard, sebbene scritta in tono quasi scherzoso, lo rappresenta delicatamente quale viveva nella nuova residenza. L'amico è in campagna, Oscar lo imagina «errante per valli violette coi suoi capelli color del miele, meditando sull'influsso dei paradossi sullo spirito pastorale»; ma lo esorta a tornare in città, dove solo si può scrivere «mentre la campagna ti pende dalle pareti nelle grigie nebbie di Corot, nelle mattinate opaline che Daubigny ci ha date»: non ch'egli abbia scritto qui – lo splendido turbine di vita in Londra lo rapisce alla sua *Sfinge*. Egli a stento lavora, per pigrizia: notti protrate e languide mattine si seguono. Gli piacerebbe tornare a Parigi, dove faceva così buon lavoro. Tuttavia, bisogna stupire (*amaze, amazing*, una delle parole predilette per un certo tempo dal Wilde; che le contrapponeva *tedious*) la società; e la sua pettinatura neroniana l'ha stupita. Nessuno lo riconosce, e tutti gli dicono che sembra giovane: «questo è delizioso, naturalmente». Festevole e spensierato *badinage*, come ognuno vede; egli sapeva ridere con infinita grazia di tutti e di se stesso. A Londra viveva in Charles Street, in una vecchia casa, in certe camere coperte di quercia,

ornate di antiche stampe, in cornici nere e pesanti, sulle pareti; in una severa eleganza inglese. Di tempo in tempo, le sue condizioni finanziarie lo costringevano a tenere delle letture in provincia, con suo poco piacere; ma il danaro guadagnato così sgradevolmente, spendeva poi con signorile larghezza. Nei suoi ritorni in città si riuniva con gli amici al Café Royal per il pranzo; e tra i conviventi era Whistler, che aveva scoperto un chiaretto dal nome, che li abbagliava, *Château des Mille-Secousses*.

Poco di poi prese moglie: una fanciulla della quale era innamorato; e, come un'eredità ch'ella doveva fare, e che avrebbe assicurata alla famigliuola un'agiata esistenza, si faceva aspettare più di quanto egli non avesse pensato, dovè per alcun tempo dirigere una rivista per signore; dispiacevole ufficio, i cui doveri seppe allora accettare con gioia. Ebbe una bella casa in Tite Street, che fu il suo ultimo *home*; e vi scrisse, sullo scrittoio di Carlyle, grande parte della sua opera letteraria; in lotta assidua con la sua pigrizia; riferendosi alla quale soleva dire nei suoi momenti d'ozio queste parole: «Io non faccio quel che dovrei fare; io dovrei porre nero su bianco – nero su bianco».

Nei primi tempi della sua vita coniugale, godettero gli invidiosi della sua fama, poichè questa per alcuni anni tacque. E di lui non si parlò se non per un atto di nobile solidarietà letteraria, quando egli pagò una cauzione piuttosto forte per ottenere la libertà a uno sventurato poeta anarchico, John Barlas, arrestato per aver tirato un

colpo di *revolver* sulla Casa dei Comuni, allo scopo di «attestare il suo dispregio per l'istituto parlamentare». Egli conobbe allora la prima volta le aule della giustizia e le celle delle carceri, riportandone una impressione assai migliore di quella che doveva riportarne pochi anni dopo, ch'egli le frequentò con altro abito.

Intorno e dopo il 1890 incomincia l'apogeo luminoso della vita di Oscar Wilde. Il suo unico romanzo, *Il Ritratto di Dorian Gray*, pubblicato nel 1891, parve un capolavoro, soprattutto a quelli che avevano familiarità col romanzo inglese contemporaneo, debole, timido, noioso, non ancora giunto alle esaltazioni, sia pur grottesche, ma coraggiose dell'Wells, e appena ornato dalle mirabili e primitive pitture del Kipling. Dello stesso anno sono le *Intenzioni*; e due volumi di novelle; del '92, *Il Ventaglio di Lady Windermere*; del '93, *Una donna di nessuna importanza*; i due drammi di argomento moderno, londinese, aristocratico, che ebbero nella società migliore di Londra una fortuna grandissima; ben essa vi si vedeva ritratta con una indulgente severità che non poteva non piacerle; poichè Oscar stesso poteva ritrarsi nei personaggi che vi avevano la parte meno bella, allo scopo di renderla simpatica, elegante, squisita; lo scoppietto continuo dei motti toglieva agio di pensarci su; e il fondo, quasi direi la tesi, morale, li rendevano grati al pubblico filisteo. Appunto perchè a nessuno potevano spiacere allora, e in quella società, a nessuno, io penso, possono piacere ora, e tra noi, o solo tra la gente letterata; e come allora gli

fruttarono gran bene, se, com'è certo, gli procuravano ben molte delle duecentomila lire che erano la sua rendita di quegli anni, di poi, quando i suoi difensori s'appellarono agli scritti per salvare l'uomo, la loro mediocrità gli nocque, e i mille motti, staccati e privi di senso per il diletto grande dei *discepoli*, giovarono a formare quella falsa idea di lui, che pur si continua per le gazzette e fra le persone timorate. Del '93 è la *Salomè*, ch'è certamente la miglior cosa da lui scritta per il teatro; simile, per i suoi motivi ricorrenti, a una musica, legata come una ballata, e ricca insieme di tutto quello che può piacere a un pubblico squisito; opera nella quale io amo veramente immaginarmi trasfuso lo spirito voluttuoso e crudele di questo periodo della sua vita, che fu dell'adempimento delle idee, lo spirito di questa meravigliosa vita teoretica.

Ora si ricordi quella sorta di previsione della sua vita ch'egli aveva avuta, adolescente, in un giardino di Oxford: qui s'adempie; in questo tempo, ricco, onorato, glorioso, egli vive finalmente tutto per il piacere; qui la teoria dell'*edonismo* ha la sua pratica e la sua crisi. E pare veramente che una teoria o di letteratura o di filosofia, abbia un sacrificio offerto dalla vita, soffra una crisi nella dolorosa realtà, per morire e rinascere altra migliore. «Io non rimpiango», egli scrisse poi nel *De Profundis*, che è il commento migliore della tragedia della sua vita, «io non rimpiango un solo istante d'aver vissuto per il piacere. Io feci questo appieno, come si dovrebbe fare ogni cosa che si fa. Non ci fu piacere

ch'io non sperimentassi; io gettai la perla della mia anima in una coppa di vino; io scesi pel sentiero fiorito di margherite al suono dei flauti; io vissi di favi di miele. Ma continuare la stessa vita sarebbe stato un errore, perchè sarebbe stata una limitazione. Io dovevo andare innanzi: l'altra metà del giardino aveva anche i suoi segreti per me». E aggiunge, nel suo orgoglio di scrittore che vive, pur nel carcere da cui scriveva, la sua vita letteraria con profonda coscienza: «Naturalmente tutto ciò è adombrato e prefigurato nei miei libri». E il lettore delle *Intenzioni* può cercarne le tracce soprattutto nel *Critico come Artista*. «Nè avrebbe potuto essere altrimenti. In ogni singolo istante della propria vita, si è quello che si sarà non meno di quel che si è stati. L'Arte è un simbolo, perchè l'uomo è un simbolo».

Ho innanzi agli occhi un ritratto di Oscar Wilde del 1892; e lo paragono ad alcuni antecedenti; a quello che ho fatto riprodurre sulla coperta di questo libro, e lo rappresenta giovine, efèbico, con nel naso virile e nel labbro e nello sguardo non so che desiderio di altezza, che vita di sogno; a quello del periodo estetico, con la capigliatura neroniana e una serenità grande nell'espressione; a un altro che di poco, io penso, precede l'ultimo, e dove dall'attitudine calma di tutta la persona, dalla fermezza della sguardo e dalle labbra serrate, traspare la volontà della sua vita tragica, tesa come un arco infallibile, verso il culmine desiderato. André Gide, che conobbe l'Wilde intorno a questo tempo, dice che più volte gli apparve ch'egli fosse

convinto della sua missione rappresentativa; e in appresso il male e il bene, il piacere e la sventura appaiono opera deliberata e necessaria di quella volontà: «Io *dovevo* andare innanzi: l'altra parte del giardino aveva anche i suoi segreti *per me*». Ora qui, in questo ritratto del '92, si mostra magnificamente la belva intelligente e voluttuosa, ch'egli aveva fatta di sè, della sua carne e della sua anima: i capelli abbondanti bipartiti, scendendo sulle tempie in molli ondulazioni, pur lasciando che si veggia la fronte prodigiosa, una delle più belle fronti d'uomo che io conosca; gli occhi non grandi nelle orbite nobilissime governano veramente tutta l'ordinanza mirabile del volto; e sembrano congiunti per non so che vincolo diritto e segreto alla bocca sinuosa dalle belle labbra; nel naso leggermente aquilino, le narici sono ovali e mobili, perfetto stromento del loro senso, avido, inappagabili; nella mandibola forte, che fa con la bocca un angolo e una piega crudele, hanno sede la volontà e il peccato, e fanno pensare e temere chi primo s'affacci a considerare quella testa. Mi volgo a un altro ritratto, fatto a Oxford nel '78: lo stesso uomo, con una simiglianza che di rado si conserva tale per un così lungo ordine d'anni di giovinezza, gli stessi lineamenti; ma, fuorchè nel labbro superiore imperioso e rilevato, nulla dell'Wilde del '92, nulla della opera singolare e recondita della sua volontà.

Dissi della facoltà fascinante di favoleggiatore, ch'era una delle peculiari doti del nostro; in questo tempo, ch'egli pure scriveva le sue migliori novelle, raccontò

certo le sue storie più delicate e più argute; sì da lasciare memoria di «un aimable et éloquent gentleman», come nel poeta Henry de Régnier, in «tous ceux qui aiment les belles paroles et les belles histoires». Qui mi piace riferire alcune di queste istorielle colte sulla bocca di lui dal Gide, come quelle che più d'ogni altra opera ci avvicinano all'intimo processo fantastico dello scrittore; poichè l'Wilde stesso diceva di non poter pensare «autrement qu'en contes».

Questa è squisitamente ironica: «Quando Narciso fu morto, i fiori dei campi si disperarono e dimandarono al fiume gocce d'acqua per piangerlo. – Oh! rispose loro il fiume, se tutte le gocce della mia acqua fossero lagrime, io stesso non n'avrei abbastanza per piangere Narciso: io l'amavo. – Oh! ripresero i fiori dei campi, e come non l'avresti amato? Egli era bello. – Era bello? disse il fiume. – E chi potrebbe saperlo meglio di te? Ogni giorno chino sulla tua riva, egli guardava nelle tue acque la sua bellezza...». Qui Wilde, che raccontava camminando con Gide, dopo un convito, di notte, per Parigi, si fermò un istante. «– S'io l'amavo, rispose il fiume, si è perchè quando si chinava sulle mie acque, io vedevo il riflesso delle mie acque nei suoi occhi». Poi Wilde, con un bizzarro scoppio di risa, aggiungeva: «– Questa si chiama: Il Discepolo».

Quest'altra, nella sua leggerezza, simboleggia tutta l'estetica wildiana: «C'era una volta un uomo, che la gente del villaggio amava, perchè contava storie. Tutte le mattine egli usciva dal villaggio, e quando vi

rientrava alla sera, tutti i lavoratori del villaggio, dopo aver travagliato tutto il giorno, gli s'adunavano intorno, e dicevano: Via! racconta: che hai tu veduto oggi? – Egli raccontava: Ho veduto nella foresta un fauno che sonava il flauto, e faceva ballare una corona di piccoli silvani. – Racconta ancora. Che hai tu veduto? dicevano gli uomini. – Quando sono arrivato sulla spiaggia del mare, ho veduto tre sirene, a fior dell'onde, che pettinavano con un pettine d'oro i loro verdi capelli. – E gli uomini l'amavano perchè contava storie.

«Un mattino egli abbandonò, come tutte le mattine, il suo villaggio – ma quando arrivò sulla spiaggia del mare, ecco ch'egli scorse tre sirene, tre sirene a fiore dell'onde, che pettinavano con un pettine d'oro i loro capelli verdi. E continuando la sua passeggiata, egli vide, giunto presso il bosco, un fauno che sonava il flauto a una corona di silvani... Quella sera, quando egli rientrò nel suo villaggio, e gli dimandarono come l'altre sere: Via! racconta: ch'hai tu veduto? egli rispose: – Non ho veduto nulla».

Quest'ultima è pure una istorietta estetica; e si connette alla idea che fu direttrice dei pensieri e delle opere dell'Wilde, e che gli faceva considerare ogni fenomeno dal punto di vista estetico, alla idea della necessità dell'espressione. Qua e là il lettore la trova adombrata nelle *Intenzioni*; e in una lettera ch'egli scrisse dal carcere in una bella similitudine, piena di speranza: «Di là dal muro della prigione ci sono alcuni poveri alberi sporchi di fuliggine, che stanno appena ora

rompendo in gemme di un verde quasi squillante. Io so benissimo, a che essi tendono: stanno trovando espressione». Questa è la parabola: «C'era un uomo che non poteva pensare se non in bronzo. E questo uomo, un giorno, ebbe una idea, l'idea della gioia, della gioia che abita l'istante. E sentì che gli bisognava dirla. Ma in tutto il mondo non restava più un solo pezzo di bronzo; chè gli uomini l'avevano tutto usato. E questo uomo sentì che sarebbe divenuto folle, se non avesse detta la sua idea. E pensava a un pezzo di bronzo, sulla tomba della sua donna, a una statua che egli aveva fatta per ornare la tomba della sua donna, della sola donna ch'egli avesse amata; era la statua della tristezza, della tristezza che abita la vita. E l'uomo sentì che diveniva folle se non diceva la sua idea.

«Allora prese questa statua della tristezza, della tristezza che abita la vita; la spezzò; la fuse, e ne fece la statua della gioia, della gioia che non abita se non l'istante».

In queste e in altre brevi favole era lo spirito che pervade anche il libro delle *Intenzioni*; lo spirito indubbiamente pagano di questo periodo di vita. Alcune, pur raccolte dal Gide, sono anticristiane, se pure non irriverenti; ma a questo *doveva* giungere l'Wilde. Simile alla persona d'uno dei suoi dialoghi, egli trattava il mondo come una palla di cristallo, lo teneva nella sua mano e l'arrovesciava per compiacere ad una ostinata fantasia; già in questo libro aveva teoricamente esaltato il peccato; predicata l'emozione per amore della

emozione, la ricerca della voluttà squisita; sostenuta l'immoralità di ogni arte. Spinoza, questo incorrotto maestro di corruzioni, gli aveva insegnato che nella vita attuale dell'uomo il dolore è un ponte gittato verso una minor perfezione; ma il dolore, egli pensava, di cui c'empie l'arte, insieme purifica e inizia. E fu logico, fu naturale che, distinti i due mondi, dell'Arte dove è piacevole il dolore, della Vita dove il piacere stesso è doloroso, nella regione più profonda e oscura dell'anima sua, egli cercasse di trasferire le qualità sognate d'un mondo irreali nella realtà che si vede e che si tocca, ch'egli cercasse di *vivere* la vita dell'arte. Nè io dico che questo fu il processo cosciente di quel pervertimento; forse sarebbe soverchia indulgenza o severità credere intellettuale e voluto tutto il suo peccato. Certamente egli venne deliberatamente nel profondo, in caccia di nuove emozioni. Per lui quel che era il paradosso nelle dottrine, divenne la perversità nelle passioni; una sola volontà lo guidò nell'arte e nella vita. Ma a poco a poco egli obliò che ogni piccola azione di tutti i giorni fa o disfà il carattere; a poco a poco permise che il piacere lo dominasse, non fu più il condottiero dell'anima sua, il signore di se stesso. E ultimamente cadde nel vizio senza il quale, a detta di Ludovico Ariosto, *son pochi humanisti*; e che in questi andava congiunto al *peccadiglio di Spagna*, di non credere

In unità del spirito, il padre e il figlio,

alla stessa guisa che in Wilde fu l'ultima tappa della via tracciata dalle dottrine estetiche, se non certo la loro conseguenza. «M. Wilde, dice Henry de Régnier, croyait vivre en Italie au temps de la Renaissance, où en Grèce au temps de Socrate»; e sia, ma non penso che il suo peccato fosse un mero «*erreur chronologique*».

Gli amici descrivono Oscar Wilde nei tempi immediatamente anteriori alla prigionia, vagante per l'Europa e per l'Africa settentrionale, in preda a non so quale profonda inquietudine. Ad Algeri, narrò al Gide uno degli ultimi suoi miti delicati e sapienti; egli fuggiva l'opera d'arte, non voleva più adorare se non il sole; il sole detesta il pensiero, lo fa indietreggiare e rifugiarsi nell'ombra, dall'Egitto alla Russia e alla Norvegia, per la Grecia, l'Italia e la Francia, secondo il suo cammino, il sole geloso dell'opera d'arte. L'adorazione del sole era l'adorazione della vita, lirica adorazione che si faceva via più feroce, terribile. Il Gide aggiunge: «*Nietzsche m'étonna moins plus tard, parce que j'avais entendu Wilde dire: – Pas le bonheur! Surtout pas le bonheur. Le plaisir. Il faut vouloir toujours le plus tragique*».

Voci sinistre, invidie, inimicizie di beneficati, ostilità di rivali in letteratura, venivano intorno a quel tempo accumulandosi sul nome di Oscar Wilde; alcuni, che gli si erano professati devoti, lo abbandonavano per paura; di quelli che pure gli erano fedeli, egli stesso dubitava. Egli sentiva la tempesta, e non cercava di salvarsi; sapeva, lontano da Londra, che qualche cosa di terribile

doveva finalmente venire a troncare e rinnovare la sua vita; e, potendo non ritornare, non temette di andare incontro alla sventura, con la sua serenità abituale soltanto offuscata dal presentimento d'una grave, dolorosa necessità. Del processo, non voglio, non posso parlare. Accusatore in principio, un vento di fortuna subitaneo lo trasmutò in accusato; o fosse disdegno, o fosse sicurezza, nemmeno volle difendersi; e d'un opuscolo osceno che gli si attribuiva, ad esempio, negò d'essere autore, non per l'oscenità, ma per il brutto stile. Giorni di atroce impazienza, nei quali l'Wilde pareva aver perduto ogni coscienza di sé, come ce li descrive lo Sherard, quasi unico amico rimasto accanto a lui! Libero ancora, padrone ancora di fuggire o d'uccidersi, conscio della oramai immancabile disgrazia, egli non volle o non seppe sottrarlesi. Pure, non so che profumo di perversa poesia, gli alitava intorno; allo Sherard, appena giuntogli vicino, dimandava: «Oh, perchè non mi hai tu portato nessun veleno da Parigi», con lo stesso tono e con la stessa insistenza con cui nei begli anni gli dimandava, mentre scriveva *La Sfinge*: «Perchè non m'hai tu portata nessuna rima da Passy?». Una dama velata lasciava alla porta del poeta un ferro di cavallo con un mazzetto di viole, e un augurio: «For Luck». La condanna ormai prossima, e giudicata certa e insostenibile, faceva di quelle ore un'agonia: il poeta se ne rammentò scrivendo *La ballata del Carcere di Reading*.

Pochi giorni ancora, e la condanna severa, chi pensi ch'egli viveva a Londra, dove l'anacronismo di cui egli era accusato, è, dicono, frequente, fu pronunciata. Egli fu preso, tonduto, vestito di sacco, ammanettato. A dì 13 di novembre 1895, di Londra fu condotto nel carcere di Reading; e nel viaggio, riconosciuto da taluno, fu oggetto dello scherno della gente. Per un anno di poi, ogni giorno, alla stessa ora, per uno eguale spazio di tempo, pianse, pianse, pianse: «a chi è in prigione», egli dice, «le lagrime son parte della quotidiana esperienza: un giorno in prigione senza pianto è un giorno in cui si ha il cuore duro, non un giorno in cui s'è felici». Lungamente il pensiero della morte l'occupò; poi si guardò intorno e s'accorse che, nell'abisso dove era caduto, la profondità della sciagura l'accomunava intimamente ai suoi compagni di carcere; dalle sue dottrine stesse scaturì non so che nuovo sentimento d'umiltà, intesa in un senso cristiano e antico, d'accettazione rassegnata d'ogni esperienza di male e di bene. Come del piacere, così sentì la necessità del dolore; e come questo sentimento egli lo scoprì in sè, nascosto lungo tempo, così vide che ogni bellezza di vita ancora rimastagli si conteneva in qualche istante di umiliazione, di avvilitamento. A un amico, che gli diceva di non credere una sola parola di quel ch'era detto contro di lui, di considerarlo innocente, vittima a d'una orribile congiura, egli rispose fra le lagrime che, sì, molto era falso nelle accuse che gli si facevano, ma la sua vita era stata piena di perversi piaceri; e che solo

accettando questa verità, la loro amicizia avrebbe potuto continuarsi: e amici furono, infatti, ancora in appresso. Ogni parvenza e ogni realtà della colpa, egli aveva accettato, per procedere nelle linee del proprio sviluppo, e per essere degno di quel che gli era avvenuto. Per l'avvenire, poichè gli parve la sua rovina derivata da poco individualismo, per essersi affidato alla società, che gli rendesse giustizia, si ripromise di trarre sempre meno dal mondo, sempre più dal suo intimo io.

E qui gli sovvennero alla memoria i ricordi della sua religione d'un tempo; nelle lunghe ore dolorose, dopo l'avvilimento del lavoro manuale, riprese a leggere, con Dante che gli diè profondi conforti, gli Evangelî in greco, imaginando che in quella lingua forse conosciuta da Gesù, le stesse parole fossero uscite dalla sua bocca e l'ultima parola di Cristo fosse stata veramente: *τετέλεσται*. La vita intera del Salvatore gli apparve come un poema meraviglioso, e come una vera tragedia la messa, rappresentazione mistica, per mezzo del dialogo e del costume, e del gesto anche, della Passione del Signore; e fu per lui fonte di piacere e di riverenza ricordare che l'ultima reliquia del coro Greco, perduto altrove per l'arte, si trova nel chierico che risponde al prete nella Messa. Ma, benchè giuntogli attraverso questo mezzo estetico, il messaggio del Cristo ebbe per lui un'umile e profonda significazione: il dolore, quasi direi il dolore umano, di quella vita, fu ciò che nella sua prigionia ebbe un fascino singolare su di lui; e per quel dolore e per l'infinita carità e pietà umana del Cristo,

Oscar Wilde conobbe l'ultima sapienza della rassegnazione e della compassione, lenimento soave d'ogni vita e d'ogni sventura di egoista. Arturo Schopenhauer, al limite estremo della sua speculazione sul dolore del mondo, aveva pure trovato, tra le poche vie di salvezza, quella della compassione; similmente l'Wilde venuto per altri porti a un altro abisso d'eguale profondità, in quella sola via umana vide, o forse appena intravvide, uno scampo. Come il filosofo, però, oramai anche il poeta era intimamente ateo; poteva egli, sì, rinunciare e abiurare il suo paganesimo trionfante una volta, ed affermare che il Cristo, o l'anima del Cristo è presente in qualche sua forma in ogni movimento, com'egli diceva, romantico, cioè interiore, spirituale; e che il rinascimento classico del Petrarca e di Raffaello non fece se non interrompere e guastare il proprio rinascimento di Cristo, ch'è in Giotto, in Dante, in Artù, in San Francesco, erompente dall'intimo attraverso qualche spirito che lo informa. Poteva, sì, concepire questa missione estetica del Cristo, e fare una sorta d'esegesi del suo individualismo; ma il fondo dell'anima sua era oramai immutabile, e il peccato e la sventura non fecero veramente se non continuarne lo sviluppo naturale. Io non conosco più salda, e, insieme, più profondamente dolorosa, dichiarazione d'ateismo, che; non sia questa, tratta dal *De Profundis*: «La Religione non m'aiuta. La fede ch'altri dà all'invisibile, io dò a quel che si può toccare e guardare. I miei iddii abitano tempî fatti con le mani; e dentro il circolo della

attuale esperienza il mio credo è perfetto e compiuto: troppo compiuto, forse, perchè come molti di coloro che han posto il loro cielo in questa terra, io ho trovato in essa non solo la bellezza del cielo, ma l'orrore dell'inferno ancora». Qui io sento come una vendetta della natura, alla quale tutto toglie il poeta pagano, e che dal poeta tutto pretende quasi come se gli dicesse: tu hai *espressa* tutta la mia bellezza, io voglio che tu non conosca altra bellezza, anzi che tu creda che altra bellezza non vi sia. E il poeta che *deve* cantare, che se non cantasse, morrebbe, si contenta della sua omerica cecità, o appena se ne lamenta così: come continua l'Wilde: «Quando io penso intorno alla religione, mi pare che mi piacerebbe di trovare un ordine per coloro che *non possono* credere: la Confraternita dei Senzafede, si potrebbe chiamarlo, dove su d'un altare senza ceri, un prete nella cui anima non abitasse la pace, potesse celebrare con pane non benedetto e con un calice vuoto di vino».

Nelle ultime pagine del *De Profundis*, il poeta oblia questa sua sofferenza, e scioglie un inno alla bellezza del mare e dei fiori, che lo attendono oltre la porta della prigione: «Io ho uno strano desiderio delle grandi e semplici cose primeve, come il mare, che m'è non meno materno della terra». «Io tremo di piacere, quand'io penso che il giorno stesso in cui lascerò la prigione, insieme il citiso e la glicine fioriranno nei giardini, e ch'io vedrò il vento agitare in mobile bellezza l'oro ondeggiante dell'uno, e far che l'altro scuota la pallida

porpora delle sue piume, così che tutta l'aria sarà Arabia per me». «Come Gautier, io sono sempre stato uno di coloro *pour qui le monde visible existe*».

«Pure, io sono conscio ora che dietro tutta questa bellezza, per sodisfacente ch'ella possa essere, c'è qualche spirito nascosto di cui le forme e le figure dipinte non sono se non modi di manifestazione; e con questo spirito io desidero d'essere in armonia». «Il Mistico nell'Arte, nella Vita, nella Natura, questo è quel ch'io cerco».

Ora finalmente questa adorazione dello Spirito e del Figliuolo, ma non del Padre; questa religione senza Dio prende il suo vero nome, che pure non si trova detto dall'Wilde; dal cattolicesimo non cristiano, dal paganesimo estetico, finalmente sbocciava un cristianesimo non cattolico un *panteismo*. Io non voglio e non posso fare una disquisizione di teologia; ma penso che il concepire l'Wilde una natura tutta bella, buona, clemente «le cui dolci piogge cadono egualmente sul giusto e sull'ingiusto», e che «ha valli segrete dov'egli piangerà indisturbato», e che lo «farà mondo nelle grandi acque, e sano con le erbe amare», derivasse dal fatto che lo spirito ch'egli vi sentiva nascosto non era ancora per lui se non una illusione, quasi direi una invenzione, letteraria, una pura apparenza poetica; nulla di intimo, di profondo; ma penso che del suo dolore e della sua vergogna egli aveva troppo goduto, e sia pure d'una gioia amara e piena di pianto, come del compimento della sua vita artistica, perchè quel che egli

aveva sofferto potesse pesare contro la colpa; che, infine, quella stessa sicurezza di una fantastica assoluzione naturale del suo peccato, doveva impedirgli ogni vero pentimento, ogni umiliazione sincera, la quale non può darsi se non in conspetto d'una sanzione temuta.

Ho insistito a lungo su questo periodo della vita dell'Wilde, e ho cercato di chiarirne la confessione ch'egli ne fa nel *De Profundis*, perchè mi pare che questo stato dell'animo suo, sia il più singolare e il più rappresentativo; «egli si conviene aspre cose patire», dice un nostro Antico: «le durezzae maturano la mente, e l'uva bene matura ha più pieno sapore». Pertanto io diceva, incominciando, che in questo aspetto dell'Wilde volentieri s'appagherebbe un nostro sentimento estetico dell'etica, che vuole onestamente compensati su questa terra ed equilibrati nella stessa persona il male e il bene, la virtù e il peccato. L'Wilde stesso pensava, forse, d'aver espiato, e non ricordava certe parole scritte in questo libro, non dubitando di dovere egli farne prova: parlava dell'uomo d'azione: «Sul campo dov'egli pensava d'aver seminato pruni, noi abbiamo fatta la nostra vendemmia; e il fico che egli piantò per il nostro piacere, è sterile come il cardo e più amaro». Seminatore per sè di gioie, l'Wilde aveva vendemmiati triboli; e l'*hortulus* cristiano di moralità, ch'egli aveva ordinato sulle terre del suo immoralismo pagano, doveva crescergli gli spini della passione, imbevuti del veleno del luogo.

Dopo due anni di pena, Oscar Wilde lasciò le carceri di Sua Maestà in Reading, passò la Manica, cercò pace e riposo lungo la riva del mare presso Dieppe, in un villaggio nominato Le Petit Berneval. Quivi, sotto il nome di Sebastiano Melmoth (protagonista d'un romanzo di un suo zio), rimase non lungo tempo, visitato dai suoi amici inglesi e francesi, vivendo una vita lussuosa e imprevedente con poche centinaia di sterline che gli rimanevano. Aveva presa in affitto e fatta ammobigliare una graziosa villa, dov'egli contava di scrivere, in uno studio delizioso pieno di libri, di quadri, di fiori, due drammi, probabilmente nello stile della *Salomè*, un *Faraone* e un *Achab e Jésabel*. Questi drammi non furono mai scritti.

Qui mi conviene accennare a una persona che forse vive ancora, e che non è nominata dagli amici del poeta: lo Sherard la chiama un giovine, un amico; il Gide, X. Falliti alcuni tentativi di conciliazione con la famiglia, non per volontà della moglie dell'Wilde, nobile e dolorosa creatura, insistendo quest'amico «ch'era stato la sua rovina» a chiedere di poterlo rivedere, e di continuare la amicizia interrotta, Oscar dapprima resistè a lungo, supplicò l'amico che gli lasciasse finire il *Faraone*; poi povero, abbandonato, disperando di non poter più lavorare nella sua solitudine, diè convegno ad X. a Rouen, riprese l'antica vita, andò a Napoli, a Villa G... a Posillipo con lui. Ma anche questo durò poco. La famiglia del giovane cercò di vincerlo affamandolo; e l'Wilde, per sua parte, era senza un soldo. Inoltre, dagli

Inglese numerosi a Napoli, ovunque egli si mostrava, gli conveniva soffrire continui affronti, insulti. Furono gli ultimi giorni di lusso; e finalmente egli se ne venne a Parigi, a condurre una vita miserabile di letterato *Bohémien*, a tradurre Barbey d'Aurevilly per un editore, a scrivere, forse, per il teatro, qualche lavoro che non fosse rappresentato con il suo nome. Povero e abbandonato oramai per sempre, umiliato veramente, visse ancora due anni; al Gide, che incontratolo gli faceva rimprovero di aver lasciato *Le Petit Berneval*, rispose allora una frase piena di accoramento e di lagrime, che vale più d'un poema: «Il ne faut pas en vouloir à quelqu'un qui a été frappé».

Dolcemente, come a un fanciullo nel suo sonno, lo sopraggiunse la morte. Pochi fiori e sette persone accompagnarono la bara dal piccolo albergo della via delle Belle Arti al Cimitero.

Come il duca di York, nell'Arrigo III del suo Shakespeare, ma con ben altro significato, forse la sua miseria ultima l'aveva fatto degno d'implorare avanti la morte: «Apri la tua porta di misericordia, o Dio clemente! L'anima mia vola attraverso queste ferite a cercar fuori te!».

II.

Ora mi conviene fare breve discorso, di proposito, delle opere del poeta, alle quali già sparsamente ho accennato.

Dalle pagine che precedono, io penso che il lettore conosca qual è il valore del libro che qui si traduce, nella vita del suo autore, e come, insieme con il *De Profundis* (che fu già tradotto, sebbene assai infedelmente e in cattiva lingua italiana), le *Intenzioni* siano in singolar modo rappresentative dello spirito sì del tempo e sì della persona a cui le dobbiamo. Della traduzione non sta a me parlare; ma voglio solo dichiarare che vi ho speso intorno ogni cura più amorosa, e mi sono studiato di far sì, che, pur serbando la lettera dell'originale, questo libro fosse un libro italiano. Lontano m'è il pensiero (e il lettore se n'è avveduto da queste pagine) di predicare fra noi le idee morali ed estetiche dell'Wilde; com'è costume di fare in Italia, per chiunque abbia scritto fuori d'Italia, quando si tratti di idee o non convenienti a noi o non intese o superate altrove; tanto è vero che la nostra è la patria delle idee perdute, e certi nostri filosofi i padri delle idee illegittime. Delle idee morali ho detto sopra; delle estetiche non farò una esposizione, poichè al termine dei diversi saggi l'Wilde stesso le riassume chiaramente; non una interpretazione, perchè chi volesse volgerle nel linguaggio della filosofia, se le vedrebbe sfuggir di

mano, perdersi al vento, leggère, contraddittorie, inconsistenti, come sono, e appena coperte d'una tunichetta di filosofia spicciola hegeliana (parole, parole, parole!), di quella che insegnano nelle scuole inglesi; non una confutazione, finalmente, che in filosofia non è se non la opposizione di un sistema ad un altro, cioè un'opera più o meno oziosa. Il pregio vero di questo libro è più recondito, è in quel che non si può nè esporre, nè interpretare, nè confutare: nella poesia. E in primo luogo, in quanto è un elegante e molteplice ritratto dell'autore, che tu ritroverai in Gilberto, in Viviano e nello sciagurato gentiluomo ch'è oggetto del secondo saggio, a volta a volta paradossale, intelligente, amatore delle cose belle, e reo di delitti più gravi di quanti egli mai non commetterà, e caduto in un abisso profondo come quello in cui egli cadrà. In secondo luogo, in quei tratti brevi e frequenti di descrizioni d'opere di poesia, in quelle frasi rapide o sulla natura o sulla musica, ch'io lascio a te di cercare, perchè la lettura ti sia, com'è stata a me la traduzione, una fatica gradevole.

Taluno cercherà le *Intenzioni* per amore dei paradossi, e n'avrà largo pascolo; ma io penserei per tal sorta di persone, d'aver fatta opera vana; poichè il paradosso è di sua natura la più inutile forma di discorso: chi legge l'accetta, per non «essere da meno» di chi lo ha enunciato, come quel re della fiaba, pel quale, di deliberato proposito, nulla era incredibile. Pure giunse chi gli dicesse cosa da non si credere nemmeno da lui.

L'amore del paradosso è anzi quel che guasta molto dell'opera dell'Wilde; del suo romanzo, dei drammi, di questi saggi. Di noi alcuni avran pur letto nel Leopardi, che «del bello, il maggior contrario è propriamente il vero»; e questa affermazione quasi empirica, questo aforisma ci aveva fatto meditare; ma ecco, nella *Decadenza del Mentire*, l'Wilde ne fa un sistema, lo sviluppa, lo dimostra, lo riassume, e il fascino profondo è svanito, spezzato l'incanto sottile. Non restano se non alcune osservazioni acute sul processo della creazione artistica, altre mirabili sull'influsso dell'Arte sulla Vita e sulla Natura; o meglio su quel che nella Vita e nella Natura v'è di più immediatamente subordinato alla volontà e immaginazione nostra; restano, cioè, alcune pagine di critica romantica e alcune teorie di *idealismo estetico*, nelle quali solo la mente del poeta ha potenza di filosofo, forse in virtù d'una inconsaputa reminiscenza del terribilmente metafisico idealismo assoluto del Berkeley.

Non poco, veramente; ma avrebbe potuto restare assai di più, solo che l'autore avesse avuto un po' più di misura; lo spirito dell'Wilde non è fatto per volare troppo alto, e a mezz'aria si trova perfettamente a suo agio. Talchè, se non il migliore, certo il più sensato di questi saggi è l'ultimo; si può, sì, preferire a una scena archeologicamente esatta, per un desiderio di fantastica semplicità, un cartello che indichi, appeso a un gran drappo, il luogo dell'azione; ma non si può negare che abbian pregio le molte e sapienti osservazioni

dell'Wilde sulla *Verità delle Maschere*, per le quali, e con la sua *Salomè*, egli precorse tutto un nuovo movimento romantico nel teatro italiano e francese. Nei saggi sul *Critico come Artista*, la critica dell'intellettualismo nell'arte, del moralismo nella storia, la definizione della vita contemplativa, il franco disdegno dell'azione, sono punti di singolare importanza, e che solamente dopo di lui furono attinti o superati; il concetto generale della critica estetica, come rinnovamento nell'anima nostra della vita che la creatura dell'arte ha vissuto nell'anima dell'artista, e i numerosi e brevi esempi ch'egli ne dà, sono veramente mirabili; ma dove egli afferma la superiorità del critico sull'artista, il sofisma su cui il paradosso si fonda è evidente, e noi non possiamo consentire con lui in questa affermazione che non ha valore se non in quanto ci giova a conoscere meglio lo spirito affinato, del quale è espressione legittima, di questo figliuolo della cultura.

Prima di ricercare le trame di questo spirito particolarmente critico nelle altre opere wildiane, per meglio illustrare il movimento estetico inglese, di cui questo libro è in certa maniera la bibbia, e che da noi è esaltato o combattuto con assai scarsa conoscenza, trarrò alcune pagine da due scritture poco note e molto rare del nostro; che sono quasi due manifesti di quella scuola, alla maniera dei manifesti delle sette letterarie di Francia.

Primo, credo, in ordine del tempo, è l'*Envoi*, o commiato, con cui egli accompagnò, pubblicandolo a

Filadelfia nel 1882, un volume di versi del suo amico e compagno d'imprese letterarie, Rennell Rodd: *Foglia di Rosa e foglia di Melo*. Questa è una vigorosa affermazione della inintellettualità del fatto artistico, alla quale, espressa con altre parole, sottoscriverebbe forse anche il migliore dei nostri filosofi estetici, Benedetto Croce. L'Wilde parla dei versi dell'amico, «pieni di dolce tristezza, e pure pieni di gioia»; e dice: «il più gioioso poeta non è quel che semina per le desolate vie maestre del mondo il seme sterile del riso, ma quello che rende più musicale il suo dolore, questo essendo il vero significato della gioia in arte, elemento incomunicabile di piacere artistico, che, in poesia, per esempio, viene da ciò che Keats chiamava la «vita sensibile del verso», l'elemento di canto nel cantare, reso a noi così diletto da quella meraviglia del movimento, che spesso ha la sua origine in un mero impulso musicale, e nella pittura convien si cerchi, non mai nel soggetto, ma solamente nel fascino pittorico – nello schema e nella sinfonia del colore, nella bellezza che appaga del disegno: così che l'ultima espressione della nostra arte di pittura non è stata nelle visioni spirituali dei Preraffaelliti, per tutte le loro prodigiose leggende greche e misteriose canzoni italiane, ma nell'opera di uomini come l'Whistler e Alberto Moore, che hanno innalzato il disegno e il colore al livello ideale della poesia e della musica. Poichè la qualità della loro pittura squisita viene dal trattamento meramente inventivo e creativo della linea e del colore,

da una certa guisa e scelta di bel lavoro, che, rifiutando ogni reminiscenza letteraria ed ogni idea metafisica, è per se stesso interamente soddisfacente al senso estetico – è, – come direbbero i Greci, – fine a se stesso; l'effetto dell'opera loro assimigliandosi a quello che ci dà la musica; perchè la musica è l'arte nella quale forma e materia sono sempre una – l'arte il cui soggetto non può separarsi dal modo della sua espressione, l'arte che più compiutamente effettua per noi l'ideale artistico, ed è la condizioni alla quale tutte le altre arti costantemente aspirano.

«Ora questo senso accresciuto dal valore assolutamente appagante del bel lavoro» (o, come avrebbero detto i nostri antichi, *magistero*), «questo riconoscimento della capitale importanza dell'elemento sensibile nell'arte, questo amore dell'arte per l'arte, è il punto nel quale noi della giovine scuola ci siamo dipartiti dall'insegnamento di Giovanni Ruskin, – definitivamente e decisamente».

E, per vero, in questi pochi periodi è contenuto *tutto* quello che alla estetica morale ruskiniana opponeva il nuovo estetismo; tutto, e non poco; ma ogni altra cosa che si sappia o si dica degli esteti è, per usare la parola di Shakespeare, cuoio e brunello, sia di quanto aggiunsero essi stessi, o mutarono, alla norma primitiva, sia di quanto immaginarono gli ignoranti e gli avversari. Dirà taluno: estetica pagana; ma, ch'io mi sappia, nello studio del fatto artistico, non il sentimento si trova nella radice, ma l'intuizione, nè pagana nè cristiana;

fenomeno interiore simile nel Beato Angelico e in Prassitele, per una Madonna o per l'Eros di Tespia. Veramente quello che fu detto per la musica, converrebbe dire per tutte le arti, che esse non esprimono la qualità, ma la forza del sentimento; rimanendo questo esterno sì alla intuizione che all'espressione, indifferente, o forse puro eccitatore d'un fatto diverso. L'arte è blandizia, dolcezza, fermezza, violenza; non amore o odio, non dolore o gioia, se non nel senso traslato delle prime parole riferite dell'*Envoi*.

Naturalmente, pur tenendo ferma questa essenza teorica dell'arte, libero è l'artista di scegliere qualunque modo di vita interna. A taluno piacerà meglio che la propria vita attiva e spirituale sia fine a se stessa, e i suoi prodotti mentali non abbiano se non un valore subordinato e secondario; ad altri, invece, sommettere alla funzione artistica tutta la vita, interiore e mondana; e tale è l'opinione professata in questo manifesto della «moderna scuola romantica», come l'Wilde chiama questa, che altrove dice rinascita dell'Ellenismo; tanto, anche nella sua mente, i diversi mondi s'opponivano e insieme si confondevano.

Esposte e lodate le liriche del volume, ricercata la linea che le governa intimamente, l'Wilde continua con queste parole: «In simigliante guisa noi potremmo raccogliere questi sparsi e dispersi petali di canto in una perfetta rosa di vita, e pure, forse, così facendo, noi potremmo perdere la vera qualità delle poesie; la vita reale è così spesso la vita che non si conduce; e bei

poemi come fili di belle sete, possono essere intessuti in molti modi e secondo molti disegni, tutti differenti e tutti meravigliosi: e la poesia romantica, anche, è essenzialmente la poesia delle impressioni, simile a quella recentissima scuola di pittura, la scuola dell'Whistler e di Alberto Moore, nella sua preferenza d'un atteggiamento a un soggetto; nel suo trattar piuttosto le eccezioni che i tipi della vita; nella sua intensità breve, in quel che si potrebbe chiamare la sua ardente momentaneità, poichè veramente gli atteggiamenti momentanei della vita, i momentanei aspetti della natura cercano ora pittura e poesia di esprimere. Sincerità e costanza avrà sempre, veramente, l'artista, ma la sincerità nell'arte è soltanto quella plastica perfezione di esecuzione, senza la quale una poesia o pittura, per nobile che ne sia il sentimento o umana l'origine, non è se non un'opera inutile e perduta, e la costanza dell'artista non può essere in alcuna definita regola o sistema di vita, ma in quel principio di bellezza, per il quale solo le ombre incostanti della sua vita sono nei loro momenti più fuggevoli arrestate e fatte permanenti. Egli non s'acqueterà, per es., in materie d'intelletto, in quella facile ortodossia dei nostri giorni, che è così ragionevole e così artisticamente ininteressante, nè, ancora, desidererà quella ardente fede del tempo antico, che, pure intensificandola, limitava la visione; anche meno permetterà egli che la serenità della sua cultura sia turbata dalla disperazione discordante del dubbio, o

dalla tristezza d'uno sterile scetticismo, poichè la Valle Perigliosa, dove eserciti ignari s'azzuffano nella notte, non è luogo di riposo adatto per Colei a cui gli Iddii han destinata la chiara montagna, l'altezza serena, l'aria assolata; – piuttosto egli saggerà curiosamente sempre nuove forme di fede, colorirà la sua natura del sentimento che ancora s'attarda intorno ad alcuni bei credi, e cercherà l'esperienza stessa, non i frutti dell'esperienza, e insignoritosi del suo segreto, abbandonerà senza rimpianto molto che una volta era assai prezioso per lui. «Io sono sempre insincero», dice Emerson, «com'io conosco che vi sono altri stati d'animo». «*Les émotions*», scrisse Théophile Gautier, «*ne se ressemblent pas, mais être ému – voilà l'important*».

Questo è il credo di quel che noi comunemente chiamiamo un *dilettante*; e sotto la specie di dominazione intellettuale cela una grande debolezza interiore; e nel desiderio di una fantastica molteplicità, disperde la personalità vera. In queste parole è il principio di tutta la morale wildiana e delle *Intenzioni*; e chi le consideri, e consideri insieme il tempo in cui furono scritte, non sarà meraviglia se conosca nell'Wilde un fratello, forse differente soltanto di nazione, di Robert Greslou e di Andrea Sperelli; nè la citazione del Gautier, fatta in questo luogo, gli parrà senza valore, se vorrà seguire verso le sue radici l'amoralismo contemporaneo.

Al tempo in cui fu scritto l'*Envoi* appartiene anche la *Lettura sul Rinascimento Inglese*, che forse non è più che una serie di appunti pei discorsi che l'autore fece agli Americani. Egli segna in Keats l'inizio di quel movimento che dopo il 1847 si continuò col Preraffaellismo; e di questo riconosce i caratteri con parole simili a quelle, ch'io ho riferite, dell'*Envoi*. Rivendica all'artista la libertà nella scelta dei soggetti «perchè l'arte, per citare un nobile passo del Swinburne, è la stessa vita, e nulla sa della morte. E così accade che quegli che sembra star più remoto dal suo tempo, è colui che meglio lo specchia, poichè egli ha liberata la vita da quella nebbia di familiarità che, come Shelley soleva dire, ce la rende oscura». L'Wilde seguita determinando il valore della critica, del romanzo, del dramma nel nuovo rinascimento; e spera dall'America, «ch'è giovine, almeno», la perfezione di questa reviviscenza dell'arte sassone; speranza che non s'è, finora, adempita, e nella quale forse nemmeno il poeta fidava ma ch'esprimeva, per compiacere ai suoi ascoltatori, insieme con frequenti sarcasmi contro il pubblico e lo spirito inglese. Afferma da ultimo quel che noi siamo sazî oramai d'udire: «Veramente mai non si dovrebbe parlare di una poesia morale o immorale. La poesia è o bene scritta o male scritta; questo è tutto»; temperando la crudezza dell'assioma con la previsione d'una futura fratellanza degli uomini, fondata sulla creazione d'una «comune atmosfera intellettuale». Finalmente, riconoscendo che «la divina prescienza

della bellezza non è retaggio dei Teutoni e dei Sassoni», ma che ad essi conviene una sorta di educazione o meglio rivelazione artistica, poichè «le verità dell'arte non possono essere insegnate, in questo trova la ragione e «la enorme importanza delle arti decorative nel Rinascimento inglese; del disegno meraviglioso dovuto alla mano di Eduardo Burne-Jones; dei tappeti tessuti, dei vetri colorati, dei bei lavori d'argilla, di metallo e di legno». La *Lettura* si chiude con questa pagina singolare ed eloquente: «Voi avete udito, io penso, o alcuni di voi, di due fiori connessi col movimento estetico in Inghilterra, dei quali si dice (erroneamente, io v'assicuro) che siano il cibo di alcuni giovani esteti. Ebbene, lasciate ch'io vi dica che la ragione per cui noi amiamo il giglio e l'elianto non è affatto per alcuna moda vegetale, ma perchè questi due bei fiori sono in Inghilterra i due più perfetti modelli di disegno, i più naturalmente adatti all'arte decorativa – perchè la sfarzosa bellezza leonina dell'uno e la preziosa grazia dell'altro, danno all'artista la più integra e perfetta gioia. E così sia di voi: non ci sia fiore nei vostri prati, che non attortigli i suoi viticci intorno ai vostri origlieri, non fagliolina nelle vostre titaniche foreste che non presti la sua forma al disegno, non uccello nella vostra aria che non dia la meraviglia iridescente del suo colore, le curve squisite delle sue ali nel volo, per fare più prezioso il pregio d'un semplice ornamento. Perchè le voci che hanno la loro dimora nel mare e sulla montagna non sono soltanto la musica prediletta della libertà. Altri

messaggi vi sono nella meraviglia delle altezze corse al vento e nella maestà del mare silenzioso – messaggi che, se voi li ascolterete, vi daranno il prodigio d’ogni nuova immaginazione, il tesoro d’ogni nuova bellezza. Noi spendiamo i nostri giorni, ciascuno di noi, cercando il segreto della vita. Ebbene, il segreto della vita è nell’arte».

Nobili parole veramente, ma solo se chi le pronuncia possa rimeditare e sentire quest’altre del Keats: «Io non ho riverenza per nulla che esista, fuorchè per l’Essere Eterno, per la memoria degli uomini grandi, per il principio di bellezza». L’errore è in chi pensa di poter essere un artista, e non un uomo; creare, e non comprendere; avere una mano per dipingere o una gola per cantare, e non un’anima immortale.

III.

L’opera propriamente letteraria di Oscar Wilde s’apre e si conchiude con due drammi, *Vera* e *Salomè*. Da quello, che pure, nella sua impostatura vieta e di maniera, ha qualche sentore e qualche sapore shakespeariano (Alexis è forse un nipote del principe dano, e nel terrore dello Czar c’è qualcosa di Macbeth), a questo, ch’è il più poetico e pure il meno inglese e

shakespeariano dei suoi drammi, la via è singolare e interessante; una pagina della citata *Lettura* ci sarà guida per ricorrere questo cammino. Fu scritta dopo la composizione del primo dramma, e n'è, nello spirito, assai lontana; dice: «Il romanzo non ha ucciso il dramma, come ci vorrebbero persuadere alcuni critici. Il periodo romantico francese ci mostra che l'opera del Balzac e quella dell'Hugo crebbero insieme l'una allato all'altra – anzi più, furono l'una complementare dell'altra, sebbene inconsapevolmente. Il dramma è il punto dove l'arte e la vita convengono; ha a fare, come disse il Mazzini, non solamente con l'uomo, ma con l'uomo sociale, con l'uomo in rapporto con Dio e l'umanità. È il prodotto di un periodo di grande nazionale raccolta energia. È impossibile senza un nobile pubblico, ed appartiene ad età come quella di Elisabetta, a Londra, di Pericle, ad Atene. Convieni partecipi d'un alto ardore morale e spirituale come venne alla Grecia dopo la disfatta della flotta persiana, ed agli Inglesi dopo il naufragio dell'armata di Spagna.

«Lo Shelley sentì come fosse incompiuto il nostro movimento in questo riguardo, e mostrò in una grande tragedia con quale terrore e pietà egli avrebbe pacificata la nostra epoca; ma, a malgrado dei *Cenci*, il dramma è nuovo tra le forme d'arte, attraverso le quali il genio inglese cerca invano un'uscita e un'espressione».

Poco tempo dopo ch'egli ebbe scritto queste parole, compì il nobile tentativo della *Duchessa di Padova*, tragedia francamente shakespeariana, magnificamente

concepita. A pena c'è dato, dalla traduzione tedesca, che sola se n'è pubblicata di sul manoscritto originale, risalire all'opera che certo è condotta con profondo magistero di verso, se non di dialogo, secondo che si può indurre dall'altre opere wildiane del tempo. La scena della favola è in una Padova imaginaria della seconda metà del cinquecento; la favola, pur di tra il vecchio armamentario romantico di tiranni, di vendette, di prigionieri, di veleni, trae qualche bagliore di alta poesia drammatica; o dove la sposa del Duca uccide il suo signore imaginando di compiacere al suo amante, e questi, ch'aveva avuto quella vendetta da compiere in retaggio dal padre, ha orrore della donna, perchè aveva deciso di cacciare fino al manico la spada nell'origliere del tiranno addormentato, e di donargli la vita; o dove la Duchessa converte in odio l'amor suo e fa che l'amante sia condannato a bere il veleno; o dov'ella, tornata amorosa, beve il veleno e offre all'amante il suo anello, con cui potrebbe fuggire; ma questi ha più a cuore di morire con lei, nel primo ed ultimo bacio del loro amore. Certamente la figura della donna, Beatrice, è disegnata, se non colorita, con singolare potenza; ed è forse la più squisita delle immagini femminili nell'opera wildiana, dopo la delicata Sybil Vane; Guido Ferranti, l'Amleto italiano, combattuto fra il dovere della vendetta e l'amore improvviso, *at first sight*, della Duchessa, è forse più debole, se non nel quarto atto, dove il suo discorso innanzi ai giudici e a Beatrice, è una lenta, sottile tortura per la donna che l'ama, l'odia,

lo teme, e teme insieme per lui; Simone Gesso, il duca, il tiranno, non è di maniera e di parole soltanto, ma nel secondo atto incrudelisce veramente contro il suo popolo affamato, pel quale invano intercede Beatrice. Mista di prosa e di versi (se tale è nell'inedito inglese quale nella versione tedesca), anche la forma della tragedia è schiettamente shakespeariana; come alcuni dei caratteri, come il voluto sapore anacronistico che la pervade tutta, come la rappresentazione retta e vivace dell'anima di un'epoca, pur travisata nelle apparenze.

Ma se in questo era la forza, in questo era anche la debolezza della *Duchessa di Padova*; e se il poeta s'era illuso, per un istante, di risuscitare il dramma elisabettiano con farne rivivere la forma, con imitarne la vita e l'anima, comprese per certo poco dopo che l'arte sua non aveva creato se non un vano fantasma, poichè nessun «alto ardore spirituale e morale» poteva nel suo tempo, in Inghilterra, sollevare le folle fino all'altezza dello spirito tragico, e dare la sua voce a un poeta che l'esprimesse per la gioia, per lo spasimo, per il tumulto di un popolo ingenuo e possente. La *Duchessa di Padova* non fu, vivendo il poeta, rappresentata nè edita.

Io penso che fin d'allora balenasse alla mente dell'Wilde la verità che dovette poi condurlo alla *Salomè*: che il dramma moderno, se vuol essere, conviene che sia eminentemente individuale; che il poeta rinunci a quella che pure non era forse nulla più che un'illusione, di sentirsi animato, guidato, aiutato nell'opera dallo spirito della sua nazione e de' suoi

contemporanei; ma si chiuda nella sua torre d'avorio e quivi dia i suoi drammi; egli autore, egli idealmente attore e spettatore; e poi li riveli alla gente, perchè ciascuna anima, che ne sia capace, ne goda nel suo intimo. Non che sia morto il teatro; ma è morta l'anima della folla, che comprende, che ama, che odia, buona sensibile violenta crudele, religiosa voluttuosa ironica; è morto il compagno necessario del poeta, il pubblico d'Eschilo, d'Aristofane, de' Misteri cristiani, di Shakespeare; è morta la persona ch'è fuori del dramma, lo spettatore che lagrima, che grida e gode e ride, che si flagella, che si esalta. Io non so quale musico o poeta non vorrà piangere questa morte; ma non so quale non ne vorrà un poco, nell'amarezza, godere, pensando che di questa morte sono morte un poco tutte le poesie drammatiche, che quella vita aveva contribuito a far vivere; mentre l'opera sua nuova parteciperà dell'eterna vita dell'anima da cui sola sarà nata, e parlerà l'eterno linguaggio dell'anima nel tempio interiore d'infinite anime avvenire. Come ogni cosa, nel declinare e nella decadenza apparente, tende a rifugiarsi nell'intimo, a vivere una vita profonda, così, pur durando sulle scene e sui teatri, il dramma si fa interiore ed acquista la perfezione della pura poesia.

A questo mai non giunse l'Wilde. Di più, prima d'andare innanzi, o fosse delusione, o vanità, traviò. Io non so in qual conto egli tenesse i drammi scritti in questo tempo, ma a me paiono assai meglio partecipi della vita esteriore di lui, elegante e vana, che

dell'interno tragico lavoro dell'anima. *Il Ventaglio di Lady Windermere*, e *Una donna senza importanza*, dei cui difetti ho già parlato, sono opere fatue e leggère, scritte, probabilmente, per l'applauso di quel pubblico che egli conosceva assai bene. Il ritorno d'una madre colpevole, in quello, e, in questo, il ritrovamento d'un padre dimentico, sono i motivi simili intorno ai quali s'aggira l'intrigo, meglio che l'intreccio, dei due drammi; e l'intendimento apparente è morale; ma lo spirito dello scrittore accarezza assai volentieri la creatura che sembra flagellare; così che il lettore resta pensoso, come chi dubiti se gli si parli sul serio. Imagino che le platee londinesi non potessero nemmeno ammettere il dubbio d'essere beffate; e si piacesse con semplicità sì ai bei motti e sì al fine morale; chè di quelli, soprattutto, i due drammi abbondano; tanto è vero che applaudevano ancora quando il poeta, dopo lunghi applausi, si decideva a comparire alla ribalta, con un garofano verde all'occhiello e una sigaretta fra le labbra, dicendo: «non è forse cortese fumare innanzi a voi, ma nemmeno disturbarvi mentr'io fumo»; *si vera sunt tradita*.

Considerate ora che la *Salomè* fu scritta poco appresso; ma in Parigi, ch'è la patria vera di quell'anima più celtica assai che anglo-sassone; ma fuori del suo piccolo *home*; ma nella vita turbinosa, forse nel principio della rovina. L'anima che abbandonava la maschera nella vita, per scendere nel profondo, nelle viscere del peccato e di là dai confini del costume,

sentiva il bisogno di compiere per la scena opera d'arte, di rimettere finalmente sul volto degli attori la maschera tragica. Erode debole e voluttuoso, sedè a banchetto fra gli scribi e i legati romani; Erodiade tessè l'insidia; Giovanni, sporto dalla cintola in su fuor del suo pozzo, con la voce esperta della solitudine, gridò la vergogna e la vendetta; Salome accesa d'un perverso amore improvviso danzò la sua danza lussuriosa innanzi al re pallido nello spasimo afrodisiaco, innanzi agli scribi cupidi, ai romani violenti, per avere quella testa selvaggia, quelle labbra da baciare nel delirio, e cadde sotto gli scudi dei soldati. Sulla terrazza della reggia, fra i tappeti gli aromi le gemme gli ori, la terribile pagina di poesia visse tutta la sua nuova, intensissima vita; la tragedia d'un sol atto ebbe l'impronta manifesta delle creature create con grida e dolore; fu un poema demoniaco e sanguinoso.

Costretta nella brevità dell'arco scenico e dell'atto unico, come si conveniva per esprimere e attuare tutta la tragica potenza del soggetto, la *Salome* fu ancora, quasi a crescere lo sforzo, concepita e scritta in francese; e fu tradotta in inglese da quell'amico del poeta, al quale gli altri amici imputano la sua rovina. Nella sua più intima essenza artistica, come nelle contingenze dell'anima dell'Wilde negli anni e nei luoghi in cui la scrisse, stanno dunque celate le ragioni profonde per cui quest'opera è il frutto più maturo e prezioso dell'arte di lui, e insieme rappresenta, assai meglio d'ogni altra, in cui pure egli abbia cercato di ritrarsi, il bel volto del

poeta, sotto la maschera del peccato e del dolore, cioè nella sua verità nuda e intera.

IV.

Queste parole ho trovate nel libro d'un antico scrittore spirituale: «Mai non è da vincere peccato con peccato». L'eroe del solo romanzo di Oscar Wilde pensava che si dovesse curare l'anima per mezzo dei sensi, i sensi per mezzo dell'anima; che è, chi ben l'intenda, l'opposta sentenza della prima. E questa nitida opposizione assai m'è piaciuta, fra la massima cristiana e lo spirito dell'opera di chi volentieri si diceva pagano.

Non voglio narrare, com'è costume, la trama del *Ritratto di Dorian Gray*; ma brevemente, per mezzo d'una figura psicologica, accennarla. Dorian Gray è giovanissimo, bellissimo, purissimo; è l'anima stessa del poeta, per così dire, *avanti lettera*. Lord Henry Wotton è la persona, in certa maniera, della viziosa esperienza, la maschera di paradossale edonismo che il poeta foggì per l'anima in conspetto del mondo. Basilio Hallward è la coscienza morale ostinata a malgrado della volontà malvagia, che finisce per ucciderla in sè, ma ultimamente le soggiace. Lord Henry

è il maestro di eleganze di voluttà di cinismo alla giovine anima pura; il pittore Hallward dipinge il ritratto del fanciullo ancora innocente, e sul ritratto, per la magia d'un voto di Dorian, l'età, i vizi, i delitti, l'ipocrisia lasciano la loro impronta edace e disgustosa, mentre a lui per lungo ordine d'anni rimane intatta la giovinezza del corpo, l'innocenza dell'espressione. E quando, al termine di infinite abiezioni, Dorian colpisce, per uccidere il passato che lo opprime, il ritratto vivo di una orribile vita spirituale, ch'ei tiene nascosto, testimonia pericoloso, in una stanza remota, non la tela cede, ma s'ode un grido e un tonfo: «I servi, come poterono entrare, trovarono appeso alla parete un meraviglioso ritratto del loro signore, quali essi l'avevano ultimamente veduto, in tutto lo splendore della sua squisita giovinezza e bellezza. Sul pavimento giaceva un uomo morto, in abito da sera, con un pugnale nel cuore; appassito, rugoso, disgustevole il volto. Solo dagli anelli conobbero chi fosse».

Nessuno, forse, più dell'autore stesso repugnerebbe a questa interpretazione soggettiva e quasi autobiografica del romanzo; o, almeno, avrebbe repugnato secondo le idee estetiche che allora appunto esponeva in queste *Intenzioni*; chè poi, invece, si piacque, come vedemmo, di cercare figurato sè stesso nelle sue opere e prefiguratosi il suo destino. Ma non conviene condur l'idea della obiettività e incontingenza assoluta dell'opera d'arte, fino a questo assurdo, ch'essa non debba tenere affatto dello spirito dell'autore, sì avere

quasi un'anima sua; poichè in questa guisa si tornerebbe per altra via alle necessità della scuola storica, e poichè ben l'intima comunione e dipendenza dell'anima che crea, è quel che libera la creazione dalle contingenze di tempo e di luogo. Nè io interpreto così per arbitrio mio razionale, ma per un bisogno intuitivo e perciò estetico: Oscar Wilde, una volta in carcere s'udì dire da un forzato: «In singolar luogo ci si imbatte in Lord Henry!» Io non saprei darne prova migliore.

È degno di nota come in questo romanzo il fine morale che apparisce dalla trama, sia in continuo contrasto con l'intonazione e lo spirito che lo governa. Se ultimamente il vizio è punito con una miserevole morte, lungo tutte le pagine del libro il peccato, la perversione, quasi il delitto, sono giustificati, aornati, magnificati. La stessa anima ambigua di indulgente severità regna qui, che nelle commedie scritte poco di poi; e lascia il lettore ingenuo sbattuto fra il lido e l'alto mare nell'ampio ondeggiamento dei periodi d'orientale splendore. Non altrimenti, a chi legge *Il Piacere* d'annunziano, romanzo anteriore di tempo e simile di spirito a questo dell'Wilde, l'amarrezza delle ultime pagine non vale a distruggere la penetrante suggestione erotica di tutte l'altre; così che l'un libro e l'altro rimarranno documento, e per alcun tempo ancora lo rinnoveranno negli adolescenti, d'uno stato oramai superato delle coscienze europee in sul finire del secolo decimonono; amorali, troppo culte, voluttuose,

chimeriche; come conviene che fossero nei figliuoli di Julien Sorel e d'Amaury.

Il magistero dell'arte, poichè finora, a proposito del *Ritratto*, non abbiamo parlato che d'altro, vi è mirabile; la trama, di cui forse la prima idea si ritroverebbe in una novella del Poë², è ordita veramente con fila d'oro, ricamata con gemme. La lingua opulentissima, il periodo laborioso e risonante, danno allo stile un sapore di decadenza, che gli è singolarmente acconcio; la finitezza e molteplicità delle descrizioni delle più svariate cose, luoghi, paesi, libri, armi, stromenti di musica, gemme, vesti; lo svolgimento episodico e minuto dei fatti, fan del romanzo, come fu già detto, una assai lunga novella, o una catena di novelle; come presso taluni pittori antichi rompono l'unità del quadro la squisitezza dell'arte e la cura delle piccole cose. È questa la *tecnica* dei primitivi; nessun romanzo moderno più di questo mi chiama a mente quegli antichi arturiani; ed è agevole intendere come questa tecnica debba anche essere per affinità di cose estreme quella dei decadenti, e perciò il vero mezzo d'espressione d'uno spirito di decadenza.

Molto, di quanto si dice nel romanzo, si potrebbe ripetere per alcune, almeno, delle novelle di Oscar Wilde; delle quali non poche potrebbero non essere diverse, nè per istile, nè per cose narrate, se nel romanzo fossero comprese come episodi. *Il Delitto di Lord Savile*

² *Il Ritratto ovale.*

(che mi ricorda *Le Bonheur dans le Crime* nelle *Diaboliques* di Jules Barbey d'Aurevilly), è la storia d'un assassinio che un giovine signore deve commettere per conquistare la sua felicità coniugale, narrata con la più squisita indifferenza morale. *La Sfinge senza segreto* è un *etching*, rapido e passionato, d'una signora affetta d'una singolare mania, che le fa cercare l'apparenza del mistero per il puro amore del mistero; intonato tutto ad una delle prime frasi: «Le donne son fatte per essere amate, non per essere comprese». *Il Modello Milionario* è una breve inezia elegante. Nel *Ritratto di Mr. W. H.* le più sottili qualità critiche dell'Wilde sono adoperate per intrecciare curiosamente a una storia moderna, una teoria imaginaria sui sonetti shakespeariani; e la novella è certamente una delle sue più originali, condotta con assai delicata maestria.

In queste novelle abbonda il dialogo, che le fa più simili alle commedie wildiane e a quella parte del romanzo che ad esse somiglia, che non alle ricche pagine descrittive del *Doriano Gray*; alle quali più strettamente si congiungono le novelle poetiche delle due raccolte: *Il Principe felice* e *La Casa dei Meligrani*.

Della prima e più antica raccolta sono cinque non lunghi racconti, o quasi fiabe, in cui si mescola alla materia puerile un più sapiente spiritello di satira. La prima fiaba narra della statua d'un principe e d'una rondine: dicono di quella i fanciulli: «Egli somiglia un angelo». «Ma come lo sapete?», disse il maestro matematico, «non ne avete mai visto neppur uno».

«Ah! sì, nei nostri sogni – risposero i fanciulli; e il maestro matematico s'accigliò e fece un viso assai severo, perchè non approvava che i fanciulli sognassero».

Il principe è vestito di scagliette d'oro; e l'amica rondine resta tutto l'inverno presso alla statua, e con ognuna delle scagliette, che stacca e porta via col suo beccuccio nero, lenisce una miseria; ultimamente il freddo la uccide; e la statua non più bella è abbattuta e fusa. «Come non è più bello, egli non è più utile, disse il professore d'arte all'Università»; sembra una ironia contro lo stesso estetismo. Ma il principe diceva alla sua rondine: «Non c'è mistero pari a quello della miseria». E questa cura della gente umile e povera ci può sorprendere; pure non è un semplice atteggiamento letterario dovuto al *genere* che qui l'Wilde trattava. Più tardi, io credo, nel singolare saggio *L'Anima dell'uomo sotto il socialismo*, che fu pubblicato postumo senza data, egli affrontò deliberatamente il problema ch'era allora di moda (si ricordi che la *Plume* era socialista nei giorni alcionî della setta simbolica), e condannò la carità, ch'è esaltata in questa novella, e considerò il socialismo, soprattutto in riguardo della gente letterata, come la via migliore per la vita piena, intensa, perfetta, la via migliore a un nuovo Individualismo; «che sarà quel che i Greci cercarono, ma non aggiunsero, fuor che nel Pensiero, compiutamente, perchè tenevano e nutrivano schiavi; quel che cercò il Rinascimento, ma non potè, fuor che nell'Arte, compiutamente

aggiungere, perchè teneva schiavi e li affamava. Sarà compiuto, e per esso ogni uomo attingerà la propria perfezione. Il nuovo Individualismo sarà il nuovo Ellenismo». Strano miraggio, questo, in cui s'ingannarono molti altri spiriti generosi, ma concedenti involontariamente troppo maggior pregio alle cose della carne che a quelle dell'anima pura! Ad essi mi piace ricordare un pensiero di Ruggero Bonghi: «Il Socialismo è la sommersione dell'io, il Cristianesimo è l'emersione dell'io». L'errore è un errore pagano; ed, ecco, si comprende nell'Wilde.

Come lontani dalle nostre fiabe! La seconda è il sacrificio d'un usignuolo, che si configge sopra una spina per far sbocciare una rosa rossa d'inverno, pegno d'amore d'uno studente alla sua bella; ma la bella ha avuto dei gioielli da un altro amante, e rifiuta la rosa, e lo studente la getta nella strada: «Stupida cosa l'amore!» diceva lo studente, camminando via. «Non è utile la metà della Logica, perchè non prova nulla, e dice sempre cose che non avverranno, e fa credere cose che non sono vere. Realmente, non è affatto pratico, e, come in quest'epoca esser pratici è tutto, io tornerò alla filosofia, e studierò Metafisica».

«Così egli tornò nella sua camera, e cavò fuori un gran libro polveroso, e cominciò a leggere».

Squisitamente lirico è in questa novella il dialogo fra l'usignuolo e gli alberi di rose. La seguente è un idillio, *Il Gigante egoista*, che mi ricorda il racconto di Fileta nella seconda pastorale di Longo Sofista, e un'odicina

d'Anacreonte su l'amore uccello; tanto è delicato. Le altre due mi piacciono meno; specie l'ultima, dove in vano l'autore si sforza di dar parola e anima ad oggetti, che non possono averne, mi pare, per noi, e meno pei bambini, se è vero che i bimbi sono migliori poeti di noi: i fuochi d'artificio. È una novella del mondo dei razzi, dei bengala e degli altri *esseri* pirotecnici; ma è un mondo inanimabile, tengano a mente gli scrittori, e non quelli di fiabe soli.

Quattro novelle, e assai più lunghe di queste, compongono il volume della *Casa dei Meligrani*. Non più fiabe, leggende; non più spirito alcuno di satira, ma un seguirsi di allegorie pagane o medievali, un abbandonarsi della fantasia alle libere ali d'Ippogrifo, un insistere voluttuoso e prolungato dello strumento magico dello stile sulle più maravigliose e ricche apparenze.

Ecco *Il Giovane re*, che per amore dei poveri, il dì della incoronazione, veste una pelle da capraro, brandisce un bastone da pastore, si incorona d'un ramicello del rosaio selvaggio; e il sole gli tesse intorno un manto magnifico, gli fa fiorire di gigli il bastone, più bianchi di perle, su steli d'argento; di rose più rosse dei rubini il ramicello, mentre le foglie si fanno d'oro battuto. Ecco *L'Anniversario dell'Infanta*, in una imaginaria opulentissima corte spagnuola, breve storia d'un giorno, dell'amore per la sua reginella e della morte, d'un piccolo nano. Ecco *Il Pescatore e l'anima sua*, bizzarra favola di Psiche, dove l'amore è una

piccola sirena, e Psiche è la nemica di Cupido. Ecco *Il fanciullo Stella*, leggenda quasi cristiana del figliuolo di re, ch'è abbandonato e raccolto da povera gente; e per la sua superbia e ingratitude è fatto «orribile come un rospo e ripugnante come una vipera», e solo dopo una lunga espiazione ritrova insieme la sua bellezza e il suo trono.

Delle due varietà di novelle, quella moderna e quella fiabesca, è una singolare contaminazione *Il Fantasma Canterville*, che ho sopra citato, dove il mondo meraviglioso vive e dura accanto alla vita di una famiglia americana del nostro tempo; e un incanto secolare è spezzato dalla grazia di una cara fanciulla, Virginia. Veramente deliziose sono le pagine di un colloquio fra Virginia e lo spettro antichissimo che non ha pace; e tutta la narrazione è improntata di un umorismo un po' bonario, che assai meno può nelle altre opere dell'Wilde, soffocato troppo spesso dalle intenzioni e pretenzioni letterarie.

Intenzioni e pretenzioni ch'egli abbandonò in buona parte dopo la grande rovina; o che, forse, solo allora, si mutarono in abiti intimi del suo spirito. Cadde il troppo e il vano, caddero i fiori e le fronde, e restò il frutto; ma, quasi a dimostrare che la tragedia clamorosa e violenta degli uomini contro di lui non fu che un atto della sua continua tragedia interiore, fra la prosa asiatica ed opulenta del romanzo e d'alcune novelle, ed il mirabile magistero di semplicità del *De Profundis*, sta la

giustizia rodia del libro che tu hai fra le mani, e del saggio su *L'anima dell'uomo sotto il Socialismo*.

V.

Più breve discorso, prima che tu passi innanzi, intorno alle *Poesie* di Oscar Wilde.

Nelle pagine che seguono, troverai disseminati ben molti giudizi sui poeti ultimi inglesi; e conoscerai quel che l'Wilde sentisse di ciascuno di loro. Egli veniva, veramente, come l'ultimo fiore d'una meravigliosa primavera di poesia; dalla poesia ossianica e sepolcrale e dei laghi, che pur protendendosi fino ai primi lustri del secolo decimonono, serbava, con Wordsworth, l'esaltazione fantastica e il languore sentimentale del romanticismo settecentesco, tre grandi nature diverse di poeti erano sbocciate, Byron fra un canto e una battaglia impregnando l'opera sua unicamente di tutto il suo essere prepotente voluttuoso insaziabile; Shelley entro forme di pura bellezza costringendo un suo titanico desiderio di rapire al cielo quella perfezione degli spiriti, che non è di questa terra; Keats nell'armonia del verso perfetto fermando la gioia eterna delle cose belle, vedute come di là da un magico velo, che spinge e fissa nella più remota lontananza e antichità, l'effimero

splendore d'un fiore, la perenne melodia d'un'acqua corrente.

E la grande trinità aveva avuti i suoi epigoni naturali (Browning facendo parte per sè stesso), da un lato in Tennyson, che potè ad alcun suo ammiratore apparire l'ultimo dei poeti, come colui che nella serra calda della sua perfetta poesia educava d'ogni sorta fiori, nati da semi sepolti tra le rovine venerabili, o trapiantati dai climi più diversi; dall'altro, nella fratellanza dei Preraffaelliti.

«Nel 1849», così l'Wilde delinea, nella *Lettura* più volte citata, il movimento preraffaellitico, che non fu di sola poesia, «nel 1847 un gruppo di giovani in Londra, tutti ammiratori di Keats, solevano adunarsi per discutere d'arte; essi erano determinati di fare una rivoluzione nella poesia e nella pittura. Questo significava, in Inghilterra, perdere tutti i loro diritti di cittadini; essi possedevano tutto ciò che il pubblico inglese mai non perdona – giovinezza, potenza ed entusiasmo. La satira pagò l'omaggio consueto che la mediocrità rende al genio, facendo cieco il pubblico britannico a quel ch'è nobile e bello; ma non nuocendo per nulla all'artista. Discordare su tutti i punti dai tre quarti dell'Inghilterra è uno dei primi elementi della vanità, la quale è fonte profonda di consolazione in ogni ora di dubbio spirituale.

«Questi giovani si chiamarono Pre-Raffaelliti, poichè come opposto alle facili astrazioni raffaellesche, pensavano d'aver trovato un più forte realismo

immaginativo, un più accurato realismo tecnico, una individuazione più intensa; ma sopra tutto era un ritorno alla Natura. Più tardi vennero alla vecchia casa presso il Ponte dei Frati Neri Edward Burne-Jones e William Morris, che aggiunsero un più squisito spirito di scelta, una più pura devozione alla bellezza, una più intensa ricerca della perfezione. Morris sentì che la stretta imitazione della Natura era un elemento disturbante nell'arte immaginativa: a lui noi dobbiamo tale poesia, di cui non ancora è stata superata nella letteratura del nostro Paese la precisione compiuta e la chiarezza di parola e di visione.

«Le grandi ère nella storia delle arti sono state non soltanto èra di maggior sentimento, ma anche di nuovi ammegliamenti tecnici.

«Così fu di questo nostro movimento romantico; la pittura di Burne-Jones mostra un'assai più squisita maraviglia di disegno, e splendidezza di colore, che mai prima non avesse mostrata l'arte inglese; la poesia di Morris, Rossetti e Swinburne mostra una profonda coscienza del valore musicale d'ogni parola, quale mirabilmente esprime l'ammonimento di Théophile Gautier al poeta giovine, di leggere ogni giorno il proprio dizionario, come il sol libro meritevole d'esser letto da un poeta. E ancora, quel che la gente chiama ispirazione poetica, non ha perduto le sue ali; ma noi ci siamo abituati a contare le loro innumeri pulsazioni, a valutare la loro forza illimitata, a disciplinare la loro indisciplinabile libertà».

Più meravigliosa e continuata stagione di poesia raramente aveva fiorito nel mondo; e perciò si comprende la vanità del giovine letterato, di volere a quella a ogni costo riallacciarsi, di parlare in prima persona di quelle idee e di quelle opere. Ma non mai, come intorno al 1880, in Inghilterra doveva aver virtù verso chi s'accingesse a poetare il dilemma: o rinnovarsi, o morire; un solo poeta, a noi che vediamo di fuori e di lontano il movimento letterario inglese, appare essere sorto di poi: Rudyard Kipling, che terribilmente si rinnovò. Oscar Wilde era troppo profondamente letterato per essere un grande poeta; e quel che sembra un errore esterno, d'aver assunto come proprio un programma di poesia già vecchio di trent'anni, rivela, chi ben consideri, la natura intima e necessaria dello scrittore, troppo culto ed esperto, non ingenuo, non spontaneo. Nè io credo a progresso, in poesia: ma intendo che ogni poeta debba essere, di sua natura, nuovo; e tale l'Wilde non fu, se non, forse, dopo battuto e temprato dalla viva fiamma.

Prima, certamente, non avrebbe compreso questo detto sdegnoso d'un madrigalista anonimo del trecento:

Dell'altrui fronde mai non chezo l'ombra;
Anzi m'ingombra – l'altrui pensier vile,
Che veste sua viltà dell'altrui stile.

Sogliono i canzonieri giovanili non pure nella scelta dei metri e dei soggetti, nella armonia particolare del

verso, assomigliare ai canzonieri dei maestri, ma ancora nei titoli e nella disposizione delle poesie; e veramente i *Poems* da Oscar Wilde pubblicati nel 1881, anche a un primo sguardo manifestano i molteplici influssi, a cui furono soggetti, shelleyani, keatsiani, rossettiani e altri. Ma a chi vada più addentro, dopo le fredde poesie politiche, *Eleutheria*, dopo i poemetti prolissi, *il Giardino di Eros*, *Charmides*, *Panthea*, sotto i titoli latini, italiani, francesi, qualche gemma, specie nei componimenti brevi, vien fatto di trovare. Ecco *Rosa Mystica*, breve rosario di sonetti e di odcine, dove, con la squisita musica di *Requiescant*, si accompagnano alcuni sonetti che sono quasi prosa, come *In avvicinarsi all'Italia*, *Italia*, *Urbs sacra Aeterna*; con le strofette un po' ingenua, ma appassionata, di *Roma non visitata*, in quattro strofe una semplice preghiera, *San Miniato*:

(Vedi, ho salito il fianco della montagna
Su a questa santa casa di Dio,
Dove una volta veniva quell'Angelo-Dipintore,
Che vide i cieli spalancati,
E pose in trono sulla luna crescente
La virginale bianca Regina di Grazia:
Maria! potess'io sol vedere il tuo volto
Morte più non potrebbe giungere troppo presto.
O coronata da Dio con spine e dolore!
Madre di Cristo! O mistica sposa!
Il mio cuore è stanco di questa vita,
E troppo triste per cantare ancora.
O coronata da Dio con amore e fiamma!

O coronata da Cristo santo!
O ascolta prima che il sole scruti
E sveli la mia colpa e la vergogna).

e con due chiari sonetti religiosi, *In udire il Dies Irae cantato nella Cappella Sistina*, ed *E Tenebris*:

(Discendi, o Cristo, ed aiutami! porgi la Tua mano,
Perch'io sto per annegare in mare più tempestoso
Che Simone nel Tuo lago di Galilea:
Il vino della vita è spanto sulla sabbia,
Il mio cuore è come terra desolata dalla carestia,
Dove tutte le cose buone sono affatto perite,
E ben so che all'anima mia converrebbe giacere all'Inferno,
S'io questa notte innanzi al trono di Dio dovessi stare.
«Egli dorme forse, o cavalca alla caccia,
Come Baal, quando i suoi profeti urlarono questo nome
Da mattina a mezzodì sulla battuta altura del Carmelo».
No, pace, io contemplerò prima di notte,
I pie' di rame, la veste più bianca che fiamma,
Le mani ferite, lo stanco viso umano.)

Vita Nuova, un sonetto orribilmente irto dei simboli cari ad alcuni Preraffaelliti; *Madonna Mia*, titolo e ingenua descrizione di donna, quale egli, con altri che sono nel volume, accattava al dolce stile, travestito da Dante Gabriele nella *Casa della Vita*; *La Nuova Elena*, poemetto, con pochi altri del libro, d'imitazione rossettiana, serie di parole belle, litanie quasi sacre:

(Giglio d'amore, puro e inviolato!
Torre d'avorio! rossa rosa di fuoco!)

larghe strofe armoniose, parole, parole, parole!

Ecco le *Impressions*, ispirate dai suoi cari pittori francesi del paesaggio:

Il Tamigi notturno d'azzurro e d'oro
Si converse in una armonia di grigio!

.....
Le piccole bianche nubi corrono il cielo,
E i campi coperti dell'oro del fiore di marzo;

.....
o squisite odicine meliche, con intraducibile vaghezza giovanile di ritmo, *Sérénade*, *Endymion*, *La Bella Donna della mia mente*, *Chanson*, *Theocritus*; versioni di romanze dal francese, brettone e normanno; sonetti sulle tombe di Keats e di Shelley, sonetti per figure di drammi, *Impressions du Théâtre*, come Rossetti ne aveva scritti per figure di quadri; e questo soave *Sull'Arno*:

L'oleandro sul muro
S'arrossa nella luce del crepuscolo,
Se ancora le grige ombre della notte,
Come un manto, ricoprono Firenze.
La rugiada sul colle è risplendente,
E sopra i fiori brillano,
Ma, ahimè! sono fuggiti i grilli,
Il piccolo canto attico si tace.
Solo le foglie dolcemente agita
Molle fiato di vento,
Nella valle che il mandorlo profuma

Il solitario rusignuolo s'ode,
Il giorno ti farà presto silente,
O rusignuolo, ricanta d'amore!
Mentre su l'ombra del boschetto ancora
S'infrangono le frecce della luna,
Prima che pel silenzioso prato
Strisci il mattino in nebbia verdemare,
E, sveli agli occhi impauriti d'amore
Le lunghe bianche dita dell'Aurora.

Romeo è stato lungo tempo in disciplina con le Muse più moderne, per susurrare così squisite strofe, la notte d'amore, nella conca trasparente dell'orecchio di Giulietta!

E cinque liriche, in ultimo, *Apologia, Quia Multum Amavi, Silentium Amoris, La sua voce, La mia voce*, con musica grave e lenta, parlano forse d'un solo amore, d'una passione grave e voluttuosa insieme, non più d'adolescente; a cui, forse, pure è dedicata l'ultima poesia del volume, *Glykypikros Eros*, «Amore Dolceamaro», i cui distici di decasillabi accoppiati ricordano taluni metri larghi e severi di Swimburne:

.....
Pure io non mi dolgo d'avervi amata – Ah! che altro aveva io
fanciullo a fare, –
Poichè i denti affamati del tempo divorano, e gli anni con piede
leggero perseguono.
Senza timone, noi siamo in balia d'una tempesta, e una volta
trascorso il turbine di giovinezza,

Senza lira, senza liuto o coro, Morte pilota silenzioso ultima viene.

E nel sepolcro non c'è gioia alcuna, poichè il verme cieco si pasce della radice,

E il Desiderio si disperde in ceneri, e l'albero della Passione non porta frutto.

.....

Tale è il libro vario e singolare della giovinezza dell'Wilde; e su d'esso ho insistito, perchè in questo primo saggio della sua arte a me pare di scorgere, come nel ritratto del poeta fatto a Oxford nel 1878, i lineamenti morali e letterari del suo ingegno, già evidenti e definiti, ma senza nulla dell'opera deliberata e recondita della sua volontà.

Questa opera, invece, si manifesta assai palesemente, come nelle altre cose del tempo dionisiaco della sua vita, in quella orgia di parole e di rime, di fantasie e di colori, che è il lungo poemetto della *Sfinge*. Morti splendori splendono nelle quartine laboriose, congiungimenti fantastici di mostri s'alternano con impossibili peccati della sfinge, simboli, enimmi, meraviglie s'inseguono, sulle pagine di carta antica, di fronte a incisioni di crocifissi raggianti, di cherubini; e in ultimo, ecco nei versi la preghiera, l'immagine, ritornante di Gesù:

Falsa Sfinge! Falsa Sfinge! Sullo Stige canoso,
vecchio Caronte, poggiato sul suo remo,

Attende la mia volta. Va tu innanzi
e abbandonami al mio crocifisso,
La cui pallida salma, ammalata di dolore,
contempla il mondo con occhi stanchi,
E piange per ogni anima che muore,
e piange per ogni anima in vano!

La serie di letterate perversioni, che compongono questo poema, in questi ultimi semplici versi aveva una sorta di catarsi, di purificazione, per volontà del poeta, il cui lungo peccato in gran parte intellettuale, il cui lungo peccato d'Arte, doveva trovare una simile catarsi o pacificazione nelle stesse braccia del Cristo vivo.

E nota singolarità di questo temperamento, nel senso cristiano, perverso, d'artista, cui la vita doveva dare con la sventura la pace; mentre per gli altri poeti, suole la vita avere nell'opera di poesia il suo atto di liberazione, come ebbe, ad esempio, Ugo Foscolo in Jacopo Ortis, come, sotto un certo aspetto, l'Alighieri nella Comedia.

VI.

Lo stesso divario intercede fra la prosa del romanzo e quella del *De Profundis*, che fra lo splendore orientale della *Sfinge* e la rude semplicità della *Ballata del Carcere di Reading*.

Egli non portava la sua tunica scarlatta,
Perchè il sangue e il vino sono rossi,
E sangue e vino erano sulle sue mani
Quando fu trovato con la morta,
La povera donna morta ch'egli amava,
E che uccise nel suo letto.

Egli camminava fra gli accusati
Con un vestito grigio frusto:
Aveva in capo un berretto da cricket,
E il suo passo pareva leggero e gaio;
Ma io mai non vidi un uomo guardare
Così ardentemente nel giorno.

Io mai non vidi un uomo guardare
Con così ardente pupilla
Quella piccola tenda d'azzurro
Che i prigionieri chiamano Cielo,
Ed ogni nube errante che passava
Con vele d'argento.

Io camminava, con altre anime in pena,
Entro un altro recinto,
E pensava se quell'uomo avesse commessa
Una grande o una piccola colpa,
Quando a bassa voce dietro di me fu mormorato
Quello, lo impiccheranno».

Cristo Gesù! le mura stesse della prigione
Sembrarono a un tratto crollarsi,
E il Cielo sulla mia testa divenne
Come un casco d'acciaio scottante;
E, come ch'io fossi un'anima in pena,
La mia pena io non poteva sentire.

Io solamente sapeva quale pensiero inseguito
Affrettava il suo passo, e perché
Egli guardasse il giorno abbagliante

Con così ardente pupilla:
L'uomo aveva ucciso ciò ch'egli amava,
E pertanto doveva morire.

Poco più che cento di queste strofe, dedicate *In Memoriam* – C. T. W. – un tempo cavaliere della Guardia Reale – Obiit nella Prigione di S. M., Reading, Berkshire, – a dì 7 di luglio 1896, narrano la vita della prigione, l'aria ingombra di lugubri immaginazioni, l'ansia mortale dei prigionieri, nei giorni in cui fu condannato e impiccato uno di loro.

Ahi! spaventevole cosa
Sentire la colpa d'un altro!
Perchè, diritta dentro, la spada del Peccato
Trapassava fino alla guardia avvelenata,
E come piombo fuso erano le lagrime che spandevamo
Pel sangue che noi non avevamo versato.
I Guardiani con le loro scarpe di feltro
Strisciavano innanzi a tutte le porte chiuse,
E spiavano e vedevano, con occhi tementi,
Grige figure sul suolo,
E si chiedevano perchè s'inginocchiassero a pregare,
Uomini che prima non pregavano mai.
Tutta la notte a ginocchi pregammo,
Folli lamentatori d'un cadavere.
Le piume agitate della mezzanotte erano
I pennacchi su un carro funebre:
E vino amaro sopra una spugna
Era il sapore del Rimorso.

Nessun ordine, almeno apparente, lungo tutto il poemetto, ma una serie vaga di immagini di poesia, di semplici meditazioni, quale può veramente passare nel sogno affannoso, nel quasi delirio della triste vita segreta dal mondo, più intenso, più straziante nell'ora terribile, in cui il nodo serra nella strozza d'un solo il grido del dolore di tutti.

E tutto il dolore che lo scosse, così
Ch'egli diede quel grido amaro,
E i selvaggi rimpianti, e i sudori di sangue,
Nessuno conobbe come me;
Poichè colui che vive più d'una vita
Più d'una morte deve morire.

E la rude lingua di prosa, il triplice martello della rima sui versi pari d'ogni strofa, ribattuto qua e là da rime al mezzo e al termine di ciascun verso dispari, il ritorno di talune frasi e versi e strofe insistenti come appunto insistono le forme dei sogni; dànno alla *Ballata* un fascino singolare e proprio, nel quale non si vuol negare che buona parte abbia la singolarità e novità della materia poetica. E se qualche traccia dell'antica preziosità riappare, anch'essa si fa austera ed ha un sapore d'amarezza:

Tre lunghi anni non semineranno
Nè planteranno quivi:
Tre lunghi anni il luogo maledetto
Sarà sterile e nudo

E mirerà il cielo meravigliato
Con uno sguardo puro.
Essi credono che un cuore d'assassino guasterebbe
Ogni semplice seme ch'essi seminano.
Non è vero! La benigna terra di Dio
È più benigna che non sappiano gli uomini,
E la rosa rossa soltanto fiorirebbe più rossa,
La rosa bianca più bianca.
Dalla sua bocca, una rossa, rossa rosa!
Dal suo cuore una bianca!
Poichè chi può dire per quale strana via
Cristo porta alla luce la Sua volontà,
Da quando il secco bastone del pellegrino
Fiori in conspetto del grande Papa?

Lo spirito teorico del *De Profundis* ha nella bellezza nuova di questa breve ultima opera la sua forma pratica; da indi in poi l'Wilde sarebbe stato forse un grande poeta, se non l'avesse poco dopo raggiunto l'espiazione più vera e terribile, la miseria, la vergogna, la morte. Come uno spirito mistico, nascosto nelle cose della Natura, gli si era un istante rivelato solo per ritornare nell'ombra ignota, così questo bagliore vivido di poesia fu effimera luce, durò un istante, si spense.

VII.

Nella primavera del 1905, un gazzettiere ozioso annunciò all'Europa che Oscar Wilde viveva ancora, viveva chiuso in un convento spagnuolo; e trattando da

sofista una lettera del poeta, e aggiungendo della sua fantasia, cercava di rendere probabile la novella.

Ma no! Oscar Wilde è morto, è ben morto! Parlando di lui, io sento l'anima sua lontana antica, più antica di quegli uomini del Rinascimento, misti di paganità e di cristianità, ai quali egli assomigliava. La sua triste favola è finita; anche per chi crede alla immutabilità dello spirito umano nel breve corso dei secoli, la sua triste favola è finita per sempre. Anche per chi crede alla solitudine e diversità irreducibile delle anime, una comunione profonda, un vincolo segreto con le anime operanti e contemplanti nel proprio tempo, si fa inevitabilmente sentire. E con l'anima di Dorian Gray, la comunione è perduta, il vincolo spezzato.

Chi ha in sé qualcosa di lui, è una maschera o una rovina. Altra via conviene che segua chi vuole che il puro spirito regni nel suo tempio interiore e fra gli uomini.

marzo mcmvj.

RAFFAELLO PICCOLI.

NOTA

Il retaggio morale e letterario dell'autore delle *Intenzioni*, dal principio della sua rovina, è tuttavia in un singolare disordine. Il suo nome si spande per il mondo, ma non meno per virtù della mala equivoca fama che lo accompagna, che delle opere sulle quali è impresso. Le sue opere, esaurite o distrutte nelle edizioni originali, sono oggetto d'una speculazione quasi clandestina, e si vendono agli *amatori* in edizioni di pochi esemplari a carissimo prezzo; ed alcune di queste edizioni, come vedremo più innanzi, sono di cose forse non sue o non interamente sue. Le versioni, accurate ed eleganti in Germania e in Francia, sono da noi o infedeli come quella del *De Profundis* (Venezia, Rosen, 1905), o, come quella della *Salome* e di *Doriano Gray dipinto* (mira titolo squisitamente tradotto!), edite in modo da restare sui banchetti dei librivendoli erranti, lungi dagli onori della critica e dagli occhi del pubblico che più sarebbe adatto ad esse.

Al primo disordine ha riparato, dopo che dell'Wilde ebbero scritto i migliori della giovine scuola di Francia [ANDRÉ GIDE, sull'*Ermitage*, a. XIII, n. 6, e poi nel suo volume *Prétextes* (Paris, Mercure de France); ERNEST LA JEUNESSE, nella *Revue Blanche*, 1900; HENRY DE RÉGNIER, nel suo volume *Figures et Caractères* (Paris, Mercure de France)], ROBERT HAKBOROUGH SHERARD, con un libro, ch'è un'opera di coraggio e di lealtà verso lo «sventurato gentiluomo», che dello Sherard fu intrinseco amico:

Oscar Wilde, *The Story of an Unhappy friendship, With Portraits and facsimile Letters*. London, Privately Printed, The Hermes Press, 1902.

Conviene ch'io confessi che a questo libro io debbo molti dei dati, sui quali ho cercato di costruire la mia imagine del poeta come apparisce nelle pagine che precedono. A questo libro seguirono in Germania le biografie del GREVE, del LERO, del HAGEMANN, del LACHMANN, e innumerevoli articoli; in Francia particolarmente un articolo di MAURICE MURET nel *Journal des Débats* del 9 marzo 1904: in Italia articoli di L. GAMBERALE (*Rivista d'Italia*, a. VII, fasc. 6), dell'amico mio Giuliano il Sofista, sotto il nome di GIUSEPPE PREZZOLINI (nel n. 12, febbraio 1905, del *Campo*); e di pochi altri giovani scrittori.

Dell'altra parte dell'eredità, ecco, da buon notaio, con qualche piccola glossa, l'inventario:

1. – **Ravenna** – *Newdigate price poem, recited in the theatre. Oxford, june 26, 1878, Oxford. 1878*. In-8°.

2. – **Poems**, *London. Chatto*, 1881. In-8°. – Ristampati *together with his Lecture on the English Renaissance (Now first Published)*. Paris. 1903. In-8°, edizione di 250 esemplari numerati e 50 *on Japanese Vellum*.

3. – **L'Envoi**, nel vol. *Rose-leaf and Apple-leaf, a book of poems by Mr Rennel Rodd, Philadelphia*, 1882. – Ristampato in edizione di 200 esemplari numerati, *London, Printed for Private Circulation. Mdccciii*.

4. – **The Happy Prince and Other Tales**, *Illustrated by Walter Crane and Jacomb Hood, London, Nutt*, 1888. In-4° piccolo. Ristampato nel 1889 e nel 1902 in eguale edizione.

5. – **The House of Pomegranates**, *Illustrated by Ricketts and Shannon. London, Osgood*, 1891. In-4°.

6. – **Intentions**, *London, Osgood*, 1891. In-8°. Ristampato nel 1894 in eguale edizione e in *The English Library*, vol. 54, *Leipzig. Heinemann and Balestrier*, 1891. In 16°.

7. – **Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories**, *London, Osgood*, 1891. In-8°. La novella che dà il titolo al libro fu ristampata in edizione di 300 esemplari, *Privately Printed*, senza luogo nè data, in-4° Piccolo.

8. – **The Picture of Dorian Gray**. *London, Ward and L.*, 1891. In-8°. Ristampato in eguale edizione nel 1895 e in *Paris, Carrington*, 1905.

9. – **Lady Windermere's fan**, *a Play about a good Woman*. *London, Mathews*, 1893. In-8°. Ristampato in edizione di 250 esemplari numerati, *Paris*, 9903. Dedicato *To the dear Memory of Robert Earl of Lytton*.

10. – **Salome**, *drame en un acte*, *London, Mathews*, 1893. Questo dramma fu scritto originalmente in francese, e riveduto, che ne togliessero «les anglicismes trop formels», da tre poeti simbolisti francesi, Stuart Merrill, Pierre Louys, Adolphe Retté (vedi il libro di quest'ultimo, *Le Symbolisme*, *Paris, Vanier*, MCMIII, pp. 211-213). Fu poi *translated from French*, da Lord Alfred Douglas e *pictured by Aubrey Beardsley*, *London, Mathews*, 1894. In-4°.

11. – **A Woman of no Importance**. *London, Lane*, 1894. In-8°. Ristampato in edizione di 250 esemplari numerati, *Paris*, 1903. Dedicato *To Gladys Countess de Grey*.

12. – **The Sphinx**, *a Poem*. *London, Mathews*, 1894. In-4° piccolo illustrato. Ristampato in edizione di 250 esemplari numerati *on Antique Paper*, e 50 *on Japanese Vellum*, *London, N. U. D.*, 1901. *Privately Printed*. Dedicato *To Marcel Schwob*.

13. – **Phrases and Philosophies for the Use of the Young.** *London, printed for private circulation*, 1894. In-8° piccolo, edizione di 75 esemplari. È il primo de' breviari wildiani.

14. – **The priest and the acolyte.** *Honni soit qui mal y pense. Privately printed for Presentation only.* Senza luogo nè data. In-4° piccolo. Questo libercolo non porta in fronte nome d'autore, ma si vende come opera di Oscar Wilde. È segnato, alla pagina (44) ed ultima: X. e più sotto: *June*, 1894. È la breve novella d'un amore omosessuale, ma non osceno, singolarmente mescolato con le cose della religione; ha dello stile wildiano, un po' più freddo però, e studiato. Potrebbe essere una imitazione, e forse quell'opuscolo che gli fu attribuito durante il processo, e ch'egli negò fosse suo, dicendo: «È peggio che immorale. È male scritto».

15. – **The Ballad of Reading Gaol** by C. 3. 3. *M DCCC XVIII – Ballade de la Geole de Reading, par Oscar Wilde, transcription française de Henry D. Davray-Paris, Mercure de France, M DCCC XCVIII.* In-18°.

16. – **Ideal Husband, a Play.** *London.* 1890. In-4° piccolo.

17. – **The Important of being in Earnest, a Trivial Comedy for Serious People.** *London, Smithers*, 1899. In-8°. Nè di questo, nè del libro precedente, che sono esauriti, ho potuto aver copia; ed egualmente m'è stato impossibile conoscere il significato delle iniziali che seguono il nome dell'autore [*F. O' F.* nel primo, *F. O' F. W.* nel secondo], come veggio nei cataloghi. Lo Sherard ed altri paiono ignorarli.

18. – **Essays, Criticisms and Reviews, Now first collected.** *Privately Printed. London*, 1901. In-4°. Edizione

di 300 esemplari. Sono note bibliografiche di moderna letteratura inglese, di poca ed effimera importanza.

19 – **Vera; or, The Nikilists.** *Drama in a prologue, and four acts. Now first published.* Senza luogo. *Privately Printed* 1902. In-4° piccolo. Edizione di 200 esemplari numerati. Il dramma fu scritto nel 1881, e pubblicato con una lista di correzioni e addizioni fatte dall'autore al testo originale.

20. – **The Soul of man under Socialism.** *London, Privately Printed*, 1904. In-4°. Edizione di 250 esemplari numerati. È anche pubblicato nel libro *Sebastian Melmoth* [Oscar Wilde]. *London, Humphreys*, 1904. In-16, estratto dalla «*Fortnightly Review*»: che è un altro breviario wildiano, o spicilegio di frasi e motti tratti dalle sue opere, e particolarmente dai drammi e dal *Ritratto*.

21 – **The Portrait of Mr. W. H.** Senza luogo nè data. *Privately Printed*. In-4° piccolo. Edizione di 200 esemplari numerati, simillima alla seguente, e probabilmente dello stesso anno.

22. – **The Sphinx without a Secret. The Canterville-Ghost. The Model Millionaire.** *Privately Printed*. Senza luogo *MCMIV*. In-4° piccolo, edizione di 300 esemplari numerati.

23. – [Die Herzogin von Padua. *Eine Tragödie aus dem 16. Jahrhundert. Deutsch von Max Meyerfeld. Autorisierte Uebersetzung – Berlin, Fleischel & Co.* Senza data, ma 1905. In-16°] Versione tedesca di sul manoscritto tuttora inedito.

24. – **The Harlot's House.** *With five drawings by Althaea Gyles*, 1905. In folio.

25. – **De Profundis**. *London, Methuen and Co.*, (1905). In-8°. Ne furono anche fatte edizioni *on Japanese Vellum*, e in carta a mano; e una edizione coloniale. A cura di Robert Ross, singolare amico di Oscar Wilde, che a lui mandò dal carcere il manoscritto di questo libro.

26. – **Poems in Prose**. Paris, *Privately Printed*, 1905. In-8°, edizione della quale sono stati impressi 50 esemplari in carta imperiale giapponese. Sono sei, dei quali i primi cinque sono versioni inglesi delle favole raccolte da André Gide dalla viva voce del poeta e riferite nel suo articolo citato; l'ultima, *The Teacher of Wisdom*, non so che origine abbia, e se spuria come quella dei poemi suoi fratelli.

Aggiungi a queste opere originali, o che originali vogliono essere, una traduzione fatta negli anni della sventura.

BARBEY D'AUREVILLY. **What never dies**. *Romance. Translated into English by Sebastian Melmoth, Paris, Privately Printed*, 1902. In-8° piccolo, edizione di 500 esemplari.

Esistono traduzioni italiane dei nn. 8, 9, 10, 11, 25; e di novelle, in rassegne letterarie; francesi dei nn. 5, 6, 8, 15, 25; tedesche dei nn. 5, 10, 11, 15, 23, 25; e, segno peculiare del culto dei Tedeschi per l'Wilde, un *Wilde-Brevier, Minden i. West. s. c. c. Bruns' Verlag*, 1904, in cui il Hagemann ha raccolti e disposti aforismi e paradossi tratti dalle opere del poeta; in guisa, come ho già notato, da perdere ogni senso, per la letizia dei discepoli.

* * *

Ho fornita, lettore pedante, questa piccola fatica noiosa, non senza che m'accompagnasse una interiore ironica *indignatiuncula*; ma tu sei contento. E così sia.

luglio mcmvj.

R. P

Dal *Corriere della Sera*, 1 Agosto 1906:

*** Al Literary Theatre Club di Londra si sta per rappresentare una tragedia di Oscar Wilde, che era stata scritta per l'attore Alexander e che ha una storia curiosa. Nell'aprile del 1895, dopo lo scandalo e la condanna, Wilde aveva pregato il suo amico Robert Ross, di recarsi a casa sua e di prendere possesso di tutti i suoi manoscritti. Ma qualcuno prima di lui aveva frugato fra le carte del poeta facendo scomparire, tra altro, *A Florentine Tragedy*, una tragedia in un atto, in versi. Dopo la morte del poeta, il Ross ebbe occasione di esaminare alcuni pacchi di lettere e carte consegnategli dall'avvocato dell'Wilde, e in essi trovò alcuni fogli della *Florentine Tragedy*, che il Ross aveva già sentito leggere dall'Wilde prima del 1895. Fu mettendo insieme questi fogli, che si potè ricostruire una parte considerevole della tragedia, la quale è in un atto con solo tre personaggi: un vecchio mercante fiorentino, la sua giovane moglie e l'amante. Il mercante, arrivando a casa improvvisamente, trova la moglie a cena coll'amante. Finge di non adontarsi della cosa: siede a tavola con loro, scherza, ride, motteggia e col suo sarcasmo finisce per far perdere la pazienza all'amante. Era quello che voleva. Ne segue una lite: i due uomini sfoderano la spada (siamo nel medio evo) e si battono in presenza della moglie, che tiene anzi in mano una torcia per illuminare la scena. I due, rotte le spade, si azzuffano coi pugnali. La moglie getta a terra la torcia, mentre i due si lanciano uno contro l'altro, e dopo un istante l'amante cade ferito mortalmente. Allora il marito, infuriato, si avventa contro la moglie. gridando: «Adesso a te!». Ma la moglie, ammirata, lo arresta con queste parole: «Perché non

mi dicesti prima che eri così forte?». E il marito di rimando: «Perché non mi dicesti prima che eri così bella?» E il sipario cala mentre marito e moglie si abbracciano in uno slancio d'amore.

LA DECADENZA DEL MENTIRE

OSSERVAZIONE

DIALOGO. – *Persone*: CIRILLO e VIVIANO. – *Scena*: La libreria d'una casa di campagna nella Contea di Nottingham.

La Decadenza del Mentire.

CIRILLO (*entrando, per la porta che da sul terrazzo*).
— Mio caro Viviano, non t'ingabbiare tutto il giorno nella libreria. È un pomeriggio delizioso, l'aria è squisita, e c'è sui boschi una nebbia simile a quel velo porporino che copre le prugne appena colte. Vieni con me, ci stenderemo sull'erba a fumar sigarette e a godere la Natura.

VIVIANO. — Goder la Natura! io sono felice di dire che ho interamente perduta questa facoltà. La gente ci dice che l'Arte ci fa amare la Natura più che non l'amassimo prima, che ce ne rivela i segreti, e che dopo uno studio accurato di Corot³ e Constable⁴, noi scorgiamo in essa cose che erano sfuggite alla nostra osservazione. La mia esperienza mi insegna che più noi studiamo l'Arte, e meno amiamo la Natura: quel che l'Arte realmente ci rivela nella Natura è il suo difetto di

3 JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT, 1796-1875, pittore paesista francese della scuola del '30. Di lui i visitatori della IV Esposizione Veneziana non hanno certo dimenticato *Il lago* e *L'albero inclinato*; novatore nella tecnica come nel metodo di lavoro all'aria aperta, meraviglioso dipintore «dell'atmosfera, dell'acqueo vapore dei fiumi e dei laghi, delle nebbie delle vallate, circonfondeva il paesaggio come d'un velo di sogno» (THOMSON).

4 Fu dei pittori inglesi, col BONINGTON, il REYNOLDS, che dimorarono ed esposero a Parigi tra il 1810 e il 1820, dai quali il Corot e gli altri paesisti del '30 appresero lo studio diretto della natura, la visione profonda e penetrante del Paesaggio.

disegno, le sue curiose crudezze, la sua straordinaria monotonia, la sua assoluta imperfezione. La Natura ha buone intenzioni, senza dubbio, ma, come disse una volta Aristotile, non sa condurle a termine. Quando io guardo un paesaggio, non posso fare a meno di vederne tutti i difetti. Pure, è una fortuna per noi che la Natura sia così imperfetta; poichè altrimenti noi non avremmo avuto affatto nessun'Arte: l'Arte è la nostra vivace protesta, il nostro coraggioso tentativo di insegnare alla Natura il suo vero ufficio. Ma questo, per la infinita varietà della Natura, è un puro mito, non si può trovare nella Natura stessa, anzi risiede nella imaginazione, o nella fantasia, o nella raffinata cecità dell'uomo che la contempla.

CIRILLO. — Bene, tu non hai bisogno di guardare il paesaggio: tu puoi stenderti sull'erba fumare e parlare.

VIVIANO. — Ma la Natura è così incomoda! l'erba è dura e ineguale ed umida e piena di orribili insetti neri; anche l'ultimo operaio di Morris ti potrebbe fare un sedile più comodo che tutta la natura. La Natura impallidisce davanti ai mobili della «strada che ha tolto in prestito da Oxford il suo nome», come il poeta che tu ami tanto, la ha una volta volgarmente parafrasata. Io non me ne lamento: se la Natura fosse stata comoda, gli uomini non avrebbero mai inventata l'architettura, ed io preferisco le case all'aria aperta. In una casa noi ci sentiamo tutti nelle giuste proporzioni, ogni cosa è subordinata a noi, foggjata per il nostro uso e piacere. Lo stesso egoismo, che è così necessario ad un giusto

senso della dignità umana, è interamente il risultato della vita di casa; fuori, si diviene astratti e impersonali, e si è abbandonati dalla propria individualità. Inoltre, la Natura è così indifferente: ogni volta ch'io passeggio qui per il parco, io sento sempre che per essa io non sono nulla più del gregge, che pascola sul colle o della làppola che fiorisce nel fossato. Nulla è più evidente dell'odio della Natura per lo spirito: pensare è la cosa più mal sana del mondo, e la gente ne muore proprio come d'una qualunque altra malattia. Fortunatamente, ad ogni modo, in Inghilterra il pensiero non è contagioso: lo splendido fisico del nostro popolo è interamente dovuto alla nostra nazionale stupidità. Soltanto, io spero che noi sapremo difendere questo grande baluardo storico della nostra felicità per molti anni a venire; ma temo che cominciamo ad esser educati troppo; almeno, chiunque è incapace di imparare, ha preso ad insegnare – a questo è giunto infatti il nostro entusiasmo per l'educazione. In tanto, sarebbe meglio che tu ritornassi alla tua noiosa ed incomoda Natura, e mi lasciassi correggere le mie bozze.

CIRILLO. — Tu stai scrivendo un articolo! Questo non è molto coerente a quel che tu hai appena detto.

VIVIANO. — E chi vuole essere coerente? Lo sciocco e il dottrinario, la gente noiosa che porta i suoi principî all'ultimo termine dell'azione, alla *reductio ad absurdum* della pratica. Non io; come Emerson, io scrivo sulla porta della mia libreria «Capriccio». Inoltre, il mio articolo è realmente un assai salutare e valevole

ammonimento; se fosse seguito, ci potrebbe essere una nuova rinascenza dell'arte.

CIRILLO. — Quale ne è il soggetto?

VIVIANO. — Io voglio intitolarlo «La Decadenza del Mentire – Protesta».

CIRILLO. — Mentire? io avrei creduto che i nostri uomini politici conservassero questo abito.

VIVIANO. — Io ti assicuro che no. Essi non si elevano mai sopra il livello della contraffazione, e attualmente s'acconciano a provare, a discutere, a sillogizzare. Come diversi dalla vera tempra del mentitore, con le sue affermazioni franche, senza paura, con la sua superba irresponsabilità, il suo sano, naturale disdegno di qualsiasi sorta di prova – Dopo tutto, che è una bella menzogna? Semplicemente una cosa che contenga la sua propria evidenza; se un uomo ha assai scarsa immaginazione, da ricorrere alla evidenza per sostenere una menzogna, egli potrebbe egualmente dire subito la verità. No, gli uomini politici non vanno. Qualche argomento si potrebbe accampare in favore della Curia; il manto del Sofista è caduto sui suoi membri, e i loro finti ardori e la loro falsa retorica sono divertentissimi: essi sanno far apparire ottima la peggior causa, come fossero usciti di fresco dalle scuole di Leontini, e si sa che hanno strappato a giurie reluttanti verdetti trionfali di assoluzione per i loro clienti, anche quando questi clienti, come spesso accade, erano chiaramente e indubitabilmente innocenti. Ma essi sono guastati dalla volgarità, e non si vergognano di appellarsi ai

precedenti; a malgrado dei loro sforzi, la verità vien fuori. Anche i giornali han degenerato, ed oramai si può fidarsene assolutamente; lo si sente, appena si scorrono le loro colonne, piene di cose illeggibili. Temo che molto non si possa dire in favore nè dell'avvocato, nè del giornalista. Inoltre, quel ch'io difendo, è il Mentire nell'Arte. Vuoi che ti legga quel che ho scritto? Ti potrebbe fare assai bene.

CIRILLO. — Certamente, se mi dai una sigaretta. Grazie. Intanto, a che rivista hai destinato il tuo articolo?

VIVIANO. — Alla *Rivista Retrospectiva*; credo d'averti detto che gli eletti l'hanno fatta rivivere.

CIRILLO. — Che intendi per «gli eletti»?

VIVIANO. — Oh, gli stanchi Edonisti, naturalmente; è una società alla quale io appartengo. Si crede che noi portiamo nelle nostre riunioni rose appassite all'occhiello, e che abbiamo una specie di culto per Domiziano. Temo che tu non sia eleggibile; tu ami troppo i piaceri semplici.

CIRILLO. — Le palle nere mi respingerebbero per i miei spiriti animali, io penso.

VIVIANO. — Probabilmente. Inoltre, tu sei un po' troppo vecchio, e noi non ammettiamo nessuno che sia della età ordinaria.

CIRILLO. — Bene, io penso che voi siate discretamente annoiati l'uno dell'altro.

VIVIANO. — Così è, anzi questo è uno degli scopi della società. Ora, se tu mi prometti di non interrompermi troppo spesso, ti leggo il mio articolo.

CIRILLO. — Son tutt'orecchi.

VIVIANO (*leggendo con la sua voce chiarissima, musicale*). — «LA DECADENZA DEL MENTIRE – PROTESTA». — Una delle cause principali, a cui si può attribuire la singolare volgarità di gran parte della letteratura del nostro tempo, è indubbiamente «la Decadenza del Mentire», in quanto è un'arte, una scienza e un piacere sociale. Lo storico antico ci dava una graziosa finzione in forma di fatto; il moderno romanziere ci regala stupidi fatti sotto la veste della finzione; il «*Libro Azzurro*», sta diventando rapidamente il suo ideale, per il metodo, insieme, e per lo stile. Egli ha il suo tedioso «*Document humain*», il suo piccolo miserabile «*Coin de la création*», dov'egli scruta col suo microscopio; lo si può trovare alla Libreria Nazionale, o al Museo Britannico, leggendo spudoratamente intorno al suo soggetto; egli non ha nemmeno il coraggio delle idee degli altri, ma insiste per andare, in ogni cosa, direttamente alla vita, ed infine, tra enciclopedie ed esperienza personale, arriva in fondo, avendo tratti i suoi tipi dal suo circolo familiare, o dalla sua lavandaia, ed avendo acquistato una caterva di utili informazioni, delle quali mai, nemmeno nei suoi momenti più meditativi, non può interamente liberarsi.

«Il danno, che a tutta la letteratura deriva da questo falso ideale del nostro tempo, può difficilmente venire

calcolato. La gente parla, in un certo suo modo di dire spontaneo, di un «Bugiardo nato», proprio come di un «Poeta nato»; ma in ambidue i casi, si sbaglia: Menzogna e Poesia sono arti – arti, come disse Platone, non indipendenti l’una dall’altra – e che richiedono lo studio più accurato, la più disinteressata devozione. In verità, esse hanno la loro tecnica, proprio come le arti più materiali della Pittura e della Scultura, i loro sottili segreti di forme e di colori, i loro misteriosi artifizi, i loro deliberati metodi artistici. Come si conosce il Poeta dalla sua bella musica, così il Bugiardo dal suo ricco, ritmico eloquio, e nè all’uno, nè all’altro basterà la casuale ispirazione del momento: qui, come sempre altrove, la pratica deve precedere la perfezione. Ma nei giorni moderni, che la moda di scrivere poesia è divenuta d’assai troppo comune, e si dovrebbe, possibilmente, sconsigliare, la moda di mentire è presso che caduta in discredito. Qualche giovine s’affaccia alla vita con un natural dono di esagerazione, che, se educato in un ambiente affine e favorevole, o nella imitazione dei migliori modelli, potrebbe produr qualcosa di realmente grande e meraviglioso; ma, regolarmente, egli finisce in nulla; o prende delle abitudini volgari di esattezza».

CIRILLO. — Mio caro!

VIVIANO. — Ti prego di non interrompermi nel mezzo di una sentenza: «O prende delle abitudini volgari di esattezza, o si dà a frequentare la società dei vecchi e dei bene informati. L’una cosa e l’altra sono egualmente

fatali alla sua immaginazione, come sarebbero in vero fatali alla immaginazione di chi che sia, e in breve tempo gli si sviluppa una morbosa, insana facoltà di dire il vero, egli comincia a verificare tutte le affermazioni fatte in sua presenza, non esita a contraddire persone assai più giovini di lui, e spesso finisce con scrivere romanzi così simili alla vita da non essere possibile il credere alla loro probabilità. Questo, che noi descriviamo, non è un caso isolato: è semplicemente un esempio per molti, e se non si può fare qualche cosa, per frenare, o almeno modificare, il nostro culto mostruoso dei fatti, l'Arte diverrà sterile, e la Bellezza esulerà dalla nostra terra.

«Persino Roberto Luigi Stevenson⁵, maestro delizioso di prosa delicata e fantastica, è infetto da questo moderno vizio, che non sapremmo chiamare con altro nome. Per volerla fare troppo vera, si può privare una storia della sua realtà, e *La Freccia Nera* è inartistica al punto da non contenere un solo anacronismo, di cui si possa vantare, mentre la trasformazione del Dr. Jekyll, nella *Lancetta*, somiglia in modo pericoloso ad un esperimento. Quanto a Rider Haggard⁶, che ha realmente, o aveva una volta, i caratteri di un magnifico mentitore, egli teme ora tanto d'essere sospetto di genialità, che quando ci narra qualche cosa di

⁵ ROBERT LOUIS STEVENSON, autore di romanzi, di novelle, di saggi, 1850-1894.

⁶ H. RIDER HAGGARD, autore vivente di romanzi d'avventure (dei quali alcuni, come il famoso *She*, noti anche e tradotti in Italia).

maraviglioso, si sente obbligato ad inventare una reminiscenza personale, e a porla in una nota a piè di pagina, come una sorta di timida corroborazione. Nè gli altri nostri romanzieri sono di molto migliori: Enrico James⁷ scrive questo genere di invenzione, come se fosse un penoso dovere, e sciupa in motivi volgari ed impercettibili punti di vista il suo nitido stile letterario, le sue frasi felici, la sua satira caustica e rapida; Hall Caine⁸, è vero, mira al grandioso, ma poi scrive col tono più alto della sua voce: grida tanto che non si può udire quello che dice; Giacomo Payn⁹ è un adepto dell'Arte di nascondere quel che non merita di essere ritrovato; egli va a caccia di cose ovvie con l'entusiasmo di un poliziotto di corta vista, e, voltando via via le sue pagine, l'incertezza dell'Autore si fa quasi insopportabile. I cavalli del *phaeton* di Guglielmo Black¹⁰ non volano incontro al sole, ma si contentano di

7 HENRY JAMES, americano, vivente, autore di romanzi di viaggi e di un volume di saggi su *Poeti e romanzieri francesi*.

8 HALL CAINE, autore del *Cristiano*, recentemente tradotto da Ugo Ojetti, e di quella *Città eterna*, che ha suscitato così alto clamore di lode e di derisione anche in Italia. È noto che nel suo ultimo *Figliuol Prodigio* alcuni critici inglesi han voluto riconoscere un tradimento e un'offesa alla memoria del suo amico D. G. Rossetti, riferendosi all'atto singolare di questo, d'aver disseppelliti dopo sette anni i versi sepolti col corpo della sua moglie morta; e che il Caine si difese vigorosissimamente, affermando la sua libertà di scrittore e l'inopportunità di quel ravvicinamento.

9 JAMES PAYN, 1830-1898, novelliere, romanziera fecondissimo, se la *Tauchnitz Edition* comprende di lui ben 72 volumi.

10 WILLIAM BLACK, 1841-1898; non meno fecondo del precedente; i suoi romanzi, quasi tutti, si svolgono in Iscozia. Qui si allude al suo romanzo *Le strane avventure di un phaeton*.

spaventare il cielo di sera tra violenti effetti cromolitografici; e i contadini, vedendoli avvicinarsi, si rifugiano nel dialetto. La Oliphant¹¹ ciancia piacevolmente di curati, di partite di *lawn-tennis*, di servitù e di altre cose noiose. Marion Crawford¹² s'è immolato sull'altare del colore locale, e somiglia alla signora nella commedia francese, che seguita a parlare intorno a «le beau ciel d'Italie»; inoltre, ha preso la cattiva abitudine di ripetere delle volgarità di morale, e ci sta sempre dicendo che esser buoni è esser buoni, ed esser cattivi è esser malvagi; qualche volta è quasi edificante. *Roberto Elsmere*¹³ è, senza dubbio, un capolavoro, del *Genre ennuyeux*, la forma di letteratura che gli Inglesi sembrano interamente pregiare. Un giovine pensoso, amico nostro, ci disse una volta ch'esso gli richiamava alla mente il genere di conversazione, che si tiene ad un tè nella casa d'una rispettabile famiglia Nonconformista, e noi possiamo benissimo credergli. Veramente solo in Inghilterra un tal libro potrebbe essere prodotto: l'Inghilterra è la patria delle idee perdute. Quanto a quella scuola grande e quotidianamente crescente di romanzieri, pe' quali il sole sempre tramonta nell'*East-End*¹⁴, la sola cosa che di loro si può dire, è ch'essi trovano la vita acerba, e la lasciano immatura.

11 MRS. OLIPHANT, 1828-1897, autrice di 84 volumi di romanzi e novelle.

12 F. MARION CRAWFORD, americano, vivente.

13 Capolavoro di MRS. HUMPHRY WARD, libro che ebbe ed ha tuttora in Inghilterra una divulgazione singolarissima; tradotto anche in italiano.

14 Quartiere miserabile di Londra.

«In Francia, benchè nulla di così deliberatamente tedioso come il *Roberto Elsmere* sia stato prodotto, le cose non vanno molto meglio. Guy de Maupassant, con la sua acuta e mordente ironia e il suo stile vivido ed aspro, spoglia la vita dei pochi poveri cenci, che ancora la coprono, e ci mostra la piaga immonda e la ferita che inciprignisce; scrive luride, piccole tragedie, nelle quali tutti sono ridicoli, amare commedie, delle quali non si può ridere per le lagrime stesse. Emilio Zola, fedele al superbo principio ch'egli afferma in uno dei suoi manifesti letterarî, «L'homme de génie n'a jamais d'esprit», è deliberato di mostrare, che s'egli non ha genio, sa, almeno, essere stupido. E come ci riesce bene! Egli non manca d'una certa potenza; veramente, a volte, come in *Germinal*, c'è nella sua opera qualche cosa di presso che epico. Ma la sua opera è tutta sbagliata dal principio alla fine, e non riguardo alla morale, ma riguardo all'Arte. Da qualunque punto di vista etico, essa è proprio quel che dovrebb'essere: l'Autore è perfettamente veritiero, e descrive le cose esattamente com'esse avvengono. Che più può desiderare qualunque moralista? Noi non abbiamo nessuna simpatia per la indignazione morale del nostro tempo contro lo Zola; essa è semplicemente l'indignazione di Tartufo per essere svelato. Ma dal punto di vista dell'Arte, che si può dire in favore dell'Autore dell'*Assommoir*, di *Nanà* e di *Pot-Bouille*? Nulla. Ruskin assomigliò una volta i caratteri dei romanzi di Giorgio Eliot alle spazzature d'un *omnibus*

di Pentonville; ma i caratteri dello Zola sono d'assai peggiori. Essi hanno i loro tristi vizî e le loro più tristi virtù e la memoria della loro vita manca d'ogni interesse: a chi importa quel che loro accade? Nella letteratura noi chiediamo eleganza, grazia, bellezza e potenza di imaginazione: noi non vogliamo essere tormentati e disgustati dal racconto dei fatti della gente bassa. Il Daudet val meglio: egli ha spirito e tocco leggero e stile piacevole. Ma ultimamente ha commesso un vero suicidio letterario. Non è possibile che alcuno si appassioni per Delobelle col suo «Il faut lutter pour l'Art», o per Valmajour col suo eterno ritornello sull'usignuolo, o per il poeta di *Jack* coi suoi «mots cruels», ora che abbiamo imparato dai *Vingt ans de ma vie littéraire*, che questi caratteri furono presi direttamente dalla vita: a noi sembra ch'essi abbiano subitamente perduta tutta la loro vitalità, tutte le poche qualità ch'essi mai possedettero. La sola gente reale è la gente che non ha mai esistito, e se un romanziere è vile abbastanza per chiedere alla vita i suoi personaggi, dovrebbe almeno pretendere che essi sono creazioni, e non vantarsene come di copie. La giustificazione di un carattere in un romanzo non è che altre persone siano ciò che esse sono, ma che l'autore sia ciò ch'egli è; altrimenti il romanzo non è un'opera d'arte. Quanto a Paul Bourget, il maestro del *Roman psychologique*, egli commette l'errore d'immaginare che gli uomini e le donne della vita moderna sian capaci d'essere infinitamente analizzati per una innumerevole serie di capitoli. In

effetto, quel che interessa nelle persone della buona società – e il Bourget esce di rado dal Faubourg St.-Germain se non per venire a Londra – è la maschera che porta ciascuna d'esse, non la realtà celata dietro la maschera. È una confessione umiliante, ma noi siamo tutti fatti della stessa sostanza: in Falstaff c'è qual cosa d'Amleto, in Amleto non poco di Falstaff; il pingue cavaliere ha i suoi umori melanconici, e il giovine principe i suoi momenti di crassa arguzia. Noi non differiamo l'uno dall'altro, se non nei meri accidenti: abiti, modi, tono di voce, opinioni religiose, apparenza personale, peculiari abitudini e simili. Più s'analizzano gli uomini, e più scompare ogni ragione per un'analisi; o prima o dopo si giunge a questo spaventevole universale che si chiama l'umana natura. In vero, come sa solo troppo bene chiunque abbia mai lavorato tra i poveri, la fratellanza degli uomini non è un puro sogno di poeta, è una realtà assai deprimente ed umiliante; e se uno scrittore insiste in analizzare le classi superiori, egli potrebbe egualmente scrivere addirittura di ragazze da marito e di fruttivendoli». Del resto, mio caro Cirillo, io non voglio trattenerti qui più a lungo: io ammetto benissimo che i moderni romanzi abbiano di molte qualità, se non ch'io insisto su questo, che in genere essi sono affatto illeggibili.

CIRILLO. — Questa è certo una assai grave qualificazione, ma io debbo dire che a mio parere tu sei piuttosto ingiusto in alcuna delle tue critiche. A me

piacciono *Il Giudice*, e *La figlia di Heth*¹⁵, e *Le Disciple*¹⁶, e *Il signor Isaacs*¹⁷, e quanto al *Roberto Elsmere*, io sono affatto devoto ad esso. Non ch'io lo consideri come una opera seria: come esposizione dei problemi che riguardano il Cristiano di zelo, è ridicolo e antiquato. È semplicemente il libro dell'Arnold, *Letteratura e Dogma*, con omessa la letteratura; ed è addietro, nel tempo, quanto le *Evidenze* del Paley o il metodo d'esegesi biblica del Colenso. Nè potrebbe esserci niente di meno interessante dell'infelice eroe, che annuncia con gravità l'alba già da lungo tempo tramontata, e che perde così compiutamente la sua vera significazione, ch'egli propone di condurre il negozio della vecchia ditta sotto il nuovo nome. D'altra parte, esso contiene alcune argute caricature, e un monte di deliziose citazioni, e la filosofia del Green assai piacevolmente inzuccherà la pillola un po' amara della invenzione dell'autrice. E ancora non posso far a meno d'esprimere la mia sorpresa, perchè tu non hai detto nulla dei due romanzieri, che tu leggi sempre, Balzac e Giorgio Meredith¹⁸. Di sicuro sono realisti, tutti e due?

VIVIANO. — Ah! Meredith! Chi può definirlo? Il suo stile è il caos illuminato da lampi. Come scrittore, egli ha dominato tutto, ma non la lingua; come romanziera, può fare tutto, ma non narrare una storia; come artista,

15 Di WILLIAM BLACK.

16 Di PAUL BOURGET.

17 Di F. MARION CRAWFORD.

18 GEORGE MEREDITH, massimo dei romanzieri inglesi viventi.

egli è tutto, ma non articolato. Qualcuno in Shakespeare – Touchstone¹⁹, io credo – parla d'un uomo che sempre s'adopera a rompere i suoi stinchi sulla sua propria testa, mi sembra che questo potrebbe servire di fondamento per una critica del metodo di Meredith. Ma, che che egli sia, non è un realista; o più tosto direi che è un figlio del realismo in rotta con suo padre. Per deliberata elezione egli ha fatto di sè un romantico; s'è rifiutato di piegare il ginocchio davanti a Baal, e dopo tutto, quand'anche il fine spirito dell'uomo non si fosse ribellato alle altisonanti asserzioni del realismo, basterebbe da sè il suo stile a tener la vita a rispettosa distanza. Per mezzo del suo stile, egli ha piantata intorno al suo giardino una siepe irta di spine, e rossa di maravigliose rose. Quanto a Balzac, egli era una notevolissima combinazione del temperamento artistico con lo spirito scientifico: quest'ultimo egli legò ai suoi discepoli, ma quello era interamente suo proprio. La differenza tra un libro come *L'Assommoir* di Zola e le *Illusions Perdues* di Balzac, è la differenza tra realismo senza immaginazione, e realtà immaginativa. «Tutti i caratteri di Balzac», disse Baudelaire, «hanno il dono dello stesso ardore di vita che animava anche lui; tutte le sue invenzioni hanno i colori profondi dei sogni; ogni spirito è un'arma carica di volontà sino alla bocca e gli stessi guattereri han genio». Una lettura continuata di Balzac riduce ad ombre i nostri amici viventi, e le nostre

19 In *As you like it*.

conoscenze a ombre di ombre. I suoi caratteri hanno una sorta di fervida esistenza colorata di fuoco; essi ci dominano, e sfidano lo scetticismo. Una delle più grandi tragedie della mia vita è la morte di Lucien de Rubempré; è un dolore, dal quale mai non ho potuto liberarmi compiutamente; che mi amareggia nelle ore di piacere, che mi torna a mente quando io rido. Ma Balzac non è un realista più che non fosse Holbein; creava, non copiava la vita. Io concordo, tuttavia, che egli attribuisse un valore troppo alto alla modernità della forma, e che perciò non uno dei suoi libri possa stare a paro, come capolavoro d'arte, con *Salambò*²⁰, o *Esmond*²¹, o con *Il Chiostro e il Cuore*²², o con il *Vicomte de Bragelonne*²³.

CIRILLO. — Tu combatti la modernità della forma, dunque!

VIVIANO. — Sì, è un prezzo enorme che si paga per avere un assai povero risultato. La pura modernità di forma è sempre un elemento di volgarizzazione, e non può non essere così. Il pubblico imagina che, poichè esso si interessa di ciò che lo circonda immediatamente, anche l'Arte se ne dovrebbe interessare, e farne materia dei suoi soggetti; ma il fatto stesso che esso se n'interessa, fa che tali cose siano inadatti soggetti per l'Arte. Le sole cose belle, come disse una volta qualcuno, sono le cose che non ci riguardano; finchè

20 Di GUSTAVE FLAUBERT.

21 Di WILLIAM M. THACKERAY. V. n. 1 a pag. 33 [nota 41 in questa edizione elettronica].

22 Di CHARLES READE.

23 Di ALEX. DUMAS *père*.

una cosa è utile o necessaria a noi, in alcun modo ci tocca, sia per dolore che per piacere, o è legata strettamente alle nostre simpatie, o è una parte vitale del mezzo in cui noi viviamo, essa è di fuori della propria sfera dell'Arte. Alla materia dell'opera d'Arte noi dovremmo essere più o meno indifferenti; non dovremmo, a ogni costo, aver preferenze nè pregiudizi, nè alcuna sorta di sentimenti di parte. Precisamente perchè Ecuba non è nulla per noi, i suoi dolori sono un così ammirevole motivo di tragedia. Io non conosco nulla, in tutta la storia della letteratura, di più triste della carriera artistica di Carlo Reade²⁴; egli scrisse un libro bello, *Il Chiostrò e il Cuore*, un libro intorno a *Romola* come *Romola* e intorno a *Daniel Deronda*²⁵, e rovinò il resto della sua vita in un pazzesco sforzo per essere moderno, per attrarre la pubblica attenzione sullo stato delle nostre prigioni e l'amministrazione dei nostri manicomî privati. Carlo Dickens, quando si provava ad eccitare la nostra simpatia per le vittime della legislazione sui poveri, era uno spettacolo abbastanza avvilente per ogni coscienza; ma Carlo Reade, un artista, un letterato, un uomo dotato d'un vero senso della bellezza, che infuria e strepita sugli abusi della vita contemporanea, come un comune scrittore di *pamphlets* o come un giornalista sensazionale, è veramente una

24 CHARLES READE, 1814-1884, autore di *The Cloister and the Hearth*, storia medievale, e di alcuni *matter of fact romances*, o, come noi diremmo, romanzi dal vero.

25 Romanzi di GEORGE ELIOT.

vista, per gli angioli, che vi piangan sopra. Credimi, mio caro Cirillo, la modernità della forma e la modernità del soggetto sono, assolutamente ed interamente, errori. Noi abbiamo presa in sbaglio la comune livrea del tempo nostro, per il vestimento delle Muse, e conduciamo i nostri giorni nelle sordide strade e nei sobborghi orribili delle nostre brutte città, mentre dovremmo essere fuori, su di un poggio con Apollo. Certamente noi siamo una razza degradata, ed abbiamo perduto il nostro diritto di primogenitura per un piatto di fatti.

CIRILLO. — C'è qualcosa in quel che tu dici, non c'è dubbio che, qualunque divertimento noi possiamo trovare in leggere un romanzo puramente moderno, di rado abbiamo alcun piacere artistico in rileggerlo. E questa è forse la miglior prova di quel che è e di quel che non è letteratura; se uno non può godere leggendo e rileggendo un libro, non c'è scopo di leggerlo affatto. Ma che dici tu del ritorno alla vita e alla natura? Questa è la panacea che ci viene sempre raccomandata.

VIVIANO. — Ti leggerò quel che io dico su questo soggetto. Il passaggio viene più avanti nell'articolo, ma io posso egualmente dartelo ora: — «Il popular grido del nostro tempo è «torniamo alla Vita e alla Natura, esse ricreeranno l'Arte per noi e manderanno per le sue vene il rosso sangue; calzeranno i suoi piedi di celerità e faran forte la sua mano». Ma, oimè! noi c'inganniamo nei nostri belli sforzi e nei nostri buoni propositi: la Natura è sempre addietro ai tempi, e quanto alla Vita,

essa è il solvente che disgrega l'Arte, il nemico che dà il guasto alla sua casa».

CIRILLO. — Che intendi, dicendo che la Natura è sempre addietro ai tempi?

VIVIANO. — Bene, questo è forse un po' oscuro. Ecco quel ch'io intendo: se noi prendiamo la Natura a significare il semplice istinto naturale, in quanto opposto alla cultura, conscia di sè, l'opera prodotta sotto il suo influsso è sempre foggata alla vecchia, antiquata e fuori d'uso. Una dose di Natura farà il mondo intero uniforme, ma due distruggeranno ogni opera d'Arte. Se, d'altra parte, noi riguardiamo la Natura come la collezione dei fenomeni esterni all'uomo, la gente non vi discopre se non quel che vi porta; essa non suggerisce nulla da se stessa. Wordsworth²⁶ venne ai laghi, ma non fu mai un poeta del lago; egli trovò nelle pietre i sermoni ch'egli già v'aveva nascosti; egli venne moraleggiando per la campagna, ma la sua buona opera fu prodotta quando egli tornò, non alla Natura, ma alla poesia. La Poesia gli diede «Laodamia» e i bei sonetti e la Grande Ode così com'essa è. La Natura gli diede «Martha Ray» e «Peter Bell» e lo indirizzò alla vanga di Wilkinson.

CIRILLO. — Io credo che questa opinione potrebbe essere discussa. Io son più tosto inclinato a credere all'«impulso da un bosco primaverile», benchè senza dubbio il valore artistico di un tale impulso dipenda

²⁶ WILLIAM WORDSWORTH, 1770-1850, poeta laureato ed uno dei massimi fattori della rinata poesia inglese del secolo decimonono.

interamente dalla qualità del temperamento che lo riceve, così che il ritorno alla Natura verrebbe a significare il cammino verso una grande personalità. Tu converresti in ciò, io immagino. Ma sèguita il tuo articolo.

VIVIANO (*leggendo*). — «L'arte si inizia con la decorazione astratta e con l'opera puramente immaginativa e dilettona, trattando l'inreale e l'inesistente: questo è il primo stadio. Poi la Vita subisce la fascinazione del nuovo miracolo, e chiede d'essere ammessa nel circolo incantato. L'Arte prende la vita come parte della sua materia prima, la ricrea, la rifoggia in nuove forme, è assolutamente indifferente al fatto, racconta, imagina, sogna, e tiene fra sè e la realtà l'impenetrabile barriera del bello stile, della trattazione decorativa o ideale. Il terzo stadio s'ha quando la Vita piglia il sopravvento, e conduce l'Arte a farsi selvaggia. Questa è la vera decadenza e di questa ora noi siamo affetti.

«Prendete il caso del dramma inglese. In principio, nelle mani dei monaci, l'Arte drammatica fu astratta, decorativa, mitologica. Poi essa prese la Vita al suo servizio, e valendosi di alcuna delle forme esteriori della vita, creò una razza affatto nuova di esseri, i cui dolori furono più terribili di qualunque dolore mai uomo sentì, le cui gioie furono più acute delle gioie dell'amante, e che ebbero il furore dei Titani e la calma degli Iddii, che ebbero mostruosi e maravigliosi peccati, mostruose e maravigliose virtù. A loro essa diede un linguaggio differente da quello dell'uso attuale, un linguaggio

pieno di musica risonante e governato da un soave ritmo, reso magnifico da solenni cadenze o delicato dalla rima fantasiosa, gemmata di stupende parole, ed arricchito con una nobile dizione. Essa vestì i suoi figli in singolari abbigliamenti, e diè loro maschere, ed al suo richiamo l'antico mondo risorse dalla sua tomba di marmo. Un nuovo Cesare camminò per le vie di Roma risorta, e con vela purpurea e remi levati a suono di flauto un'altra Cleopatra navigò il fiume ad Antiochia. Il mito antico e la leggenda e il sogno presero figura e sostanza. Tutta l'istoria fu scritta di nuovo, e non vi fu forse uno solo dei drammaturghi che non riconoscesse essere oggetto all'Arte non la semplice novità ma la complessa bellezza. In questo, essi avevano perfettamente ragione. L'Arte, per sè stessa, è una forma di esagerazione; e la selezione, che è il vero spirito dell'arte, non è nulla più che un modo intensificato di superenfasi.

«Ma presto la Vita infranse la perfezione della forma. Già in Shakespeare noi possiamo vedere il principio della fine, che si mostra nel prevalere graduale del verso sciolto negli ultimi drammi, nel predominio della prosa e nella soverchia importanza attribuita alla caratterizzazione. I luoghi in Shakespeare – e sono molti – dove il linguaggio è goffo, volgare, esagerato, fantastico, osceno anche, sono interamente dovuti alla Vita che reclama un'eco della sua propria voce, e rifiuta l'intervento del bello stile, attraverso il quale soltanto dovrebbe soffrirsi che la Vita trovi la sua espressione;

Shakespeare non è in alcun modo un artista senza difetti; egli ama troppo andar direttamente alla vita, e pigliare in prestito il parlar naturale della vita. Egli dimentica che quando l'Arte rinuncia al suo mezzo d'immaginazione, essa rinuncia nel ad ogni cosa: Goethe dice:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister

«In operare entro limiti si rivela il Maestro», e la limitazione, condizione assoluta d'ogni arte, è lo stile. Tuttavia, non conviene insistere più a lungo sul realismo di Shakespeare: *La Tempesta* è la migliore delle palinodie. Tutto quel che noi desideravamo stabilire, è che la magnifica opera degli artisti Elisabettiani e Giacomiani conteneva in se stessa il seme della sua propria dissoluzione, e che s'essa deve alcunchè della sua forza all'uso della vita come materia prima, deve tutta la sua debolezza all'uso della vita come metodo artistico. Risultamento inevitabile di questa sostituzione di un mezzo di imitazione ad uno di creazione, di questa rinuncia ad una forma di immaginazione, noi abbiamo il moderno melodramma inglese. I caratteri, in esso, parlano sulla scena esattamente come parlerebbero fuori; non sono elevati di spirito nè di forma; son presi direttamente dalla vita e ne riproducono la volgarità fino al minimo particolare; presentano il passo, i modi, gli abiti e l'accento della gente viva, e passano inosservati in un vagone di terza classe. E pure, come tediosi quei

drammi! Essi non riescono a produr nemmeno quella impressione di realtà ch'è il loro scopo, e la sola ragione della loro esistenza. Come metodo, il realismo è un compiuto fallimento.

«Quel ch'è vero del dramma e del romanzo non è meno vero di quelle arti che noi chiamiamo decorative. L'intera istoria di queste arti in Europa, non è se non quella della lotta tra l'Oriente, col suo franco ripudio dell'imitazione, il suo amore della convenzione artistica, il suo odio della attuale rappresentazione di qualunque oggetto in Natura, e il nostro spirito imitativo. Dovunque il primo è rimasto superiore, come in Bisanzio, in Sicilia, in Ispagna per contatto attuale, o nel rimanente dell'Europa per l'influsso delle Crociate, noi abbiamo avuto un'opera bella e di imaginazione, nella quale le cose visibili della vita sono trasmutate in convenzioni artistiche, e le cose che la Vita non ha sono inventate e foggiate per il suo diletto. Ma dovunque noi siamo tornati alla vita e alla natura, il nostro lavoro si è sempre fatto volgare, comune e non interessante. La arazzeria moderna, con i suoi effetti aerei, la sua prospettiva difficile, le sue larghe estensioni di cielo, il suo realismo laborioso e fedele, non ha tuttavia bellezza alcuna. Le vetrate dipinte di Germania sono assolutamente detestabili. Noi cominciamo a tessere tappeti possibili, in Inghilterra, ma solo perchè siamo tornati al metodo e allo spirito dell'Oriente. Le nostre coperte e i nostri tappeti di vent'anni fa, con le loro solenni umilianti verità, col loro culto stupido per la

Natura, la loro riproduzione sordida di oggetti visibili, sono divenuti, anche per il filisteo, fonti di riso. Un còlto Maomettano una volta ci fece questa osservazione: Voi Cristiani siete così occupati in fraintendere il quarto comandamento, che non avete niun pensiero di fare una applicazione artistica del secondo. Egli aveva perfettamente ragione, e l'intera verità è questa: la vera scuola dell'Arte, non è la Vita, ma l'Arte».

Ed ora lascia ch'io ti legga un luogo che mi par definire assai compiutamente la quistione:

«Non fu sempre così. È inutile dire nulla dei poeti, poichè essi, con la sfortunata eccezione di Wordsworth, sono stati realmente fedeli alla loro alta missione, e si riconosce universalmente che ad essi non va prestata fede. Ma nelle opere di Erodoto, il quale, a dispetto degli sforzi superficiali e ingenerosi dei pedanti per dimostrare la sua storia secondo verità, può giustamente essere nominato il «Padre della Menzogna»; nei discorsi pubblicati di Cicerone e nelle biografie di Svetonio; in Tacito per quel ch'egli ha di meglio; nella *Storia Naturale* di Plinio; nel *Periplus* di Annone²⁷; in tutte le cronache primitive; nelle vite dei Santi; in Froissart²⁸ e

²⁷ ANNONE, navigatore cartaginese, sulle coste d'Africa oltre le colonne d'Ercole, in epoca incerta, lasciò una memoria del suo viaggio in lingua punica, di cui rimane un estratto in greco. Questo estratto fu anche tradotto in francese dallo CHATEAUBRIAND nel suo *Essai sur les révolutions*.

²⁸ JEAN FROISSART, cronista e poeta, nato a Valenciennes nel 1333, morto verso il 1410, viaggiò a lungo, cortigiano perfetto, Francia e Inghilterra, e finì canonico di Chimay. La sua grande opera è la *Chronique de Franco, d'Angleterre, d'Écosse et d'Espagne* (1322-1400), impressa per la prima volta in Parigi verso il 1498. Delle sue poesie abbiamo una scelta del BUCHON, Parigi,

in Sir Tomaso Mallory²⁹; nei viaggi di Marco Polo; in Olao Magno³⁰, e Aldrovandi³¹ e Corrado Lycosthene³² col suo magnifico *Prodigiorum et Ostentorum Chronicon*; nell'autobiografia di Benvenuto Cellini; nelle memorie del Casanova³³; nella *Storia della Peste* del Defoe³⁴; nella *Vita di Johnson* del Boswell³⁵; nei dispacci di Napoleone e nelle opere del nostro Carlyle, la cui *Rivoluzione francese* è uno dei più affascinanti romanzi storici che mai si siano scritti, i fatti sono o tenuti nella loro propria subordinata posizione, o anche interamente esclusi per la comune loro colpa di stupidità. Ora ogni cosa è cambiata. I fatti non solo

1829.

29 SIR THOMAS MALLORY, quattrocentista inglese, che raccolse in prosa le leggende arturiane.

30 OLAUS MAGNUS GOTHUS, vescovo di Upsala, nel secolo XV, storico. L'opera sua maggiore *De gentibus septentrionalibus*, nota e tradotta in Italia nel '500, raccoglie moltissime leggende dei popoli nordici.

31 ULISSE ALDROVANDI, bolognese, 1527-1605, professore di botanica e di filosofia nella Università di Bologna, autore d'una monumentale *Historia naturalis*, che fu dopo il quarto volume seguitata dai suoi successori nella cattedra universitaria; opera nella quale i sapienti lamentano che non sia stato impiegato tanto di discernimento quanto di pazienza.

32 Nome greco di CONRAD WOLFFHART, filologo di Rouffach, 1518-1561, diacono e professore a Basilea.

33 J. J. CASANOVA DE SEINTGALT, veneziano avventuriere, 1725-1803. Le sue memorie, assai licenziose, sono un documento vivo e bizzarro del suo spirito e della vita del '700.

34 DANIEL DEFOE, 1663-1731, uomo politico e letterato londinese, di cui tutti hanno letto il libro famoso *La vita e le sorprendenti avventure di Robinson Crosue, di York, marinaio*.

35 J. BOSWELL, letterato inglese noto per la sua classica *Vita*, scritta nel 1791, di SAMUEL JOHNSON, 1709-1784, giornalista e critico, autore delle *Vite dei forti inglesi*.

trovano un posto fondamentale nella storia, ma usurpano il dominio della fantasia, ed hanno invaso il regno della favola. Il loro contatto agghiacciante è su tutte le cose; essi s'adoprono a rendere volgare il genere umano. L'acre spirito commerciale e materialista dell'America, la sua indifferenza all'assetto poetico delle cose, e il suo difetto d'immaginazione e d'alti, inattuabili ideali, sono dovuti interamente ad

avere quel paese adottato per suo eroe nazionale un uomo, il quale, per sua confessione, era incapace di dire una bugia, e non s'esagera dicendo che la storia di Giorgio Washington e del ciliegio ha fatto più danno, e in minor tempo, di qualunque altra novella morale in tutta la letteratura».

CIRILLO. — Mio caro ragazzo!

VIVIANO. — T'assicuro che è proprio così, e la parte divertente di tutto ciò, è che la storia del ciliegio è un puro mito. Tuttavia, non devi pensare ch'io sia troppo scoraggiato intorno al futuro artistico sia dell'America che del nostro paese. Ascolta:

«Che qualche mutamento sia per intervenire prima che sia chiuso questo secolo, noi non dubitiamo in alcun modo. Annoiati dalla tediosa e morale conversazione di coloro che nè hanno spirito per esagerare, nè genio per inventare, stanchi della persona intelligente, le cui reminiscenze sono sempre fondate sulla memoria, le cui affermazioni sono invariabilmente limitate dalla probabilità, e che è soggetta ad essere confermata ad ogni istante dal più puro filisteo che per avventura sia

presente, la società o presto o tardi deve tornare al suo capo smarrito, al colto e fascinante mentitore. Chi fu colui che primo, senza mai essere uscito all'aspra caccia, narrò ai meravigliati uomini della caverna come egli avesse trascinato il Megaterio fuor della purpurea tenebria della sua grotta di diaspro, o ucciso il Mammouth in lotta singolare e riportatene le zanne dorate, noi non possiamo dire, e nessuno dei nostri moderni antropologi, per tutta la loro scienza millantata, non ha avuto il coraggio di dircelo. Quale che si fosse il suo nome e la sua razza, certamente egli fu il vero fondatore de' commerci sociali; perchè lo scopo del mentitore è quello semplicemente di incantare, di dilettere, di dar piacere. Egli è il vero fondamento della società civile, e senza di lui una brigata a convito, anche nelle case dei grandi, è sciocca come una lettura alla Società Reale, o una discussione nella Corporazione degli Autori, o una delle commedie buffe del Burnand³⁶.

«Nè egli sarà il benvenuto solo per la società. L'arte, evadendo dalla prigione del realismo, correrà a salutarlo e gli bacerà le belle labbra false, sapendo ch'egli solo possiede il grande segreto di tutte le sue manifestazioni, il segreto che la verità è interamente e puramente un soggetto dello stile; mentre la vita, – la povera, incerta, non interessante vita degli uomini – stanca di ripetersi a beneficio di Erberto Spencer e degli storici scientifici e dei compilatori di statistiche in genere, lo seguirà docile,

³⁶ FRANCIS BURNAND, n. 1837, autore di un centinaio di parodie e commedie brillanti, di cui *Il colonnello* è la più popolare.

provandosi a riprodurre, semplice e ignorante com'ella è, alcune delle meraviglie delle quali egli parla.

«Non v'è dubbio che vi saranno sempre critici, i quali, com'un certo scrittore della *Rivista del Sabato*, censureranno gravemente il narratore delle novelle di fate per la sua scarsa conoscenza della storia naturale, i quali misureranno l'opera d'immaginazione secondo la propria mancanza d'ogni facoltà immaginativa, ed alzeranno le loro mani lorde d'inchiostro in segno d'orrore, se qualche onesto gentiluomo, che mai non sia stato più lontano de' tassi del suo giardino, pensi un libro affascinante di viaggi come sir Giovanni Mandeville³⁷, o come il grande Raleigh³⁸, scriva una storia universale del mondo, senza conoscere cosa che sia intorno al passato. Per iscusarsi, essi cercheranno di ripararsi dietro colui che fece il mago Prospero e gli diè per famigli Calibano ed Ariele; che udì i Tritoni soffiare nei lor corni intorno agli scogli di corallo delle Isole Incantate, e le fate cantare l'una all'altra in un bosco presso ad Atene; che guidò i fantasmi dei re in fosca processione per la nebbiosa landa scozzese, e nascose Ecate in una grotta con le sorelle Parche. Essi s'appelleranno a Shakespeare – è lor costume – e citeranno quel luogo trito intorno all'Arte, che tien lo

37 SIR JOHN MANDEVILLE, *latine* MAGNO-VILLANUS, 1300-1372: le sue memorie di viaggi sono fra i più antichi monumenti dell'idioma inglese.

38 SIR WALTER RALEIGH, 1552-1618, soldato, politico e cortigiano, più volte in grazia e in disgrazia di Elisabetta Regina, condannato ultimamente a morte per intrighi di corte, sotto l'accusa d'un ipotetico tradimento. Scrisse in carcere la *Storia del Mondo*.

specchio alla Natura, dimenticando che quello sfortunato aforisma è detto deliberatamente da Amleto per convincere gli astanti della sua assoluta insania in tutte le materie dell'arte».

CIRILLO. — Hem! Un'altra sigaretta, per piacere.

VIVIANO. — Caro amico, che che tu dica, è soltanto una frase drammatica, e non rappresenta le vere opinioni di Shakespeare sull'Arte, più che i discorsi di Jago non rappresentino le sue vere opinioni sulla morale. Ma lasciami finire questo passo:

«L'Arte trova la sua propria perfezione in sè e non fuori di sè, nè si deve giudicarla secondo alcuna norma esteriore di somiglianza. Essa è un velo meglio che uno specchio: ha fiori che nessuna foresta conosce, uccelli che nessun bosco possiede, fa e disfà di molti mondi, e può tirar già la luna dal cielo con un filo di scarlatto. Sue sono le «forme giù reali d'un uomo vivente», e suoi i grandi archetipi, dei quali le cose che hanno esistenza non sono se non copie imperfette. La Natura, ai suoi occhi, non ha legge nè uniformità; essa può operare miracoli a sua voglia, e quando chiama i mostri dall'alto mare, essi vengono; fa sbocciare le gemme del mandorlo in inverno, e manda la neve sul frumento maturo. Alla sua parola il gelo mette il suo dito d'argento sulla bocca ardente del giugno, ed i leoni alati sbucano dalle tane de' colli Lidii. Le driadi appaiono tra il fogliame folto, al suo passare, ed i fauni bruni sorridono stranamente a lei, quando ella s'avvicina.

Ell'ha Iddii dal capo di falco, che la adorano, e i Centauri le galoppano a lato».

CIRILLO. — Questo mi ipiace: io vedo tutto ciò. È la fine?

VIVIANO. — No. C'è ancora un passo ma puramente pratico, che suggerisce alcuni metodi, pe' quali noi potremmo risuscitare l'arte smarrita del Mentire.

CIRILLO. — Bene, prima che tu me lo legga, vorrei farti una domanda. Che intendi, dicendo che la vita, «la povera, incerta, non interessante vita degli uomini», si proverà a riprodurre le meraviglie dell'arte? lo capisco benissimo la tua obbiezione al considerare l'arte come uno specchio: tu pensi che si ridurrebbe il genio alla condizione d'uno specchio terso. Ma tu non vuoi dire che tu credi seriamente che la vita imiti l'arte, che la vita sia lo specchio, e l'arte la realtà?

VIVIANO. — Certo che sì. Per quanto ciò possa sembrare un paradosso – e i paradossi sono sempre cose pericolose – non è men vero che la Vita imita l'Arte assai più che non questa imiti quella. Noi tutti abbiamo veduto ai nostri giorni, in Inghilterra, come un certo singolare e affascinante tipo di bellezza, inventato e dotato di intensa anima da due pittori³⁹ imaginosi, ha

39 DANTE GABRIELE ROSSETTI, 1828-1882, di sangue per tre quarti italiano, singolarissimo poeta di lingua inglese, pittore originale e fine; promotore del movimento prerafaellita in Inghilterra, e istitutore con MILLAIS, HUNT, WOOLNER, COLLINSON e il suo fratello WILLIAM MICHAEL della così detta *Preraphaelite Brotherhood*. – EDWARD BURNE JONES, 1833-1898, discepolo del Rossetti, studioso del Mantegna e del Botticelli; di lui alla IV Esposizione Veneziana gli Italiani conobbero *Il Sogno di Lancillotto*.

così influito nella vita, che quando uno va ad una visita privata o in un convegno artistico, vede ora gli occhi, mistici del sogno di Rossetti, la lunga eburnea gola, la strana mandibola quadrata, gli sciolti capelli pieni d'ombra, ch'egli amava tanto ardentemente, ora la dolce purità della «Stella d'oro», la bocca come un fiore e la grazia stanca della «Laus Amoris», il volto pallido di passione di Andromeda, le mani sottili e la bellezza flessuosa di Viviana nel «Sogno di Merlino». Ed è sempre stato così; un grande artista inventa un tipo, e la Vita si prova a copiarlo e riprodurlo in forma popolare, come un editore audace. Nè Holbein, nè Vandyck trovarono in Inghilterra quel ch'essi ci diedero: essi portarono con sè i loro tipi, e la Vita con la sua acuta facoltà di imitazione s'accinse a fornire di modelli il maestro. I Greci, col loro rapido istinto artistico, compresero ciò, e posero nella camera della sposa le statue d'Erme e di Apollo, perchè ella partorisce figliuoli belli come l'opera d'arte ch'ella vedeva nell'ora della voluttà e nell'ora dello spasimo. Essi seppero che la Vita toglie dall'Arte non solo la qualità dello spirito, la profondità del pensiero e del sentimento, il tumulto o la pace dell'anima, ma ch'essa può formare se stessa nella linea e con i colori dell'Arte, e riprodurre la dignità di Fidia come la grazia di Prassitele. Indi la loro avversione al realismo, che loro dispiaceva per ragioni puramente sociali. Sentirono ch'esso non può a meno di far brutta la gente, ed erano affatto nel vero. Noi ci sforziamo di migliorare le condizioni della razza,

con l'aria buona, la libera luce del sole, l'acqua pura, e gli orribili edificî nudi che servono a meglio alloggiare le classi inferiori. Ma queste cose producono salute, non bellezza; per questa ci vuole l'Arte, e i veri discepoli del grande artista non sono i suoi imitatori di studio, ma coloro che si fanno come le sue opere d'arte, o plastiche come al tempo dei Greci, o pittoriche come nei giorni nostri: in una parola, la Vita è la migliore, la sola alunna dell'Arte.

Com'è delle arti visibili, così della letteratura. La forma più ovvia e volgare, in cui ciò si fa manifesto, è il caso di quegli sciocchi ragazzi, che, dopo aver letto le avventure di Giacomo Sheppard o di Dick Turpin⁴⁰, saccheggiano le botteghe delle disgraziate fruttivendole, s'introducono di notte nei negozi di dolci, e spaventano i vecchi signori che tornano a casa dalla città, saltando loro addosso nei vicoli del suburbio, con maschere nere e pistole scariche. Questo interessante fenomeno, che sempre si ripete dopo ch'è apparsa una nuova edizione dell'uno o dell'altro di quei libri, è comunemente attribuito all'influsso della letteratura sulla immaginazione; ma questo è un errore l'immaginazione è sempre creativa e sempre cerca una nuova forma; il ragazzo che ruba di notte non è che il prodotto dell'istinto incitativo della vita. Egli è un fatto, occupato, come è comunemente il fatto, a provarsi a riprodurre la finzione, e quel che noi vediamo in lui si

40 Eroi popolari inglesi di fantastiche avventure.

ripete su una scala maggiore attraverso tutta la vita. Schopenhauer ha analizzato il pessimismo proprio del pensiero moderno, ma Amleto lo ha inventato; il mondo si è fatto triste perchè una volta un fantoccio fu melanconico. Il Nihilista, questo singolare martire senza fede, che va al supplizio senza entusiasmo, e muore per quello in cui non crede, è un puro prodotto letterario: fu inventato da Turghenieff e compiuto da Dostoiewski. Robespierre uscì dalle pagine di Rousseau, come il Palazzo del Popolo sorse dai *débris* d'un romanzo. La letteratura anticipa sempre la vita; non la copia, ma la plasma a suo uso. Il secolo decimonono, come noi lo conosciamo, è in buona parte un'invenzione di Balzac; i nostri Luciano di Rubempré, i nostri Rastignac e De Marsay fecero la loro prima comparsa sulla scena della *Comédie Humaine*. Noi semplicemente compiamo, con note in calce e addizioni non necessarie, il capriccio o la fantasia o la visione creativa di un grande romanziere. Una volta io domandai a una signora che conobbe Thackeray⁴¹ intimamente, s'egli aveva avuto nessun modello per Becky Sharp⁴²; ella mi disse che Becky era un'invenzione, ma che l'idea di quel personaggio era stata in parte suggerita da un'aia che viveva nelle vicinanze di Kensington Square, ed era la compagna d'una vecchia signora assai egoista e ricca. Chiesi che

41 WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY, 1811-1863, poeta e romanziere umorista; i suoi capolavori sono *Vanity fair* e *The history of Henry Edmond Esq.*

42 Eroina della *Vanity fair*.

fu dell'aia ed ella mi rispose che, per un caso singolare, alcuni anni dopo la pubblicazione della *Fiera della vanità*, se ne scappò via col nipote della signora con cui viveva, e per breve tempo fece grande mostra di sé in società, proprio nello stile della signora Rawdon Crawley, e con i metodi stessi della signora Rawdon Crawley. Il nobile signore, da cui il medesimo grande sentimentalista derivò il colonnello Newcome⁴³, morì pochi mesi dopo che *Newcomes* ebbero raggiunto la quarta edizione, con la parola *Adsum* sulle labbra. Poco dopo che lo Stevenson ebbe pubblicata la stia curiosa storia psicologica di trasformazione⁴⁴, un mio amico, chiamato Hyde, trovandosi nel nord di Londra ed essendo impaziente di arrivare a una stazione di ferrovia, prese quella ch'egli pensava sarebbe stata una scorciatoia, perse la via, e si trovò in una rete di viuzze sporche, di brutta apparenza: sentendosi un po' nervoso, cominciò a camminare in gran fretta, quando all'improvviso da un angiporto gli corse un bambino diritto fra le gambe. Il bambino cadde, ed egli inciampò in lui e lo calpestò; quello, spaventato assai e un po' malconcio, cominciò a strillare, e in pochi secondi tutta la strada fu piena di gente minacciosa, pullulata fuori dalle case come formiche lo circondò e gli chiese il suo nome. Egli stava proprio per darlo, quando subitamente si ricordò dell'incidente con cui s'apre la storia dello Stevenson, e fu così colmo d'orrore per avere realizzata

43 Nel romanzo *The Newcomes, Memoirs of a most respectable family*.

44 Il romanzo *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

in sè quella scena terribile e ben descritta, e per aver fatto accidentalmente, benchè in realtà, quel che l'Hyde della finzione aveva fatto con intento deliberato, che corse via a gambe levate. Egli fu, tuttavia, seguito assai da presso, e finalmente si rifugiò in una farmacia la cui porta si trovò ad essere aperta, dov'egli spiegò a un giovine assistente che vi si trovava quel che gli era accaduto. La folla umanitaria fu indotta con una piccola somma di danaro a andar via, e come la strada fu libera egli si partì. Uscendo, il nome scritto sulla insegna della farmacia attrasse il suo sguardo: quel nome era «Jekyll». O almeno avrebbe dovuto essere.

Qui l'imitazione, fin dove si spinse, fu senza dubbio, accidentale; ma nel caso seguente fu senza dubbio cosciente. Nell'anno 1879, subito dopo ch'io ebbi lasciata Oxford, io incontrai ad un ricevimento in casa d'uno degli ambasciatori stranieri una donna di una singolare bellezza esotica. Noi divenimmo grandi amici, ed eravamo sempre in compagnia; e quel che in lei più m'interessava, non era la sua bellezza, ma il suo carattere, il vago assoluto del suo carattere. Pareva ch'ella non avesse affatto personalità ma la semplice possibilità di molti tipi. Talvolta, ell'avrebbe voluto tutta dedicarsi all'Arte, convertire in uno studio il suo salotto, e passare due o tre giorni per settimana in musei e gallerie di quadri. Poi, seguire le riunioni di corse, portare abiti da cavalcare e non parlare che di scommesse. Ella abbandonò la religione per il

mesmerismo⁴⁵, il mesmerismo per la politica, e la politica per le emozioni melodrammatiche della filantropia. In realtà, ell'era una sorta di Proteo, e come quel meraviglioso dio marino quando Odisseo l'ebbe afferrato, così ella falliva in tutte le sue trasformazioni. Un giorno, leggendo un romanzo in appendice ad una rivista francese (allora io usavo leggere queste appendici), ben mi ricordo della sorpresa che mi colpì quando io venni alla descrizione della eroina. Ell'era così somigliante alla mia amica, che io le portai la rivista ed ella si riconobbe in lei immediatamente, e sembrò affascinata dalla somiglianza. Ti debbo dire, intanto, che la storia era tradotta da uno scrittore russo morto, così che l'autore non poteva avere preso il suo tipo dalla mia amica. Bene, per dirla in breve, alcuni mesi dopo io era in Venezia, e trovando la rivista nella sala di lettura dell'albergo, io la tolsi su a caso per vedere che era stato della eroina. Era un racconto assai compassionevole, poichè la fanciulla aveva finito per fuggire con un uomo assolutamente inferiore a lei, non solo di condizione sociale, ma anche di carattere e di intelligenza. Io scrissi alla mia amica quella sera delle mie opinioni su Giovan Bellini, e dei gelati mirabili del Florian, e del valore artistico delle gondole, ma aggiunsi un poscritto per dirle che il suo duplicato nel romanzo

⁴⁵ *Mesmerismo* (da MESMER, medico tedesco) è l'arte di indurre uno stato normale nel sistema nervoso, nel quale stato la volontà del paziente è sottoposta a quella dell'agente: studio dei fenomeni di ipnotismo, suggestione, ecc.

aveva tenuta una condotta assai sciocca. Non so perchè aggiungessi questo, ma mi rammento ch'io aveva una sorta di spavento ch'ella non dovesse fare la stessa cosa. Prima ch'ella ricevesse la mia lettera, era fuggita, in fatti, con un uomo che dopo sei mesi la lasciò. Io la vidi a Parigi nel 1884, dove viveva con la madre, e le chiesi se il romanzo aveva avuto niente che fare con la sua azione; mi rispose che aveva sentito un impulso assolutamente irresistibile a seguire l'eroina a passo a passo nel suo cammino strano e fatale, e che con un sentimento di vero terrore, ell'era giunta agli ultimi pochi capitoli del romanzo. Quando questi apparvero, le sembrò d'essere costretta a riprodurli nella vita, e così fece. Fu un esempio chiarissimo dell'istinto imitativo di cui ti parlavo, ed un esempio tragico assai.

Tuttavia, non voglio insistere più a lungo su casi individuali: l'esperienza personale è un circolo molto vizioso e limitato. Quel ch'io desidero di stabilire è il principio generale, che la Vita imita l'Arte assai più che questa non imiti quella; e son certo che se tu ci pensi seriamene, troverai ch'è vero. La Vita tiene lo specchio all'Arte, ed o riproduce qualche singolar tipo immaginato da un pittore o da uno scultore, o realizza nel fatto quel che è stato sognato nella finzione. Scientificamente parlando, il fondamento della vita – l'energia della vita, come la chiamerebbe Aristotele – è semplicemente il desiderio d'espressione, e l'Arte presenta sempre forme diverse per le quali questa espressione può venire raggiunta. La Vita se ne impadronisce e le usa, anche

s'esse le sono di danno. Giovini si sono uccisi perchè Rolla si uccise, per loro propria mano son morti, perchè per sua mano Werther morì. Pensa a quel che noi dobbiamo alla imitazione di Cesare.

CIRILLO. — La teoria è certamente singolare, ma per compirla tu devi mostrare che la Natura, non meno della Vita, è un'imitazione dell'Arte. Sei preparato a provar questo?

VIVIANO. — Mio caro amico, io son preparato a provare qualunque cosa.

CIRILLO. — Dunque la Natura segue il pittore di paesaggi e prende da lui i suoi effetti?

VIVIANO. — Certamente. Da chi, se non dagli Impressionisti⁴⁶, noi abbiamo quelle maravigliose nebbie oscure, che calano e s'insinuano nelle nostre vie, appannano le lampade a gas e convertono le case in ombre mostruose? A chi, se non a loro e ai loro maestri, dobbiamo noi quel delicato vapore argentino fermo sul nostro fiume, che veste di languide forme di grazia evanescente il ponte ricurvo e la barchetta onduleggiante? Il mutamento straordinario del clima di Londra durante gli ultimi dieci anni è tutto dovuto a questa particolare scuola artistica. Tu sorridi. Considera la quistione da un punto di vista scientifico o metafisico, e troverai che ho ragione. Perchè, che è la Natura? La

46 Gruppo di pittori detti anche *luministi*, *cromisti*, *istantaneisti*, i quali seguitarono in Francia, dopo il '60, le innovazioni dei paesisti del '30, aprendo, secondo la parola di Vittorio Pica, una nuova larga via alla pittura contemporanea, col *luminismo* nella tecnica, e il *modernismo* nello spirito. Tra essi eccellono il Manet, il Monet, il Pissarro.

Natura non è la gran madre che ci ha partoriti, è la nostra creazione, e prende vita nel nostro cervello. Le cose sono perchè noi le vediamo, e quel che noi vediamo e come noi vediamo dipende dalle Arti che hanno influito in noi⁴⁷. Guardare una cosa è assai differente da vederla; nessuna cosa si vede finchè non se ne vede la bellezza; allora, e solo allora, la data cosa comincia ad esistere. Ora la gente vede le nebbie, non perchè vi sian le nebbie, ma perchè poeti e pittori hanno narrato la misteriosa bellezza di tali effetti. Per secoli, ci possono essere state nebbie in Londra, oso dire che ci furono; ma nessuno le vedeva, così noi non ne sappiamo nulla. Esse non esistettero finchè l'Arte non le inventò; ed ora, bisogna ammetterlo, le nebbie finiscono con esser troppe, sono divenute una maniera, d'una chiesuola, e l'esagerato realismo del loro metodo dà la bronchite ai profani; dove i colti colgono un effetto, gli incolti pigliano freddo. E così siamo umani, e preghiamo l'Arte che volga i suoi occhi meravigliosi altrove. Essa ha già fatto così, veramente. Quella pallida, tremolante luce di sole che si vede in Francia, con le sue strane macchie verde malva, con le sue mobili ombre violette, è la sua ultima fantasia, e, tutt'insieme, la Natura la riproduce in modo affatto mirabile. Dov'era usa darci dei Corot e dei Daubigny⁴⁸,

47 Benchè con intendimenti assai meno profondi, qui il WILDE si accosta singolarmente all'idealismo del BERKELEY; così da non parere errato il chiamare tutto il sistema estetico wildiano un *idealismo estetico*.

48 CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY, 1817-1878, allievo di PAUL DELAROCHE, viaggiò in Italia e fu dei paesisti del '30.

essa ci dà ora dei Monet⁴⁹ squisiti e dei Pissarro⁵⁰ che rapiscono in estasi. In verità ci sono momenti, rari sì, ma che di tempo in tempo s'osservano, nei quali la Natura si fa assolutamente moderna. Senza dubbio, non si può sempre fidarsene; ed essa è, in realtà, in questa sfortunata condizione, che mentre l'Arte crea un incomparabile ed unico effetto, e, avendo fatto questo, passa avanti ad altre cose, la Natura dal canto suo, dimenticando che l'imitazione può diventare la forma più sincera d'oltraggio, séguita ripetendo questo effetto finchè noi ne siamo assolutamente tutti stanchi. Nessuno, per esempio, che abbia una vera coltura, parla più oramai della bellezza d'un tramonto; i tramonti sono una moda invecchiata, appartengono al tempo in cui Turner⁵¹ era l'ultima nota nell'Arte, ed ammirarli è un segno manifesto di temperamento provinciale. D'altra parte, essi continuano, ed ieri sera la signora Arundel insisteva perchè io andassi alla finestra per guardare il cielo glorioso, come ella lo chiamava: naturalmente, dovetti guardarlo, perchè ell'è una di quelle filistee

49 CLAUDE MONET, vivente, vero iniziatore dell'impressionismo, i cui principi fondò su nuove leggi cromatiche; per lui la luce solare è la sola sorgente creatrice dei colori, avvolgendo e rivelando tutte le cose, secondo le ore, con infinite modificazioni: osservazione dalla quale trae numerose conseguenze di tecnica. Esposé anche a Venezia.

50 CAMILLE PISSARRO, 1830-1903, meno originale del suo compagno di impressionismo, trattò, oltre alle scene di campagna, anche le vie e le piazze di Parigi.

51 TURNER, famoso pittore inglese della prima metà del secolo XIX; il suo *Liber Studiorum* ebbe larghissima voga in Inghilterra. Assai combattuto dai critici, Ruskin appena ventenne lo prese a difendere; e dagli studi fatti per questo fine sortirono i volumi di *Modern Painters*.

assurde e graziose, alle quali non si può negare nulla. E che era? niente più che un Turner di second'ordine, un Turner del periodo cattivo, con tutti i peggiori difetti del pittore esagerati, sovraccaricati. Certo, io son pronto ad ammettere che la vita commette spesso il medesimo errore, e produce i suoi falsi Renati e i suoi finti Vautrin, proprio come la Natura ci dà un giorno un Cuyp⁵², di cui è lecito dubitare, e un altro un assai discutibile Rousseau⁵³. Pure la Natura irrita di più quando fa cose di questo genere: essa pare così stupida, così ovvia, così innecessaria. Un falso Vautrin può essere divertente, ma un Cuyp discutibile non si può sopportare. Tuttavia, non voglio essere troppo aspro con la Natura. Vorrei che la Manica, specialmente ad Hastings, non fosse così spesso simile a un Moore⁵⁴, grigio di perla con luci gialle, ma quando l'Arte sia più variata, la Natura sarà, senza dubbio, anch'essa più varia. Che ella imiti l'Arte, io penso che nemmeno il suo peggiore nemico vorrebbe ora negare: è la sola cosa che la tiene in contatto con l'uomo civile. Ma io ho provato la mia teoria abbastanza per soddisfarmi.

CIRILLO. — Anzi per lasciarmi insoddisfatto, che è meglio. Ma anche ammettendo questo singolare istinto

52 ALBERTO CUYIP, di Dort, buon pittore paesista del '600. I suoi disegni e le sue acqueforti sono ricercatissimi.

53 JEAN JACQUES ROUSSEAU, 1639-1683, buon pittore e acquafortista parigino; fu l'iniziatore di que' paesaggi architettonici, ch'egli usò per decorazione, e divennero in seguito la maniera dell'Accademia, contro cui mossero i paesisti del '30; ma piuttosto THÉODOR e ROUSSEAU, che fu di questi.

54 Pittore inglese contemporaneo.

di imitazione nella Vita e nella Natura, certo tu riconoscerai che l'Arte esprime il carattere della sua epoca, lo spirito del suo tempo, le condizioni morali e sociali che la circondano e sotto il cui influsso essa è prodotta.

VIVIANO. — Certo che no! L'Arte non esprime mai nulla se non se stessa. Questo è il principio della mia nuova estetica, e questo, più che non la vital connessione della forma con la sostanza, sulla quale insiste il Pater, fa della musica il tipo di tutte le arti. Naturalmente le Nazioni come gli individui, per quella sana naturale vanità che è il segreto della esistenza, si illudono sempre che di loro parlino le Muse, sforzandosi di trovare nella calma dignità dell'arte di immaginazione uno specchio delle loro proprie torbide passioni, sempre dimenticando che il cantor della vita non è Apollo, ma Marsia. Lontana dalla realtà e con gli occhi distratti dalle ombre della caverna, l'Arte rivela la sua intima perfezione, e la folla stupefatta che vigila il fiorire della rosa meravigliosa folta di petali, fantastica che ad essa si narri la sua propria storia, che il suo proprio spirito trovi espressione in una nuova forma. Ma non è così: l'arte più alta rifiuta il peso dell'umano spirito, e più guadagna da un nuovo mezzo o da un materiale vergine, che non da qualunque entusiasmo per l'arte, o da qualunque nobile passione, o da qualunque grande ridestarsi della coscienza umana. Essa si svolge puramente sulle sue proprie linee, nè è simbolo di alcuna epoca: le epoche sono i suoi simboli.

Anche quelli che sostengono che l'Arte è rappresentazione di tempi e luoghi e genti, non possono fare a meno di ammettere, che più un'arte è imitativa, e meno ci rappresenta lo spirito di un'epoca. Le brutte facce degli imperatori Romani ci guardano dal porfido sporco e dal diaspro macchiato, nei quali si piacevano di lavorare gli artisti realisti del tempo, e noi pensiamo che in quelle labbra crudeli, in quelle pesanti mandibole sessuali possiamo trovare il segreto della rovina dell'Impero. Ma così non è: i vizî di Tiberio non potevano distruggere quella altissima civiltà, più che non potessero salvarla le virtù degli Antonini: essa cadde per altre, per meno interessanti ragioni. Le sibille e i profeti della Cappella Sistina potrebbero sì giovare alquanto alla interpretazione di quel risorgere dello spirito emancipato che noi chiamiamo Rinascimento; ma che ci dicono i villani ebbri e i contadini rissosi dell'arte fiamminga, che ci dicono della grande anima dell'Olanda? Più un'arte è astratta, ideale, e più ci rivela il carattere della sua epoca. Se noi vogliamo comprendere una nazione attraverso le sue arti, guardiamo alla sua architettura e alla sua musica.

CIRILLO. — Io convengo affatto con te in questo: lo spirito d'un'epoca può venir meglio espresso nelle arti astratte, ideali, perchè lo spirito stesso è astratto e ideale. Dall'altro canto, per l'aspetto visibile d'un'epoca, per la sua apparenza, a dir così, si deve naturalmente ricorrere alle arti imitative.

VIVIANO. — Io non credo. Dopo tutto, ciò che queste arti realmente ci danno non è se non i varî stili di particolari artisti o di certe scuole d'artisti. Di sicuro tu non immagini che gli uomini del Medio Evo somigliassero affatto alle figure dei nostri dipinti medievali, o degli intagli medievali in pietra e in legno, e dei lavori metallici, degli arazzi, dei manoscritti alluminati del Medio Evo. Essi erano probabilmente gente di comune apparenza, senza nulla di grottesco o di notevole o di fantastico in loro. L'Evo Medio, come noi lo conosciamo nell'arte, è semplicemente una forma definita di stile, e non c'è ragione alcuna per cui un artista di questo stile non possa nascere nel secolo decimonono. Nessun grande artista vide mai le cose com'esse sono in realtà; chè se egli così facesse, non sarebbe più un artista. Prendi un esempio dai nostri giorni. Io so che tu ami le cose giapponesi: ora, pensi tu che i Giapponesi, come ci si presentano in arte, abbiano alcuna esistenza? Se tu pensi questo, tu non hai mai capito affatto l'arte giapponese: i Giapponesi sono la deliberata cosciente creazione di certi individuali artisti. Se tu paragoni una pittura di Hokusai o di Hokkei con un vero gentiluomo o con una signora giapponesi, tu vedrai che non è fra loro la più piccola somiglianza. La gente che vive ora in Giappone non è diversa dalla comune degli Inglesi; cioè sono assai volgari, nè han nulla di strano o di straordinario in sè. In fatti tutto il Giappone è un'invenzione: tal paese, tal popolo non esiste. Uno dei nostri pittori più affascinanti navigò, che

è poco, alla Terra del Crisantemo, nella folle speranza di vedere i Giapponesi: tutto quel che vide, che ebbe la fortuna di dipingere, furono poche lanterne e qualche ventaglio; ma egli non seppe affatto scoprire gli abitanti, come la deliziosa esposizione dei suoi lavori alla Galleria dei signori Dowdeswell mostrò sol troppo bene. Egli non seppe che i Giapponesi sono, come io ho detto, un puro modo di stile, una squisita fantasia d'arte. E così, se tu vuoi vedere un *effetto* giapponese, non viaggiare e non andare a Tokio; ma sta in casa tua, e profondati nell'opera di alcuni artisti Giapponesi, e quando hai assorbito lo spirito del loro stile, e assunto il loro modo immaginativo di vedere, va, qualche pomeriggio, a sedere nel Parco, o a passeggiare in Piccadilly, e se tu non vedi lì un effetto assolutamente giapponese, tu non lo vedrai in nessun luogo. O, per tornare al passato, prendi come un altro esempio gli antichi Greci; pensi tu che l'Arte Greca ci dica mai come erano gli uomini della Grecia? Credi tu che le donne ateniesi somigliassero alle figure nobili e maestose del fregio del Partenone o alle Iddie maravigliose assise nel frontone triangolare del medesimo edificio? Giudicando dalle arti, certamente furono così; ma leggi un'autorità, Aristofane per esempio, e troverai che le signore ateniesi erano accordellate strette, portavano scarpe coi tacchi alti, tingevano i loro capelli di giallo, di rosso la loro faccia, ed erano simili affatto a qualunque sciocca creatura o alla moda decaduta dei nostri giorni. Il fatto è che noi

guardiamo indietro alle epoche passate solo per il mezzo dell'Arte, e l'Arte, per fortuna, non ci ha mai una volta detta la verità.

CIRILLO. — Ma dei ritratti moderni di pittori inglesi, che dici? Di sicuro essi sono come le persone che vogliono rappresentare.

VIVIANO. — Proprio così. Essi son tanto come quelle persone che fra un centinaio d'anni nessuno crederà in essi. I soli ritratti, nei quali si crede, son quelli dove c'è assai poco del modello e moltissimo dell'artista. I disegni di Holbein di uomini e donne del suo tempo ci colpiscono per il senso della loro assoluta realtà. Ma questo è soltanto perchè Holbein costrinse la vita ad accettare le sue condizioni, a costringersi nelle sue limitazioni, a riprodurre il suo tipo, e ad apparire come egli volle che apparisse. Lo stile — null'altro che lo stile — è ciò che ci fa credere in una cosa. La maggior parte dei nostri moderni ritrattisti sono condannati all'oblio assoluto; essi non dipingono mai quel ch'essi vedono, ma quel che vede il pubblico; e il pubblico non vede mai niente.

CIRILLO. — Bene, dopo ciò vorrei ascoltare la fine del tuo articolo.

VIVIANO. — Con piacere. Veramente io non so dire se esso farà qualche bene: il nostro è certamente il secolo più stupido e prosaico possibile. Guarda, anche il sogno ci ha tradito, e, chiuse le porte d'avorio, ha aperte quelle

di corno⁵⁵. I sogni delle grandi classi medie del nostro paese, come sono raccolti nei due grossi volumi del Myers in proposito e negli Atti della Società di Medicina, sono le cose più avvilianti che io abbia mai letto. Tra essi non c'è mai un bell'incubo; sono volgari, sordidi, tediosi. Come per la Chiesa, così per la coltura d'un paese, io non so concepire nulla di meglio della presenza in esso d'un corpo di uomini, il cui dovere sia di credere nel soprannaturale, di fare miracoli quotidiani, e tener viva quella facoltà mitopeica che è così essenziale per la imaginazione. Ma nella Chiesa inglese un uomo riesce non secondo la sua capacità di credere, ma di non credere: la nostra è la sola Chiesa, dove gli scettici salgano all'altare, e S. Tomaso sia considerato l'ideale apostolo. Molti pastori virtuosi che passan la vita tra opere mirabili di delicata carità, vivono e muoiono inosservati e ignoti; ma basta che un uomo leggero e maleducato esca da una Università, e salga sul suo pulpito, ed esprima i suoi dubbî intorno all'arca di Noè, o all'asino di Balaam, o a Giona e alla balena, perchè mezza Londra si affolli ad ascoltarlo, e legga a bocca aperta rapita nella ammirazione del suo superbo intelletto. Il progresso del senso comune nella Chiesa Inglese è una cosa assai lamentabile; realmente, è una concessione degradante ad una bassa forma di realismo. Ed è stupido, anche. Nasce da una ignoranza totale della psicologia, perchè l'uomo può credere

⁵⁵ Secondo gli antichi, dalla porta d'avorio uscivano i sogni fallaci e ambigui, da quella di corno i sogni facili e veraci.

l'impossibile, ma non mai l'improbabile⁵⁶. Ma ora ti leggerò la fine del mio articolo:

«Quel che noi dobbiamo fare, quello che è il nostro dovere ad ogni costo, è risuscitare questa arte del Mentire. Molto, senza dubbio, potrebbe farsi, per educare il pubblico, dagli *amateurs* nel circolo domestico, alle colazioni di letterati, ai thè pomeridiani; ma questo è soltanto il lato leggero e grazioso del mentire, com'era probabilmente inteso nei conviti dell'isola di Creta. Ci sono molte altre forme: la menzogna, ad esempio, per guadagnare qualche immediato vantaggio personale – la menzogna per un fine morale, come usualmente si dice – benchè sia stata da ultimo piuttosto disprezzata, era singolarmente popolare nel mondo antico. Athena sorride quando Odisseo le dice «le sue parole con astuzia intessute», come parafrasa Guglielmo Morris⁵⁷, e la gloria della mendacità illumina la pallida fronte dell'eroe senza macchia della tragedia Euripidea, e pone fra le nobili donne del passato la giovine sposa di una delle più squisite odi d'Orazio. Più tardi, quel che prima era stato un mero istinto naturale fu elevato al grado di scienza conscia di sè: regole complicate furono stabilite per il governo del genere umano, ed una scuola importante di

56 Chi legge ricorda le sentenze di quel terribile apologista che fu TERTULLIANO: *Credo quia absurdum*; e *Mortuus est filius Dei*; *credibile est quia ineptum est*. *Et sepultus resurrexit*; *certum est quia impossibile est*.

57 WILLIAM MORRIS, grande poeta e critico vivente, traduttore mirabile di cose greche; ed in certa guisa il successore letterario di ROSSETTI, come il BURNE-JONES ne fu il successore in pittura.

letteratura si formò, intorno a questo argomento. Veramente, quando si ricorda l'eccellente trattato filosofico del Sanchez⁵⁸ su tutta la quistione, non si può fare a meno di lamentare che nessuno abbia mai pensato di pubblicare una edizione economica e compendiate delle opere del grande casuista. Un piccolo manuale: «Come e quando si debba mentire», senza dubbio sarebbe largamente venduto, e renderebbe reali servizi pratici a molta gente seria e intelligente. La menzogna per il miglioramento della gioventù, che è il fondamento della educazione domestica, è in vigore ancora fra noi, e i suoi vantaggi sono così mirabilmente esposti nei primi libri della *Repubblica* di Platone, che è inutile insisterci su. È una sorta di menzogna, per cui tutte le buone madri hanno peculiari capacità, ma può essere soggetta a uno sviluppo anche maggiore, ed è stata miseramente trascurata dal Consiglio dell'Istruzione. La menzogna per procurarsi un salario mensile è certo ben nota in *Fleet Street*, e la professione di scrittore e capo parte non è, in politica, senza vantaggi. Ma si dice ch'è un'occupazione un po' sciocca, e sicuramente essa non conduce molto di là da una specie di oscurità ostentata. La sola forma di menzogna affatto irreprensibile è la menzogna per amor di sè stessi, e il grado più elevato di questa è, come noi abbiamo già mostrato, la Menzogna nell'Arte. Proprio come coloro che non amano Platone più che la Verità non possono oltrepassare la soglia

58 TOMASO SANCHEZ, 1550-1610, gesuita e casuista spagnolo, autore del trattato *De Matrimonio*.

dell'Accademia, così coloro che non amano la Bellezza più che la Verità non conoscono mai gli intimi penetrati dell'Arte. Il solido e stolido intelletto Britannico giace sulle sabbie del deserto, mentre la Sfinge, come nella meravigliosa novella fantastica di Flaubert, *La Chimère*, gli balla intorno, e lo chiama con la sua falsa voce flautata. Esso non può udirla ora; ma senza dubbio un giorno, quando saremo tutti tediati a morte dalla volgarità della letteratura moderna, la ascolterà e si proverà ad assumere le sue penne.

«E quando albeggerà quel giorno e s'arrosserà quel tramonto, come pieni di gioia saremo noi tutti! I fatti saranno considerati dispregevoli, la Verità sarà trovata in pianto per i suoi ceppi, e la favola, con la sua natura miracolosa, ritornerà nel paese: la stessa faccia del mondo muterà ai nostri occhi meravigliati. Dal mare risorgeranno Behemoth e Leviathan⁵⁹, e navigheranno le galee dall'alte poppe, come fanno nelle carte deliziose di quei tempi in cui i libri di geografia erano veramente leggibili. Draghi erreranno per i luoghi deserti, e la fenice spiccherà il volo nell'aria dal suo nido di fuoco. Porremo le nostre mani sul basilisco, e vedremo la gemma sulla testa della botta. Masticando la sua biada dorata, l'Ippogrifo starà nelle nostre stalle, sulle nostre teste si libererà l'Uccello Azzurro cantando belle impossibili cose, cose piene di grazia che mai non avvengono, cose che non sono, e dovrebbero essere. Ma

⁵⁹ Behemoth e Leviathan sono grandi mostri terrestre e marino, forse l'elefante e la balena, nel libro di Job.

prima che accada tutto questo, noi dobbiamo coltivare l'arte perduta della Menzogna».

CIRILLO. — Ma sì, coltivismola dunque subito! Per evitare errori, però, vorrei che tu mi dicessi brevemente le dottrine della nuova estetica.

VIVIANO. — Brevemente, dunque, sono queste. L'Arte mai non esprime nulla se non sè stessa. Essa ha una vita indipendente come il Pensiero, e si svolge sulle sue proprie linee soltanto. Non è di necessità realistica in un'epoca di realismo, nè spirituale in un'epoca di fede. Lungi da essere creazione del suo tempo, è di solito a questo in opposizione diretta, e la sola storia ch'essa ci tramanda è la storia del suo progresso. Talvolta, torna sui suoi passi, e risuscita forme antiche, come nel moto arcaistico dell'ultima Arte greca e nel moto dei preraffaeliti ai giorni nostri. Altre volte, precorre l'epoca sua in tutto, e produce in un secolo opere che spetta ad un altro secolo comprendere, pregiare e godere. In nessun caso riproduce la sua età: l'indurre dall'Arte di un tempo il tempo stesso, è il grande errore di tutti gli storici.

La seconda dottrina è questa. Tutta l'Arte brutta provien dal ritorno alla Vita e alla Natura e da elevar queste al grado di ideali. La Vita e la Natura possono talvolta essere usate come parte della materia prima dell'Arte, ma prima d'essere d'alcuna utilità reale all'Arte debbono essere tradotte in convenzioni artistiche. Quando l'Arte rinuncia al suo mezzo di immaginazione, rinuncia a tutto. Come un metodo, il

Realismo è un vero fallimento, e le due cose che ogni artista dovrebbe evitare sono la modernità della forma e la modernità del soggetto. Per noi, che viviamo nel secolo decimonono, ogni secolo è un soggetto buono per l'Arte, fuori che il nostro. Le sole cose belle sono le cose che non ci riguardano. Appunto, per avere il piacere di citare me stesso, perchè Ecuba non è nulla a noi, le sue pene sono ottimo motivo di tragedia. Inoltre, solo quel ch'è moderno, divien sempre fuor di moda. Emilio Zola s'affatica per darci una pittura del secondo Impero; ma chi si cura del secondo Impero, adesso? È fuori di moda. La Vita corre più del Realismo, ma il Romanticismo la precede sempre.

La terza dottrina è che la Vita imita l'Arte, assai più che non questa imiti quella. Ciò dipende non solo dall'istinto imitativo della Vita, ma dal fatto che lo scopo cosciente della Vita è quello di trovare espressione, e che l'Arte le offre alcune belle forme attraverso le quali essa può svolgere questa energia. È una teoria non mai prima proposta, ma singolarmente feconda; e manda una luce tutta nuova sulla storia dell'Arte. Ne segue come corollario che la Natura imita anch'essa l'Arte. I soli effetti ch'essa ci può mostrare, sono effetti che noi abbiamo già veduti o in poesia o in quadri. Questo è il segreto del fascino della Natura, come la spiegazione della sua debolezza.

La finale rivelazione è che il Mentire, il dire belle cose non vere, è lo scopo peculiare dell'Arte. Ma di ciò

io penso che ho parlato abbastanza. Ed ora, andiamo sul terrazzo, dove

*languisce come un fantasma,
bianco di latte, un pavone,*

mentre la stella Espero

l'aria che imbruna inargenta.

Al crepuscolo, la natura diventa un effetto maravigliosamente suggestivo, pieno di delicata bellezza, benchè forse più che ad altro serva ad illustrare versi di poeti. Vieni! Abbiamo parlato a lungo assai.

PENNA MATITA E VELENO

STUDIO IN VERDE

Penna Matita e Veleno.

È vezzo comune riprendere artisti e letterati pel loro difetto di una natura integra e compiuta; ma questo difetto, regolarmente, è necessario. La stessa visione concentrata e l'intensa mira ad un fine, che è la caratteristica di un temperamento d'artista, sono, in sè, modi di limitazione: a chi è occupato dalla bellezza della forma, null'altro appare di molta importanza. Pure, alla regola, vi sono molte eccezioni: Rubens servì come ambasciatore, Goethe come consigliere aulico. Milton fu segretario latino di Cromwell. Sofocle nella sua città tenne pubblici uffici; gli umoristi e scrittori di saggi e di romanzi della moderna America sembrano non desiderare nulla di meglio che divenire rappresentanti diplomatici del loro paese; e l'amico di Carlo Lamb⁶⁰, Tomaso Griffiths Wainewright, di cui tratta questa breve memoria, benchè avesse un singolare temperamento artistico, seguì molti maestri oltre all'arte, e non fu soltanto poeta e pittore, critico d'arte, antiquario e prosatore, amatore di cose belle e dilettante di cose deliziose, ma anche un falsario di non comune o volgare

60 CHARLES LAMB, 1775-1834, critico, poeta, umorista; autore dei *Tales from Shakespeare*, che servono tuttavia per i fanciulli inglesi di introduzione alle opere di quel grande; degli *Essays of Elia*, che comparvero nei principali *Magazines* del suo tempo. e tuttora si ristampano e si leggono in Inghilterra; e di poesie, drammi, romanzi.

capacità, e un sì sottile e segreto avvelenatore, da non aver rivali in questa o in qualunque epoca.

Questo uomo singolare, così potente con la penna, la matita e il veleno, come un gran poeta moderno ha acutamente detto di lui, nacque a Chiswick nel 1734. Suo padre era figlio di un distinto avvocato di Gray's Inn ed Hatton Garden; sua madre era figlia del celebre dottore Griffiths, editore e fondatore della *Rivista Mensile*, socio, in un'altra speculazione letteraria, di Tomaso Davies, il libraio famoso, di cui disse Johnson che non era un libraio, ma «un gentiluomo che vendeva libri», amico di Goldsmith e di Wedgwood, ed uno dei più noti uomini del suo tempo. La signora Wainewright morì, dando lui alla luce, nella giovine età di ventun anno, ed una necrologia nel *Giornale del Gentiluomo* ci dice della sua «amabile indole» e delle sue «numerose doti», ed aggiunge in certo strano modo: «di lei si crede ch'intendesse le scritture del signor Locke così bene come forse nessuna persona vivente del suo o dell'altro sesso». Il padre non sopravvisse a lungo alla sua giovane moglie, e pare che il bambino fosse allevato dal nonno, e morto questi nel 1803, da suo zio Giorgio Edoardo Griffiths, ch'egli in seguito avvelenò. La sua fanciullezza trascorse alla Casa dei Tigli, nel parco di Turnham, una di quelle molto belle abitazioni del tempo dei Giorgi, che sono disgraziatamente scomparse innanzi all'invasione degli edifici suburbani; ed a' suoi vaghi giardini ed al suo parco folto egli dovè quel semplice ed appassionato amore della natura, che non

l'abbandonò tutto lungo la sua vita, e che fece lui in così peculiar modo suscettibile agli influssi spirituali della poesia di Wordsworth. Egli fu alunno dell'accademia di Carlo Burney ad Hammersmith; il Burney era figlio dello storico musicale e prossimo parente del giovinetto, che era destinato a divenire il suo più notevole discepolo. Pare ch'egli fosse un uomo assai colto, e negli anni seguenti Wainewright parlava spesso di lui con molta affezione, come d'un filosofo ed archeologo ed insegnante mirabile, che, pregiando il lato intellettuale della educazione, non dimenticava l'importanza della disciplina morale ne' primi anni della vita. Sotto il Burney egli cominciò a sviluppare il suo talento come artista, e l'Hazlitt ci narra che un libro di disegni ch'egli fece a scuola esiste ancora, e mostra gran talento e sentimento naturale. Infatti la pittura fu la prima arte che lo affascino; fino ad assai dopo egli non cercò di trovare espressione col mezzo della penna o del veleno.

Prima, tuttavia, pare ch'egli sia stato trascinato da sogni fanciulleschi d'una vita di soldato romantica e cavalleresca, a farsi ufficiale della guardia. Ma la volgare vita dissipata de' suoi compagni non soddisfece il raffinato temperamento artistico d'uno ch'era fatto per altro; in breve egli si stancò del servizio. «L'arte», egli ci dice, in parole che ancora commuovono per la loro ardente sincerità e il loro strano fervore, «l'arte toccò il suo rinnegato; per il suo influsso alto e puro furono purgate le nebbie insalubri; i miei spiriti aridi, arsi,

anneriti, furono rinnovati dal fresco e nuovo fiore, semplice, bellissimo per il semplice di cuore». Ma l'arte non fu la causa sola di questo mutamento. «Gli scritti di Wordsworth», egli s'èguita dicendo, «poterono molto in calmare il turbine di confusione necessariamente inseparabile da una mutazione subitanea: sopr'essi io piansi lagrime di felicità e di gratitudine». Lasciò subito l'esercito, e la rude vita di caserma, e il cicaleccio grossolano dei pasti, e tornò alla Casa dei Tigli, pieno del suo nuovo entusiasmo per la cultura. Una grave malattia, nella quale, per usare le sue proprie parole, egli fu «infranto come un vaso d'argilla», lo prostrò per un certo tempo. Le corde delicate del suo organismo erano assai acutamente sensibili al dolore, per indifferente che questo fosse in infliggere dolore ad altri. Egli aborriva la sofferenza, come cosa che mutila e guasta la vita umana, e sembra che allora errasse per quella terribile valle della melanconia, dalla quale tanti grandi, e forse maggiori, spiriti mai non emersero. Ma egli era giovine – in età di soli venticinque anni – e presto lasciò le «morte acque nere», com'egli le chiamava, per l'aria aperta della cultura umanistica. Com'egli guariva dalla malattia che l'aveva condotto quasi alla soglia della morte, concepì l'idea di coltivare la letteratura come arte. «Io diceva con Giovanni Woodwill», egli esclama, «ch'è una vita d'Iddii, vivere in tale elemento», vedere, udire e scrivere nobili cose!

*Queste sublimi gioie della vita
hanno sostanza di cose immortali.*

È impossibile non sentire in questo passo la parola d'un uomo che aveva una vera passione per le lettere: «Vedere, udire e scrivere nobili cose», questo era il suo scopo.

Lo Scott, editore del *Giornale di Londra*, colpito dal genio del giovine, o sotto l'influsso di quel fascino strano che egli esercitava su chiunque lo conoscesse, lo invitò a scrivere una serie di articoli su soggetti d'arte, e sotto una serie di fantastici pseudonimi egli cominciò a contribuire alla letteratura dei suoi giorni. *Janus Weathercock*⁶¹, *Egomet Bonmot* e *Van Vinkwooms* furono alcune delle maschere dietro le quali egli preferiva celare la sua serietà o rivelare la sua leggerezza. Una maschera ci dice più di una faccia, e questi travisamenti intensificarono la sua personalità. In un tempo incredibilmente breve egli stampò la sua orma: Carlo Lamb parla del «gentile, cordiale Wainewright», la cui prosa è «ottima». Sappiamo di lui che intrattenne Macready, John Forster, Maginn, Talfourd, Sir Wentworth Dilke, il poeta Giovanni Clare e altri a un *petit-dîner*. Come Disraeli, egli volle stupefare la città con la sua eleganza; e i suoi begli anelli, la sua spilla con un cammeo antico, ed i suoi guanti di capretto d'una pallida tinta di limone erano ben noti, e da Haslitt riguardati infatti come i segni di

61 Cioè *Giano Banderuola*.

una nuova maniera in letteratura: mentre la sua ricca capigliatura ricciuta, i begli occhi, le squisite mani bianchissime gli davano il pregio pericoloso e delizioso d'essere diverso dagli altri: in lui c'era qualcosa del Luciano de Rubempré di Balzac, e a volte ricordava Giuliano Sorel⁶². De Quincey⁶³ lo vide una volta ad un pranzo in casa di Carlo Lamb: «Tra la brigata, tutti letterati, sedeva un assassino», egli ci dice, e séguita descrivendo come in quel giorno egli stesse male e di mal animo, e pure si sorprendesse a guardare con un interesse intellettuale, dall'altro lato della tavola, il giovine scrittore, sotto le cui maniere affettate a lui pareva si celasse tanta non affettata sensibilità; ed imagina quale «sorgere subitaneo di un diverse interesse» avrebbe mutato il suo umore, s'egli avesse saputo di quale terribile peccato già allora era colpevole l'ospite al quale Carlo Lamb usava tanta cortesia.

L'opera della sua vita naturalmente cade sotto le tre distinzioni suggerite dal Swimburne, e si può in parte ammettere che, non considerando le sue gesta nella sfera del veleno, quel che oggi ci resta di lui giustifica assai poco la sua riputazione.

Ma solo il filisteo giudica una persona secondo il volgar testimonio della sua produzione: questo giovine elegante cerca d'essere qualcuno, più che di fare qualcosa.

62 Eroe del *Rouge et noir* di STENDHAL.

63 THOMAS DE QUINCEY, autore delle *Confessioni di un mangiatore d'oppio*, che BAUDELAIRE tradusse nei suoi *Paradis artificiels*.

Egli riconobbe che la vita stessa è un'arte, ed ha i suoi modi di stile non meno delle arti che cercano di esprimerla. Nè l'opera sua manca di interesse; noi sappiamo che Guglielmo Blake si fermò all'Accademia Reale davanti a uno dei suoi quadri, dicendolo «bellissimo»; i suoi saggi preannunciano molte cose che di poi si fecero. Sembra ch'egli abbia anticipati molti di quegli elementi della cultura moderna, che da alcuni sono riguardati come essenziali; egli scrive, intorno alla Gioconda ed ai primi poeti francesi ed al Rinascimento italiano; egli ama le gemme greche, e i tappeti persiani e le traduzioni Elisabettiane di *Cupido e Psiche*, e la *Hypnerotomachia*, e le legature di libri, e gli incunaboli e le impressioni a largo margine. Egli è sottilmente sensibile al pregio dei begli ambienti, e mai non si stanca di descriverci le camere, nelle quali viveva, o gli sarebbe piaciuto di vivere. Egli aveva il curioso amore del verde, che negli individui è sempre segno di un fine temperamento artistico, e nelle nazioni si dice denoti rilassatezza, se non decadenza, di costumi. Come Baudelaire, egli amava singolarmente i gatti, e, con Gautier, era affascinato da quel «dolce mostro marmoreo» ermafrodito, che noi possiamo ancora vedere a Firenze e al Louvre⁶⁴.

C'è molto, senza dubbio, nelle sue descrizioni e nei suoi intendimenti decorativi, che dimostra ch'egli non s'era liberato interamente dal falso gusto del suo tempo.

64 Ricorda, di BAUDELAIRE, il LII *Fleur du mal*, e di GAUTIER, *Contralto* in *Émaux et Camées*.

Via è chiaro ch'egli fu uno dei primi che riconoscessero, qual'è la nota fondamentale dell'eclitticismo estetico, cioè la vera armonia di tutte le cose realmente belle, fuor d'ogni rispetto d'epoca e di luogo, di scuola o di maniera. Egli vide che, decorando una camera, che deve essere una camera per viverci, non per mostrare altrui, noi non dovremmo mai tendere ad una ricostruzione archeologica del passato, nè opprimer noi stessi con una fantastica necessità di esattezza storica. In questa concezione artistica, egli era perfettamente nel vero; tutte le cose belle appartengono alla stessa età.

E pertanto, nella sua libreria, com'egli la descrive, noi troviamo il delicato vaso del figulo greco, con le sue squisite figure dipinte e con tracciata finemente sul suo lato una parola appena visibile ΚΑΛΟΣ; e dietro a queste pende una incisione della «Sibilla Delfica» di Michelangiolo o della «Pastorale» di Giorgione. Qui è una maiolica fiorentina, e là una rozza lampada da qualche antica tomba di Roma; sul tavolo sta un libro d'oro, «chiuso in una coperta di massiccio argento dorato, lavorato con singolari artifici, tempestato di piccoli brillanti e rubini», e, vicino, «s'accoscia un piccolo brutto mostro, un Lare, forse, scavato nei campi solatii della Sicilia feconda di grani». Alcuni scuri bronzi antichi contrastano «alla pallida luce di due nobili *Christi Crucifixi*, l'uno intagliato in avorio, l'altro modellato in cera»: egli ha il suo vassoio di gemme del

Tassie⁶⁵, la sua minuscola *bombonnière* Luigi XIV con una miniatura del Petitot⁶⁶, le sue preziose a teiere di *biscuit* bruno, lavorate a filigrana», la sua scatola da lettere di marocchino citrino, la sua sedia «verde-pomona».

Si può immaginarlo fra i suoi libri, i suoi gessi, le sue stampe, vero *virtuoso*, sottile conoscitore, mentre sfoglia la sua bella collezione di Marcantoni⁶⁷, e il suo «Liber Studiorum» di Turner⁶⁸, del quale egli era un caldo ammiratore, o esamina con una lente alcuni dei suoi antichi cammei e gemme, e la testa di Alessandro su un onice di due strati», «quel superbo *altissimo rilievo* in corniola, Giove Egioco». Egli fu sempre un grande amatore di stampe, e dà alcuni utilissimi suggerimenti sui mezzi migliori per formarsene una collezione. Pure pregiando assai l'Arte moderna, egli non perde mai di vista l'importanza delle riproduzioni dei grandi capolavori del passato, e tutto quel che egli dice intorno al valore dei gessi è veramente mirabile.

Come critico d'Arte egli si rendeva conto, innanzi tutto delle complesse impressioni prodotte da una opera

65 GIACOMO TASSIE, di Glascovia, morto nel 1759, visse a Londra e fu protetto da Caterina II di Russia; abilissimo in imitare, valendosi della chimica, tutte le pietre antiche, e inciderle con arte.

66 JEAN PETITOT, ginevrino, 1607-1691, fu in certo modo il creatore della pittura a smalto; nella quale copiò quadri di Van Dyck e d'altri, ma soprattutto ritrasse grandi di Francia e d'Inghilterra, con fine disegno e colorito dolce e vivace.

67 MARC' ANTONIO RAIMONDI, 1488-1546, bolognese, sommo fra gli intagliatori di rami nel nostro Rinascimento.

68 V. n. 1 a pag. 40 [nota 51 in questa edizione elettronica].

d'arte, e certamente il primo passo nella critica estetica è questo. Egli non si curava affatto delle discussioni astratte sulla natura del Bello, e il metodo storico, che ha poi dato così ricchi frutti, non apparteneva ai suoi giorni; ma egli ebbe sempre a mente la grande verità che il primo richiamo dell'Arte non è rivolto all'intelletto, nè alle emozioni, ma soltanto al temperamento artistico, e più d'una volta dimostra che questo temperamento o «gusto», com'egli lo chiama, guidato inconsciamente e fatto perfetto dal frequente contatto con le opere migliori, diviene infine una forma di retto giudizio. Senza dubbio, ci sono mode in arte, proprio come nel vestire, e forse nessuno di noi può mai liberarsi in tutto dall'influsso del costume e della novità: egli certamente non poteva e riconosce con franchezza come sia difficile fare un equo giudizio di un'opera contemporanea; ma tutt'insieme il suo gusto era buono e sano. Egli ammirava Turner e Constable⁶⁹ in un tempo, in cui non erano così pregiati come ora sono, e vedeva che per la più alta arte di paesaggio si richiede più che «mera diligenza ed accurata trascrizione». Sulla «Landa presso Norwich» del Crome, osserva che mostra «quanto una sottilissima osservazione degli elementi, nella loro selvaggia disposizione, aggiunga ad una pianura assai poco interessante», e del tipo popolare di paesaggio del suo tempo, dice che è «semplicemente una enumerazione di poggi e valli, ceppi d'alberi, arbusti,

69 V. n. 2, a pag. 3 [nota 4 in questa edizione elettronica].

acque, prati, ville e case; poco più d'una topografia, una specie di cartografia pittorica; dove mancano arcobaleni, piogge, nebbie, aloni, fasci di raggi dardeggianti per gli strappi delle nuvole, turbini, luce di stelle, tutti i materiali più preziosi del vero pittore». Egli aveva un profondo disprezzo di quel ch'è ovvio e volgare nell'Arte, e mentre era lieto e di potere avere a pranzo Wilkie, non si curava delle pitture di Sir David più di quel che facesse per le poesie del Crabbe; per le tendenze imitative e realistiche del suo tempo egli non aveva nessuna simpatia, e ci dice francamente che la sua grande ammirazione per Fuseli⁷⁰ era in gran parte dovuta al fatto che il piccolo Svizzero non considerava, fosse necessario ad un artista dipingere soltanto quel che egli vede. Le qualità che cercava in un quadro erano la composizione, la bellezza e dignità di linea, la ricchezza di colore e la potenza d'immaginazione. D'altra parte, egli non era un dottrinario: «Io sostengo che nessuna opera d'arte può essere altrimenti provata che secondo leggi dedotte dall'opera medesima: il problema è s'essa è o no in armonia con se stessa». Questo è uno dei suoi eccellenti aforismi; e criticando pittori così diversi come Landseer e Martin, Stothard ed Etty, egli mostra di sforzarsi (per usare una frase ormai classica) «a vedere l'oggetto com'esso è in sè realmente».

70 Dice del FUSELLI Diego Angeli: «Le sue pitture semplici e quasi nude esprimevano una idea profonda, oscura e forse troppo concreta». *L'Inarrivabile*, p. 24.

Tuttavia, come ho già avvertito, egli non si sente mai ad agio nella sua critica di opere contemporanee. «Il presente», egli dice, «è per me quasi una così dilettevole confusione come l’Ariosto alla prima lettura..... Le cose moderne mi abbagliano, io debbo guardarle attraverso il telescopio del tempo. Elia si duole che per lui il pregio di un poema manoscritto sia incerto; «la stampa – come egli dice benissimo, – lo determina». Una intonatura di cinquant’anni fa il medesimo ad un quadro». Egli è più felice quando scrive di Watteau⁷¹ e di Lancret⁷², di Rubens e di Giorgione, di Rembrandt, Correggio e Michelangelo; più felice che mai quando scrive di cose greche. Il Gotico lo commoveva assai poco, ma l’Arte classica e l’Arte del Rinascimento gli erano sempre care. Egli conobbe quel che la nostra Scuola Inglese potrebbe guadagnare da uno studio dei modelli greci, e mai non si stanca di mostrare ai giovani studenti le possibilità artistiche, che giacciono dormienti nei marmi ellenici e negli ellenici metodi di lavoro.

Nei suoi giudizi sui grandi Maestri italiani, dice De Quincey, «appariva un accento di sincerità e di sensibilità nativa, come di chi parlasse per sè stesso, nè fosse meramente uno che copia dai libri». La lode più alta che noi possiamo fargli, è ch’egli si sforzò di risuscitare la cosciente tradizione dello stile. Ma egli

71 ANTOINE WATTEAU, 1684-1721, pittore di feste campestri e ridenti, della Arcadia elegante del ’700 francese.

72 NIC. LANCRET, 1690-1743, ricevuto nel 1719 alla Accademia sotto il titolo di *Peintre des fêtes galantes*.

sapeva che nè conferenze, né congressi d'Arte, nè «piani per il progresso delle Belle Arti», mai non produrranno questo risultato. La gente, egli dice saggiamente, e secondo il vero spirito di Toynbee Hall, deve sempre avere «i migliori modelli avanti agli occhi».

Come è da aspettarsi da un pittore, egli è spesso molto tecnico nella sua critica d'Arte. Intorno al «S. Giorgio che libera la Principessa Egiziana dal Dragone», del Tintoretto, egli nota:

«La veste di Sabra, smaltata d'un caldo azzurro di Prussia, è rilevata sul fondo pallido verdiccio per mezzo d'una fascia vermiglia; e le tinte vive dell'una e dell'altra sono bellamente echeggiate, per così dire, in chiave più bassa sulle stoffe di lacca purpurea e sull'armatura di acciaio azzurrigno del santo, mentre al vivido pannello azzurro sul primo piano del quadro s'intonano le ombre d'indaco del bosco selvaggio intorno al castello».

Ed altrove egli parla dottamente di «un delicato *Schiavone*, vario come un'aiuola di tulipani, con ricche mezze tinte», di un ritratto «rosso ardente, notevole per *morbidezza*, del raro Maroni», è d'un'altra pittura che è «morbida nelle carnagioni».

Ma, regolarmente, egli tratta le sue impressioni dell'opera come un tutto artistico, e si prova a tradurle in parole, a dare, per così dire, l'equivalente letterario dell'effetto immaginativo e mentale. Egli fu uno dei primi a sviluppare quella che è stata detta la letteratura d'Arte

del secolo decimonono, quella forma di letteratura che ha trovati in Ruskin ed in Browning⁷³ i suoi più perfetti rappresentanti. La sua descrizione del *Repas Italien* del Lancret, dove «una fanciulla dai capelli neri «vaga del male», giace sull'erba constellata d'una infinità di margherite», è sotto certi aspetti assai graziosa. Qui si riproduce la sua descrizione della «Crocifissione» di Rembrandt, singolarmente improntata dei caratteri del suo stile:

«L'oscurità – la nerissima prodigiosa oscurità – involge tutta la scena: solo sul legno maledetto, come per un'orribile finestra nella vòlta tenebrosa, un diluvio di pioggia – «acqua senza colore in un turbine di nevischio» – si versa direttamente, spandendo una spaventevole luce spettrale, ancor più orribile di quella notte palpabile. Già la terra ha un ànsito rapido e serrato! già la Croce oscurata trema! i venti sono caduti – l'aria è stagnante – un rombo minaccioso rumoreggia sotto i piedi della turba miserabile, e già qualcuno incomincia a fuggire giù per il colle. I cavalli fiutano il terreno, e per paura si fanno indocili. Rapidamente s'avvicina l'istante, in cui, quasi squarciato per mezzo dal suo proprio peso, venendo meno per la perdita del sangue, che ora scorre in rivoletti dalle sue vene aperte, le sue tempia ed il petto inondato di sudore, arso la sua

73 JOHN RUSKIN, 1820-1900, il famoso *filosofo della bellezza*; e ROBERT BROWNING, 1812-1889, poeta e critico, sul quale leggi alcune pagine del saggio seguente.

lingua bianca dalla febbre di fuoco della morte, Gesù grida: «Ho sete». L'aceto mortifero è innalzato a Lui.

«La sua testa s'abbassa e il sacro corpo «pende privo di sensi dalla croce». Una grande fiamma vermiglia balena nitida nell'aria, e vanisce; le rocce del Carmelo e del Libano si fendono per mezzo; il mare rotea in alto dalle sabbie le sue nere onde ravvolte. La terra s'apre, e le tombe rendono i loro abitatori. I morti e i vivi sono mescolati insieme in una congiunzione innaturale, e s'affollano per la città santa. Nuovi prodigî quivi gli attendono. Il velo del tempio – il velo impenetrabile – è squarciato in due parti da cima a fondo, e quel recesso paventato che contiene i misteri degli Ebrei – l'arca fatale con le tavole, e il candelabro a sette braccia – è svelato dalla luce di fiamme non terrene alla moltitudine abbandonata da Dio.

«Rembrandt mai non *dipinse* questo abbozzo, e fece bene. Esso avrebbe perduto quasi ogni suo fascino, perdendo quel velo di indistinzione, che rende perplessi, e dà così largo spazio alla dubitosa imagazione, che vi specoli. Ora, è come una cosa in un altro mondo. Un negro abisso è fra noi: esso non è tangibile corporalmente; noi non lo possiamo accostare se non in ispirito».

In questo passo scritto, ci dice l'autore, «in tema e riverenza», c'è molto di terribile e moltissimo di affatto orribile, ma non manca una certa cruda forma possente, o almeno, una certa cruda violenza di parole, qualità che la nostra epoca dovrebbe altamente pregiare, come

quella che di essa ha capitale difetto. È più ameno, tuttavia, passare a questa descrizione del «Cefalo e Procri» di Giulio Romano:

«Noi dovremmo leggere il lamento di Mosco per Bione, il dolce pastore, prima di guardare questa pittura, o studiare il quadro come preparazione al lamento. In ambidue noi abbiamo quasi le stesse immagini. Per l'una vittima e per l'altra le selvette e le vallette della foresta mormorano; i fiori esalano tristi profumi dai lor bocci; l'usignuolo si lagna nelle lande dirupate e la rondine nelle lunghe valli sinuose; i priapi avvolti in negre vesti e i fauni anch'essi piangono, e le ninfe del fonte versano sul bosco fiumi di lagrime. Le pecore e le capre lasciano la loro pastura; e le oreadi, «che amano scalare le cime inaccessibili delle rocce più erte», s'affollano giù lontano dalla canzone dei loro pini stormienti al vento; mentre le driadi s'inclinano dai rami degli alberi vicini, e i fiumi gemono per la bianca Procri, «con lagrimosi flutti» «empiendo l'oceano che apparisce da lungi, della loro voce». Le api d'oro sono silenziose sull'Imetto mirtato; e il funebre corno del vago dell'aurora non più disperderà il freddo crepuscolo sulla cima d'Imetto. Il primo piano del quadro è una ripa erbosa bruciata dal sole, rotta in poggetti e vallicelle, come onde (una specie di cavalloni terrestri), resa più ineguale da molte radici e ceppi d'alberi, che ostacolano il passo e, troncati innanzi tempo dalla scure, rimettono tenui germogli verdi. Questa ripa sale quasi subitamente alla destra ad una spessa selvetta, impenetrabile alla luce

delle stelle, all'ingresso della quale siede l'attonito re tessalo, tenendo fra le ginocchia il corpo splendente come l'avorio, che, sol fa un istante, spartiva i rami pungenti con la sua liscia fronte, e calpestava ugualmente spine e fiori col piede punto dalla gelosia – ora finito, pesante, senza movimento, se non quando la brezza solleva per ischerno i suoi capelli folti.

«Dai tronchi vicini stupite le ninfe s'affollano innanzi con alte grida

*Ed avanzano in pelli di cervi i satiri, e il volto,
Sotto i corni ederosi, strana pietà dipinge.*

Lelapo giace ai suoi piedi, e mostra con l'anelito il rapido passo della morte. Dall'altro lato del gruppo, l'Amore Virtuoso con «l'ale abbattute», tende l'arco verso una turba avvicinantesi di gente silvana, fauni, arieti, capri, satiri e madri di satiri, stringendo i loro figliuoli più forte fra le lor mani impaurite, che accorre avanti dalla sinistra in un sentiero tra il primo piano e una parete rocciosa, sulla cui cima più bassa la ninfa d'un ruscello versa fuori dalla sua urna le sue acque che narrano dolori. In alto, e più remota della Efidriade, un'altra femmina, strappandosi i capelli, apparisce fra i tronchi festonati di viti di una selvetta intatta. Il centro del quadro è occupato da prati ombrosi, degradanti alla foce di un fiume; di là da questi è «la forza vasta della corrente del mare», dal cui piano la spegnitrice delle stelle rosea Aurora, guida su furiosamente i suoi cavalli

bagnati di brina, per contemplare la morta straziata rivale».

Se questa descrizione fosse accuratamente corretta, sarebbe in tutto mirabile. L'idea di fare un poemetto in prosa di un dipinto è eccellente; molta parte della migliore letteratura moderna ha origine dal medesimo scopo. In un'età assai brutta e sensibile le arti scaturiscono, non dalla vita, ma l'una dall'altra.

Le sue simpatie, anche, erano maravigliosamente varie. Per tutto quel che riguarda il teatro, ad esempio, egli aveva un singolare interesse, e strenuamente sosteneva la necessità dell'accuratezza archeologica nel costume e nella scenografia. «In arte», egli dice in uno dei suoi saggi, «tutto quel che merita d'esser fatto, merita d'esser fatto bene»; ed osserva che una volta ammessa l'intrusione degli anacronismi, si fa difficile dire dove convenga segnare il limite. In letteratura, ancora, come lord Beaconsfield in una famosa occasione, egli era «dalla parte degli angeli». Egli fu uno dei primi ad ammirare Keats e Shelley – «lo squisitamente sensitivo e poetico Shelley», com'egli lo chiama. La sua ammirazione per Wordsworth fu sincera e profonda. Egli conobbe interamente il valore di Guglielmo Blake⁷⁴: una delle migliori copie esistenti dei «Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza» fu scritta espressamente per lui. Egli amava Alano Chartier⁷⁵, e

⁷⁴ WILLIAM BLAKE, poeta dei minori di quella èra splendida della poesia inglese.

⁷⁵ ALAIN CHARTIER, 1356-1458, poeta, prosatore, diplomatico e cortegiano

Ronsard⁷⁶, e i drammaturghi Elisabettiani, e Chaucer⁷⁷, e Chapman⁷⁸, e il Petrarca. E per lui tutte le arti erano una sola. «I nostri critici» egli nota con molta saggezza, «sembrano difficilmente accorgersi dell'identità dei semi primitivi della poesia e della pittura, nè che qualunque vero progresso nel serio studio d'un'arte, congenera una proporzionata perfezione nell'altra»; e dice altrove che se un uomo, il quale non ammira Michelangelo, parla del suo amore per Milton, egli inganna o sè stesso o i suoi ascoltatori. Verso i suoi collaboratori del *Giornale di Londra* egli fu sempre assai generoso, e loda Barry Cornwall, Allan Cunningham, Hazlitt, Elton e Leigh Hunt senza nulla della malizia dell'amico. Alcuni dei suoi profili di Carlo Lamb sono mirabili nel loro genere e, con l'arte del vero commediografo, pigliano in prestito il loro stile dal soggetto:

«Che posso io dire di te, più di quel che tutti sanno? che tu hai la gaiezza d'un fanciullo, con la sapienza d'un uomo, un cuore così gentile, che sempre empie di lagrime gli occhi?»

«Con quanta arguzia egli sorprende il tuo intendimento, e introduceva a proposito un'idea inopportuna! Il suo parlare senza affettazione era

di Francia.

76 P. DE RONSARD, 1524-1585, il principe della *Pleiade*.

77 GEOFFREY CHAUCER, 1340-1400, poeta e novellatore, uno dei padri della lingua inglese.

78 GEORGES CHAPMAN, 1557-1634, poeta, drammaturgo, amico di Shakespeare, traduttore d'Omero.

conciso, come quello de' suoi cari Elisabettiani, anche fino all'oscurità. Le sue sentenze erano malleabili, come grani d'oro fino in larghe foglie. Egli aveva poca misericordia per le fame usurpate, e una caustica osservazione sulla *moda degli uomini di genio* era un suo ritornello. Sir Tomaso Brown⁷⁹ era un suo «vecchio amico del cuore»; e così Burton⁸⁰ e il vecchio Fuller⁸¹. Se era d'umore amoroso, si sollazzava con quella impareggiabile Duchessa odorante di millefoglie; e con le allegre commedie di Beaumont e Fletcher⁸² persuadeva vaghi sogni. Diceva talvolta le sue idee critiche su costoro, come un ispirato, ma era bene lasciare che facesse di suo genio; perchè se un altro cominciava, anche intorno ai suoi favoriti dichiarati, egli era capace d'interromperlo, quasi d'attaccarlo, in un modo che tu non sapresti definire se fosse per errore o per malizia. Una sera, in casa C. i citati compagni di drammaturgia erano il soggetto temporaneo della conversazione. Il signor X. lodava la passione e lo stile alato di una tragedia (io non so di quale), ma fu subito

79 SIR THOMAS BROWN, 1605-1682, medico, autore della *Religio Medici*, che tuttora si stampa; e della *Pseudodoxia epidemica*, saggio sugli errori volgari.

80 ROBERT BURTON, 1576-1639, curato e astrologo, autore della *Anatomy of Melancholy*.

81 THOMAS FULLER, 1608-1661, ministro anglicano, autore di *Storie, della Guerra Santa, ecclesiastica della Gran Bretagna e dei grandi uomini dell'Inghilterra*.

82 FRANCIS BEAUMONT, 1585-1615, e JOHN FLETCHER, 1576-1625, autori, in compagnia, di molte tragedie e commedie, godettero, al tempo di Shakespeare, fortuna maggiore della sua.

ripreso da Elia, che gli disse: «*Questo* è nulla; le liriche sono grandi cose – le liriche!».

Un lato della sua carriera letteraria merita speciale menzione. Il giornalismo moderno, si può dire, deve a lui non meno che a qualunque uomo della prima parte di questo secolo. Egli fu il pioniere della prosa asiatica, e si piacque di epiteti pittorici e di pompose esagerazioni. Uno stile così sontuoso da nascondere il soggetto è uno dei titoli maggiori per una importante e molto ammirata scuola di scrittori politici in «Fleet Street»; e si può dire che questa scuola, *Janus Weathercock* l'abbia inventata. Egli comprese anche che era facilissimo per mezzo di continuate reiterazioni interessare il pubblico della sua persona, e nei suoi articoli puramente giornalistici questo giovane straordinario racconta al mondo quel che ha mangiato a pranzo, dove compra i suoi vestiti, quali vini gli piacciono, in che stato di salute si trova; proprio come se scrivesse note settimanali per un giornale popolare del nostro tempo. Essendo questo il lato meno pregevole della sua opera, è anche quello che ha esercitato più manifesto influsso. Un pubblicitista, oggi, è un uomo che secca la gente con i particolari delle illegalità della sua vita privata.

Come molte persone artificiali, egli aveva un singolare amore per la natura. «Io tengo in alta stima tre cose», egli dice in qualche luogo: «sedere neghittosamente su un'altura che domini un ricco paesaggio; essere ombreggiato da alberi folti mentre il sole splenda intorno a me; e godere la solitudine con la

coscienza d'aver gente vicina: la campagna me le dà tutte». Egli scrive del suo errare fra eriche e ginestre ripetendo l'«Ode alla Sera» del Collin⁸³, per cogliere la bellezza dell'ora; dell'affondare il suo volto «in un'umida aiuola di tasso verbasso, bagnata dalle rugiade di maggio»; e del piacere di vedere la vacca dal dolce respiro «passar lenta verso casa nel crepuscolo», e di udire «il tintinnio distante dei campani del gregge». Una delle sue frasi, «il polianto splendeva nel suo freddo letto di terra, come una pittura solitaria del Giorgione su una nera tavola di quercia», è stranamente caratteristica del suo temperamento; e il passaggio che segue è quasi bello nel suo genere:

«La corta erba tenera era coperta di margherite, fitte come le stelle in una notte d'estate. L'aspro crocidare dei corvi affaccendati veniva, piacevolmente addolcito, da un alto bosco fosco di olmi un po' distante, e ad intervalli s'udiva la voce d'un fanciullo che gridava per tenere lontani gli uccelli dai semi appena seminati. Le azzurre profondità del cielo erano del più scuro ultramarino; non una nuvola rigava il calmo etere; solo intorno al limite dell'orizzonte correva una luce, un velo caldo di vapori nebbiosi, di contro al quale il vicino villaggio con la sua antica chiesa di pietra vivamente splendeva in un biancore abbacinante. Io pensai i «Versi scritti in Marzo» di Wordsworth».

83 WILLIAM COLLIN, 1720-1756, autore delle *Egloghe orientali* e delle *Odi descrittive e allegoriche*, visse in costante miseria e morì in una casa di alienati.

Tuttavia noi non dobbiamo dimenticare che il giovine colto che tracciò queste linee, e che era così suscettibile agli influssi Wordsworthiani, fu anche, come io dissi al principio di questa memoria, uno dei più sottili e segreti avvelenatori di questa o di qualunque età. Come da prima lo affascinasse questo peccato singolare, egli non ci dice, e il diario dov'egli notava i risultati dei suoi terribili esperimenti e i metodi che adottava, è perduto sventuratamente per noi. Anche negli ultimi giorni, egli fu sempre reticente su questa materia, ed amava meglio parlare intorno a «L'Escursione», o alle «Poesie ispirate agli Affetti»⁸⁴. Tuttavia non c'è dubbio che il veleno ch'egli usava fosse la stricnina. In uno dei begli anelli dei quali egli era tanta superbo, e che servivano a far risaltare la fine modellatura delle sue delicate mani d'avorio, soleva portare con sè cristalli della *nux vomica* indiana, un veleno, secondo che ci narra uno dei suoi biografî, «quasi senza sapore, difficile a scoprirsi, e capace d'essere diluito quasi all'infinito». I suoi assassini, dice de Quincev, furono più di quanti non ne conobbe la giustizia; di questo non v'ha dubbio, ed alcuni d'essi sono meritevoli di menzione. La sua prima vittima fu suo zio Tomaso Griffiths; egli l'avvelenò nel 1829 per guadagnare il possesso della Casa dei Tigli, un luogo al quale egli era sempre stato molto affezionato. Nell'agosto dell'anno seguente, egli avvelenò la signora Abercrombie, madre di sua moglie, e nel dicembre la

84 Anche di Wordsworth.

graziosa Elena Abercrombie, sua cognata. Perchè egli avvelenasse la signora Abercrombie non è accertato; potrebbe essere stato per un capriccio, o per eccitare qualche orribile sentimento di potenza che era in lui, o perchè ella sospettasse qualcosa, o, forse, per nessuna ragione. Ma l'assassinio di Elena Abercrombie fu compiuto da lui e da sua moglie, per amore d'una somma di circa diciottomila sterline, per la quale avevano assicurata la sua vita presso diverse Compagnie. Le circostanze furono le seguenti: a dì 12 di dicembre, egli venne con sua moglie e col loro bambino, a Londra dalla Casa dei Tigli, ed andò ad alloggiare al numero 12 in via Conduit presso via Regent, ed erano con loro le due sorelle Elena e Maddalena Abercrombie. La sera del 14 andarono tutti a teatro, ed a cena quella notte Elena si sentì male. Il giorno seguente ella era gravemente inalata, e fu chiamato per curarla il dottor Locock, da Piazza Hanover. Ella visse fino al lunedì 20, quando, dopo la visita mattutina del dottore, Wainewright e sua moglie le portarono una gelatina avvelenata e poi uscirono a passeggio; quando tornarono, Elena Abercrombie era morta. Ell'era di circa vent'anni, una fanciulla alta, piena di grazia, con bellissimi capelli. Un assai squisito disegno a sanguigno di lei, fatto da suo cognato, esiste ancora, e mostra quanto influisse sul stile Sir Tomaso Lawrence⁸⁵, pittore per la cui opera egli sempre

85 SIR THOMAS LAWRENCE, 1769-1830, ritrattista di grande valore, allievo di Reynolds.

nutrì una grande ammirazione. De Quincey nega che la signora Wainewright abbia partecipato all'assassinio; speriamo che così sia: ogni delitto dovrebbe essere solitario e non avere complici.

Le Compagnie d'assicurazione, sospettando la verità, si rifiutarono di pagare la polizza, contestando non essere sufficiente il grado di parentela, e mancare al Wainewright ogni titolo; allora, con singolare coraggio, l'avvelenatore intentò causa presso la Corte di Cancelleria alla Compagnia imperiale, essendo convenuto che una decisione sarebbe valsa per tutti i casi. Il processo, tuttavia, non fu discusso prima di cinque anni, quando, in séguito ad una dissensione, fu ultimamente emesso un verdetto in favore delle Compagnie: giudice, in questa occasione, era Lord Abinger. *Egomet Bonmot* era rappresentato dal signor Erle e da Sir Guglielmo Follet, ed il Procuratore Generale e Sir Federico Pollock stavano per l'altra parte; il querelante, sfortunatamente, non potè essere presente a nessuna udienza. Il rifiuto delle Compagnie di dargli le dieciottomila sterline lo aveva messo in una posizione pecuniaria assai dolorosa e imbarazzante. Infatti, pochi mesi dopo l'assassinio di Elena Abercrombie, egli era stato arrestato per debito nelle strade di Londra, mentre faceva una serenata alla graziosa figlia d'uno de' suoi amici. Questa difficoltà fu presto appianata, ma poco dopo pensò che fosse meglio andare all'estero, finchè si fosse accordato coi suoi creditori. Quindi si recò a Boulogne a visitare il padre

della giovine signora in parola, e mentre rimase lì, lo indusse ad assicurare la sua vita per tremila sterline presso la Compagnia del Pellicano. Appena compiute le formalità necessarie, e fatta la polizza, egli versò alcuni cristalli di stricnina nel suo caffè, stando con lui una sera dopo pranzo. Egli non guadagnò nulla per sè facendo questo; il suo scopo era solo quello di vendicarsi di quell'ufficio che primo s'era rifiutato di pagargli il prezzo del suo delitto. Il suo amico morì il giorno seguente in sua presenza, ed egli lasciò Boulogne per un viaggio artistico attraverso i luoghi più pittoreschi della Bretagna, e fu per alcun tempo ospite di un vecchio gentiluomo francese, che aveva una bella casa di campagna a Saint-Omer. Quindi si recò a Parigi, dove rimase per diversi anni, vivendo nel lusso, dicono alcuni, mentre altri parlano del suo «nascondersi col veleno in tasca, temuto da quanti lo conoscevano». Nel 1837 tornò in Inghilterra segretamente. Una strana, folle fascinazione lo riconduceva; egli seguiva una donna che amava.

Era di giugno, ed egli stava in uno degli Alberghi di Covent Garden. Il suo salottino era al pian terreno, ed egli teneva prudentemente abbassate le persiane per timore d'esser veduto. Tredici anni prima, mentre faceva la sua collezione di maioliche e di Marc'Antonî, egli aveva falsificato le firme de' suoi curatori per una procura, che lo autorizzava ad entrare in possesso d'una parte del danaro che aveva ereditato da sua madre, e impegnata nel contratto di matrimonio. Egli sapeva che

questo falso era stato scoperto, e che, tornando in Inghilterra, rischiava la vita. Pure tornò: bisogna meravigliarsi? Si disse che la donna era bellissima; di più, non lo amava.

Egli fu scoperto per un puro accidente. Un rumore nella strada attrasse la sua attenzione, e, nel suo interesse artistico per la vita moderna, egli alzò un momento le persiane. Qualcuno, di fuori, gridò: «È Wainewright, il falsario!»: era Forrester, il cursore di via Bow.

A di 5 di luglio egli fu condotto alla Vecchia Corte. Il seguente rapporto del processo apparve nel *Times*:

«Innanzi al signor Giudice Vaughan e al signor Barone Alderson, Tomaso Griffiths Wainewright, d'anni quarantadue, un uomo di signorile apparenza, con baffi, comparve accusato d'aver falsificata ed usata una procura per 2259 sterline, allo scopo di defraudare il Governatore e la Compagnia della Banca d'Inghilterra.

«C'erano cinque accuse contro il prigioniero, delle quali tutte egli si professò innocente, quando fu accusato innanzi al signor Sergente Arabin nella mattina. Condotto innanzi ai giudici, chiese il permesso di ritirare la prima difesa, e si professò reo di due delle accuse, che non importavano la pena capitale.

«L'avvocato della Banca avendo dichiarato che c'erano ancora tre imputazioni, ma che la Banca non desiderava spargere sangue, fu registrata la confessione per i due reati minori, e il prigioniero condannato, alla fine dell'udienza, alla deportazione a vita».

Egli fu condotto a Newgate in attesa d'essere portato nelle colonie. In un passo fantastico di uno dei suoi primi saggi, egli s'era immaginato «nella prigione di Horsemonger, condannato a morte», per essere stato incapace di resistere alla tentazione di rubare alcuni Marc'Antonî al Museo Britannico per compiere la sua collezione. La sentenza ora pronunciata contro di lui era per un uomo della sua coltura una forma di morte. Egli se ne lamentava amaramente con i suoi amici, sostenendo (e, qualcuno potrebbe pensare, abbastanza a ragione) che il danaro era veramente suo, e che il falso, quale che si fosse, era stato commesso tredici anni prima, la quale, per usare il suo linguaggio, era una *circonstance atténuante*. La permanenza della personalità è un assai sottile problema di metafisica, e certamente la legge Inglese scioglie la quistione in un modo troppo spicciativo. C'è, tuttavia, qualche cosa di drammatico nel fatto che questo pesante castigo fu inflitto a lui per quel che, se noi ricordiamo il suo influsso fatale sulla prosa del giornalismo moderno, certo non era la peggiore delle sue colpe.

Mentr'era in carcere, Dickens, Macready ed Hablot Browne vennero per caso a trovarlo. Essi visitavano le prigioni di Londra, in cerca di effetti artistici, e in Newgate s'imbattono improvvisamente in Wainwright. Egli li guardò con una tal quale diffidenza, secondo ci narra Forster, ma Macready fu «spaventato riconoscendo un uomo che negli anni

precedenti gli era familiare, e alla cui tavola aveva pranzato».

Altri ebbero maggiore curiosità, e la sua cella fu per qualche tempo una specie di ritrovo alla moda. Molti letterati si recarono a visitare il loro vecchio camerata; ma egli non era più il cortese e cordiale Janus, che Carlo Lamb ammirava: sembra ch'egli divenisse cinico affatto.

All'agente d'una Compagnia d'assicurazione, che lo visitava un giorno, e pensava di rendersi accetto sostenendo che, dopo tutto, un delitto è una cattiva speculazione, egli ribattè: «Signore, voi, uomini della City, v'arrischiate nelle vostre speculazioni, alcune vi riescono, altre falliscono. La mia è fallita, la vostra riuscita: questa è la sola differenza tra il mio visitatore e me. Ma, signore, io vi dirò una cosa, nella quale sono riuscito fino all'ultimo: io ho deliberato, nella mia vita, di restare un gentiluomo, ed ho sempre fatto così; faccio così ancora. È costume in questo luogo che ognuno degli abitatori d'una cella la scopi per turno, una mattina. Io occupo una cella con un muratore e con uno spazzino; ma essi non m'offrono mai la granata». Ad un amico, che lo riprendeva per l'assassinio di Elena Abercrombie, disse, alzando le spalle: «Sì, fu una cosa orribile a farsi, ma ella aveva troppo grosse le caviglie».

Da Newgate fu condotto ad imbarcarsi a Portsmouth, e quindi mandato sulla *Susan* alla terra di Van Diemen, insieme con trecento altri condannati. Sembra che il viaggio fosse per lui assai fastidioso, ed in una lettera

scritta ad un amico egli parlava amaramente della vergogna che un «compagno di poeti e di artisti» fosse costretto alla società dei «villani». Questa parola non deve sorprendere: il delitto, in Inghilterra, è di rado effetto di natura criminosa, quasi sempre di miseria. Probabilmente non c'era a bordo un solo, in cui potesse trovare un ascoltatore concorde, o soltanto un naturale psicologicamente interessante.

Il suo amore per l'arte, tuttavia, mai non lo abbandonò. Ad Hobart Town egli aprì uno studio, e ritornò a disegnare e a dipinger ritratti, nè sembra che la sua conversazione e i suoi modi perdessero il loro fascino. Nè rinunciò alla sua abitudine di avvelenare, e si ricordano due casi nei quali egli si provò ad uccidere persone che lo avevano offeso; ma la sua mano sembra avesse perduta la sua destrezza. L'uno e l'altro dei suoi tentativi fallirono pienamente, e nel 1844, essendo in tutto disgustato della società tasmaniana, egli presentò un memoriale al governatore della Colonia, Sir Giovanni Eardley Wilmot, chiedendo un biglietto di licenza. In esso, parla di sè, come «tormentato da idee contendenti per realizzarsi in una forma esteriore, escluso dal progresso della conoscenza, privato dell'esercizio d'un profittevole o soltanto decoroso conversare». La sua richiesta fu respinta, ed il socio di Coleridge⁸⁶ si consolò facendo quei maravigliosi

86 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, 1772-1834, politico mutevole e fanatico, poeta lirico e tragico; in certa guisa precursore, per il suo gusto delle cose del Medioevo, e per il suo parlare libero e vigoroso, di Lord BYRON.

Paradis Artificiels, il segreto dei quali è solo noto ai mangiatori di oppio. Nel 1852 morì d'apoplezia, mentr'era suo unico compagno vivente un gatto, per il quale egli nutriva una straordinaria affezione.

Si direbbe che i suoi delitti abbiano esercitato un effetto importante sulla sua arte, dando una forte personalità al suo stile, qualità che alla sua opera giovanile certamente mancava. In una nota alla «Vita di Dickens», Forster ricorda che nel 1847 Lady Blessington ricevè da suo fratello, il maggiore Power, il quale aveva un ufficio militare ad Hobart Town, un ritratto ad olio di una giovine signora, dovuto al suo abile pennello; ed è detto che «egli s'era adoperato a mettere la espressione della sua propria malvagità nel ritratto d'una graziosa, gentile fanciulla». Emilio Zola, in uno dei suoi romanzi, ci narra di un giovine, il quale avendo commesso un assassinio, si volge all'arte e dipinge verdastri ritratti impressionistici di gente affatto rispettabile, i quali tutti somigliano singolarmente alla sua vittima. Lo sviluppo dello stile del Wainwright, mi sembra assai più profondo e suggestivo: si può pensare che una intensa personalità sia creata del peccato stesso.

Questa figura strana ed affascinante che per pochi anni abbagliò la Londra letteraria, e fece un così splendido *début* nella vita e nella letteratura, è senza dubbio un oggetto interessantissimo di studio. W. Carew Hazlitt, il suo ultimo biografo, al quale io debbo molti dei fatti contenuti in questa memoria, e il cui piccolo libro è veramente, nel suo genere, affatto inestimabile,

pensa che il suo amore per l'arte e per la natura fosse una pura pretensione ed affettazione, ed altri gli han negata ogni efficacia letteraria. Questa a me sembra un'opinione infondata, o almeno errata. Il fatto che un uomo sia un avvelenatore non significa nulla contro la sua prosa. Le virtù domestiche non sono la vera base dell'arte, benchè possano giovare assai ad artisti di second'ordine. È possibile che De Quincey esagerasse le sue facoltà critiche, ed io non posso fare a meno di ripetere che c'è molto, nelle sue opere pubblicate, di troppo familiare, troppo comune, troppo giornalistico, nel cattivo senso di questa cattiva parola. Qua e là egli è notabilmente volgare nella espressione, e manca sempre della facoltà di frenarsi, propria del vero artista. Ma per alcuni dei suoi errori noi dobbiamo accusare il tempo in cui visse, e, dopo tutto, una prosa detta «ottima» da Carlo Lamb ha un non piccolo interesse storico. Ch'egli avesse un sincero amore dell'arte e della natura, a me sembra certissimo; non c'è discordanza essenziale fra delitto e cultura. Nè possiamo noi rifare tutta la storia per compiacere al nostro senso morale di quel che dovrebbe essere.

Naturalmente, egli è di gran lunga troppo vicino al nostro tempo, perchè noi possiamo pronunciare intorno a lui alcun puro giudizio artistico. È impossibile non essere fortemente prevenuti contro un uomo che avrebbe potuto avvelenare Lord Tennyson, o Gladstone, o il Maestro di Balliol. Ma se avesse questo uomo vestito un costume e parlato una lingua diversa dai

nostri, se fosse vissuto nella Roma Imperiale, o nel Rinascimento Italiano, o in Ispagna, nel decimosettimo secolo, o in qualunque terra e in qualunque secolo fuori che questo secolo e questa terra, noi potremmo benissimo giungere ad un giudizio affatto imparziale della sua posizione e del suo valore. Io so che vi sono molti storici, o almeno scrittori di materie storiche, che credono ancora necessario applicare valutazioni morali alla storia, e distribuiscono la loro lode o il loro biasimo con il solenne compiacimento d'un fortunato maestro di scuola. Tuttavia questo è un abito stolto, e mostra soltanto che l'istinto morale può essere portato a tal punto di perfezione da far la sua apparizione anche dove non è richiesto. Nessuno, che sia dotato di vero senso storico, si sogna mai di biasimare Nerone, o di riprendere Tiberio, o di censurare Cesare Borgia: questi personaggi sono divenuti simili agli interlocutori d'un dramma, ci possono empire di terrore, orrore, meraviglia, ma non ci fanno alcun male. Essi non sono in relazione immediata con noi, noi non abbiamo nulla a temere da loro. Essi sono passati nella sfera dell'arte e della scienza, e nè l'arte nè la scienza conoscono l'approvazione o la disapprovazione morale. E così, un giorno, sarà dell'amico di Carlo Lamb. Ora, io sento ch'egli è proprio un po' troppo moderno, perchè si tratti di lui con quel bello spirito di curiosità disinteressata, al quale noi dobbiamo tanti studî affascinanti sui grandi delinquenti del Rinascimento in Italia, del signor

Giovanni Addington Symonds⁸⁷, delle signorine A. Mary, F. Robinson e Vernon Lee, e d'altri chiari scrittori. Pure, l'Arte non lo ha dimenticato: egli è l'eroe del *Cacciato giù* di Dickens, il Varney della *Lucrezia* di Bulwer⁸⁸; e m'è grato notare che il romanzo ha reso qualche omaggio a un uomo così potente «con la penna, con la matita, col veleno». Suggestire qualcosa all'invenzione, significa essere di maggiore importanza d'un fatto.

87 J. A. SYMONDS, 1840-1899, autore di *Sketches in Italy* e *New Italian Sketches*.

88 EDWARD BULWER LORD LYTON, 1803-1873. Il suo romanzo più noto fra noi sono *Gli ultimi giorni di Pompei*.

IL CRITICO COME ARTISTA

CON ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULLA IMPORTANZA DEL NON FAR NULLA

DIALOGO. – *Parte I, Persone:* GILBERTO ed ERNESTO. –
Scena: La libreria d'una casa in Piccadilly, che dà sul
Parco Verde⁸⁹.

⁸⁹ *Piccadilly* è una via nota di Londra; il *Green Park* è situato fra questa e il *Constitution Hill*, che lo separa dai giardini al palazzo del Buckingham.

Il Critico come Artista.

GILBERTO (*al pianoforte*). — Mio caro Ernesto, di che ridi?

ERNESTO (*alzando lo sguardo*). — D'una graziosa storia che ho appena ora incontrato in questo volume di *Reminiscenze*, ch'io ho trovato sul tuo tavolo.

GILBERTO. — Che libro è? Ah! vedo. Non l'ho letto ancora. È buono?

ERNESTO. — Ecco, mentre tu suonavi, io ho scorso le pagine con un certo diletto, sebbene di solito mi dispiacciono le memorie moderne. Sono scritte generalmente da persone che o hanno affatto dimenticato i loro ricordi, o non hanno mai fatto nulla che meriti d'essere ricordato; e questa è, senza dubbio, la vera spiegazione della loro popolarità, perchè il pubblico Inglese si sente sempre perfettamente a suo agio, quando chi gli parla è un uomo mediocre.

GILBERTO. — Sì, il pubblico è maravigliosamente tollerante; perdona tutto fuori che il genio. Ma io debbo confessare che mi piacciono tutte le memorie, mi piacciono per la loro forma non meno che per la loro materia. In letteratura il mero egotismo è delizioso; è quel che ci affascina nelle lettere di persone così diverse come Cicerone e Balzac, Flaubert e Berlioz, Byron e Madame de Sévigné. Ogni volta che in esso

c'imbattiamo, e, assai strana cosa, esso è piuttosto raro, noi non possiamo se non accoglierlo bene, e difficilmente ce ne dimentichiamo. L'umanità amerà sempre Rousseau per aver confessati i suoi peccati, non a un prete, ma al mondo; e le ninfe giacenti che il Cellini fuse in bronzo per il castello di Re Francesco, e il Perseo verde e oro che nell'aperta Loggia a Firenze mostra alla Luna il morto orrore, che una volta mutava la vita in pietra, non le han dato maggior piacere dell'Autobiografia in cui il massimo ribaldo del Rinascimento narra la storia del suo splendore e della sua infamia. Le opinioni, il carattere, le gesta dell'uomo, importano assai poco; egli potrebbe essere uno scettico, come il gentile Sieur de Montaigne, o un santo, come il severo figlio di Monica, ma quando ci dice i suoi segreti può sempre incantare le nostre orecchie a udire e le nostre labbra al silenzio. Il modo di pensiero, che il Cardinale Newman⁹⁰ rappresentava – se si può chiamare un modo di pensiero quello che cerca di risolvere i problemi intellettuali, negando la supremazia dell'intelletto – non deve, non può, io credo, sopravvivere; ma il mondo non si stancherà mai d'osservare questo spirito conturbato nel suo passaggio di tenebra in tenebra. La chiesa solitaria a Littlemore, dove «entrano il fiato umido del mattino e pochi fedeli», gli sarà sempre cara, ed ogni volta che gli uomini

90 J. H. Cardinal NEWMAN, 1801-1890, singolare anima di cattolico, che fu degli autori di nuovi spiriti nel grembo della Chiesa. Ricordiamo di lui *Callista, a sketch of the III Century*.

vedranno fiorire la gialla bocca di leone sul muro della Trinità⁹¹, penseranno a quel grazioso studente, che vedeva nella sicura ricorrenza del fiore una profezia, ch'egli sarebbe rimasto per sempre con la Benigna Madre dei suoi giorni – una profezia, che la fede, nella sua saggezza o nella sua follia, non patisce adempimento. Sì, l'autobiografia è irresistibile. Il povero, sciocco, vano Segretario Pepys⁹² ha gracchiato alla sua maniera nel circolo degli Immortali e, conscio che l'indiscrezione è quel che più vale, s'affaccenda tra loro in quel «robone di velluto porporino, con bottoni d'oro e galloni ricamati», ch'egli ama tanto descriverci, perfettamente a suo agio, e cicalando, con suo e nostro infinito diletto, della gonnella azzurra d'India, ch'egli comprò per sua moglie, delle «buone frastaglie di porco», e del «gustoso fritto di vitello francese», che gli piaceva mangiare, del suo «gioco di bocce con Will Joyce», del suo «vagheggiar le bellezze», e recitare *Amleto* la domenica, e suonar la viola gli altri giorni della settimana, e d'altre cose basse e triviali. Anche nella vita attuale, l'egotismo non è senza fascino; quando la gente ci parla degli altri, è stupida le più volte; quando ci parla di sè, quasi sempre interessante, e se uno potesse, quando incomincia a tediare, chiuderla

91 Il TRINITY COLLEGE è uno dei Collegi dell'Università di Oxford.

92 SAMUEL PEPYS, 1631-1703, fu segretario dell'Ammiragliato sotto Carlo II e Giacomo II; fedele partigiano degli Stuardi; si dimise all'avvento di Guglielmo d'Orange. Le sue memorie sono preziose per notizie sulla corte e sui costumi del tempo.

con la facilità con cui si chiude un libro, di cui uno s'è stancato, sarebbe affatto perfetta.

ERNESTO. — C'è assai virtù in questo se, come direbbe Touchstone⁹³. Ma tu intendi seriamente che ogni uomo dovrebbe divenire il Bossuet di se stesso? Che ne sarebbe dei nostri industriosi compilatori di Vite e di Memorie, in questo caso?

GILBERTO. — Che è di loro? Essi sono la peste della nostra età; nè più, nè meno. Ogni grande uomo ha oggi i suoi discepoli, e Giuda è quel che ne scrive la biografia.

ERNESTO. — Mio caro!

GILBERTO. — Temo che sia vero. Prima, canonizzavano i nostri eroi; il metodo moderno è di volgarizzarli. Possono piacere le edizioni a buon mercato dei grandi libri, ma le edizioni a buon mercato dei grandi uomini sono detestabili affatto.

ERNESTO. — Posso chiederti a chi alludi?

GILBERTO. — Oh! a tutti i nostri *littérateurs* di second'ordine. Noi siamo infestati da questa genia, che, alla morte di un poeta o di un pittore, viene alla sua casa col beccamorti, e dimentica che il suo solo dovere è di comportarsi come fosse muta. Ma non ne parliamo; essi sono, in letteratura, i ladri di cadaveri; ad uno è data la polvere, ad un altro le ceneri, ma l'anima è fuori della loro portata. Ed ora, vuoi che ti suoni Chopin o Dvorák? Debbo suonarti una fantasia di Dvorák? Scrive delle cose appassionate, con un colorito singolare.

93 Un clown in *As you like it* di SHAKESPEARE.

ERNESTO. — No; io non voglio musica proprio ora: è di gran lunga troppo indefinita. E poi, io avevo ieri sera a pranzo la baronessa Bernstein, e, benchè sotto ogni altro riguardo affascinante, insisteva a discuter di musica, come se questa fosse in realtà scritta in tedesco. Ora, comunque suoni la musica, io sono felice di dire che non ha affatto il suono della lingua tedesca; ci sono forme di patriottismo che sono veramente affatto degradanti. No, Gilberto, non suonare più. Voltati, e parlami. Parlami finchè non penetri nella stanza il giorno con le sue bianche corna. C'è nella tua voce qualcosa di meraviglioso.

GILBERTO (*levandosi dal piano*). — Non ho voglia di parlare stasera. Non ridere! è proprio così. Dove sono le sigarette? Grazie. Come sono squisiti questi narcisi scempî! sembrano fatti di ambra e di freddo avorio, sono come cose greche del miglior tempo. Quale era la storia che ti faceva ridere nelle confessioni del pentito accademico? Contamela. Dopo aver sonato Chopin, io mi sento come se avessi pianto per peccati, nei quali io non fossi mai caduto, e mi fossi afflitto per tragedie, che non fossero la mia. La Musica sempre mi pare che produca questo effetto: crea un passato del quale s'è stati ignari, ed empie di un senso di pene sconosciute alle nostre lagrime. Io posso pensare un uomo, ch'abbia vissuta una vita assai comune, se oda per avventura qualche pezzo singolare di musica, scoprire subitamente che l'anima sua, senza ch'egli n'abbia avuta coscienza, sia passata a traverso terribili

esperienze, ed abbia conosciute gioie spaventevoli, o selvaggi amori da romanzo, o grandi rinunce. E così, contami questa storia, Ernesto: ho bisogno d'essere divertito.

ERNESTO. — Oh! io non so se la storia abbia alcuna importanza, ma mi pareva un'illustrazione veramente mirabile del valore genuino della vera critica d'Arte. Pare che una signora una volta gravemente chiedesse all'Accademico pentito, come tu lo chiami, se il suo quadro famoso: «Un giorno di primavera a Whiteley's», o: «Aspettando l'ultimo *omnibus*», o un soggetto di questo genere, era tutto dipinto a mano.

GILBERTO. — Ed era?

ERNESTO. — Sei incorreggibile. Ma, parlando sul serio, qual'è l'utilità della critica d'Arte? perchè l'artista non può essere lasciato solo, a creare un nuovo mondo, s'egli vuole, o, se no, a adombrare il mondo che noi già conosciamo, e di cui, io penso, noi saremmo tutti stanchi, se l'Arte, col suo squisito spirito di scelta, e il suo istinto delicato di selezione, non l'avesse, per così dire, purificata, e donatale una efimera perfezione? A me sembra che l'immaginazione stenda, o dovrebbe stendere, una solitudine intorno a sè, e lavori meglio nel silenzio e nell'isolamento. Perchè dovrebbe l'artista essere turbato dal clamore acuto della critica? Perchè dovrebbero coloro che non creano assumersi l'ufficio di valutare l'opera creativa? Che possono saperne? Se l'opera di un uomo è facile a capirsi, la spiegazione non è necessaria.....

GILBERTO. — E se la sua opera è incomprendibile, la spiegazione è una colpa.

ERNESTO. — Io non ho detto questo.

GILBERTO. — Ah! ma avresti dovuto. Oramai, così pochi misteri ci sono rimasti che noi non possiamo acconsentire a cederne pur uno. I membri della Società Browning, come i teologi del partito della Chiesa Liberale, o gli Autori della serie di grandi Scrittori di Walter Scott, mi sembra che usino il loro tempo in distruggere, a forza di spiegazioni, la loro divinità. Dove uno aveva sperato che Browning⁹⁴ fosse mistico, essi han cercato di mostrare ch'egli era semplicemente confuso; dov'uno ha pensato ch'egli avesse qualcosa da nascondere, essi han provato ch'egli non aveva che poco da rivelare. Ma io parlo soltanto della sua opera incoerente: preso tutt'insieme, l'uomo fu grande. Non appartenne agli Olimpici, ed ebbe tutte le incompiutezze del Titano. Egli non osservava, e solo di rado poteva cantare; la sua opera è sfigurata dallo sforzo violento della lotta, ed egli non passava dalla emozione alla forma, sì dal pensiero al caos. Eppure, era grande. È stato detto un pensatore, ed era certamente un uomo che pensava sempre, e sempre ad alta voce; ma non il pensiero l'affascinava, sì i processi pei quali muove il pensiero. Egli amava la macchina, non quel che la macchina fa. Il metodo per il quale il folle giunge alla sua follia gli era caro come la suprema visione del

94 ROBERT BROWNING, poeta inglese, 1812-1889.

sapiente. Così, veramente, il sottile meccanismo dello spirito l'affascinava, ch'egli disprezzava il linguaggio, o lo considerava come uno strumento imperfetto di espressione. La rima, questa eco squisita che sul cavo colle della Musa crea, e risponde alla sua propria voce, che nelle mani del vero artista diviene non solo un materiale elemento di bellezza metrica, ma ancora un elemento spirituale di pensiero e di passione, dstando forse un nuovo umore, o agitando una serie nuova di idee, o aprendo con la pura dolcezza suggestiva del suono qualche porta d'oro, a cui la stessa immaginazione aveva battuto invano; la rima, che sa fare della parola umana un linguaggio divino; la rima, unica corda che noi abbiamo aggiunta alla lira greca, divenne fra le mani di Roberto Browning una cosa grottesca, deforme, che a volte lo fece andar mascherato in poesia come un attore da poco, o cavalcare Pegaso troppo spesso con la lingua fra i denti. In certi momenti, egli ci ferisce con una musica mostruosa. Anzi, se può solo far la sua musica rompendo le corde del suo liuto, le rompe, ed esse scattano con strepito discorde, e nessuna cicala Ateniese, che trae la sua melodia dalle tremule ali, si posa sul corno d'avorio per fare perfetto il movimento o men aspro l'intervallo. Eppure, egli era grande; e benchè facesse del linguaggio un'ignobile creta, fece di questa uomini e donne che vivono. Egli è la creatura più shakespeareana da Shakespeare in poi: se Shakespeare poteva cantare per diecimila labbra, e Browning balbettare per cento bocche. Anche ora, come io parlo, e

parlo non contro, ma per lui, la processione dei suoi personaggi attraversa la stanza. Là striscia fra Lippo Lippi con le guance ancora ardenti del caldo bacio di qualche fanciulla. Là sta Saul spaventoso coi suoi magnifici zaffiri maschî scintillanti nel turbante. Mildred Tresham è lì, e il monaco spagnuolo, giallo di sdegno, e Blougram, e Ben Ezra e il Vescovo di Santa Prassede. La prole di Setebo cinguetta in disparte, e Sebaldo, udendo Pippa passare, guarda la faccia ispida di Ottima, ed ha orrore di lei e del suo proprio peccato e di sè stesso. Pallido come la seta bianca del giustacuore, il re melanconico mira con i perfidi occhi sognanti Strafford troppo leale condotto al supplizio, e Andrea abbrividisce, udendo i cugini sussurrare in giardino, e dice alla sua donna perfetta che scenda. Sì, Browning era grande. E come sarà ricordato? Come poeta? Ah, non come poeta! Egli sarà ricordato come un favoleggiatore, il più grande forse che noi abbiamo mai avuto: il suo senso della situazione drammatica era impareggiabile, e s'egli non poteva rispondere ai suoi problemi, sapeva almeno proporre, e che deve fare di più un artista? Considerato come un creatore di caratteri, il suo posto è subito dopo colui che fece Amleto: se fosse stato men confuso, gli avrebbe potuto sedere a lato. Il solo uomo che possa toccare l'orlo del suo vestito, è Giorgio Meredith⁹⁵. Meredith è un

95 V. n. 1 a pag. 16 [nota 18 in questa edizione elettronica].

Browning di prosa, e così è Browning: egli usava la poesia come un mezzo per scrivere in prosa.

ERNESTO. — C'è qualcosa, ma non tutto, in quel che tu dici; in molti punti sei ingiusto.

GILBERTO. — È difficile non essere ingiusti verso chi si ama. Ma torniamo alla nostra questione: che dicevi tu?

ERNESTO — Semplicemente questo: che nei migliori giorni dell'Arte non c'erano critici d'Arte.

GILBERTO. — Mi pare d'aver udita prima questa osservazione: essa ha tutta la vitalità dell'errore e la tediosità di un vecchio amico.

ERNESTO. — Essa è vera. Sì, non serve che tu scrolli il capo in quella maniera petulante. È perfettamente vera. Nei migliori giorni dell'Arte non c'erano critici d'Arte. Lo scultore tagliava dal blocco di marmo il grande Ermete di bianche membra che vi dormiva dentro; gli inceratori e doratori d'imagini davano l'ultima mano alla statua e il mondo, vedendola, la adorava in silenzio. Fondeva egli il bronzo incandescente nella forma di sabbia, e il fiume di rosso metallo colava in nobili curve, e prendeva l'impronta del corpo d'un Dio. Con smalto e gioie lavorate dava sguardo agli occhi che n'eran privi; i bioccoli giacintei crescevano crespi sotto il suo bulino. E quando, in qualche tempio oscuro dipinto a fresco, o in qualche colonnato solatio, il figlio di Latona sorgeva sul suo piedestallo, i viandanti, ἀβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος, divenivano consci d'un nuovo influsso che era sceso sulle loro vite, e

sognando, con un senso di gioia singolare e subitanea, andavano alle loro case o al lavoro quotidiano, o erravano, forse, fuori della porta della città verso quel prato abitato dalle ninfe, dove il giovine Fedro bagnava i suoi piedi, e, giacendo quivi sull'erba soffice, sotto gli alti platani stormienti al vento e gli agnocasti in fiore, cominciavano a meditare il miracolo della bellezza, e si facevano silenziosi per insolita riverenza. In quei giorni l'artista era libero. Dalla valle del fiume, egli prendeva fra le sue dita la bella argilla, e con uno strumento di legno o di osso la foggiava in forme così squisite, che il popolo le dava ai morti per loro trastulli, e noi ancora le troviamo nelle tombe polverose sul colle dorato presso Tanagra, con l'oro pallido e il rosso sbiadito ancora languenti sui capelli e le labbra. Su una parete di intonaco fresco, macchiato di minio vivace, o misto di latte e zafferano, egli dipingeva una che va con stanchi passi per il prato d'asfodelo, porporino stellato di bianco, una «nelle cui palpebre sta tutta la guerra troiana», Polissena, figliuola di Priamo; o figurava Odisseo, saggio e astuto, legato con grosse corde all'albero maestro, per potere ascoltare senza danno il canto delle Sirene, o errante per le pallide rive d'Acheronte, dove gli spiriti dei pesci guizzano sul letto sassoso; o mostrava i Persiani in calzoni e mitra fuggenti innanzi ai Greci a Maratona, o le galee cozzanti le prore di rame nella piccola baia di Salamina. Disegnava con una punta d'argento o col carbone su pergamena o su legno di cedro preparato. Su avorio e

terracotta colorata di rosa dipingeva con la cera, facendola fluida con succo d'olive, e solida con ferri scaldati. Tavole e marmi e tele divenivano meravigliosi al tocco del suo pennello; e la vita, vedendo la sua propria imagine, si stava muta, non osando parlare. Tutta la vita, veramente, era sua, dai mercanti seduti sulla piazza del mercato, ai pastori vellosi giacenti sul colle; dalla ninfa nascosta fra' lauri e il fauno fistuleggiante al meriggio, al re, che nella grande lettiga con le cortine verdi, gli schiavi portavano sulle spalle lucide d'olio, e ventilavano coi ventagli di pavone. Uomini e donne, con piacere o con pena nei loro volti, gli passavano davanti: egli li osservava, e il loro segreto era suo. Attraverso la forma e il colore egli ricreava un mondo.

Tutte le arti minori anche gli appartenevano. Egli teneva la gemma ferma sul disco girante, e l'ametista diveniva il letto purpureo d'Adone, e attraverso la sardonica venata correva Artemide con i suoi cani. Batteva l'oro per farne rose, e le infilava insieme per collane e braccialetti; batteva l'oro in corone per l'elmo del conquistatore, o in palme per la veste tiria, o in maschere per il morto re. Dietro lo specchio d'argento incideva Teti sorretta dalle sue Nereidi, o Fedra malata d'Amore con la sua nutrice, o Persefone, grave di memoria, che pone papaveri nei suoi capelli. Il figulo sedeva nella sua capanna, e, come un fiore dalla ruota silente, sorgeva fra le sue mani il vaso; egli decorava il piede e lo stelo e le anse con forme delicate di foglie

d'ulivo, o acanto fogliato, o onde curve e crestate. Poi in nero o in rosso dipingeva giovinetti alla lotta o al corso; cavalieri in intera armatura, con istrani scudi araldici e curiose visiere, pendenti da carri in forme di conchiglie su cavalli inalberati; iddii assisi al convito o operanti i loro prodigî: eroi nella loro vittoria o nel loro dolore. Talvolta incideva in sottili lame vermiglie su un fondo bianco il languido sposo e la sposa con Eros aleggiante intorno a loro – un Eros come uno degli angeli di Donatello, una piccola cosa ridente con ali d'oro o d'azzurro: sul fianco ricurvo scriveva il nome dell'amico suo: ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ o ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ ci dice la storia dei suoi tempi. Ancora, sull'orlo del largo cratere disegnava il cervo alla pastura, o il leone in riposo, come voleva la sua fantasia. Dalla minuscola fiala di profumi rideva Afrodite alla sua teletta, e con le ignudi Menadi nel suo corteggio, Dioniso danzava intorno all'orciuolo con piedi nudi sporchi di mosto, mentre, come un satiro, il vecchio Sileno si contorceva sulle pelli tumide, o agitava l'asta magica sormontata da una pigna fregiata, e cinta d'un serto d'edera nera. Nè veniva alcuno a turbare l'artista nel suo lavoro, nessun gracchiare incosciente lo distraeva, non era sbranato dalle opinioni. Sull'Ilisso, dice Arnold⁹⁶, non c'era nessun Higginbotham; sull'Ilisso, mio caro Gilberto, non c'erano stupidi congressi d'arte, che portano il provincialismo nelle

96 MATTHEW ARNOLD, 1822-1888, poeta *minorum gentium* e autore di *Essays in Criticism*.

province e insegnano alla mediocrità a parlare; sull'Ilisso non c'erano tediose riviste d'arte, dove gli studiosi chiacchierano di quel che non capiscono. Sulle rive cannose di quella piccola corrente, non si pavoneggiava questo ridicolo giornalismo che usurpa il seggio del giudice, mentre dovrebbe difendersi sul banco degli accusati. I Greci non avevano critici d'arte.

GILBERTO. — Ernesto, tu sei delizioso, ma le tue vedute sono terribilmente malsane: io temo che tu sia stato ad ascoltare la conversazione di qualcuno più vecchio di te, e questa è sempre una cosa pericolosa a farsi; se tu la farai degenerare in un'abitudine, la troverai fatale ad ogni sviluppo intellettuale. Quanto al giornalismo moderno, non spetta a me difenderlo: esso giustifica la sua esistenza col grande principio darwiniano della sopravvivenza del più volgare. Io m'occupo soltanto della letteratura.

ERNESTO. — Ma che differenza c'è tra letteratura e giornalismo?

GILBERTO. — Oh! il giornalismo è illeggibile e la letteratura non è letta: questo è tutto. Ma riguardo alla tua affermazione che i Greci non avevano critici d'arte, t'assicuro che è affatto assurda: sarebbe più giusto dire che i Greci erano una nazione di critici d'arte.

ERNESTO. — Davvero?

GILBERTO. — Sì, una nazione di critici d'arte. Ma io non voglio distruggere il quadro delizioso e fantastico, che tu hai disegnato del rapporto dell'artista Ellenico con lo spirito intellettuale della sua epoca. Dare

un'accurata descrizione di quel che non è mai avvenuto, è non solo il proprio ufficio dello storico, ma il privilegio inalienabile di qualunque uomo colto ed intelligente. Ancora meno desidero di parlar dottamente: una conversazione erudita è o la affettazione dell'ignorante o la professione dell'ozioso di mente. E quanto a quella che chiamano conversazione morale, essa non è che il metodo stolto col quale l'ancora più stolido filantropo debolmente s'adopera a disarmare il giusto rancore delle classi delinquenti. No: lascia ch'io ti suoni un folle pezzo scarlatta di Dvorák. Le pallide figure ci sorridono dagli arazzi, e le palpebre pesanti del mio Narciso di bronzo sono abbassate nel sonno. Non discutiamo di nulla con gravità. Io sono troppo conscio del fatto che noi siamo nati in un'epoca nella quale solo gli sciocchi sono trattati seriamente, e vivo nel terrore di non essere frainteso. Non mi abbassare all'ufficio di darti utili informazioni: l'istruzione è una cosa ammirabile, ma è bene ricordare di quando in quando che nulla può essere insegnato di quel che merita che s'impari. Attraverso le cortine aperte della finestra io vedo la luna come un disco di lucido argento; come api d'oro le stelle le sciamano attorno; il cielo è uno zaffiro solido e concavo. Andiamo fuori, nella notte. Il pensiero è meraviglioso, ma son più meravigliose le avventure: chi sa che non incontriamo il Principe Florizel di

Boemia⁹⁷, e non udiamo la bella Cubana dirci ch'ella non è quel ch'ella sembra?

ERNESTO. — Tu sei orribilmente ostinato. Io insisto perchè tu discuta questo soggetto con me. Tu hai detto che i Greci erano una nazione di critici d'arte. Quale critica d'arte ci hanno lasciata?

GILBERTO. — Mio caro Ernesto, anche se non un solo frammento di critica d'arte ci fosse pervenuto dai tempi Ellenici o Ellenistici, non sarebbe men vero che i Greci erano una nazione di critici d'arte, e che essi inventarono la critica d'arte, come la critica di qualunque altra materia. Poichè, dopo tutto, quale è il nostro debito principale verso i Greci? Semplicemente lo spirito critico. E questo spirito, che essi esercitarono in quistioni di religione e di scienza, d'etica e di metafisica, di politica e di educazione, essi lo esercitarono anche in quistioni artistiche, e, veramente, delle due arti supreme e più alte, essi ci han lasciato il più perfetto sistema di critica, che il mondo abbia mai veduto.

ERNESTO. — Ma quali sono le due arti supreme e più alte?

GILBERTO. — La Vita e la Letteratura, la vita e la perfetta espressione della vita. I principî della prima, come sono affermati dai Greci, noi non li possiamo praticare in un'epoca così guasta dai falsi ideali come è la nostra. I principî dell'altra, come essi li affermarono,

97 Nella *Winter's Tale* di SHAKESPEARE.

sono, in molti casi, tanto sottili che noi possiamo difficilmente comprenderli. Riconoscendo che l'arte più perfetta è quella che più pienamente specchia l'uomo in tutta la sua infinita varietà, essi elaborarono la critica del linguaggio, considerato come la materia prima di quest'arte, fino ad un punto, che noi col nostro sistema d'enfasi razionale e sentimentale, possiamo appena, se pure, attingere; studiando, per esempio, i movimenti metrici d'una prosa scientificamente come un musicista moderno studia armonia e contrappunto, e, non c'è bisogno di dirlo, con assai più acuto istinto estetico. In questo essi erano nel giusto, come in ogni cosa. Dopo la introduzione della stampa, e il fatale sviluppo dell'abitudine di leggere nelle classi mezzane e inferiori, c'è stata nella letteratura una tendenza a rivolgersi più e più all'occhio, e sempre meno all'orecchio, che è realmente l'organo del senso, cui, dal punto di vista della pura arte, dovrebbe cercare di piacere, e nei canoni del cui gusto dovrebbe essa sempre contenersi. Anche l'opera del Pater⁹⁸, che è, tutt'assieme, il più perfetto maestro di prosa Inglese, che ora scriva fra noi, è spesso assai più simile a un mosaico che a un pezzo di musica, e sembra qua e là mancare della vera vita ritmica delle parole, e della bella libertà e ricchezza d'effetto che tale vita ritmica produce. Noi, in realtà, abbiamo ridotto lo scrivere a un determinato modo di composizione, e lo abbiamo trattato come una forma di elaborato disegno. I

⁹⁸ WILLIAM PATER, critico contemporaneo; autore della *Renaissance* e di altri volumi di saggi, de' quali non pochi di materia italiana.

Greci, d'altra parte, riguardavano lo scrivere semplicemente come un metodo di registrazione: la loro prova era sempre la parola parlata nei suoi rapporti metrici e musicali, la voce era il mezzo, l'orecchio il critico. Io ho pensato talvolta che la storia della cecità d'Omero possa veramente essere un mito artistico, creato al tempo della critica per rimemorarci non solo che il grande poeta è sempre un veggente, che vede meno con gli occhi del corpo che con quelli dell'anima, ma ancora ch'egli è un vero cantore; che fa la sua canzone con la musica, ripetendo ogni verso infinite volte a se stesso, fino a cogliere il segreto della sua melodia, intonando nella tenebra le parole alate di luce. Certamente, comunque sia di ciò, alla sua cecità, come a occasione, se non a causa, deve il grande poeta dell'Inghilterra molto del movimento maestoso e del sonoro splendore dei suoi ultimi versi: quando Milton non potè più scrivere, cominciò a cantare. Chi pareggierebbe i numeri del *Comus* con quelli del *Samson Agonistes* o del *Paradiso Perduto* o del *Riacquistato*? Quando Milton divenne cieco, compose, come tutti dovrebbero comporre, soltanto con la voce, e pertanto la zampogna o l'avena dei tempi primordiali divenne quel poderoso organo di molte canne, la cui ricca musica risonante ha tutta la magnificenza del verso omerico, se non cerca d'averne la rapidità, ed è il solo imperituro retaggio della letteratura inglese, passando per tutti i tempi, perchè sopra di loro, e restando sempre con noi, perchè immortale nella sua forma. Sì: lo scrivere ha fatto assai

danno agli scrittori. Noi dobbiamo tornare alla voce: questa deve essere la nostra prova, e forse allora sapremo apprezzare alcune sottigliezze della critica d'arte greca.

Ora, noi non possiamo. Talvolta, quando io ho scritto un pezzo di prosa, ch'io sono stato modesto assai da considerare affatto scevro da errore, uno spaventevole pensiero viene sopra di me, non io sia in colpa della immorale effeminatezza d'usare numeri trocaici e tribrachici, delitto pel quale un dotto critico del secolo d'Augusto censura con assai giusta severità il vivace, se pure alcun poco paradossale, Egesia⁹⁹. Io divengo freddo s'io penso a questa cosa, e vo' meditando se il mirabile effetto etico della prosa di quello scrittore affascinante, che una volta in un impeto di spensierata generosità verso la parte incolta della nostra comunità proclamò la mostruosa dottrina che la condotta è tre quarti della vita, non sia per essere un giorno interamente annichilato dalla scoperta che i peoni¹⁰⁰ sono stati messi fuori di posto.

ERNESTO. — Ah! ora tu scherzi.

GILBERTO. — E chi non scherzerebbe, quando gli si dice seriamente che i Greci non ebbero critici d'arte? Io posso comprendere che si dica che il genio costruttivo dei Greci si perse nella critica, ma non che la razza alla quale noi dobbiamo lo spirito critico non fece critica. Tu

⁹⁹ EGESIA, il persuasor di morire, filosofo cirenaico, de' tempi di Tolomeo re d'Egitto.

¹⁰⁰ *Peone*, piede di quattro sillabe, procatartico o catalettico.

non mi chiederai ch'io ti dia un compendio della critica d'arte greca da Platone a Plotino. La notte è troppo bella per questo, e la luna, se ci udisse, coprirebbe la sua faccia di più nuvole, che già non ci siano. Ma pensa soltanto a una piccola opera perfetta di critica estetica, la *Poetica* di Aristotile. Non è perfetta di forma, perchè è scritta male, e forse consiste di note buttate giù per una lezione d'arte, di frammenti isolati destinati a un libro più ampio; ma di carattere e di trattazione è perfetta assolutamente. L'effetto etico dell'arte, la sua importanza nella cultura, e il suo ufficio nella formazione del carattere, erano stati mostrati una volta per sempre da Platone; ma qui l'arte è trattata dal punto di vista non morale, sì puramente estetico. Platone, senza dubbio, avea discorso molti soggetti definitamente artistici, come l'importanza dell'unità in un'opera d'arte, la necessità del tono e dell'armonia, il pregio estetico delle apparenze, il rapporto delle arti della vista al mondo esterno, e della fantasia al fato. Egli primo forse suscitò nell'animo umano quel desiderio, che noi non abbiamo ancora soddisfatto, di conoscere la connessione tra la Bellezza e la Verità, e il posto della Bellezza nell'ordine morale ed intellettuale del Cosmo. I problemi di idealismo e realismo, come egli li enuncia, possono a molti parere in certo modo sterili, nella sfera metafisica dell'essere astratto, dov'egli li pone; ma trasferiscili nella sfera dell'arte, e tu li troverai ancora vitali e pieni di significato. Potrebbe essere che Platone sia destinato a vivere come un critico della Bellezza, e

che mutando nome alla sfera della sua speculazione noi scopriremo una nuova filosofia. Ma Aristotile, come Goethe, tratta l'arte principalmente nelle sue manifestazioni concrete, prendendo la tragedia, per esempio, e investigando i materiali ch'essa usa, cioè la lingua; il suo soggetto, cioè la vita; il metodo secondo il quale opera, cioè l'azione; le condizioni sotto le quali si rivela, che son quelle della rappresentazione teatrale; la sua struttura logica, cioè l'intreccio, e il suo fine estetico, cioè il sentimento di bellezza effettuato attraverso le passioni della pietà e della reverenza. Quella purificazione e spiritualizzazione della materia ch'egli, chiama κάθαρσις è, come Goethe vide, essenzialmente estetica e non morale, come imaginò Lessing. Rendendosi prima di tutto conto dell'impressione che l'opera d'arte produce, Aristotele si pone ad analizzare questa impressione, a investigarne la fonte, a osservare com'è generata. Come un fisiologo ed uno psicologo, egli sa che la sanità d'una funzione sta nell'energia. Avere la capacità d'una passione e non realizzarla, è farsi incompiuti e limitati. Lo spettacolo mimico della vita offerto dalla tragedia, purga il cuore di molta «materia pericolosa», e presentando alti e virtuosi oggetti per l'esercizio delle emozioni, purifica e spiritualizza l'uomo; anzi, non solo lo spiritualizza, ma anche l'inizia a nobili sentimenti, de' quali altrimenti egli avrebbe potuto non saper nulla, avendo la parola κάθαρσις, m'è parso talvolta, una definita allusione al rito della iniziazione, se pur questa non è, com'io sono

tentato a quando a quando di immaginare, la sua vera e sola significazione qui. Questo è, naturalmente, un puro abbozzo del libro, ma tu vedi qual perfetto frammento di critica estetica esso sia. Chi, infatti, se non un greco, avrebbe potuto così bene analizzare l'arte? Dopo averlo letto, non ci stupisce più che Alessandria si sia tanto dedicata alla critica d'arte, e che noi troviamo gli intelletti artistici del tempo investigare ogni problema di stile e di maniera, discutere le grandi scuole Accademiche di pittura, per esempio, la scuola di Sicione, che cercò di mantenere le nobili tradizioni del genere antico, o le scuole realistiche ed impressionistiche, che miravano a riprodurre la vita attuale, o gli elementi ideali nell'arte del ritratto, o il pregio artistico della forma epica in un'età moderna come la loro, o i soggetti più idonei per l'artista. In verità, io temo che anche gli intelletti non artistici del tempo s'affaccendassero in queste materie letterarie e di arte, poichè le accuse di plagio furono infinite, e tali accuse procedono o dalle sottili labbra scolorite dell'impotenza, o dalle bocche grottesche di coloro che, non possedendo nulla di proprio, s'immaginano di poter farsi una fama di ricchezza gridando che sono stati derubati. Ed io t'assicuro, mio caro Ernesto, che i Greci chiacchierarono intorno ai pittori non meno di quel che si faccia ora, ed ebbero le loro visite private, ed esposizioni a uno scellino, e società d'Arti e Mestieri, e movimenti preraffaelliti, e movimenti verso il realismo, e fecero conferenze sull'arte; e scrissero saggi sull'arte e

produssero i loro storici dell'arte, e i loro archeologi, e il resto di queste cose. Anzi, anche i direttori teatrali delle compagnie viaggianti conducevano con sè i loro critici drammatici, e pagavano loro di bei salarî perchè scrivessero avvisi laudatorî. In realtà, quel ch'è moderno nella nostra vita, noi lo dobbiamo ai Greci, quel ch'è un anacronismo è dovuto al Medio Evo. I Greci ci dettero tutto il sistema della critica d'arte, e quanto fosse sottile il loro istinto critico si può vedere dal fatto che il materiale ch'essi, con gran cura, criticarono, era, com'io ho già detto, il linguaggio. Poichè il materiale di cui si serve il pittore o lo scultore è povero in paragone di quello delle parole. Le parole non soltanto hanno una musica dolce come quella della viola e del liuto, un colorito ricco e vivido come qualunque che ci faccia amare le tele dei Veneziani o degli Spagnuoli, ed una forma plastica non men certa e sicura di quella che si riveli nel marmo o nel bronzo, ma a loro appartengono anche, e solamente a loro, pensiero e passione e spiritualità. Se i Greci non avessero fatto la critica d'altro che del linguaggio, essi sarebbero egualmente stati i grandi critici d'arte del mondo. Conoscere i principî dell'arte più alta è conoscere i principî di tutte le arti.

Ma io vedo che la luna si sta nascondendo dietro una nuvola color di zolfo. Fuori da una fulva criniera di vapori, splende come un occhio di leone. Essa teme ch'io ti voglia parlare di Luciano e di Longino, di Quintilliano e di Dionisio, di Plinio e Frontone e

Pausania, di tutti coloro che nel mondo antico scrissero o parlarono su materie d'arte. Essa non ha che temere. Io sono stanco della mia spedizione nel fosco e nebbioso abisso dei fatti. Non mi resta oramai se non la divina *μονόχρονος ἡδονή* d'un'altra sigaretta. Le sigarette hanno almeno questo fascino, di lasciare insoddisfatti.

ERNESTO. Assaggia una delle mie; sono assai buone; io le ho direttamente dal Cairo; il solo uso dei nostri *attachés* è ch'essi forniscono ai loro amici tabacco eccellente. E come la luna s'è nascosta, parliamo ancora. Io son affatto pronto ad ammettere d'aver errato in quel che ho detto dei Greci; essi furono, come tu hai dimostrato, una nazione di critici d'arte. Io riconosco questo e un poco me ne dolgo, poichè la facoltà creativa è più alta di quella critica. Non c'è paragone, veramente, fra l'una e l'altra.

GILBERTO. — L'antitesi fra l'una e l'altra è affatto arbitraria. Senza la facoltà critica, non c'è creazione artistica degna di questo nome. Tu hai parlato poco fa di quel fine spirito di scelta e delicato istinto di selezione, per cui l'artista compisce per noi la vita, ed essa dona una temporanea perfezione. Ebbene, questo spirito di scelta, questo sottile tatto di omissione, e in fondo la facoltà critica in una delle sue funzioni più caratteristiche, e nessuno, che non possenga questa facoltà, può creare nulla nell'arte. La definizione della letteratura data da Arnold, come una critica della vita, non era assai felice nella forma, ma mostrava come

acutamente egli riconoscesse l'importanza dell'elemento critico in ogni opera creativa.

ERNESTO. — Io avrei detto che i grandi artisti lavorino inconsciamente, ch'essi siano «più saggi di quanto non sappiano», come nota, mi pare, Emerson in qualche luogo.

GILBERTO. — In verità non è così, Ernesto. Ogni bella opera di immaginazione è conscia e deliberata. Nessun poeta canta perchè deve cantare. Almeno, nessun grande poeta. Un grande poeta canta perchè elegge di cantare. Così è ora, così è sempre stato. Noi siamo talvolta inclinati a credere che le voci che sonarono nell'alba della poesia fossero più semplici, più fresche, più naturali delle nostre, e che il mondo veduto dai primi poeti, e pel quale essi camminarono, avesse una sorta di sua propria qualità poetica e quasi senza mutamento potesse passare nel canto. La neve ora copre alta l'Olimpo, e i suoi fianchi erti e scoscesi sono aridi e sterili; ma un tempo, noi immaginiamo, i bianchi piedi delle Muse sfioravano la rugiada sugli anemoni al mattino, ed a sera veniva Apollo a cantare ai pastori nella valle. Ma con questo non facciamo che prestare ad altre età, quel che noi desideriamo o pensiamo di desiderare per la nostra. Il nostro senso storico è in errore. Ogni secolo che produce poesia, è, per tanto, un secolo artificiale, e l'opera che a noi sembra il più naturale e semplice prodotto del suo tempo, è sempre il risultato dello sforzo più cosciente. Credimi, Ernesto,

non c'è arte bella senza coscienza, e questa è una cosa con lo spirito critico.

ERNESTO. — Io vedo quel che tu intendi, e v'è molto di vero. Ma sicuramente tu ammetterai che i grandi poemi del mondo primitivo, i primi poemi, anonimi e collettivi, erano il risultato dell'immaginazione delle razze piuttosto che di quella degli individui.

GILBERTO. — Non quando essi divennero poesia, non quando ricevettero una bella forma. Poichè non c'è arte dove non c'è stile, nè stile dove non c'è unità, e la unità è dell'individuo. Senza dubbio Omero si trovò innanzi vecchie storie e ballate, come Shakespeare ebbe croniche e drammi e novelle, sui quali lavorò; ma quest'era il suo materiale rozzo. Egli le prese e le foggì in canto. Esse divennero sue, poichè egli le fece belle. Esse furono costruite di musica, «e così non costruite affatto, e perciò costruite per sempre». Più uno studia la vita e la letteratura, e più sente che dietro ogni cosa meravigliosa si cela l'individuo, e che non il momento fa l'uomo, ma l'uomo crea l'epoca. Infatti, io sono inclinato a credere che ogni mito o leggenda che a noi sembri scaturire dalla meraviglia o dal terrore o dalla fantasia di una tribù, o d'una nazione, fu nella sua origine invenzione di un singolo spirito. Il numero stranamente limitato dei miti mi sembra indicare questa conclusione. Ma non dobbiamo addentrarci in quistioni di mitologia comparata: teniamoci alla critica. E quel ch'io voglio dimostrare, è questo: un'età senza critica è o un'età in cui l'arte sia immobile, ieratica, e confinata

nella riproduzione di tipi formali, o una che non possenga nessun'arte affatto. Ci sono state epoche critiche e non creative, nel senso ordinario di questa parola, epoche nelle quali lo spirito dell'uomo ha cercato di ordinare i suoi tesori, di separare l'oro dall'argento, e l'argento dal piombo, di contare i gioielli, e noverare le perle. Ma non c'è mai stata un'età creativa, che non sia pure stata critica; poichè le forme nuove sono trovate dalla facoltà critica, mentre la tendenza della creazione è di ripetere se stessa. All'istinto critico noi dobbiamo ogni nuova scuola che sorge, ogni nuovo modello che l'arte trova per la sua mano. Non c'è, infatti, una sola delle forme che l'arte usi ora, la quale non sia venuta a noi dallo spirito critico di Alessandria, dove queste forme furono o stereotipate o inventate o fatte perfette. Io dico Alessandria non solamente perchè quivi lo spirito greco divenne più conscio di sè, ed infatti ultimamente spirò nello scetticismo e nella teologia, ma perchè a questa città, e non ad Atene, Roma si rivolse pei suoi modelli, e attraverso la sopravvivenza, quale ch'essa si fosse, dell'idioma latino visse unicamente la cultura. Quando, nel Rinascimento, la letteratura greca albeggiò sull'Europa, il suolo era stato in certa misura preparato. Ma, per liberarci dalle minuzie storiche, le quali sono sempre tediose e di solito inesatte, diciamo in modo generale che le forme dell'arte son dovute allo spirito critico dei Greci. Ad esso noi dobbiamo l'epica, la lirica, tutto il dramma in ciascuna delle sue

manifestazioni, compreso il burlesco, l'idillio, il romanzo d'amore e d'avventure, il saggio, il dialogo, l'orazione, la lettura, per la quale forse noi non dovremmo perdonar loro, e l'epigramma, in tutto l'ampio significato della parola. In realtà, noi ad esso dobbiamo tutto, fuori che il sonetto, al quale, tuttavia, alcuni movimenti di pensiero paralleli possono rintracciarsi nell'Antologia; il Giornalismo americano, al quale non si può trovare alcun parallelo in alcun luogo, e la ballata in falso dialetto scozzese, che uno dei nostri più industriosi scrittori ha recentemente proposto sia messa a fondamento di un finale e unanime sforzo dei nostri poeti di second'ordine per farsi romantici davvero. Ogni nuova scuola, come è manifesto, grida contro la critica, ma alla facoltà critica nell'uomo essa deve la sua origine, il puro

istinto creativo non innova, ma riproduce.

ERNESTO. — Tu hai parlato della critica come di parte essenziale dello spirito creativo, ed ora io pienamente accetto la tua teoria. Ma che dire della critica fuori della creazione? Io ho la stolidità abitudine di leggere periodici, e mi sembra che la più parte della critica moderna sia affatto senza valore.

GILBERTO. — Così è anche la moderna opera creativa. La mediocrità pesa la mediocrità sulla bilancia, e l'incompetenza applaude alla sua sorella: — questo è lo spettacolo che l'attività artistica in Inghilterra ci offre di tempo in tempo. E, pure, io sento d'essere un po' ingiusto in questa materia. Solitamente, i critici — io

parlo, s'intende, della classe più alta, di quelli che scrivono per i giornali da mezzo scellino – sono assai più colti della gente, di cui sono chiamati a rivedere l'opera. Questo è, però, soltanto quel che si dovrebbe aspettarsi, perchè la critica dimanda assai più cultura della creazione.

ERNESTO. — Davvero?

GILBERTO. Certamente. Chiunque può scrivere un romanzo in tre volumi. Ciò non richiede che una perfetta ignoranza sì della vita e sì della letteratura. La difficoltà, ch'io penserei debba provare il recensore, è di riferirsi a qualsiasi modello: un paragone, dove non c'è stile, deve essere impossibile. I poveri recensori sono apparentemente ridotti ad essere i gazzettieri della corte di polizia letteraria, i cronisti dei misfatti degli abituali delinquenti dell'arte. Si dice talvolta di loro ch'essi non leggono da capo a fondo le opere che son chiamati a giudicare. E, infatti, non le leggono, o almeno non dovrebbero. Se così facessero, diventerebbero misantropi decisi per il rimanente della loro vita. Nè è necessario: per conoscere la qualità di un vino, non c'è bisogno di bere tutta la botte; e dev'essere facilissimo dire in mezz'ora se un libro valga qualcosa o nulla. Dieci minuti sono veramente sufficienti, se uno ha l'istinto della forma. Chi vuol sorbirsi tutto uno stupido volume? Lo si assaggia, e questo è abbastanza – più che abbastanza, io imaginerei. Io so che ci sono molti onesti lavoratori nella pittura, come nella letteratura, avversari assoluti della critica. Essi han perfettamente ragione. La

loro opera non ha alcun rapporto intellettuale con la loro epoca, non ci porta alcun nuovo elemento di piacere, non suggerisce alcun novello volo di pensiero o di passione o di bellezza. Non se ne dovrebbe parlare, dovrebbe essere abbandonata all'oblio che merita.

ERNESTO. — Ma mio caro, — scusami per l'interruzione — mi sembra che dalla tua passione per la critica tu ti lasci condurre d'assai troppo lontano. Poichè, dopo tutto, ammetterai che è assai più difficile fare una cosa che parlarne.

GILBERTO. — Più difficile fare una cosa che parlarne? Nient'affatto. Questo è un grossolano errore popolare. È assai più difficile parlare d'una cosa che farla. Nella sfera della vita reale, questo è, naturalmente, ovvio. Chiunque può fare della storia, solo un grand'uomo può scriverla. Non c'è modo d'azione, nè forma d'emozione che noi non abbiamo comune con gli animali inferiori. Solo col linguaggio noi ci leviamo sopra di loro, o l'uno sull'altro — col linguaggio che è padre e non figlio del pensiero. L'azione, infatti, è sempre facile, e quando ci si presenta nella sua forma più grave, perchè più continua, che io considero sia quella della vera industria, diviene semplicemente il rifugio della gente che non ha niente da fare. No, Ernesto, non parlare dell'azione. È una cosa cieca e dipende dagli influssi esterni, mossa da un impulso della cui natura essa è inconscia. È una cosa incompiuta nella sua essenza, perchè limitata dall'accidente, e ignara della sua direzione, sempre mutando di scopo. Il suo fondamento

è il difetto d'immaginazione; è l'ultimo rifugio di chi non sa sognare.

ERNESTO. — Gilberto, tu tratti il mondo come una palla di cristallo. Lo tieni nella tua mano, e l'arrovesci per compiacere ad una ostinata fantasia. Tu non fai se non riscrivere la storia.

GILBERTO. — Il solo dovere che noi abbiamo verso la storia, è quello di riscriverla. Questo non è il minore degli uffici che si serbano allo spirito critico. Quando noi avremo pienamente scoperte le leggi scientifiche che governano la vita, noi troveremo che la sola persona che ha più illusioni del sognatore, è l'uomo d'azione. Egli infatti non conosce delle sue gesta nè l'origine, nè gli effetti. Sul campo, in cui egli pensava d'aver seminato pruni, noi abbiamo fatta la nostra vendemmia; e il fico ch'egli piantò per il nostro piacere, è sterile come il cardo, e più amaro. Solo perchè non ha mai saputo dove andava, l'umanità ha saputo trovare la sua via.

ERNESTO. — Tu pensi, dunque, che nella sfera dell'azione, uno scopo cosciente è una delusione?

GILBERTO. — È peggio che una delusione. Se noi vivessimo abbastanza per vedere gli effetti delle nostre azioni potrebbe darsi che quelli che si dicono buoni fossero tormentati da un tristo rimorso, e quelli che il mondo chiama cattivi agitati da una nobile gioia. Ogni piccola cosa che noi facciamo passa nella grande macchina della vita, la quale può ridurre in polvere le nostre virtù e farle prive di valore, e trasformare i nostri

peccati in elementi d'una civiltà, più meravigliosa e più splendida di qualunque l'abbia preceduta. Ma gli uomini sono gli schiavi delle parole. Essi infuriano contro il Materialismo, dimentichi che nessun miglioramento materiale c'è mai stato, che non spiritualizzasse il mondo; e che ci sono stati pochi, se pure alcuno, risvegli spirituali che non disperdessero le facoltà del mondo in isterili speranze, in aspirazioni senza frutto, in credi vani e capziosi. Quel che è detto Peccato è un essenziale elemento di progresso, senza il quale il mondo stagnerebbe, o invecchierebbe, o si farebbe incolore. Per mezzo della sua curiosità, il Peccato accresce l'esperienza della razza; per la sua intensa affermazione di individualismo, ci salva dalla monotonia del tipo; ripudiando le nozioni correnti di moralità, si ricongiunge all'etica più alta. E quanto alle virtù! Che sono le virtù? La Natura, dice Ernesto Rénan, poco si cura della castità, e forse alla vergogna della Maddalena, non alla propria purezza, le Lucrezie della vita moderna debbono l'essere senza macchia. La Carità, come han dovuto riconoscere anche coloro, della cui religione essa è una parte formale, crea una moltitudine di malanni. La pura esistenza della coscienza, questa facoltà di cui la gente ciarla tanto adesso, e di cui è tanto ignorantemente superba, è un segno del nostro sviluppo imperfetto. Convien ch'essa si fonda nell'istinto, prima che noi diveniamo buoni. La negazione di sé è semplicemente un metodo, per il quale l'uomo arresta il suo progresso, e il sacrificio di sé una

sopravvivenza della mutilazione del selvaggio, parte di quell'antica adorazione del dolore, che è un terribile fattore della storia del mondo, ed anche ora fa le sue vittime giorno per giorno, ed ha i suoi altari sulla terra. Virtù! Chi sa che siano le virtù? Non tu, non io, nessuno. È bene, per la nostra vanità, che noi uccidiamo il delinquente, perchè se noi soffrissimo che visse, egli ci potrebbe mostrare quel che noi abbiamo guadagnato dal suo delitto. È bene, per la sua pace, che il santo vada al martirio: gli si risparmia la vista dell'orrore della sua messe.

ERNESTO. — Gilberto, questa è una nota troppo aspra. Torniamo ai campi più graziosi della letteratura. Che cosa dicevi? Ch'è più difficile parlare d'una cosa che farla.

GILBERTO (*dopo una pausa*). — Sì: io credo d'essermi impegnato in questa semplice verità. Sicuramente tu vedi ora ch'io ho ragione. Quando l'uomo agisce, è uno strumento; quando descrive, è un poeta. Tutto il segreto sta in questo. Fu facile assai sui piani sabbiosi presso Ilio ventosa scoccare la freccia dall'arco dipinto, o scagliare contro lo scudo di cuoio e di bronzo fiammante la lunga lancia dall'asta di frassino. Fu facile alla regina adultera stendere i tappeti tiri pel suo signore, e poi, com'egli giaceva coricato nel bagno di marmo, gittare sulla sua testa la rete purpurea e chiamare il suo amante dal morbido viso a ferire di tra le maglie il cuore che avrebbe dovuto spezzarsi in Aulide. Per Antigone ancora, con la morte che

l'attendeva alle sue nozze, fu facile passare al meriggio nell'aria corrotta, e salire il colle, e spargere di buona terra la misera salma ignuda che non aveva sepoltura. Ma che dire di coloro che scrissero di queste cose? che diedero realtà ad esse, e le fecero vivere per sempre? Non son essi più grandi degli uomini e delle donne che cantano? «Il dolce cavaliere Ettore è morto», e Luciano ci narra come nel buio mondo sotterraneo Menippo vedesse il teschio imbiancato di Elena, e si meravigliasse che per un volto così spaventevole tante navi d'alte antenne si varassero, tanti begli uomini armati si uccidessero, e città turrette si riducessero in polvere. Pure, ogni giorno, la figlia di Leda, simigliante al cigno, vien fuori sugli spalti e guarda giù il flusso della battaglia. I vecchi stupiscono della sua bellezza ed ella sta al fianco del re. Nella sua camera di avorio dipinto giace il suo drudo: lustra la sua fine armatura e pettina la piuma scarlatta. Con scudiero e paggio, il suo marito va di tenda in tenda: ella vede la capigliatura lucida, e ode, o le pare, quella voce chiara e fredda. Nella corte di sotto, il figlio di Priamo s'affibbia la sua corazza di rame: le bianche braccia di Andromache gli sono attorno al collo; egli pone l'elmetto in terra, perchè il suo infante non tema. Dietro le cortine ricamate del suo paviglione siede Achille, in vestimenta profumate, mentre in armatura d'oro e d'argento l'amico dell'anima sua si prepara per uscire a combattere. Da uno scrigno singolarmente intagliato, che Teti sua madre gli aveva portato alla sponda della sua nave, il Signore dei

Mirmidoni prende quel calice mistico, che labbro d'uomo non aveva mai toccato; e lo pulisce con zolfo, e con fresca acqua lo sciacqua, e, avendo lavate le sue mani, n'empie di vin nero il cavo brunito, e spande il denso sangue dell'uve sul terreno in onore di Lui che a Dodona gli scalzi profeti adoravano, e Lui prega; nè sa di pregare invano, e che per le mani di due cavalieri di Troia, il figlio di Pantoo, Euforbo, le cui ciocche di capelli sono annodate con oro, e il Briamide cuor di leone, Patroclo, camerata dei camerati, deve incontrar la sua sorte. Fantasmi? Eroi di nebbia? Ombre in una canzone? No: essi sono reali. L'azione! Che è l'azione? Muore nell'ora della sua energia. È una vile concessione al fatto. Il Mondo è creato dal cantore per il sognatore.

ERNESTO. — Mentre tu parli, mi sembra che così sia.

GILBERTO. — Così è in verità. Sulle rovine della cittadella di Troia si stende la lucertola come una cosa di bronzo verde. La civetta ha nidificato nel palazzo di Priamo. Sul piano desolato errano i pastori con le loro mandre di pecore e capre, e dove sul mare olaceo, dalla superficie come di vino, οἶνον πόντος, come Omero lo chiama, le grandi navi dei Danai, con prore di rame e striate di vermiglio, vennero al lume della luna crescente, il solitario pescatore di tonno siede nella sua piccola barca e vigila i sugheri galleggianti della sua rete. Pure, ogni mattina le porte della città sono spalancate, e a piedi e su carri tirati da cavalli, escono i guerrieri a battaglia, e scherniscono i loro nemici da dietro le loro maschere di ferro. Tutto lungo il giorno,

infuria il combattimento, e quando giunge la notte, luccicano le torce presso le tende, e arde la fiaccola nel palazzo. Coloro che vivono nel marmo o su tavole dipinte, non conoscono della vita se non un singolo squisito istante, eterno veramente nella sua bellezza, ma limitato a una nota di passione o ad un'attitudine di calma. Coloro che il poeta fa vivere hanno miriadi d'emozioni di gioia e terrore, di coraggio e disperazione, di piacere e sofferenza. Vanno e vengono le stagioni in pompe o liete o tristi, e avanti ad essi con piedi alati o di piombo passano gli anni. Essi hanno la loro giovinezza e la loro virilità, essi sono fanciulli e si fan vecchi. È sempre l'alba per Sant'Elena, come la vide Paolo Veronese alla finestra; per il tranquillo aere mattutino gli angeli portano a lei i simboli del dolore di Dio; le fresche brezze del mattino le alzano sulla fronte i bioccoli d'oro. Su quel poggetto presso Firenze, dove gli amanti di Giorgione giacciono, è sempre solstizio meridiano, del meriggio fatto così languido dai soli d'estate, che a pena può la gracile fanciulla nuda immergere nella vasca di marmo la bolla tonda di cristallo chiaro, e le lunghe dita del sonatore di liuto posano oziose sulle corde. È sempre il crepuscolo per le ninfe danzanti, che Corot liberò fra i pioppi argentei di Francia; in un eterno crepuscolo si muovono quelle fragili diafane figure, i cui tremuli piedi bianchi sembrano nemmeno toccare l'erba umida di rugiada dov'esse camminano. Ma coloro che passano nell'epos, nel dramma, nel romanzo, veggono attraverso i mesi

laboriosi le giovani lune crescere e calare, e vegliano la notte dalla sera alla stella del mattino, e dall'aurora al tramonto osservano il cammino del giorno in oro e in ombra. Per essi, come per noi, i fiori fioriscono e appassiscono, e la Terra, la Dea dalle verdi trecce, come Coleridge¹⁰¹ la chiama, muta la sua veste per il loro piacere. La statua è immobile in un solo momento di perfezione. L'immagine dipinta sulla tela non possiede alcuno spirituale elemento di crescita o di muta. Se nè l'una nè l'altra san nulla della morte, è perchè conoscono ben poco della vita, poi che i segreti della vita e della morte appartengono a coloro e a coloro soltanto, che patiscono la successione dei tempi, e non pure posseggono il presente, ma il futuro, e possono ascendere o cadere da un passato di gloria o di vergogna. Il movimento, questo problema delle arti visibili, può essere veramente effettuato dalla sola Letteratura. La Letteratura ci mostra il corpo nella sua rapidità, e l'anima nella sua agitazione.

ERNESTO. — Sì, io veggo ora quello che tu vuoi dire. Ma di certo, più tu poni in alto l'artista creativo, e più in basso deve mettersi il critico.

GILBERTO. — E perchè?

ERNESTO. — Perchè il meglio ch'egli ci può dare, non sarà se non un'eco d'una ricca musica, un'ombra torbida d'una forma nitidamente delineata. Potrebbe essere, sì, che la vita sia un caos, come tu dici,

101 V. n. 1 a pag. 82 [nota 86 in questa edizione elettronica].

e che sia funzione della Letteratura quella di creare, dalla materia prima della reale esistenza, un nuovo mondo più meraviglioso, più duraturo, e più vero di quello a cui guardano gli occhi comuni, e per cui cerca la comune natura di effettuare la sua perfezione. Ma, di certo, se questo nuovo mondo è stato fatto dallo spirito e dal tocco d'un grande artista, sarà una cosa compiuta e perfetta in modo che nulla rimanga da fare al critico. Io comprendo benissimo ora, e infatti subito l'ammetto, ch'è assai più difficile parlare di una cosa che farla. Ma mi sembra che questa sana e savia massima, che veramente in singolar modo lusinga i nostri sentimenti, e dovrebb'essere adottata come impresa d'ogni Accademia di Letteratura per tutto il mondo, si applichi solamente ai rapporti fra l'Arte e la Vita, e non ad alcuno di quelli che possano intercedere fra l'Arte e la Critica.

GILBERTO. — Ma di certo, la Critica è essa stessa un'arte. E appunto come la creazione artistica implica l'opera della facoltà critica, e veramente senza di questa non può dirsi che esista affatto, così la Critica è in realtà creativa nel senso più alto della parola. La critica è, infatti, insieme creativa e indipendente.

ERNESTO. — Indipendente?

GILBERTO. — Sì, indipendente. La Critica non vuol essere giudicata secondo alcuna bassa norma di imitazione o di somiglianza, più che l'opera del poeta o dello scultore. Il critico è nello stesso rapporto con l'opera d'arte ch'egli critica, che l'artista con il visibile

mondo di forma e di colore, o il mondo invisibile di passione e di pensicro. Egli nemmeno richiede per la perfezione della sua arte i più fini materiali; qualunque cosa servirà al suo scopo. E appunto come dagli amori sordidi e sentimentali della stupida moglie d'un dottoruccio di campagna nello squallido villaggio di Yonville-l'Abbaye, presse Rouen, Gustavo Flaubert seppe creare un libro classico, e fare un capolavoro di stile, così da soggetti di scarsa o nessuna importanza, come le pitture nella Accademia Reale di quest'anno, o nell'Accademia Reale di qualunque anno per questa materia, i poemi di Luigi Morris, i romanzi di G. Ohnet o i drammi di Enrico Arturo Jones, il vero critico può, se così gli piace, dirigere o sciupare la sua facoltà di contemplazione, produrre opera che sia perfetta di bellezza e pregna d'acume intellettuale. Perché no? La sciocchezza è sempre una tentazione irresistibile per l'arguzia, e la stupidità è la permanente *Bestia Triumphans* che chiama la sapienza fuori dalla sua caverna. Per un artista creativo com'è il critico, che significa il soggetto? Nè più nè meno che per il romanziere o il pittore. Com'essi, egli trova motivi dovunque. La prova è la trattazione. Non v'è cosa che non suggerisca o non inviti.

ERNESTO. — Ma è davvero la Critica un'arte creativa?

GILBERTO. — Perché non dovrebbe essere? Lavora su materiali e li pone in una forma che è insieme nuova e dilettona. Che si può dire della Poesia? In realtà, io chiamerei la Critica una creazione entro una creazione.

Poichè appunto come i grandi artisti, da Omero ed Eschilo, a Shakespeare e Keats¹⁰², non si rivolsero pei loro soggetti direttamente alla vita, ma li cercarono nel mito, nella leggenda, negli antichi racconti, così il critico tratta i materiali che altri hanno, per così dire, purificati per lui, e ai quali già fu data la forma e il colore dell'immaginazione. Anzi, di più, io direi che la Critica più alta, essendo la forma più pura di impressione personale, è in certo modo più creativa della creazione, come essa ha minimi rapporti con qualsiasi norma fuori di sè, ed è, in realtà, la ragione d'esistenza di sè stessa, e, come i Greci avrebbero detto, in sè, e per sè, un fine. Certamente, essa non è mai inceppata nei ceppi della verisimiglianza. Nessuna ignobile considerazione di probabilità, questa vile concessione alle tediose esigenze della vita domestica o pubblica, mai non la tocca. Dalla finzione, si può appellarsi al fatto; ma dall'anima non c'è appello.

ERNESTO. — Dall'anima?

GILBERTO. — Sì, dall'anima. Infatti la più alta Critica è il registro d'un'anima. È più affascinante della storia, poichè s'occupa solo di noi stessi; è più divertente della filosofia, poichè il suo soggetto è concreto e non astratte, reale e non vago. È la sola forma civile d'autobiografia, poichè tratta non degli eventi, ma dei

102 JOHN KEATS, 1795-1821, poeta inglese, morto giovane in Roma, autore del classico poema *Endymion*, e d'altri poemetti e squisitissime odi. Fra quelli, v'ha chi ritiene il suo capolavoro l'incompiuto *Hyperion*; fra queste eccellono le odi *On a Grecian Urn*, *On Melancholy*, *To a Nightingale*, *To Psyche*.

pensieri d'una vita; non degli accidenti fisici di fatto o di circostanza, ma degli umori spirituali e delle passioni imaginative dello spirito. Sempre mi diverte la sciocca vanità di quegli scrittori ed artisti del nostro tempo; i quali pare che pensino che la funzione principale del critico sia di cianciare intorno ai loro lavori di second'ordine. Il meglio che si possa dire della più parte della moderna arte creativa è ch'essa è appena un poco meno volgare della realtà, e così il critico, pel suo fine senso di distinzione, e pel suo sicuro istinto di delicata raffinatezza, preferirà guardare nello specchio d'argento o attraverso il velo tessuto, e distoglierà gli occhi dal caos e dal clamore della reale esistenza, benchè lo specchio sia appannato e il velo frusto. Il suo unico scopo è di registrare le proprie impressioni. Per lui sono dipinti i quadri e scritti i libri e scelti i marmi.

ERNESTO. — Mi pare d'avere udita un'altra teoria della Critica.

GILBERTO. — Sì: è stato detto da uno la cui graziosa memoria noi tutti riveriamo, e la musica della cui zampogna una volta allettò Proserpina dai suoi campi siciliani, e fece a quei bianchi piedi agitare, e non invano, i tassi verbassi di Cumnor, che il proprio fine della Critica è di vedere l'oggetto com'esso è realmente in sè. Ma questo è un gravissimo errore, e non tien conto della più perfetta forma della Critica, che è nella sua essenza puramente soggettiva e cerca di rivelare il proprio e non l'altrui segreto. Poichè la più alta Critica

tratta dell'arte, non in quanto è espressione, ma in quanto fa impressione soltanto.

ERNESTO. — Ma è veramente così?

GILBERTO. — Certo che sì. Che importa se le vedute di Ruskin sul Turner¹⁰³ siano giuste o no? chi se ne cura? quella sua prosa gagliarda e maestosa, così fervida e infocata nella sua nobile eloquenza, così ricca nella sua elaborata musica sinfonica, così sicura e certa, in quel che ha di meglio, nella acuta scelta delle parole e degli epiteti, è un'opera d'arte grande non meno di qualunque di quei meravigliosi tramonti, che si sbiancano o marciscono sulle loro tele corrotte nella Galleria d'Inghilterra; più grande veramente, si sarebbe talvolta disposti a pensare, non pure perchè la sua eguale bellezza è più durabile, ma per la sua più ampia e varia commozione, parlando anima ad anima in quelle linee dalle lunghe cadenze, non solo attraverso forma e colore, benchè attraverso questi compiutamente e senza perdita, ma con parola che va al cuore e all'intelletto, con elevata passione e più elevato pensiero, con vista imaginosa, e fine poetico; più grande, io penso, appunto come la Letteratura è l'arte più grande. Chi, ancora, si cura se il Pater ha posto nel ritratto di Monna Lisa qualcosa che Leonardo non sognò mai? Il pittore potrebbe non essere stato se non schiavo d'un sorriso arcaico, come molti hanno imaginato, ma sempre quando io passo per le fredde gallerie del Palazzo del

103 V. n. 1 a pag. 40 [nota 51 in questa edizione elettronica].

Louvre, e mi fermo avanti quella singolare figura «posta nella sua carne marmorea in quel circolo di rocce fantastiche, come in una languida luce sottomarina», io mormoro a me stesso: «Ella è più antica delle rocce fra le quali siede; come il vampiro, ella fu molte volte morta, e apprese i segreti del sepolcro; e fu un palombaro in mari profondi e tiene i giorni caduti intorno a sè; e trafficò strane tele coi mercanti levantini; e, come Leda, fu la madre d'Elena di Troia, e, come Sant'Anna, la madre di Maria; e tutto questo non fu per lei se non suono di lire e di flauti, e vive solo nella delicatezza di cui ha improntati i lineamenti mutevoli, e colorite le palpebre e le mani». E io dico a un amico mio: «La presenza sorta così singolarmente presso le acque, esprime quello che nel corso di mille anni l'uomo è giunto a desiderare»; ed egli mi risponde: «Sua è la testa su cui «tutti i fini del mondo son venuti», e le palpebre sono un poco stanche».

E così la pittura per noi si fa più meravigliosa che realmente non sia, e ci rivela un segreto di cui, in verità, nulla conosce, e la musica della mistica prosa è dolce al nostro orecchio come quella musica di suonatore di flauto che donò alla labbra della Gioconda le sue sottili curve velenose. Mi chiedi tu che avrebbe risposto Leonardo a chiunque gli avesse detto della sua pittura che «tutti i pensieri e l'esperienza del mondo incisero e modellarono quivi, con quel ch'essi avevano di potenza in affinare e fare espressiva la forma esteriore, la sensualità di Grecia, la lussuria di Roma, i sogni del

Medio Evo con la ambizione spirituale e gli amori di immaginazione, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia»? Egli avrebbe probabilmente risposto che egli non aveva contemplata alcuna di queste cose, ma semplicemente s'era occupato di certe disposizioni di linee e di masse, e di nuove e singolari armonie di colore dell'azzurro e del verde. E per questa ragione appunto la Critica di cui parlo è Critica della più alta qualità; per essa l'opera d'arte non è se non il punto di partenza per una nuova creazione. Non si limita – supponiamo così almeno per ora – a scoprire la reale intenzione dell'artista e ad accettarla come finale. Ed in questo fa bene, poichè il significato di qualunque bella cosa creata, è, almeno, tanto nell'anima di chi la contempla, quanto era nell'anima di chi la lavorò. Anzi, piuttosto lo spettatore dona alla cosa bella una miriade di significati e la fa meravigliosa per noi, e la pone in qualche nuovo rapporto col secolo, in guisa ch'essa divenga una parte vitale della nostra vita, e un simbolo di ciò, per cui noi preghiamo, o forse di ciò, che noi, avendo per esso pregato, temiamo di poter ricevere. Più io studio, Ernesto, e più chiaramente scorgo che la bellezza delle arti visibili è, come la bellezza della musica, principalmente di impressione; e che potrebbe essere guasta, e veramente così è spesso, da ogni eccesso di intenzione intellettuale da parte dell'artista. Poichè quando l'opera è finita, essa ha, per così dire, una vita indipendente sua propria, e può portare un messaggio assai diverso da quello che fu posto fra le sue

labbra, che lo dicesse. Talvolta, ascoltando l'ouverture del *Tannhäuser*, mi pare veramente di vedere il cavaliere leggiadro camminare sull'erba cosparsa di fiori, e d'udire la voce di Venere, che lo chiama dal cavo colle. Ma altra volta essa mi parla di mille cose differenti, di me, forse, e della mia vita, e delle vite d'altri che uno ha amati e s'è stancato d'amare, o delle passioni che l'uomo non ha conosciute e però ha cercate. Questa sera potrebbe empire qualcuno di quell'ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ di quell'*Amour de l'Impossible*, che precipita come una follia su molti i quali pensano di vivere sicuri e fuor d'ogni pericolo di danni, così ch'essi s'ammalano subitamente per il veleno del desiderio illimitato, e nell'infinito perseguire quel ch'essi non possono ottenere, si fan deboli e vengon meno e inciampano. Domani, come la musica di cui ci narrano Aristotile e Platone, la nobile musica Dorica dei Greci, può fare da medico, e darci un rimedio contro il dolore, e sanare lo spirito ferito, e «armonizzare l'anima con tutte le cose buone». E quel che è vero della musica, è vero di tutte le arti. La Bellezza ha tanti significati quanti umori l'uomo; la Bellezza è il simbolo dei simboli; la Bellezza rivela ogni cosa, perché non esprime nulla. Quando si mostra a noi, essa ci mostra tutto il mondo colorato di fuoco.

ERNESTO. — Ma è l'opera di cui tu hai parlato vera Critica?

GILBERTO. — È la Critica più alta, poichè non solo critica l'opera d'arte individuale, ma la stessa Bellezza,

ed empie di maraviglia una forma che l'artista può aver lasciata vuota, o non compresa, o incompiutamente compresa.

ERNESTO. — La più alta Critica è dunque più creativa della creazione, e lo scopo principale del critico è di vedere l'oggetto come realmente non è in sè; questa è la tua teoria, io credo.

GILBERTO. — Sì, questa è la mia teoria. Per il critico l'opera d'arte non fa se non suggerire una sua propria nuova opera, che non ha necessità di avere alcuna ovvia simiglianza con la cosa criticata. La sola caratteristica d'una bella forma è che si può mettere in essa qualunque cosa si voglia, e vedere in essa qualunque cosa si preferisca vedere; e la Bellezza, che dà alla creazione il suo elemento universale ed estetico, fa del critico un creatore a sua volta, e susurra molte cose differenti che non furono presenti nello spirito di chi scolpì la statua o dipinse la tavola o incise la gemma.

Si dice talvolta, da chi non comprende nè l'indole della più alta Critica, nè il fascino dell'Arte più alta, che le pitture su cui meglio ama scrivere il critico son quelle che appartengono all'aneddoto pittorico, e rappresentano scene tolte dalla letteratura o dalla storia. Ma questo non è vero. In realtà, pitture di tal genere sono troppo intelligibili. Come classe, esse si pongono fra le illustrazioni, ed anche considerate da questo punto di vista non hanno alcun valore, non eccitando la imaginazione, sì imponendole termini definiti. Poichè il dominio del pittore è, com'io ho accennato prima, assai

diverso da quello del poeta. A questo appartiene la vita nella sua piena e assoluta interezza; non solo la bellezza, che gli uomini guardano, ma anche la bellezza che gli uomini ascoltano; non solo la grazia momentanea della forma, o la gioia passeggera del colore, ma tutta la sfera dei sentimenti, il ciclo perfetto del pensiero. Il pittore è tanto limitato, che solo attraverso la maschera del corpo può mostrarci il mistero dell'anima; solo attraverso immagini convenzionali può trattare le idee; solo attraverso i suoi equivalenti fisici può occuparsi di psicologia. E come inadeguatamente egli fa queste cose, chiedendoci d'accettare il turbante lacerato del Moro per la nobile furia d'Otello, o un vecchio imbecille in una tempesta per la selvaggia follia di Lear! E pure sembra che nulla possa fermarlo. Molti dei nostri vecchi pittori inglesi spendono le loro triste vite rovinare in predare nel dominio dei poeti, guastando i loro motivi con una trattazione pesante e sforzandosi di rendere, con la forma visibile e il colore, la meraviglia di quel ch'è invisibile, lo splendore di quel che non si vede. Le loro pitture sono, per naturale conseguenza, insofferibilmente tediose; per essi le arti visibili son divenute arti ovvie, e la sola cosa che non meriti di essere guardata è quel ch'è ovvio. Io non dico che poeta e pittore non possano trattare lo stesso soggetto; essi han sempre fatto così, e sempre così faranno; ma mentre il poeta può, o non, essere pittorico, com'egli preferisce, il pittore conviene che sia sempre pittorico. Poichè un

pittore è confinato non in quel che egli vede in natura, ma in quel che si può vedere sulla tela.

E così, mio caro Ernesto, pitture di tal genere non affascineranno realmente il critico. Egli si toglierà da quelle, per opere tali che lo facciano meditare, sognare, fantasticare, per opere che posseggano la qualità acuta della suggestione, e sembrano dire che anche da esse si può rifugiarsi in un mondo più ampio. Si dice talvolta che la tragedia della vita d'un artista, è ch'egli non può realizzare il suo ideale. Ma la vera tragedia che segue i passi della più parte degli artisti, è che essi realizzano il loro ideale troppo assolutamente. Poichè, quando l'ideale è realizzato, è diminuito della sua meraviglia e del suo mistero, e diviene semplicemente un nuovo punto di partenza per un altro ideale. Per questa ragione, la musica è il tipo perfetto dell'arte; la musica non può mai svelare il suo ultimo segreto. Questa, anche, è la spiegazione de valore della limitazione nell'arte. Lo scultore rinuncia con gioia al colore imitativo, e il pittore alle reali dimensioni della forma, perchè tali rinunce possono evitare una rappresentazione troppo definita del Reale, che sarebbe pura imitazione, e una troppo definita realizzazione dell'Ideale, che sarebbe troppo puramente intellettuale. Attraverso la sua stessa incompiutezza l'Arte si fa perfetta di bellezza, e si rivolge quindi non alla facoltà di riconoscimento nè alla ragione, ma al solo senso estetico, che, accettando riconoscimento e ragione come gradi di apprensione, subordina l'uno e l'altra a una pura impressione

sintetica dell'opera d'arte nel suo insieme, e prendendo quanti alieni elementi di emozione l'opera d'arte possiede, si vale della loro stessa complessità come d'un mezzo per aggiungere una più ricca unità alla impressione finale. Tu vedi, dunque, come sia che il critico estetico ripudî quegli ovvii modi d'arte che non hanno se non un messaggio da portare, e portatolo si fanno muti e sterili e cerchi piuttosto quei modi che suggeriscono sogni e capricci, e per la loro bellezza immaginativa fanno vere tutte le interpretazioni e finale nessuna. Qualche simiglianza, senza dubbio, avrà l'opera creativa del critico con l'opera che l'ha eccitato a creare, ma sarà tale quale esiste non tra la Natura e lo specchio che il pittore di paesaggio o di figura si può immaginarsi che le porga, ma tra la Natura e l'opera dell'artista decorativo. Appunto come sui tappeti senza fiori di Persia, tulipani e rose fioriscono veramente e son belli a guardarsi, benchè non siano riprodotti in forma e linea visibili; appunto come la perla e la porpora della conchiglia marina son ripetute nella chiesa di San Marco a Venezia; appunto come il cielo a volta della miracolosa cappella di Ravenna è fatto sontuoso dall'oro, dal verde, dallo zaffiro della coda di pavone, e gli uccelli di Giunone non volano per esso; così il critico riproduce l'opera ch'egli critica in un modo che non è mai imitativo, e il cui fascino in parte può realmente consistere nel ripudiare la simiglianza, e ci mostra in questa guisa non solo il significato, ma anche il mistero della Bellezza, e trasformando ogni arte in letteratura,

risolve una volta per sempre il problema della unità dell'arte.

Ma vedo ch'è ora di pranzo. Dopo aver discusso un po' di Chambertin e qualche ortolano, noi passeremo alla questione del critico considerato come interprete.

ERNESTO. — Ah! tu concedi dunque che il critico possa qualche volta permettersi di vedere l'oggetto com'esso è realmente in sè stesso.

GILBERTO. — Io non ne sono sicuro del tutto. Forse lo concederò dopo pranzo. C'è, nel pranzo, un influsso sottile.

IL CRITICO COME ARTISTA

CON ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULL'IMPORTANZA DEL DISCUTERE OGNI COSA

DIALOGO. – Parte II. *Persone*: le stesse.
Scena: la stessa.

Il Critico come Artista.

ERNESTO. — Gli ortolani erano deliziosi, e lo Chambertin perfetto. Ed ora, torniamo al punto in quistione.

GILBERTO. — Oh! questo no! La conversazione dovrebbe toccare ogni cosa, ma non fermarsi su nessuna. Parliamo della *Indignazione Morale, la sua Causa e la sua Cura*, ch'è un soggetto su cui penso di scrivere; o della *Sopravvivenza di Tersite*, com'è mostrata dai giornali comici Inglesi; o di qualunque argomento che possa presentarsi.

ERNESTO. — No: io voglio discutere del critico e della critica. Tu m'hai detto che la critica più alta tratta l'arte non come espressiva, ma come impressiva puramente, ed è per conseguenza insieme creativa e indipendente, è in realtà per sè stessa un'arte, che ha con l'opera di creazione lo stesso rapporto che questa col mondo visibile di forma e di colore, o col mondo invisibile di passione e di pensiero. Bene, dimmi ora, non sarà mai il critico un vero interprete?

GILBERTO. — Sì: il critico sarà un interprete, se vorrà. Egli può passare dalla sua impressione sintetica dell'opera d'arte presa nel suo insieme, a un'analisi o esposizione dell'opera stessa, e in questa sfera inferiore, come io ritengo che essa sia, molte cose deliziose si

possono fare e dire. Però il suo oggetto non sarà sempre di chiarire l'opera d'arte. Egli può cercare piuttosto di approfondire il suo mistero, di suscitare intorno ad essa e intorno al suo autore quella nebbia di meraviglie, che non è meno cara agli Dei che agli adoratori. La gente comune sta «terribilmente a suo agio in Zion»: si propone di camminare a braccetto coi poeti, ed ha sulla lingua uno stupido modo di dire: «Perchè dovremmo noi leggere quel che si scrive su Shakespeare e su Milton? Noi possiamo leggere i drammi e i poemi: tanto basta». Ma poter apprezzare Milton è, come una volta osservò il defunto Rettore di Lincoln, il premio d'un lungo studio. E chi desidera comprendere Shakespeare veramente deve comprendere i rapporti che egli ebbe con il Rinascimento e con le Riforme, con le età di Elisabetta e di Giacomo; deve aver familiare la storia della lotta per l'egemonia tra le vecchie forme classiche e lo spirito nuovo romantico, tra la scuola di Sidney¹⁰⁴, Daniel¹⁰⁵ e Jonson¹⁰⁶, e la scuola di Marlowe¹⁰⁷ e del più gran figliuolo di Marlowe¹⁰⁸; deve conoscere i materiali che

104 PHILIP SIDNEY, 1554-86, soldato e diplomatico di Elisabetta regina, morì per ferita riportata alla battaglia di Gravelines in Francia. Di lui si ha l'*Arcadia*, romanzo pastorale che fu in gran voga, ed *Astrophel e Stella*, libro di versi, e la famosa *Defence of Poetry*.

105 SAMUEL DANIEL, 1562-1619, poeta e autore d'una storia d'Inghilterra, con Sidney fra i restauratori dello stile inglese di prosa.

106 BEN JONSON, 1573-1637, massimo fra i comici inglesi. I suoi capolavori sono il *Volpone* e l'*Alchemist*.

107 CRISTOPHER MARLOWE, 1562, morto assassinato a 30 anni. Poeta tragico; delle sue sei tragedie ricordiamo il *Doctor Faustus* che ispirò Goethe.

108 SHAKESPEARE.

erano a disposizione di Shakespeare, e il metodo con cui li usò, e le condizioni delle rappresentazioni teatrali ne' secoli decimosesto e decimosettimo, le loro limitazioni e le loro occasioni di libertà, e la critica letteraria del tempo di Shakespeare, i suoi scopi e modi e canoni; deve studiare il dramma greco e la connessione fra l'arte del creatore di Agamennone e l'arte del creatore di Macbeth; in una parola deve saper collegare la Londra Elisabettiana alla Atene di Pericle, e apprendere la vera posizione di Shakespeare nella storia del dramma europeo, e del dramma mondiale. Il critico sarà certamente un interprete, ma non tratterà l'arte come una Sfinge enigmatica, il cui facile segreto possa essere indovinato e svelato da uno i cui piedi siano feriti, e che non conosca il proprio nome. Piuttosto guarderà all'Arte, come a una Dea, di cui sia suo ufficio fare più intenso il mistero, e suo privilegio farne più maravigliosa agli occhi degli uomini la maestà.

E qui, Ernesto, avviene una cosa, singolare. Il critico sarà in realtà un interprete, ma non sarà un interprete nel senso d'uno che semplicemente ripeta in altra forma un messaggio posto fra le sue labbra perchè lo dica. Poichè appunto come solo dal contatto con l'arte di nazioni straniere, l'arte d'un paese guadagna quella vita individuale e separata che noi chiamiamo nazionalità, così, per una strana inversione, solo con intensificare la propria personalità il critico può interpretare la personalità e l'opera degli altri, e più fortemente entra questa personalità nell'interpretazione, più reale diviene

l'interpretazione, più soddisfacente, più convincente, più vera.

ERNESTO. — Io avrei detto che la personalità fosse un elemento disturbatore.

GILBERTO. — No; è un elemento di rivelazione. Se tu vuoi comprendere gli altri, tu devi intensificare il tuo individualismo.

ERNESTO. — Qual è l'effetto, poi?

GILBERTO. — Te lo dirò, e forse meglio, con un esempio definito. Mi sembra che, mentre il critico letterario è primo, senza dubbio, come quello che ha il campo più vasto, e la più ampia visione, e il materiale più nobile, ogni arte ha un critico, per così dire, ad essa assegnato. L'attore è un critico del dramma; egli mostra l'opera del poeta in nuove condizioni, e con un metodo suo speciale; egli prende la parola scritta, e azione e gesto e voce divengono i mezzi della rivelazione. Il cantore, o il suonatore di liuto e viola, è il critico della musica. L'incisore di una pittura, le toglie i suoi bei colori; ma ci mostra, con l'uso d'un nuovo materiale, la sua vera qualità di colore, i suoi toni e valori, e i rapporti delle sue masse; e così è, nel suo genere, un critico, poichè critico è chi ci fa vedere un'opera d'arte in una forma diversa da quella dell'opera stessa, e l'impiego d'un nuovo materiale è un elemento critico come creativo. La scultura, anche, ha il suo critico, che può essere o l'incisore di una gemma come nei tempi dei Greci, o qualche pittore come il Mantegna, che si sforzò di riprodurre su tela la bellezza della linea

plastica, e la dignità sinfonica del bassorilievo processionale. E nel caso di tutti questi critici di arte creatori, è evidente che la personalità è un elemento assolutamente essenziale per qualsiasi reale interpretazione. Quando Rubinstein ci suona la *Sonata Appassionata* di Beethoven, egli non, ci dà soltanto Beethoven, ma anche sè stesso, e così ci dà Beethoven assolutamente, – Beethoven riinterpretato attraverso una doviziosa natura artistica, e fatto vivido e meraviglioso per noi da una nuova ed intensa personalità. Quando un grande attore recita Shakespeare, noi facciamo la stessa esperienza: la sua individualità diviene una parte vitale della interpretazione. La gente dice talvolta che gli attori ci danno il loro Amleto, e non quello di Shakespeare; e questo sofisma – poichè è un sofisma – è, mi dispiace dirlo, ripetuto da quello scrittore pieno di grazia e di fascino, che ha ultimamente abbandonato il tumulto della letteratura per la pace della Casa dei Comuni, io dico dell'autore di *Obiter Dicta*¹⁰⁹. In verità, non esiste un Amleto di Shakespeare. Se Amleto ha qualcosa della definitezza d'una opera d'arte, ha però anche tutta l'oscurità che è propria della vita: ci sono tanti Amleti quante melanconie.

ERNESTO. — Tanti Amleti quante melanconie?

GILBERTO. — Sì: e come l'arte scaturisce da una personalità, così solo a una personalità può essere

109 LORD LYTTON.

rivelata, e dalla missione¹¹⁰ delle due viene la buona critica interpretativa.

ERNESTO. — Il critico, dunque, considerato come interprete, non darà meno di quel che riceve, e presterà quanto piglia in prestito?

GILBERTO. — Egli ci mostrerà sempre l'opera d'arte in qualche nuovo rapporto col nostro secolo. Egli ci ricorderà sempre che le grandi opere d'arte sono cose viventi, — sono, realmente, le sole cose che vivano. Tanto, infatti, egli sentirà questo, ch'io sono certo che, come la civiltà progredisce e noi diveniamo più altamente organizzati, gli spiriti eletti d'ogni età, gli spiriti colti e critici s'interessarono sempre meno della vita attuale, e *cercheranno di ricavare le loro impressioni quasi interamente da quel che l'arte ha toccato*. Poichè la Vita è terribilmente deficiente nella sua forma. Le sue catastrofi sono sbagliate nel modo e nelle persone. C'è un grottesco errore intorno alle sue commedie, e le sue tragedie sembrano culminare in farse. Si è sempre feriti, ad avvicinarsi. Le cose durano o troppo o non abbastanza.

ERNESTO. — Povera vita! Povera vita degli uomini! Non sei tu pure toccato dalle lagrime che il poeta Romano ci dice essere parte della sua essenza?

GILBERTO. — Troppo presto ne sono stato toccato, io temo. Perchè quand'uno guarda indietro alla vita, che fu così vivida nell'intensità delle sue emozioni, e piena di

110 Nell'originale inglese "meeting" [nota per l'edizione elettronica Manuzio].

così fervidi momenti di estasi o di gioia, tutto ciò sembra un sogno e un'illusione. Che sono le cose irreali, se non le passioni che ci arsero come fiamme una volta? Che sono le cose incredibili, se non quelle che si sono fedelmente credute? Che sono le cose improbabili? Quelle che noi stessi abbiamo fatte. No, Ernesto; la vita ci inganna con ombre, come un burattinaio. Noi le chiediamo un piacere; essa ce lo dona, con séguito d'amarezze e disinganni. Noi ci incontriamo in qualche nobile dolore, che noi pensiamo sia per prestare ai nostri giorni la purpurea dignità della tragedia; ed ecco che questo dolore s'allontana da noi, e cose men nobili ne prendono il posto, e in qualche grigia aurora ventosa, o in qualche sera odorosa di silenzio e d'argento, noi ci troviamo a guardare con meraviglia insensibile o con stupido cuore di pietra la treccia di capelli d'oro che una volta avevamo così selvaggiamente adorata e così follemente baciata.

ERNESTO. — Dunque, la vita è un fallimento?

GILBERTO. — Dal punto di vista artistico, certamente. E la prima cosa che fa della vita un fallimento da questo punto di vista artistico, è quella che le presta la sua sordida sicurezza, il fatto che nessuno può mai ripetere esattamente la stessa emozione. Come la cosa è diversa nel mondo dell'Arte. In uno scaffale della libreria dietro di te c'è la *Divina Commedia*, ed io so che s'io la apro a un certo luogo, io sarò colmo d'un odio feroce, per tale che non m'ha mai fatto alcun torto, o agitato da un grande amore per tale ch'io non vedrò mai. Non c'è

amore o passione che l'Arte non ci possa dare, e quelli di noi che hanno scoperto il suo segreto possono fissare anticipatamente quali sono per essere le nostre esperienze. Noi possiamo scegliere il giorno e l'ora. Noi possiamo dire a noi stessi: «Domani, all'alba, cammineremo col grave Vergilio per la valle dell'ombra di morte», ed ecco! l'alba ci trova nella selva oscura, ed il mantovano ci è a lato. Passiamo per la porta su cui è l'iscrizione fatale alla speranza, e contempliamo l'orrore d'un altro mondo. Passano gli ipocriti, con le loro face dipinte e le cappe di piombo dorato. Dalla bufera che mai non resta, e li mena nella sua rapina, i peccatori carnali ci guardano, e noi miriamo l'eretico che straccia le sue carni, e il goloso fiaccato dalla pioggia. Schiantiamo i rami secchi dell'albero nella selva delle Arpie, ed ogni fronda velenosa di color fosco sanguina per rosso sangue avanti a noi, e grida forte con amare strida. Da un corno di fuoco Ulisse ci parla, e quando si leva il gran Ghibellino dal suo sepolcro di fiamme, l'orgoglio che trionfa della tortura di quel letto si fa nostro per un momento. Volano per l'aer perso quei che tinsero il mondo della bellezza del loro peccato, e nella bolgia del morbo schifoso, malato d'idropisia e gonfio il corpo a simiglianza d'un liuto mostruoso, giace Adamo da Brescia, il battitore di falsa moneta. Egli c'invita ad ascoltare la sua miseria; noi ci fermiamo, e con labbra secche e aperte ci dice com'egli sogni di e notte i ruscelletti d'acqua chiara che discendono pei verdi colli del Casentino in freschi e molli canali. Sinone, il falso

greco di Troia, si beffa di lui, ed egli lo percuote in volto, e rissano tra loro. Ci affascina la loro vergogna, ed indugiamo, finché non ci rampogni Vergilio e non ci conduca via a quella città turrita di giganti, dove il gran Nembrotto suona il suo corno. Terribili cose ci sono serbate, e noi ci accostiamo ad esse nelle vesti e col cuore di Dante. Traversiamo la palude Stigia, e Filippo Argenti nuota alla nostra barca per l'onde melmose. Egli ci chiama, e noi lo respingiamo. Godiamo della voce della sua agonia e Vergilio ci loda per l'amarezza del nostro disprezzo. Camminiamo sui freddi cristalli di Cocito, dove stanno fitti i traditori come pagliuzze nel vetro. Il nostro piede urta contro la testa di Bocca. Egli non ci vuol dire il suo nome, e noi strappiamo i capelli a manate dal teschio latrante. Alberigo ci prega di rompere il ghiaccio sul suo volto, ch'egli possa piangere un poco. Noi gli diamo la nostra parola, e quando egli ha pronunciato il suo doloroso racconto, noi rinneghiamo la parola data, e ci allontaniamo da lui; ed è cortesia essergli così villani, poichè chi più abbietto di colui che ha misericordia per i condannati da Dio? Nelle mascelle di Lucifero vediamo l'uomo che vendette Cristo, e nelle mascelle di Lucifero gli uomini che uccisero Cesare. Noi tremiamo e usciamo a riveder le stelle.

Nella terra di Purgazione, l'aere è più aperto, e il sacro monte si leva nella pura luce del giorno. Quivi è pace per noi, e per coloro che per una stagione dimorano in esso, quivi è pure alcuna pace, sebbene,

pallida del veleno della Maremma, Madonna Pia ci passi avanti, e Ismene, con la pena terrena ancora attardantesi intorno a lei, sia quivi. Anima dopo anima ci fa partecipi di qualche pentimento o di qualche gioia. Colui, cui il lutto della vedova insegnò a bere il dolce assenzio del dolore, ci dice di Nella che prega nel suo letto solitario; e noi impariamo dalla bocca di Buonconte come una lagrima sola possa salvare un peccatore morente dal nemico. Sordello, il nobile e sdegnoso lombardo, ci adocchia da lontano come un leone giacente. Quando apprende che Vergilio è uno dei cittadini di Mantova, gli cade al collo, e quando apprende ch'egli è il cantore di Roma, cade ai suoi piedi. In quella valle, dove l'erba e i fiori sono più belli del fresco smeraldo appena spaccato e del legno Indico, e più vivaci dello scarlatto e dell'argento, stanno cantando quelli che nel mondo furono re; ma le labbra di Rodolfo d'Asburgo non si muovono alla musica degli altri, e Filippo di Francia si batte il petto, ed Arrigo d'Inghilterra siede solo. Avanti e avanti andiamo, su per la scala meravigliosa, e le stelle si fanno più grandi del costume, e il canto dei re s'attenua, e in fine noi aggiungiamo¹¹¹ ai sette alberi d'oro, e al giardino del Paradiso terrestre. In un carro tirato da un grifone, appare una le cui tempie sono cinte d'oliva, che è velata di bianco, ed ammantata di verde e vestita d'una veste colorata come vivo fuoco. L'antica fiamma si desta in

111 Nell'originale inglese "we reach" [nota per l'edizione elettronica Manuzio].

noi; il nostro sangue s'affretta in terribili pulsazioni; noi la riconosciamo: è Beatrice, la donna che noi abbiamo adorata. Si scioglie il ghiaccio congelato intorno al nostro cuore. Selvagge lagrime d'angoscia erompono da noi, e noi chiniamo la fronte a terra, perchè sappiamo d'aver peccato. Quando abbiám fatta penitenza, e siamo purificati, e abbiám bevuta dell'acqua di Lete e ci siamo bagnati in quella di Eunoè, la signora della nostra anima ci innalza al Paradiso Celeste. Fuori dalla luna, eterna margherita, il volto di Piccarda Donati s'inclina verso di noi. La sua bellezza ci turba per un momento, e quando, come una cosa che cade nell'acqua, ella s'allontana, noi fissiamo dietro di lei gli occhi pensosi. Il dolce pianeta di Venere è pieno d'amanti. Cunizza, la sorella d'Ezzelino, la signora del cuore di Sordello, è quivi, e Folco l'appassionato cantore di Provenza, che afflitto per Azalais lasciò il mondo, e la meretrice di Canaan che fu la prima anima redenta da Cristo. Gioacchino da Flora sta nel sole, e nel sole l'Aquinate racconta la storia di San Francesco, e Bonaventura la storia di San Domenico. Per i rubini splendenti di Marte, Cacciaguida s'avvicina. Egli ci dice della freccia scoccata dall'arco dell'esilio, e come sa di sale il pane altrui, e come son erte le scale nella casa d'uno straniero. In Saturno le anime non cantano, ed anche colui che ci guida non osa sorridere. Su una scala d'oro salgono e discendono le fiamme. Finalmente, noi vediamo la pompa della Mistica Rosa. Beatrice fissa i suoi occhi nel viso di Dio, per non distoglierli più. La

visione beatifica n'è concessa, noi conosciamo l'Amore che muove il sole e l'altre stelle.

Sì, noi possiamo porre la terra indietro secento anni, e farci uni col grande fiorentino, inginocchiarci con lui allo stesso altare e partecipare del suo rapimento e del suo disdegno. E se ci stanchiamo d'un tempo antico, e desideriamo effettuare la nostra età in tutta la sua stanchezza e il suo peccato, non ci son libri che ci possano far vivere in un'ora sola più che non possa farci vivere la vita in una lunga serie d'anni obbrobriosi? Vicino alla tua mano c'è un piccolo volume, legato in una pelle verde-Nilo cosparsa di nenufari d'oro e levigata con duro avorio. È il libro che Gautier amava, è il capolavoro di Baudelaire. Aprilo a quel tristo madrigale¹¹² che comincia:

*«Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste!»*

e tu ti troverai ad adorare il dolore, come tu non hai mai adorata la gioia. Trascorri fino alla poesia sull'uomo che tormenta sè stesso¹¹³, lascia che la sua musica sottile si insinui nel tuo cervello e colori i tuoi pensieri, e per un momento tu diverrai quel ch'era chi la scrisse, anzi, non per un momento solo, ma per molte aride notti di luna e sterili giorni senza sole una disperazione, che non è la tua, farà sua dimora entro di te, e la miseria d'un

112 È il XC dei *Fleurs du Mal*: *Madrigal triste*.

113 È il CV dei *Fleurs du Mal*: *L'Héatontimorouménos*.

altr'uomo ti roderà il cuore. Leggi tutto il libro, soffri che dica pur uno dei suoi segreti all'anima tua, e l'anima tua si farà avida di conoscere più, e si pascerà di miele velenoso, e cercherà di pentirsi di singolari delitti, dei quali è innocente, e di espiare terribili piaceri che non ha mai conosciuti. E poi, quando tu sei stanco di questi fiori del male, volgiti ai fiori che crescono nel giardino di Perdita¹¹⁴, e nei loro calici umidi di rugiada rinfresca la tua fronte febbrile, e fa che la loro grazia sani e ristori l'anima tua; o desta dalla sua tomba dimenticata Meleagro¹¹⁵, il dolce Siro, e comanda all'amante di Eliodoro di fare musica per te, poichè anch'egli ha fiori nel suo Canto, rossi fiori di meligrani, ed iridi odorose di mirra, asfodeli sonanti, e giacinti nerazzurri, e majorana e serpeggianti occhi-di-bove. Caro gli era il profumo dei campi di fave a sera, e caro l'odoroso spicanardo crescente sui colli Siriani, e il fresco timo verde, che orna la coppa di vino. I piedi dell'amor suo, com'ella camminava nel giardino, erano come gigli su gigli. Più tenere dei petali di papavero, carichi di sonno, erano le sue labbra, più tenere delle violette e così odorose. Il fiammeo croco spuntava dall'erba per guardarla. Per lei il gracile narcisso raccoglieva la fresca pioggia; e per lei gli anemoni dimenticavano i venti siciliani amoreggianti con essi. E

114 La figliuola del re di Sicilia in *The Winter's Tale* di SHAKESPEARE.

115 MELEAGRO di Gadara, fiorito circa un secolo a. C., autore di epigrammi erotici, eleganti e leggiadri, e di una *Corona* d'epigrammi di 44 poeti, la più antica che si conosca.

nè croco, nè anemone, nè narcisso era bello come lei.

È una singolar cosa, questa trasmissione di emozioni. Noi ci ammaliano delle malattie stesse del poeta, e il cantore ci presta il suo dolore. Morte labbra hanno un loro messaggio per noi, e cuori ridotti in polvere possono comunicare la loro gioia. Corriamo a baciare la bocca sanguinante di Fantine¹¹⁶, e seguiamo Manon Lescaut¹¹⁷ per tutto il mondo. Nostra è la follia d'amore della donna Tiria¹¹⁸, e il terrore di Oreste¹¹⁹ è nostro ancora. Non c'è passione che noi non possiamo sentire, non piacere che noi non sappiamo godere, e noi possiamo scegliere il tempo della nostra iniziazione, ed anche il tempo della nostra libertà. La vita! La vita! Non andiamo alla vita per il nostro appagamento o per la nostra esperienza. È una cosa angustiata dalle circostanze, incosciente nelle sue parole, e senza quella bella corrispondenza di spirito e forma, che è la sola cosa che possa soddisfare un temperamento artistico e critico. Ci fa pagare uno scotto troppo alto per le sue mercanzie, e noi acquistiamo l'infimo dei suoi segreti a un costo ch'è mostruoso ed infinito.

ERNESTO. — Dobbiamo dunque rivolgerci all'Arte per ogni cosa?

116 Eroina dei *Misérables* di VICTOR HUGO.

117 Eroina del romanzo omonimo di ANT. FRANÇOIS PREVOST D'EXILES, detto *L'Abbé*, 1697-1763, spirito bizzarro e incostante, monaco e poi soldato e poi benedettino, e laico di nuovo e di nuovo religioso, fecondissimo scrittore; dei suoi romanzi famosi questo è il solo che viva e si stampi ancora.

118 Didone cantata da VERGILIO.

119 Cantato da ESCHILO.

GILBERTO. — Per ogni cosa. Perchè l'Arte non ci fa alcun male. Le lagrime che noi versiamo per un dramma sono un tipo delle squisite emozioni sterili che è ufficio dell'Arte ridestare. Piangiamo, ma non siamo feriti. Ci attristiamo, ma la nostra tristezza non è amara. Nella vita reale dell'uomo, il dolore, come dice Spinoza, è un transito a una minor perfezione. Ma il dolore di cui ci empie l'Arte, insieme purifica ed inizia, s'io posso ancora una volta citare il grande critico d'arte dei Greci. Per l'Arte, e solo per l'Arte, noi possiamo effettuare la nostra perfezione; per l'Arte, e solo per l'Arte, possiamo difenderci dai sordidi pericoli dalla reale esistenza. Questo non solo viene dal fatto che nessuna cosa che l'uomo può immaginare merita che si faccia, ma dalla legge sottile che le forze emozionali, come le forze fisiche, hanno limitata estensione, ed energia. Si può sentire tanto e non più. E come può importare con che piacere la vita si provi a tentare l'uomo, o con quale dolore cerchi di mutilarne o guastarne l'animo, se nello spettacolo della vita di chi non ha mai esistito, l'uomo ha trovato il vero segreto della gioia, e piange le sue lagrime sulla morte di chi, come Cordelia e la figliuola di Brabanzio¹²⁰, non muore mai?

ERNESTO. — Fermati un momento. Mi pare che in tutte le cose che tu hai dette, c'è qualcosa di intimamente immorale.

GILBERTO. — Ogni arte è immorale.

120 La figliuola del *King Lear* e la Desdemona di SHAKESPEARE.

ERNESTO. — Ogni arte?

GILBERTO. — Sì. Poichè l'emozione per amore dell'emozione è lo scopo dell'arte, e l'emozione per amor dell'azione è lo scopo della vita, e di quella organizzazione pratica della vita che noi chiamiamo società. La società, ch'è principio e fondamento della morale, esiste semplicemente per la concentrazione della energia umana, e per assicurare la propria continuità e sana stabilità, richiede, e senza dubbio a ragione, da ciascuno dei suoi cittadini, ch'egli contribuisca al bene comune con qualche forma di lavoro produttivo, e faticosi e lavori in modo che sia fatta l'opera quotidiana. La società spesso perdona al delinquente; non perdona mai al sognatore. Le belle emozioni sterili, che l'arte eccita in noi, sono odiose ai suoi occhi, e la gente è così compiutamente dominata dalla tirannia di questo spaventevole ideale sociale, che sempre si presenta in visite private o in altri luoghi aperti al pubblico a dirti con alta voce stentorea: «Che fai?», mentre: «Che pensi?», è la sola domanda che qualunque essere civile possa permettersi di rivolgere a un altro. Han buone intenzioni senza dubbio, quelle oneste allegre persone; forse questa è la causa per cui sono così eccessivamente tediose. Ma qualcuno dovrebbe insegnar loro che mentre, nell'opinione della società, la contemplazione è la colpa più grande di cui possa essere colpevole un cittadino, nell'opinione della più alta cultura essa è la peculiare occupazione dell'uomo.

ERNESTO. — La contemplazione?

GILBERTO. — La contemplazione. Ti dissi prima ch'era assai più difficile parlare d'una cosa che farla. Lascia ch'io ti dica ora che non far nulla è la cosa più difficile del mondo, la più difficile e la più intellettuale. Per Platone, con la sua passione per la sapienza, questa era la più nobile forma di energia. Per Aristotile, con la sua passione per la scienza, questa era anche la più nobile forma di energia. A questo la passione religiosa conduceva il santo e il mistico del Medio Evo.

ERNESTO. — Noi esistiamo, dunque, per non far nulla.

GILBERTO. — Per non far nulla esistono gli eletti. L'azione è limitata e relativa. Illimitata e assoluta è la visione di chi siede a suo agio ed osserva, di chi cammina solitario e sogna. Ma noi nati alla fine di questa meravigliosa età, siamo insieme troppo colti e troppo critici, troppo intellettualmente sottili, e troppo curiosi di squisite voluttà, per accettare qualunque speculazione sulla vita, in cambio della vita stessa. Per noi la *città divina* è senza colore e la *fruitio Dei* senza significato. La metafisica non soddisfa il nostro temperamento, e l'estasi religiosa è fuori d'uso. Il mondo attraverso il quale il filosofo Accademico diviene «lo sfruttatore di tutti i tempi e di tutte le esistenze», non è realmente un mondo ideale, ma semplicemente un mondo di idee astratte. Quando noi vi penetriamo, noi moriamo di freddo, tra i freddi matematici del pensiero. Le corti della città di Dio non ci sono aperte, ora. Le sue porte sono guardate

dall'Ignoranza, e per oltrepassarle noi dobbiamo rinunciare a tutto quello che nella nostra natura è più divino. Basta che i nostri padri credessero; essi hanno esaurita la fa

coltà di fede della specie; il loro legato per noi è lo scetticismo ch'essi temevano. S'essi l'avessero posto in parole, non potrebbe vivere in noi come pensiero. No, Ernesto, no. Noi non possiamo ritornare ai santi. C'è assai più da imparare dai peccatori. Noi non possiamo ritornare ai filosofi, e i mistici ci conducono fuori di via. Chi, come dice Guglielmo Pater, scambierebbe la curva d'una sola foglia di rosa per l'Essere intangibile senza forma, che Platone pone così in alto? Che è per noi l'Illuminazione di Filone¹²¹, l'Abisso di Eckhart¹²², la visione di Böhme¹²³, lo stesso Cielo mostruoso che fu rivelato ai ciechi occhi di Swedenborg?¹²⁴ Tali cose sono da meno della tromba d'oro di un asfodelo dei

121 FILONE ebreo, nato in Alessandria nel 25 a. C., morto il 40 d. C., lasciò molte opere in greco in forma di commentari alla Bibbia. Nella visione estatica di Dio egli poneva la maggiore virtù, il sommo bene.

122 MEISTER ECKHART, morto verso il 1300, provinciale Domenicano a Colonia, è il tipo perfetto del mistico, dell'uomo interiore. Una sua frase a *chi intende il suo discorso* può rivelarlo mirabilmente: «Un indicibile nulla, un eterno: io sono».

123 JACOPO BOEHME, di Goerlitz, 1575-1624, fu il teosofa per eccellenza. La sua *Aurora* è un libro di misticismo panteistico, dove le idee speculative più ardite s'incontrano con l'ortodossia più sincera: per essere filosofi domandate a Dio lo Spirito Santo, come grazia; ma lo Spirito Santo è in tutta la natura, come l'anima nel corpo.

124 EMMANUEL SWEDENBORG, 1688-1772, teosofa svedese, negli *Arcana caelestia* e in altri scritti narrò le sue visioni, i suoi colloqui con angeli e demoni; si proponeva di rigenerare il Cristianesimo, e la sua Chiesa, la *Nuova Gerusalemme*, conta ancora oggi dei fedeli.

prati, assai da meno della infima tra le arti visibili; poichè, appunto come la Natura è materia che contende verso lo spirito, così l'Arte è spirito che s'esprime sotto le condizioni della materia, e pertanto, pure nella più bassa delle sue manifestazioni, essa parla egualmente al senso e all'anima. Per un temperamento estetico, il vago è sempre ripugnante. I Greci furono una nazione d'artisti, perchè mancarono del sentimento dell'infinito. Come Aristotile, come Goethe dopo ch'ebbe letto Kant, noi desideriamo il concreto, e nulla ci può soddisfare se non questo.

ERNESTO. — Che cosa, dunque, tu proponi?

GILBERTO. — Mi sembra che con lo sviluppo dello spirito critico noi potremo vivere non solo le nostre singole vite, ma la vita collettiva della razza, e farci così assolutamente moderni, nel vero significato della parola modernità. Perchè colui per cui il presente è la sola cosa che sia presente, nulla sa dell'età in cui vive. Per possedere nella sua realtà il secolo decimonono, conviene possedere ogni secolo che l'ha preceduto e ha contribuito alla sua creazione. Per conoscere qualunque cosa di sè stessi, conviene conoscere tutto degli altri. Non ci deve essere umore per cui non si possa aver simpatia, non morta ragione di vita che non si possa fare rivivere. È impossibile questo? Io non credo. Svelandoci l'assoluto meccanismo di tutte le azioni, e liberandoci così dal peso volontario e ingombrante della responsabilità morale, il principio scientifico della Eredità è divenuto, per così dire, il garante della vita

contemplativa. Ci ha dimostrato che noi non siamo men liberi di quando ci proviamo ad agire. Ci ha presi nelle reti del cacciatore, ed ha scritto sul muro la profezia del nostro destino. Noi non possiamo osservarlo, poichè è dentro di noi; non vederlo, se non in uno specchio che specchi l'anima. È una Nemese senza maschera, è l'ultimo dei Fati, e il più terribile. È il solo degli Dei di cui conosciamo il vero nome.

E pure, mentre nella sfera della vita pratica ed esterna ha tolto all'energia la sua libertà, e all'attività la sua elezione, nella sfera soggettiva, dove impera l'anima, viene a noi quest'ombra terribile con molti doni nelle sue mani, doni di temperamenti singolari e sottili suscettibilità, doni di selvaggi ardori e freddi umori d'indifferenza, complessi doni multiformi di pensieri discordanti fra loro, e passioni che si combattono a vicenda. E così, non la vita nostra noi viviamo, ma la vita dei morti, e l'anima che dimora in noi non è una singola entità spirituale, che ci faccia personali e individuali e sia creata per il nostro uso e penetri in noi per la nostra gioia. È qualcosa che ha abitato in luoghi paurosi, e fatta sua dimora degli antichi sepolcri; malata di molte malattie, piena di memorie di curiosi peccati; più saggia di noi, e la sua sapienza è amara. Ci empie di desideri impossibili, e ci fa seguire quel che noi sappiamo di non potere acquistare. Una cosa tuttavia, Ernesto, può fare per noi: può condurci lontano da ambienti la cui bellezza ci è offuscata dalla nebbia della familiarità, o la cui ignobile bruttezza e le cui sordide

esigenze guastano la perfezione del nostro sviluppo. Può aiutarci ad abbandonare l'età in cui siamo nati, e a passare in altre età e a non trovarci esiliati nella loro atmosfera. Può insegnarci a sfuggire alla nostra esperienza, ed a possedere le esperienze di coloro che sono più grandi di noi. Il dolore di Giacomo Leopardi, che impreca alla vita, diviene il nostro dolore. Teocrito soffia nella sua zampogna, e noi ridiamo con le labbra di ninfe e pastori. Nella pelle di lupo di Pierre Vidal¹²⁵ fuggiamo innanzi ai cani, e nell'armatura di Lancilotto cavalchiamo dal verziere della Regina. Noi abbiamo mormorato il segreto del nostro amore sotto il cappuccio d'Abelardo¹²⁶, e nelle vesti macchiate di Villon¹²⁷ abbiamo cantata la nostra vergogna. Possiamo veder l'alba per gli occhi di Shelley¹²⁸, e quando erriamo con Endimione¹²⁹, la Luna si innamora della nostra giovinezza. Nostra è l'angoscia di Ati¹³⁰, e nostro il

125 PEIRE VIDALS, 1160-1200, trovatore provenzale, prode amatore e guerriero, fu anche in Italia a spargere i fiori della poesia e cortesia della sua terra.

126 PIERRE ABÉLARD, *Abaelardus*, 1079-1142, filosofo profondo, meglio noto per la sua vita avventurosa, che per la sua dottrina concettualista, meglio per le lettere sue e della sua donna Eloisa, che per i suoi trattati di teologia e di morale, *De unitate et trinitate divina*, *Sic et non*, *Nosce te ipsum*, ecc.

127 FRANÇOIS VILLON, nato nel 1431 e morto Dio sa quando, ladro e vagabondo, poeta originale e bizzarro. Chi non conosce la sua meravigliosa *Ballade des Pendus*, scritta quand'era condannato a essere *pendu et étranglé*, per una rissa a cui aveva partecipato?

128 PERCY BISSHE SHELLEY, *Cor Cordium*, 1792-1823, il poeta della *Sensitiva*, del *Prometeo*, dell'*Epipsychidion*, morì naufrago sulle coste di Toscana.

129 KEATS, V. n. 1 a pag. 124 [nota 102 in questa edizione elettronica].

130 Creatura mitologica cantata da PHILIPPE QUINAULT, 1635-1688, in *Atys*,

furore impotente e i nobili dolori del principe Dano. Pensi tu che l'immaginazione ci faccia vivere queste vite innumerevoli? Sì: è l'immaginazione; e l'immaginazione è effetto dell'eredità. È semplicemente esperienza di razza, concentrata.

ERNESTO. — Ma dov'è in questo la funzione dello spirito critico?

GILBERTO. — La cultura che questa trasmissione d'esperienze di razza rende possibile, può essere perfezionata solo dallo spirito critico, e veramente può dirsi che sia con esso una cosa. Perché quale è il vero critico se non colui che porta entro sé i sogni e le idee e i sentimenti di miriadi di generazioni, e a cui nessuna forma di pensiero è straniera, nessun impulso di emozioni oscuro? E quale il vero uomo colto se non colui che per fine erudizione e disdegnosi rifiuti ha fatto cosciente e intelligente l'istinto; e può discernere l'opera che ha valore, da quella che non ne ha, e così per contatti e paragoni si fa padrone dei segreti dello stile e della scuola, e comprende i loro significati, e ascolta le loro voci, e sviluppa in sé quello spirito di curiosità disinteressata, che è la vera radice, come il vero fiore, della vita intellettuale, e così giunge alla chiarezza intellettuale, e avendo imparato «il meglio che sia saputo e pensato nel mondo», vive — non è fantasia questa — con coloro che sono gli Immortali?

una delle sue famose tragedie liriche.

Sì, Ernesto, la vita contemplativa, la vita che ha per iscopo non *fare*, ma *essere*, e non *essere* soltanto, ma *divenire* – questo è quel che ci può dare lo spirito critico. Gli Dei vivono così: o meditando la propria perfezione, come ci dice Aristotile, o, come pensava Epicuro, osservando coi calmi occhi dello spettatore la tragicommedia del mondo ch'essi hanno fatto. Anche noi potremmo vivere com'essi, ed essere con appropriate emozioni, testimonî delle diverse scene che offrono l'uomo e la natura. Noi ci potremmo rendere spirituali, distogliendoci dall'azione, e divenire perfetti ripudiando l'energia. Spesso m'è parso che Browning sentisse qualcosa di ciò. Shakespeare lancia Amleto nella vita attiva, e gli fa effettuare la sua missione con lo sforzo. Browning ci avrebbe potuto dare un Amleto che effettuasse la sua missione col pensiero. Incidenti e avvenimenti erano per lui spogli di realtà e di significazione. Egli fece dell'anima il protagonista della tragedia della vita, e considerò l'azione come il solo elemento non drammatico di un dramma. Per noi a ogni modo il ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ è il vero ideale. Dall'alta torre del Pensiero noi possiamo guardar fuori sul mondo. Tranquillo e soggettivo e compiuto. Il critico estetico contempla la vita, e nessuna freccia scoccata alla ventura può ferire tra le giunture della sua corazza. Egli almeno è salvo. Egli ha scoperto il modo di vivere.

È un tal modo di vita immorale? Sì, tutte le arti sono immorali, fuori di quelle inferiori forme d'arte sensuale o didattica che cercano di spingere a fare il male o il

bene. Poichè l'azione d'ogni genere appartiene alla sfera della morale. Lo scopo dell'arte è soltanto quello di creare una disposizione di spirito. È un tal modo di vita non pratico? Ah! non è così facile non essere pratico, come imagina l'ignorante Filisteo. Sarebbe bene per l'Inghilterra se così fosse. Non c'è paese nel mondo come il nostro bisognoso di gente non pratica. Tra noi, il Pensiero è degradato dalla sua costante associazione con la pratica. Chi, movendo tra la violenza e il tormento della esistenza attuale, politico rumoroso, o clamoroso riformatore sociale, o povero prete d'animo angusto, accecato dalle sofferenze di quella insignificante sezione della comunità, dove gli è sortito di vivere, può seriamente pretendere di poter formulare un disinteressato giudizio intellettuale intorno a qualsiasi cosa? Ogni professione significa un pregiudizio. La necessità d'una carriera costringe tutti a prendere un partito. Noi viviamo nell'età del troppo lavoro e della poca educazione; l'età in cui la gente è così laboriosa da divenire stupida affatto. E benchè possa sonare aspro, io non posso fare a meno di dire che tal gente merita il suo destino. La via sicura per non saper nulla della vita è di cercare di farsi utili.

ERNESTO. — Una dottrina affascinante, Gilberto.

GILBERTO. — Di questo non sono sicuro, ma essa ha almeno il minor merito d'essere vera. Che il desiderio di fare del bene produca un raccolto abbondante di puritani, è il minore dei mali de' quali è causa. Il puritano è assai interessante per lo studio psicologico, e

benchè di tutte le pose, una posa morale sia quella che più offende, pure è già qualcosa solo avere una posa. È un riconoscimento formale dell'importanza di trattare la vita da un definito e razionale punto di vista. Che la Simpatia umanitaria combatta la natura assicurando la sopravvivenza del più debole, può fare disprezzare le sue facili virtù all'uomo di scienza. L'economista politico può gridare contro ad essa, perchè pone l'improvvido nelle stesse condizioni del provvido, e così toglie alla vita il più forte, perchè più sordido, incentivo all'industria. Ma agli occhi del pensatore, il vero danno che fa la simpatia sentimentale, è ch'essa limita la conoscenza, e così ci impedisce di sciogliere qualunque problema sociale. Noi cerchiamo ora d'evitare la crisi futura o la futura rivoluzione, come i miei amici fabianisti¹³¹ la chiamano, con distribuzioni ed elemosine. Ebbene, quando arrivasse la rivoluzione o crisi, noi saremmo impotenti perchè non sapremmo nulla. E così, Ernesto, non ci lasciamo ingannare. L'Inghilterra non sarà mai civile, finchè non avrà aggiunta l'Utopia ai suoi dominî. A più d'una sua colonia potrebbe rinunciare, per una così bella terra. C'è bisogno fra noi di gente non pratica, che vegga oltre il momento, e pensi oltre il giorno. Quelli che si provano a condurre il popolo, possono far questo solo seguitando la folla. Per la voce d'uno che gridi nel deserto, le vie degli dii debbono essere preparate.

131 *Fabianisti* sono i membri della *Fabian Society*, socialisti che s'affidano interamente alla forza morale.

Ma forse tu pensi che in guardare per la pura gioia di guardare e contemplare per amore della contemplazione, ci sia qualcosa di egoistico. Se tu pensi questo, non lo dire. Ci vuole un'età interamente egoista, come la nostra, per deificare il sacrificio di sè. Ci vuole un'età interamente avara, come quella in cui noi viviamo, per porre sopra le belle virtù intellettuali quelle fatue virtù sentimentali, che sono un immediato pratico beneficio per l'individuo. Essi non giungono al loro scopo, nemmeno, questi filantropi e sentimentali dei nostri giorni, che sempre ti ciarlano del tuo dovere verso il tuo prossimo. Perchè lo sviluppo della razza dipende dallo sviluppo dell'individuo, e dove la cultura di sè ha cessato d'essere l'ideale, lo stendardo intellettuale è subitamente abbassato, e, spesso, ultimamente perduto. Se tu incontri ad un pranzo un uomo che abbia spesa la sua vita in educare sè stesso – un tipo raro al tempo nostro, ne convengo, ma in cui ci si può ancora per caso imbattere, – tu ti levi di tavola più ricco, e conscio che un alto ideale ha per un momento toccato e santificato i tuoi giorni. Ma oh!, mio caro Ernesto, sedere vicino a un uomo che ha spesa la sua vita in educare gli altri! Che esperienza orribile è questa! Come atterrisce quella ignoranza che è l'effetto inevitabile dell'abitudine fatale di comunicare opinioni! Che ambito limitato prova d'avere lo spirito di tale creatura! Come ci annoia, e come deve annoiare sè stesso con le sue infinite ripetizioni e stupide reiterazioni! Come manca d'ogni

elemento di sviluppo intellettuale! In quale circolo vizioso si muove sempre!

ERNESTO. — Tu parli con strano sentimento. Hai tu fatta questa orribile esperienza, come tu la chiami, ultimamente?

GILBERTO. — Pochi di noi si salvano. La gente dice che il maestro di scuola è fuori di casa. Piacesse al Cielo che così fosse! Ma il tipo di cui egli non è, dopo tutti, se non uno, e certamente il meno importante, dei rappresentanti, mi sembra che in realtà domini le nostre vite; e appunto come il filantropo è la peste del campo morale, così la peste del campo intellettuale è l'uomo così occupato in educare gli altri, che non ha mai avuto il tempo d'educare sè stesso. No, Ernesto, la cultura di sè è il vero ideale dell'uomo. Goethe lo seppe, e il debito nostro immediato verso Goethe è più grande del debito che noi abbiamo verso qualunque uomo dal tempo dei Greci in poi. I Greci lo seppero, e ci han lasciato, come loro legato al pensiero moderno, la concezione della vita contemplativa, non meno che il metodo critico, per il quale soltanto può questa vita essere veramente realizzata. È questa la sola cosa che fece grande il Rinascimento, e ci diede l'Umanesimo. È la sola cosa che potrebbe far grande anche l'epoca nostra; perchè la reale debolezza dell'Inghilterra sta, non in armamenti imperfetti o coste non fortificate, non nella povertà che striscia per vie prive di sole, o nella ubbriachezza che schiamazza in corti schifose, ma

semplicemente nel fatto che i suoi ideali sono sentimentali e non intellettuali.

Non nego che l'ideale intellettuale sia di difficile adempimento, e meno ancora che è, e forse sarà per anni a venire, impopolare nella folla. È così facile per la gente aver simpatia per il dolore. È così difficile, invece, aver simpatia per il pensiero. Infatti, così poco intende la gente ordinaria che cosa sia realmente il pensiero, che par ch'essi immaginino, quando han detto che una teoria è pericolosa, di averne pronunciata la condanna, mentre solo tali teorie hanno un qualche vero pregio intellettuale. Un'idea, che non sia pericolosa, non merita nemmeno d'essere un'idea.

ERNESTO. — Gilberto, tu mi sbalordisci. M'hai detto che ogni arte è, nella sua essenza, immorale. Mi dirai ora che ogni pensiero è, nella sua essenza, pericoloso?

GILBERTO. — Sì, così è nella sfera pratica. La sicurezza della società riposa sull'abitudine e sull'istinto incosciente, e la base sulla sua stabilità, come sano organismo, è l'assenza assoluta d'intelligenza fra i suoi membri. La grande maggioranza essendo pienamente avveduta di ciò, si schiera naturalmente nella parte di quello splendido sistema che li eleva alla dignità di macchina, e infuria così selvaggiamente contro l'intrusione della facoltà intellettuale in qualunque problema che riguardi la vita, che si è tentato di definire l'uomo come un animale razionale che sempre perde la calma quando è chiamato ad agire secondo i dettami della ragione. Ma togliamoci alla sfera pratica, e non

parliamo più dei poveri filantropi, che, veramente, potrebbero bene essere lasciati alla misericordia del saggio dagli occhi a mandorla del fiume Giallo, Chuang Tsu, il sapiente, il quale ha provato che questi faccendoni benintenzionati e nocivi han distrutta la semplice e spontanea virtù umana. E poi sono un argomento noioso, ed io sono ansioso di tornare alla sfera in cui la critica è libera.

ERNESTO. — La sfera dell'intelletto?

GILBERTO. — Sì. Tu ricordi ch'io parlai del critico in quanto è, a suo modo, creativo come l'artista, la cui opera, in verità, può essere di pregio soltanto perchè suggerisca al critico qualche nuova disposizione di pensiero e di sentimento, ch'egli possa effettuare con eguale, o forse maggiore distinzione di forma, e, per l'uso di un nuovo mezzo d'espressione, rendere differentemente bella e più perfetta. Ebbene, mi sembrava che tu fossi un po' scettico intorno a questa teoria. Ma forse m'inganno?

ERNESTO. — Io non sono propriamente scettico, ma debbo ammettere ch'io sento assai fortemente che un'opera, come quella che tu descrivi prodotta dal critico — e tale opera convien senza dubbio ammettere che sia di creazione — sia, di necessità, puramente soggettiva, laddove la più grande opera è oggettiva e impersonale.

GILBERTO. — La differenza tra opera oggettiva e soggettiva è solo di forma esteriore; accidentale, non essenziale. Ogni creazione artistica è assolutamente

soggettiva. Lo stesso paesaggio contemplato da Corot non era, com'egli stesso diceva, se i non un modo del suo spirito; e quelle grandi figure del dramma Greco o Inglese, che ci pare posseggano una loro propria reale esistenza, indipendente dai poeti che lo formarono e foggiarono, sono, in ultima analisi, semplicemente i poeti stessi, non com'essi pensavano d'essere, ma com'essi pensavano di non essere; e per tale pensiero vennero in singolar modo, se pure solo per un momento, ad essere realmente così. Poichè fuori di noi, noi non possiamo mai passare, nè può esservi nella creazione quel che non fu mai creatore. Anzi, io direi che più una creazione apparisce oggettiva, e più è realmente soggettiva. Shakespeare potrebbe avere incontrato Rosencrantz e Guildenstern¹³² per le larghe vie di Londra, o vedervi i servitori di case rivali mordersi i pollici a vicenda sulla piazza aperta¹³³; ma Amleto venne fuori dalla sua anima, e Romeo dalla sua passione. Essi furono elementi della sua natura, ai quali diede forma visibile, impulsi agitantisi così fortemente in lui ch'egli dovette, quasi direi per forza, soffrire che ponessero in atto la loro energia, non sul piano inferiore della vita reale, dove sarebbero stati incappati e costretti e così resi imperfetti, ma sul piano immaginario dell'Arte, dove l'Amore può finalmente trovare nella morte il suo superbo compimento, dove si può pugnalar la spia dietro l'arazzo, e battersi in una tomba recente, e fare a

132 Cortigiani nell'*Amleto*.

133 Come in *Romeo e Giulietta*.

un re colpevole bere il proprio danno, e vedere lo spirito paterno, sotto ai raggi lunari, incedere in armatura intera da spalto a spalto nebbioso. L'azione, ch'è limitata, avrebbe lasciato Shakespeare insoddisfatto e inespresso; e appunto come, perchè non fece nulla, ha saputo compiere tutto, così, perchè mai non ci parla di sè nei suoi drammi, i suoi drammi ce lo rivelano assolutamente, e ci mostrano la sua vera natura e il suo temperamento assai più compiutamente che non quegli stessi strani e squisiti sonetti, nei quali egli svela a occhi limpidi la camera segreta del suo cuore. Sì, la forma oggettiva è la più soggettiva in sostanza. L'uomo è meno sè stesso parlando in prima persona. Dategli una maschera e vi dirà la verità.

ERNESTO. — Dunque il critico, essendo limitato alla forma soggettiva, potrà meno pienamente esprimersi dell'artista, che ha sempre a sua disposizione le forme impersonali e oggettive.

GILBERTO. — Non necessariamente, e nient'affatto certamente, s'egli riconosce che ogni modo di critica è, nel suo più alto sviluppo, semplicemente un capriccio e che noi non siamo mai più fedeli a noi stessi, di quando siamo incoerenti. Il critico estetico, coerente solo al principio della bellezza in tutte le cose, cercherà sempre nuove impressioni, carpando alle varie scuole il segreto del loro fascino, inginocchiandosi, forse, avanti altari stranieri, o sorridendo, se così gli talenta, a nuovi strani iddii. Quel che gli altri chiamano il nostro passato, è, senza dubbio, per essi di grande importanza, ma

assolutamente di nessuna per noi. L'uomo che si volge a guardare il suo passato, è un uomo che merita di non aver futuro a cui guardare avanti. Quando uno ha trovato l'espressione per uno stato d'animo, questo è finito per lui. Tu ridi; ma credimi ch'è così. Ieri, il Realismo ci affascinava; se ne ebbe quel *nouveau frisson* ch'esso aveva per iscopo di produrre; lo si analizzò, lo si spiegò, e se ne divenne stanchi. Al tramonto vennero il *Luministe* in pittura, e il *Symboliste* in poesia, e lo spirito di medievalismo, spirito che non appartiene al tempo ma al temperamento, subitamente si destò nella Russia ferita, e ci agitò per un momento con la terribile fascinazione del dolore. Oggi hanno il grido i Romantici, e già le foglie tremolano nella valle, e sulle purpuree cime dei colli cammina la bellezza con gracili piedi d'oro. I vecchi modi di creazione durano, naturalmente. Gli artisti riproducono o sè stessi o l'un l'altro, con stucchevole iterazione. Ma la critica procede sempre, il critico è in perenne sviluppo.

Nè, ancora, il critico è limitato alla forma soggettiva d'espressione. A lui appartiene il metodo del dramma, come quello dell'*epos*. Può usare il dialogo, come fece colui¹³⁴ che pose Milton a parlare con Marvel sulla natura della commedia e della tragedia, e fece Sidney e Lord Brooke discorrere letteratura sotto le roveri di Penshurst; o adottare la narrazione, come piace fare a Pater, ciascuno de' cui Ritratti Imaginarî – non è questo

134 WALTER SAVAGE LANDOR, poeta e critico, nelle sue *Imaginary Conversations*.

il titolo del libro? — ci presenta sotto la veste fantastica dell'invenzione, un fine e squisito pezzo di critica: uno sul pittore Watteau, un altro sulla filosofia di Spinoza, un terzo sugli elementi pagani del primo Rinascimento, e l'ultimo, ch'è sotto certi aspetti il più suggestivo, sull'origine di quell'*Aufklärung*, di quella Illuminazione, che albergò in Germania il secolo scorso e verso cui ha un debito così grande la nostra cultura. Il dialogo, certamente, questa meravigliosa forma letteraria di cui, da Platone a Luciano, e da Luciano a Giordano Bruno e dal Bruno a quel gran vecchio Pagano di cui tanto si piacque Carlyle¹³⁵, i critici creativi del mondo si son sempre valse, non può mai perdere per il pensatore il suo fascino come modo di espressione. Per suo mezzo egli può insieme svelarsi e celarsi, e dar forma a ogni fantasia, e realtà ad ogni rumore. Per suo mezzo egli può esporre l'oggetto da ogni punto di vista e mostrarcelo da tutti i lati, come fa lo scultore delle sue cose, guadagnando per tal modo tutta la ricchezza e realtà d'effetto, che viene dalle digressioni improvvisamente suggerite dalla idea centrale nel suo progresso, le quali illuminano realmente l'idea con maggior compiutezza, e da quei felici ritorni del pensiero sulle cose già dette, i quali pienamente compiono lo schema centrale, e pure comunicano qualcosa del delicato fascino del fortuito.

135 GOETHE.

ERNESTO. — Per suo mezzo, anche, egli può inventare un immaginario antagonista, e convertirlo quando gli piaccia con qualche assurdo sofisticato argomento.

GILBERTO. — Ah! è così facile convertire gli altri, e così difficile convertire sè stessi! Per arrivare a quel che realmente si crede, bisogna parlare per labbra diverse dalle proprie. Per conoscere la verità, bisogna immaginare miriadi di cose false. Poichè, che è la verità? In materia religiosa, semplicemente l'opinione sopravvissuta. In materia scientifica, l'ultima sensazione. In materia artistica, l'ultimo stato d'animo. E tu vedi ora, Ernesto, che il critico ha a sua disposizione non meno forme oggettive d'espressione che l'artista. Ruskin pone la sua critica in prosa immaginosa, ed è superbo de' suoi mutamenti e delle sue contraddizioni; e Browning la pone in versi sciolti, e fa che poeta e pittore ci affidino i loro segreti; e Renan usa il dialogo, e Pater l'invenzione, e Rossetti¹³⁶ tradusse nella musica de' suoi sonetti il colore di Giorgione¹³⁷ e il disegno di Ingres¹³⁸, e il suo proprio disegno e colore anche, sentendo con l'istinto d'uno che aveva molti modi d'espressione, che l'arte suprema è la letteratura, e lo strumento più bello e perfetto la parola.

136 Qui si allude in generale alle opere di RUSKIN e di BROWNING, ai *Dialogues philosophiques* di ERNEST RENAN, all'op. cit. del PATER e ai *Sonnets on Pictures* e *Sonnets and Verses for R. 's own Works of Art* di DANTE GABRIELE ROSSETTI.

137 Son. *For a Venetian Pastoral, by Giorgione.*

138 Son. *For Ruggiero and Angelica, by Ingres.*

ERNESTO. — Bene, ora che tu hai confermato che il critico ha a sua disposizione tutte le forme oggettive, vorrei che tu mi dicessi quali qualità dovrebbero caratterizzare il vero critico.

GILBERTO. — Quali diresti tu che siano?

ERNESTO. — Ebbene, io direi che un critico dovrebbe soprattutto essere giusto.

GILBERTO. — Ah! non giusto. Un critico non può essere giusto nel significato ordinario della parola. Solo su cose che non interessano si può essere imparziali veramente, e questa è senza dubbio la ragione per cui un'opinione imparziale è sempre assolutamente priva di valore. L'uomo che vede l'uno e l'altro lato d'un problema, è un uomo che non vede assolutamente niente affatto. L'Arte è una passione e, in materia artistica, il Pensiero è inevitabilmente colorito dalla emozione, e così è piuttosto fluido che fisso e, dipendendo da sottili umori e squisiti momenti, non può essere contratto in una rigida formula scientifica o in un dogma teologico. L'Arte parla all'anima, e l'anima può divenire prigioniera della mente come del corpo. Non si dovrebbero, naturalmente, avere pregiudizî; ma, come un grande francese osservò, or è un centinaio d'anni, è affar di ciascuno, in tali materie, aver preferenze, e quando s'han preferenze si cessa d'esser giusti. Solo un venditore all'incanto può egualmente e imparzialmente ammirare tutte le scuole dell'Arte. No: l'equità non è una delle qualità del vero critico. Non è nemmeno una condizione della critica. Ogni forma d'Arte di cui noi

veniamo a contatto, ci domina per il momento a esclusione di ogni altra forma. Noi ci dobbiamo arrendere assolutamente all'opera, qualunque essa sia, se noi vogliamo cavarle il suo segreto. Intanto, non dobbiamo pensare ad altro, non possiamo, infatti, pensare ad altro.

ERNESTO. — Il vero critico sarà razionale, a ogni modo, non è vero?

GILBERTO. — Razionale? Vi sono due modi di odiare l'arte, Ernesto. L'uno è, d'odiarla; l'altro, d'amarla razionalmente. Poichè l'Arte, come Platone seppe, e non senza rincrescimento, crea nell'ascoltatore e nello spettatore una forma di divina follia. Essa non sgorga dall'ispirazione, ma fa ispirati gli altri. La ragione non è la facoltà alla quale si rivolge. Se uno ama l'Arte davvero, convien che l'ami sopra ogni altra cosa nel mondo, e contro questo amore la ragione, chi l'ascoltasse, griderebbe forte. Non è cosa che sia savia intorno al culto della bellezza; esso è troppo splendido per non essere folle. Coloro della cui vita forma la nota dominante, sembreranno sempre al mondo dei suoi visionarî.

ERNESTO. — Ebbene, critico sarà, almeno, sincero.

GILBERTO. — Un poco di sincerità è una cosa pericolosa, e molta è assolutamente fatale. Il vero critico sarà, sì, sempre sincero nella sua devozione al principio della bellezza, ma cercherà la bellezza in ogni età e in ogni scuola, e non soffrirà mai d'essere limitato da alcuno abito fisso di pensiero, o modo stereotipato di

considerare le cose. Egli esprimerà se stesso in molte forme, e per mille modi diversi, e sarà sempre curioso di nuove sensazioni e di nuovi punti di vista. Attraverso il continuo mutamento egli troverà soltanto la sua vera unità. Non consentirà ad essere schiavo delle sue opinioni. Poichè, che è la mente, se non moto nella sfera intellettuale? L'essenza del pensiero come l'essenza della vita, è lo sviluppo. Tu non devi spaventarti della parola, Ernesto. Quel che la gente chiama insincerità è semplicemente un metodo di moltiplicare la nostra personalità.

ERNESTO. — Temo di non essere stato felice nelle qualità che ho suggerite.

GILBERTO. — Delle tre qualificazioni menzionate da te, due, la sincerità e la giustizia, erano, se non propriamente morali, almeno nei confini della Morale, e la prima condizione della critica è che il critico possa riconoscere che la sfera dell'Arte e quella dell'Etica sono assolutamente distinte e separate. Quando esse vengono confuse, è tornato il Caos. Troppo spesso esse sono confuse ora in Inghilterra, e benchè i nostri moderni Puritani non possano distruggere una cosa bella, pure, per effetto del loro straordinario pudore, possono quasi corrompere la bellezza per un momento. Principalmente nel giornalismo, mi duole dirlo, questa gente trova la sua espressione. Mi duole perchè molto si può dire in lode del moderno giornalismo. Dandoci le opinioni delle persone incolte, ci tiene in contatto con l'ignoranza della comunità. Registrando accuratamente i

fatti ordinari della vita contemporanea, ci mostra di qual minima importanza siano realmente questi fatti. Discutendo invariabilmente quel che non è necessario, ci fa comprendere quali cose si richiedano per la cultura, e quali no. Ma non dovrebbe permettere al povero Tartufo di scrivere articoli sull'arte moderna; facendo questo esso s'istupidisce. E pure gli articoli di Tartufo e le note di Chadband questo fanno di buono, almeno: mostrano come estremamente limitata sia l'area sulla quale l'etica e le considerazioni morali possono esigere di esercitare il loro influsso. La scienza è fuori della portata della morale, perchè i suoi occhi sono fissi a eterne verità. L'arte è fuori della portata della morale, perchè i suoi occhi sono fissi a belle, immortali, sempre mutevoli cose. Alla morale appartengono le sfere inferiori e meno intellettuali. Tuttavia, lascia passare questi Puritani vocianti: hanno il loro lato comico. Chi può fare a meno di ridere quando un giornalista qualunque propone seriamente di limitare la materia dei soggetti a disposizione dell'artista? Qualche limitazione potrà bene essere, e sarà presto, io spero, imposta ad alcuni dei nostri giornali e giornalisti. Perchè essi ci danno i triviali, sordidi, disgustosi fatti della vita. Essi registrano con avidità degradante, i peccati di second'ordine, e con la coscienziosità dell'illetterato ci danno accurati e prosaici particolari delle gesta di gente affatto priva di qualsiasi interesse. Ma l'artista che accetta i fatti della vita, e pure li trasforma in immagini di bellezza, e ne fa oggetti di pietà o di reverenza, e mostra

il loro elemento di colore, e la loro meraviglia, e il loro vero significato etico anche, e con essi edifica un mondo più reale della realtà stessa, e di più alto e nobile significato chi gli porrà limiti? Non gli apostoli di questo nuovo Giornalismo, che non è se non l'antica volgarità «scritta in largo». Non gli apostoli di questo nuovo Puritanesimo, che non è se non il lamento dell'ipocrita, ed è insieme scritto e parlato male. Solo pensare una cosa simile, è ridicolo. Lasciamo questa maligna genia, e procediamo nella discussione delle qualità artistiche necessarie al vero critico.

ERNESTO. — E quali sono? Dimmelo tu stesso.

GILBERTO. — Il temperamento è il primo requisito per un critico – un temperamento squisitamente sensibile alla bellezza, e alle varie impressioni che ci dà la bellezza. Sotto quali condizioni, e per quali mezzi, questo temperamento si produce nella razza o nell'individuo, noi non discuteremo ora. Basta notare che esiste, ed è in noi un sentimento della bellezza, separato e superiore ad ogni altro, distinto dalla ragione, e di più nobile significato, distinto dall'anima e di egual pregio – un sentimento che porta alcuni a creare, e altri, gli spiriti più fini, io penso, meramente a contemplare. Ma per essere purificato e perfetto, questo sentimento richiede qualche forma di squisito contorno. Senza questo, o s'agghiaccia, o s'offusca. Tu ricordi quel passo bellissimo in cui Platone descrive come dovrebbe essere educato un giovine greco, e con quale insistenza si fermi sull'importanza dell'ambiente, dicendoci come

convenga che il garzone sia allevato in mezzo a begli spettacoli e suoni, così che la bellezza delle cose materiali possa preparare l'anima sua ad accogliere la bellezza spirituale. Insensibilmente, e senza ch'egli sappia il perchè, si deve svolgere in lui quel reale amore della bellezza che, come Platone mai non si stanca di rammentarci, è il vero scopo dell'educazione. Per lenti gradi bisogna far nascere in lui un temperamento tale che lo porti naturalmente e semplicemente a scegliere il bene a preferenza del male, e, rifiutando quel ch'è volgare e inarmonico, a seguire con fine gusto istintivo tutto quel che possiede grazia e fascino e venustà. Ultimamente, nel suo corso normale, il suo gusto diverrà critico e cosciente, ma da prima esisterà puramente come un istinto coltivato, e «colui che ha ricevuta questa vera cultura dell'uomo interiore, percepirà con chiara e certa visione le omissioni e gli errori negli uomini e nella natura, e con un gusto infallibile, mentre loderà, e troverà il suo piacimento nel bene, e l'accoglierà nell'anima sua, e così diverrà buono e nobile, giustamente biasimerà e odierà il male, fin dai giorni della sua giovinezza, anche prima di sapere il perchè»: e così quando, più tardi, si svilupperà in lui lo spirito cosciente e critico, egli «lo riconoscerà e lo saluterà come un amico, con cui la sua educazione l'ha fatto da lungo tempo familiare». Non c'è quasi bisogno ch'io dica, Ernesto, di quanto in Inghilterra noi siamo rimasti inferiori a questo ideale, e m'immagino il sorriso che illuminerebbe il volto glabro del Filisteo, se alcuno

s'avventurasse a insinuargli che il vero scopo dell'educazione è l'amore della bellezza, e che i metodi, coi quali l'educazione dovrebbe operare, sono lo sviluppo del temperamento, la cultura del gusto, e la creazione dello spirito critico.

Pure, anche per noi rimane qualche bellezza di ambiente, e assai poco importa la stupidità di tutori e professori, quando si può attardarsi nei chiostri grigi della Maddalena, ed ascoltare qualche voce flautata che canti nella Cappella di Waynfleete; o coricarsi sul prato verde, fra le strane fritillarie a macchie di serpente, nel meriggio ardente che ferisce, facendone più splendido l'oro, le banderuole dorate della torre; o vagare su per la scala della Chiesa del Cristo sotto i ventagli d'ombra del cielo a volta, o passare sotto l'arco scolpito del palazzo di Laud nel Collegio di San Giovanni¹³⁹. Nè soltanto a Oxford o a Cambridge può essere formato, esercitato, condotto a perfezione il sentimento della bellezza. Per tutta l'Inghilterra c'è un Rinascimento delle Arti Decorative. La bruttezza ha fatto il suo tempo. Anche nelle case dei ricchi c'è gusto, e le case di quelli che non sono ricchi sono divenute graziose e decenti e dolci a viverci dentro. Caliban, il povero Caliban¹⁴⁰ rumoroso,

139 Sono luoghi e bellezze degli antichi Collegi annessi alle Università di Oxford e di Cambridge: il *Magdalen College*, fondato da William of Waynfleete, vescovo di Winchester nel 1457; il *Christ Church College*, fondato nel 1524 dal Cardinale Wolsey; il *St. John's College*, fondato nel 1511 da Lady Margaret, madre di Arrigo VII.

140 *Caliban*, lo schiavo selvaggio e deforme, figliuolo della strega *Sycorax*, nella *Tempesta* di SHAKESPEARE.

pensa che quando egli ha cessato di fare smorfie contro a una cosa, questa cosa cessa di esistere. Ma s'egli non se ne beffa più, questo è perchè egli s'è incontrato in una beffa più rapida e acuta della sua, e per un momento è stato amaramente ripreso, in quel silenzio che sigillerà per sempre le sue bizzarre labbra distorte. Quel che s'è fatto finora, è stato principalmente in aprir la via. È sempre più difficile distruggere che non sia creare, e quando quel che s'ha a distruggere è volgarità e stupidità, l'ufficio di distruzione richiede non solo coraggio ma dispregio. Pure mi sembra che ciò sia stato, fino a un certo punto, fatto. Noi ci siamo liberati di quel ch'era cattivo. Ora dobbiamo fare quel che è bello. E benchè la missione del movimento estetico, sia quella di allettare la gente alla contemplazione, non di condurla alla creazione pure, come l'istinto creativo è forte nei Celti, e i Celti sono i primi in arte, non c'è ragione perchè negli anni a venire questo singolare Rinascimento non debba farsi, alla sua guisa, quasi così splendido come fu quella nuova nascita dell'Arte che si destò or sono molti secoli nelle città italiane.

Certamente, per coltivare il temperamento, dobbiamo rivolgerci alle arti decorative: alle arti che ci commuovono, non a quelle che ci ammaestrano. I quadri moderni sono senza dubbio deliziosi a chi li guarda; almeno alcuni. Ma è impossibile affatto vivere con essi; sono troppo sapienti, troppo assertivi, troppo intellettuali. Il loro significato è troppo ovvio, e il loro metodo troppo chiaramente definito. S'esaurisce quel

che essi hanno a dire in assai breve tempo, e poi si fan noiosi come vecchie conoscenze. Io amo assai l'opera di molti dei pittori impressionisti di Parigi e Londra. Delicatezza ed eleganza non hanno ancora abbandonata la loro scuola. Alcune delle loro composizioni ed armonie giovano a rammentarci l'inarrivabile bellezza della immortale *Symphonie en Blanc Majeur*¹⁴¹ di Gautier, di quel capolavoro perfetto di musica e di colore, che può aver suggerito il tipo come i titoli di molti dei loro quadri migliori. Per una classe che accoglie l'inammissibile con ardore di simpatia, e confonde il bizzarro col bello, la volgarità col vero, essi sono estremamente compiti. Le loro incisioni hanno lo splendore degli epigrammi, i loro pastelli il fascino dei paradossi, e, quanto ai ritratti, qualunque cosa possa dire contro ad essi il pubblico volgare, nessuno può negare ch'essi posseggono quell'incanto unico e meraviglioso ch'è proprio delle opere di pura invenzione. Ma anche gli impressionisti, serî e laboriosi come sono, non vanno. A me piacciono; la loro nota fondamentale di bianco, con le sue variazioni in lilla, segnò un'era nel colore. Benchè il momento non faccia l'uomo, pure il momento fa certamente l'impressionista, e per il momento in arte, e il «monumento del momento», come l'esprime Rossetti, che cosa non si può dire? Essi sono suggestivi anche. Se non hanno aperti gli occhi del cieco, hanno almeno grandemente incoraggiato i corti di

141 È uno degli *Émaux et Camées*.

vista, e mentre i loro capi possono avere tutta l'inesperienza della età avanzata, i loro giovini sono d'assai troppo sapienti per essere sempre convinti. Pure essi insisteranno in trattare la pittura come un modo di autobiografia inventato per l'uso degli illetterati, e stanno sempre chiacchierando sulle loro tele ruvide e grosse dei loro inutili sè e delle loro inutili opinioni, e guastando con una volgare enfasi quel bel dispregio della natura, che è la cosa migliore e la sola modesta, che essi abbiano. Ci si stanca, finalmente, dell'opera di individui la cui individualità è sempre romorosa, e di solito non interessante. Assai di più si deve dire in favore di quella più recente scuola in Parigi, gli *Archaïcistes*, come si chiamano da sè, i quali, rifiutandosi di lasciare l'artista interamente alla mercè del tempo, non trovano l'ideale dell'arte in puri effetti atmosferici, ma piuttosto cercano bellezza imaginativa di disegno e venustà di puro colore, e ripudiando il realismo tedioso di quei che dipingono soltanto quel che vedono, si provano a vedere qualcosa che meriti d'essere veduto, e di vedere questo non solo per visione fisica e materiale, ma per quella più nobile visione dell'anima, ch'è assai più larga di spirituale intenzione, come è assai più splendida di fine artistico. Essi, a ogni modo, lavorano sotto quelle condizioni decorative che ogni arte richiede per la sua perfezione, ed hanno sufficiente istinto artistico per lamentare quelle sordide e stupide imitazioni di assoluta modernità di forma, che sono state la rovina di tanti degli impressionisti.

Tuttavia, l'arte francamente decorativa è quella con cui si deve vivere. Essa è, di tutte le nostre arti visibili, la sola che crei in noi umore e temperamento. Il puro colore, non guasto da significazioni, e non congiunto con forme definite, può parlare all'anima per mille vie diverse. L'armonia che risiede nelle squisite proporzioni delle linee e delle masse, si specchia nella mente. La ripetizione del modello ci riposa. Le meraviglie del disegno eccitano l'immaginazione. Nella sola venustà dei materiali impiegati ci sono elementi latenti di cultura. Nè questo è tutto. Per avere deliberatamente ripudiata la Natura come ideale di bellezza, non meno che il metodo imitativo dei pittori ordinari, l'arte decorativa non solo prepara l'anima ad accogliere la vera opera di immaginazione, ma sviluppa in essa quel senso della forma, che è fondamento della perfezione sì creativa e sì critica. Perché il vero artista non è quello che procede dal sentimento alla forma, ma dalla forma al pensiero e alla passione. Non concepisce prima un'idea, e poi dice a sè stesso: «Io voglio mettere la mia idea in un metro complesso di quattordici versi», ma, possedendo la bellezza dello schema del sonetto, concepisce alcuni modi di musica, e metodi di rima, e la pura forma suggerisce quel che deve empirlo, e farla intellettualmente ed emozionalmente compiuta. A quando a quando il mondo grida contro qualche poeta affascinante, perchè, per usare la sua frase frusta e sciocca, non ha «niente da dire». Ma se egli avesse qualcosa da dire, probabilmente la direbbe, e l'effetto

sarebbe tedioso. Appunto perchè non ha un nuovo messaggio, può fare un'opera bella. Toglie ispirazione dalla forma, e soltanto da questa, come dovrebbe un artista. Una vera passione lo rovinerebbe. Tutto quel che avviene nella realtà è perduto per l'arte. Tutta la cattiva poesia scaturisce da sentimenti genuini. Essere naturali vale essere ovvî, ed essere ovvî, essere inartistici.

ERNESTO. — Chi sa se tu realmente credi quello che dici!

GILBERTO. — Perchè dovresti dubitarne? Non soltanto in arte il corpo è l'anima. In ogni sfera della vita, la forma è il principio delle cose. I ritmici gesti armoniosi della danza inducono, dice Platone, ritmo e armonia nella mente. Le forme sono il cibo della fede, gridò Newman in uno di quei grandi momenti di sincerità che ci fecero conoscere e ammirare l'uomo. Egli aveva ragione, benchè possa non aver saputo come terribile fosse questa sua ragione. I Credi han fede, non perchè siano razionali, ma perchè sono ripetuti. Sì: la forma è tutto. È il segreto della vita. Trova espressione per un dolore, e questo ti diverrà caro. Trova espressione per una gioia, e tu ne fai l'estasi più intensa. Vuoi tu amare? Usa la Litania dell'Amore, e le parole creeranno il commovimento, da cui il mondo imagina che esse sgorghino. Hai tu una pena che ti rode il cuore? Profóndati nel linguaggio dell'afflizione, impara a proferirlo dal Principe Amleto o dalla Regina

Costanza¹⁴², e troverai che la semplice espressione è un modo di consolazione, e che la forma, com'è la nascita della passione, anche è la morte del dolore. E così, per tornare nel campo dell'Arte, la forma non soltanto crea il temperamento critico, ma anche l'istinto estetico, questo infallibile istinto, che ci rivela tutte le cose sotto le loro condizioni di bellezza. Parti dal culto della forma, e non c'è segreto in arte che non ti sarà svelato, e ricórdati che nella critica, come nella creazione, il temperamento è tutto, e che non secondo il tempo della loro produzione, ma secondo i temperamenti, ai quali si rivolgono, le scuole d'arte dovrebbero essere storicamente aggruppate.

ERNESTO. — La tua teoria dell'educazione è deliziosa. Ma quale influsso eserciterà il tuo critico, allevato in questo mezzo squisito? Credi tu in realtà che la critica possa mai muovere un artista?

GILBERTO. — L'influsso del critico sarà il semplice fatto della sua esistenza. Egli rappresenterà il tipo perfetto. In lui la cultura del secolo vedrà sè stessa vivere. Tu non devi chiedere ch'egli abbia alcun scopo diverso dalla sua perfezione. Quel che l'intelletto dimanda, come è stato ben detto, è semplicemente di sentirsi vivo. Il critico può, per vero, desiderare d'esercitare un certo influsso; ma, in tal caso, non si occuperà degli individui, sì dell'epoca, che cercherà di svegliare alla coscienza, e di fare responsabile, creando

142 Nel *King John* di SHAKESPEARE.

in essa nuovi desiderî ed appetiti, ad essa prestando la sua più larga visione, i suoi più nobili sentimenti. L'arte attuale, d'oggi, l'occuperà meno di quella di domani, assai meno dell'arte di ieri, e quanto a questa o a quella persona che ora getta la sua fatica, che ne importa alla gente laboriosa? Essi fanno il loro meglio, senza dubbio, e per conseguenza noi abbiamo il peggio da loro. L'opera peggiore è sempre fatta con le migliori intenzioni. E inoltre, mio caro Ernesto, quando un uomo tocca i quarant'anni, o diviene membro della Reale Accademia, o è eletto socio dell'*Athenaeum Club*, o acquista fama di romanziere popolare, i cui libri sono assai richiesti nelle stazioni ferroviarie suburbane, ci si può divertire ad esporlo, ma non si può prendersi il piacere di riformarlo. E quest'è, oso dire, una grande fortuna per lui, perchè io non dubito che il processo di riforma è assai più doloroso di quello di formazione, è, in effetto, una punizione nella sua forma più grave e morale — e questo fatto spiega il nostro compiuto insuccesso, in quanto comunità, in correggere quel fenomeno interessante, che si chiama il delinquente nato.

ERNESTO. — Ma non può darsi che il poeta sia il miglior giudice di poesia, e il pittore di pittura? Ogni arte si deve rivolgere principalmente all'artista che in essa opera. Sarà il suo giudizio sicuramente il più valevole?

GILBERTO. — Tutte le arti semplicemente si rivolgono al temperamento artistico. L'arte non si indirizza agli

specialisti. La sua ragione è che essa è universale, e in tutte le sue manifestazioni una. In fatti, lungi da essere vero che l'artista è l'ottimo giudice dell'arte, un artista realmente grande non può mai affatto giudicare l'opera degli altri, e, a pena, la propria. La stessa concentrata visione che fa d'un uomo un artista, limita con la sua pura intensità, la sua facoltà di sottile giudizio. L'energia di creazione l'urge ciecamente verso la sua mèta. Le ruote del carro levano la polvere come una nube intorno a lui. Gli dei sono nascosti l'uno all'altro. Essi possono riconoscere i loro adoratori. Questo è tutto.

ERNESTO. — Tu dici che un grande artista non può riconoscere la bellezza d'un'opera diversa dalla sua?

GILBERTO. — Ciò gli è impossibile. Wordsworth vide nell'*Endimione*¹⁴³ nulla più che un grazioso pezzo di Paganesimo, e Shelley, col suo dispregio della attualità, fu sordo al messaggio di Wordsworth, poichè glie ne ripugnava la forma, e Byron, questa grande appassionata e incompiuta creatura umana, non seppe apprezzare nè il poeta della nuvola, nè il poeta del lago, e il miracolo di Keats era nascosto a lui. Il realismo d'Euripide era odioso a Sofocle: quegli stillicidî di lagrime tepide non avevano musica per lui. Milton, col suo sentimento del grande stile, non poteva comprendere il metodo di Shakespeare, più che Sir

143 *Poema* di KEATS, v. n. a pag. 124 [nota 102 in questa edizione elettronica].

Joshua¹⁴⁴ non comprendesse quello di Gainsborough¹⁴⁵. I cattivi artisti sempre ammirano a vicenda le opere loro: questo essi chiamano essere larghi di mente e liberi da pregiudizî. Ma un artista veramente grande non può concepire che la vita sia mostrata, o la bellezza foggjata, sotto qualunque condizione altra da quelle che egli ha scelto. La creazione impiega tutta la sua facoltà critica entro la sua propria sfera; non può usarla nella sfera che appartiene ad altrui. Appunto perchè un uomo non può fare una cosa, è di questa cosa il giudice più proprio.

ERNESTO. — Vuoi tu davvero dir questo?

GILBERTO. — Sì, perchè la creazione limita la visione, mentre la contemplazione la allarga.

ERNESTO. — Ma che pensi della tecnica? Sicuramente ogni arte ha la sua tecnica distinta.

GILBERTO. — Certamente: ogni arte ha la sua grammatica e i suoi materiali. Non c'è mistero nè su quella nè su questi, e anche un incompetente può sempre essere esatto. Ma, mentre le leggi sulle quali riposa l'Arte, possono essere certe e fisse, per trovare la loro vera realizzazione conviene che l'immaginazione la tramuti in tale bellezza da sembrare, ciascuna d'esse, una eccezione. La tecnica è realmente personalità.

144 SIR JOSHUA REYNOLDS, 1723-1792, formatosi alla scuola de' pittori italiani e di Rembrandt, grandissimo nel ritratto.

145 THOMAS GAINSBOROUGH, 1727-1788, minore artista forse, ma non minore *exécuteur* del precedente; grande ammiratore di Van Dyck, ma piuttosto scolaro di Velasquez. Reynolds e G. furono i grandi pittori della eleganza settecentesca inglese; assai più profonda e piena di sentimento di quella italiana e francese.

Quest'è la ragione per cui l'artista non può insegnarla, il discepolo non può impararla, e il critico estetico può comprenderla. Per il grande poeta, c'è un solo metodo di musica – il proprio. Per il grande pittore solo una maniera di pittura – quella ch'egli stesso impiega. Il critico estetico, e solo il critico estetico, può apprezzare tutte le forme e tutti i modi. A lui l'Arte si rivolge.

ERNESTO. — Bene, io penso d'averti fatto tutte le mie domande. Ed ora io debbo ammettere.

GILBERTO. — Ah! non dire che mi dai ragione. Quando qualcuno mi dà ragione, io sempre sento che debbo aver torto.

ERNESTO. — In questo caso io certamente non ti dirò se sono, o non, d'accordo con te. Ma voglio fare un'altra domanda. Tu m'hai spiegato che la critica è un'arte creativa. Qual è il suo futuro?

GILBERTO. — Alla Critica appartiene il futuro. I soggetti a disposizione della creazione divengono ogni giorno più limitati in estensione e varietà. La Provvidenza e Gualtiero Besant¹⁴⁶ hanno esaurito quel ch'è ovvio. Se la creazione deve pure durare, può solo divenendo assai più critica che ora non sia. Le vie vecchie e le strade polverose sono state traversate troppo spesso. Il loro fascino è stato consumato da piedi che s'affaticano a camminare, ed esse hanno perduto quell'elemento di novità e di sorpresa, che è così essenziale della favola. Chi ci volesse commovere ora

146 SIR WALTER BESANT, 1838-1901, romanziere e novelliere noto.

per mezzo dell'invenzione, dovrebbe o darci uno sfondo affatto nuovo, o svelarci l'anima umana nelle sue più recondite operazioni. Segue per ora per noi la prima via Rudgard Kipling. Scorrendo le pagine dei *Racconti semplici dalle colline*, ci si sente come se si fosse seduti sotto una palma leggendo la vita alla luce di lampi superbi di volgarità. I colori vivaci dei bazar, abbagliano gli occhi. Gli Anglo-Indiani di second'ordine spostati, stanno in isquisito disaccordo col loro ambiente. La sola mancanza di stile nel narratore dà un bizzarro realismo giornalistico a quel ch'egli ci narra. Dal punto di vista della letteratura, Kipling è un genio che lascia cadere le sue aspirazioni. Dal punto di vista della vita, è un *reporter* che conosce la volgarità meglio che non l'abbia conosciuta alcun altro. Dickens ne conobbe le vesti e la commedia; Kipling ne conosce l'essenza e la serietà. Egli è la nostra prima autorità sulle classi medie, ed ha vedute cose meravigliose per i buchi delle serrature, e i suoi sfondi sono vere opere d'arte. Quanto all'altra via, abbiamo avuto Browning, e Meredith è con noi. Ma c'è ancora molto da fare nel campo dell'introspezione. La gente dice talvolta che il romanzo si fa troppo morboso. Per quel che riguarda la psicologia, esso non è mai stato morboso abbastanza. Noi abbiamo appena sfiorata l'anima, e questo è tutto. In una sola cella eburnea del cervello sono riposte cose più meravigliose e più terribili di quanto han mai sognato anche coloro, che,

come l'autore di *Le Rouge et le Noir*¹⁴⁷, han cercato di seguitare le peste dell'anima nei suoi luoghi più segreti, e di far confessare alla vita le sue più care colpe. Pure c'è un limite anche al numero degli sfondi non tentati, ed è possibile che un ulteriore sviluppo dell'abito di introspezione possa riuscire fatale alla facoltà creativa alla quale cerca di fornire materiale nuovo. Quanto a me, io sono inclinato a pensare che la creazione è condannata. Essa scaturisce da un impulso troppo primitivo, troppo naturale. Comunque sia di ciò, è certo che i soggetti della creazione diminuiscono sempre, mentre crescono quotidianamente i soggetti della critica. Ci sono sempre nuovi atteggiamenti per lo spirito, e nuovi punti di vista. Il dovere di porre una forma sul *caos* non si fa minore, come il mondo avanza. Non ci fu mai un tempo in cui più che ora si sentisse il bisogno della Critica. Solo per suo mezzo l'Umanità può divenir conscia del punto a cui è arrivata.

Qualche ora fa, Ernesto, m'hai domandato l'utilità della Critica; mi avresti egualmente potuto chiedere a che serva il pensiero. La Critica, come Arnold dimostra, crea l'atmosfera intellettuale dell'epoca. La Critica, come spero ch'io stesso dimostrerò quando che sia, fa dello spirito un fine strumento. Noi, nel nostro sistema d'educazione, abbiamo gravata la memoria d'un cumulo di fatti sconnessi, e ci siamo faticosamente sforzati d'impartire la nostra conoscenza faticosamente

147 HENRY BEYLE, STENDHAL.

acquisita. Insegnamo alla gente a ricordare, non a crescere. Mai non c'è occorso di tentare di sviluppare nello spirito una più sottile qualità di apprensione e di discernimento. I Greci questo facevano, e, quando noi veniamo a contatto dell'intelletto critico greco, noi non possiamo se non aver coscienza che, mentre sotto ogni aspetto il nostro materiale è assai più ampio e vario, il loro metodo è il solo con cui questo materiale possa venire interpretato. Una cosa ha fatto l'Inghilterra: ha inventata e stabilita l'Opinione Pubblica, che è un tentativo d'organizzare l'ignoranza della comunità, elevandola alla dignità d'una forza fisica. Ma la Sapienza sempre le rimase nascosta. Considerato come un strumento di pensiero, lo spirito inglese è rozzo e non sviluppato. La sola cosa che possa purificarlo è il progresso dell'istinto critico.

La Critica, ancora, concentrandola, rende possibile la cultura. Prende la massa ingombrante dell'opera di creazione, e la distilla in essenza più sottile. Chi mai, desiderando di conservare un senso qualunque di forma, potrebbe profondarsi nella mostruosa moltitudine dei libri che il mondo ha prodotto, libri nei quali il pensiero balbetta o schiamazza l'ignoranza? Il filo che ci guiderà nel labirinto faticoso è nelle mani della Critica! Anzi di più, quando non c'è alcuna memoria, e la storia o è perduta o non è mai stata scritta, la Critica può ricreare il passato per noi dal minimo frammento di linguaggio o d'arte, con la stessa sicurezza con cui l'uomo di scienza può da qualche ossicino, o dalla pura impronta d'un

piede su d'una roccia, ricreare per noi il dragone alato o la lucertola titanica, che un tempo fecero tremare la terra sotto i loro passi, può chiamare Behemoth fuori dalla sua grotta, e fare ancora una volta nuotare Leviathan¹⁴⁸ per il mare atterrito. La storia preistorica appartiene al critico filologico e archeologico. A lui sono rivelate le origini delle cose. I depositi coscienti d'una età sviano quasi sempre: solo attraverso la critica filologica noi sappiamo di più dei secoli dei quali non si conserva memoria contemporanea, che non dei secoli che ci hanno lasciate le loro pergamene. Essa può fare per noi quello che nè i fisici nè i metafisici: può darci la scienza esatta dello spirito nel processo del suo divenire. Può fare per noi quello che non può fare la storia: può dirci quel che l'uomo pensava prima d'imparare a scrivere. Mi hai chiesto dell'influsso della Critica; mi pare d'avere già risposto a questa domanda, ma c'è ancora questo da dire: la Critica ci fa cosmopoliti. La scuola di Manchester si provò di far realizzare agli uomini la fratellanza dell'umanità, mostrando i vantaggi commerciali della pace; cercò di degradare il mondo meraviglioso in un comune mercato per chi compra e per chi vende; si rivolse agli istinti inferiori, e non riuscì. Una guerra seguì un'altra, e il credo del bottegaio non impedì alla Francia e alla Germania di cozzare insieme in una lotta sanguinosa. Altri, ai nostri giorni, cercano di rivolgersi alle semplici simpatie sentimentali,

148 V. n. a pag. 49 [nota 59 in questa edizione elettronica].

e ai dogmi leggeri d'un vago sistema d'etica astratta: essi hanno le loro Società per la Pace, così care ai sentimentali, e le loro proposte di Arbitrato Internazionale disarmato, così popolari tra coloro che non hanno mai letto di storia. Ma la semplice simpatia di sentimento non serve: è troppo mutabile, troppo da vicino connessa con le passioni; ed una commissione di arbitri, i quali, per il benessere generale della razza, siano privati del potere di porre in esecuzione le loro decisioni, non sarà di molto giovamento. C'è una sola cosa peggiore dell'Ingiustizia, ed è la Giustizia senza la sua spada in mano. Quando il Diritto non è Forza, è Male.

No: le emozioni non ci faranno cosmopoliti, più che non possa l'avidità di guadagno. Solo coltivando l'abito della critica noi potremo elevarci sopra i pregiudizi di razza. Goethe¹⁴⁹ – tu non fraintenderai quello ch'io dico – era un Tedesco puro: amava la sua patria come nessuno più: il suo popolo gli era caro, ed egli lo guidava. Pure, quando l'unghia ferrata di Napoleone calpestò vigne e campi, le sue labbra furono silenziose. «Come si può scrivere canti d'odio senza odiare?» egli diceva a Eckermann, «e come potrei io, per cui solo cultura e barbarie hanno importanza, odiare una Nazione, che è tra le più culte della terra, e alla quale io debbo tanta parte della mia propria cultura?». Questa nota, per la prima volta sonata nel mondo moderno da

149 Il fedele compagno della vecchiezza di GOETHE, che ne raccolse le parole degli ultimi anni nelle famose *Conversazioni di Goethe* (1823-32).

Goethe, diverrà, io penso, il punto di partenza per il cosmopolitismo dell'avvenire. La Critica distruggerà i pregiudizi di razza, insistendo sulla unità dello spirito umano nella varietà delle sue forme. Se noi siamo tentati di far guerra ad un'altra nazione, dobbiamo ricordarci che noi tendiamo a distruggere un elemento della nostra cultura, e forse il suo elemento più importante. Finchè la guerra sarà considerata una cosa malvagia, avrà sempre il suo fascino. Quando sarà riguardata come una cosa volgare, cesserà d'essere popolare. Il mutamento sarà, senza dubbio, lento, e la gente non ne avrà coscienza. Non dirà: «Noi non muoveremo guerra alla Francia perchè la sua prosa è perfetta», ma perchè la prosa di Francia è perfetta, non odierà il paese. La Critica intellettuale legherà insieme l'Europa con vincoli assai più stretti, di quanto possa lavorarne un negoziante o un sentimentale. Ci darà la pace che scaturisce dall'intelletto.

Nè questo è tutto. La Critica, non riconoscendo come finale alcuna posizione, e rifiutandosi di legarsi nel gergo superficiale di una città o di una scuola, crea quella serena calma filosofica, che ama la verità per amore della verità, e non meno l'ama perchè la sa irraggiungibile. Come poca ne abbiamo in Inghilterra di questa calma, e come ce n'è bisogno! Lo spirito inglese è sempre sulle furie: l'intelligenza della razza si guasta nelle sordide e stupide liti dei politici di second'ordine, o dei teologi di terz'ordine. Era serbato a un uomo di scienza mostrare l'esempio più alto di quella «dolce

ragionevolezza», della quale Arnold parlò così saggiamente e, ahimè! con così scarso effetto. L'autore della *Origine delle Specie*¹⁵⁰ aveva, certamente, la calma filosofica. Se uno contempi i pulpiti o le piattaforme ordinarie dell'Inghilterra, non può sentire se non il disprezzo di Giuliano, o l'indifferenza di Montaigne. Noi siamo dominati dai fanatici, il cui vizio peggiore è la sincerità. Qualunque cosa s'accosti al libero gioco dello spirito, è ignota praticamente fra noi. La gente grida contro i peccatori, ma non i colpevoli, sì gli stupidi, sono la nostra vergogna. Non c'è altra colpa che la stupidità.

ERNESTO. — Come immorale tu sei!

GILBERTO. — Il critico artistico, come il mistico, è sempre immorale. Essere buoni, secondo il volgare tipo di bontà, è naturalmente facilissimo. Non richiede se non una certa quantità di sordido terrore, una certa mancanza di pensiero immaginativo, e una certa bassa passione per la rispettabilità borghese. L'estetica è più alta dell'etica, appartiene a una sfera più spirituale. Discernere la bellezza d'una cosa è il punto più elevato al quale noi possiamo arrivare. Il sentimento del colore, nello sviluppo dell'individuo, è anche più importante di quello del diritto e del torto. L'Estetica infatti, nel campo della civiltà cosciente, sta all'Etica, come nel campo del mondo esterno la selezione sessuale a quella naturale. L'Etica, come la selezione naturale, fa

150 CHARLES R. DARWIN.

possibile l'esistenza: l'Estetica, come la selezione sessuale, fa bella e meravigliosa la vita, l'empie di forme nuove, e le dona progresso varietà, mutamento. E quando noi giungiamo a quella vera cultura ch'è il nostro scopo, noi tocchiamo la perfezione sognata dai santi, la perfezione di coloro pei quali la colpa è impossibile, non perch'essi facciano le rinunce dell'asceta, ma perchè essi possono fare tutto quel che vogliono senza danno per l'anima, e non possono voler nulla che possa far male all'anima, essendo l'anima una così divina entità da potere trasformare in elementi d'una più ricca esperienza o d'una più fine sensibilità o d'un nuovo modo di pensieri atti o passioni che sarebbero volgari nell'uomo comune, ignobili nell'uomo incolto, vili nell'uomo infame. È un pericolo questo? Sì; è un pericolo – tutte le idee, com'io ti dissi, sono pericolose. Ma la notte smuore e la luce agonizza nella lampada. Una sola cosa ancora non posso fare a meno di dirti. Tu hai parlato contro la Critica come fosse una sterile cosa. Il secolo decimonono è nella storia un'epoca decisiva semplicemente per l'opera di due uomini, Darwin e Renan, critico l'uno del Libro della Natura, l'altro critico dei Libri di Dio. Non riconoscere questo, è perdere il significato d'una delle ère più importanti nel progresso del mondo. La Creazione è sempre arretrata: quella che ci guida è la Critica. Lo Spirito Critico e lo Spirito del Mondo sono una cosa.

ERNESTO. — E chi possiede questo spirito, o n'è posseduto, non farà, m'immagino, niente.

GILBERTO. — Come la Persefone di cui ci narra Landor¹⁵¹, la dolce Persefone pensosa, intorno ai cui piedi bianchi fioriscono l'asfodelo e l'amaranto, egli siederà contento «in quella profonda, immobile quiete che i mortali compiangono, e gli dei godono». Considererà il mondo e ne conoscerà il segreto; al contatto delle cose divine, si farà divino; la sua, e solo la sua, sarà la vita perfetta.

ERNESTO. — M'hai detto assai cose strane, Gilberto, questa notte. M'hai detto ch'è assai più difficile parlare d'una cosa che farla, e che non far nulla è la più difficile cosa nel mondo; mi hai detto che ogni Arte è immorale, e ogni pensiero pericoloso, che la critica è più creativa della creazione, e che la critica più alta è quella che svela nell'opera d'Arte ciò che l'artista non v'ha messo; che appunto perchè un uomo non sa fare una cosa, di questa cosa egli è il giudice più proprio; e che il vero critico è ingiusto, insincero, irrazionale. Amico mio, tu sei un sognatore.

GILBERTO. — Sì: io sono un sognatore. Perchè un sognatore è uno che non sa trovare la sua via se non al lume della luna; e il suo castigo è ch'egli vede l'alba prima del resto del mondo.

ERNESTO. — Il suo castigo?

151 Nei *Poems*. V. n. a pag. 166 [nota 134 in questa edizione elettronica].

GILBERTO. — E il suo premio. Ma vedi, è già l'alba. Tira le cortine e spalanca la finestra. Come è fredda l'aria del mattino. Piccadilly è ai nostri piedi come un lungo nastro d'argento. Una languida nebbia livida pende sul Parco; e livide sono le ombre delle case bianche. È troppo tardi per dormire. Scendiamo nel Giardino del Convento¹⁵² per guardare le rose. Vieni! Io sono stanco di pensare!

¹⁵² *Piccadilly* è una delle vie principali di Londra; il *Covent Garden* è il mercato londinese dei fiori e delle frutta.

LA VERITÀ DELLE MASCHERE

NOTA SULL'ILLUSIONE

La Verità delle Maschere.

In molti degli attacchi violenti fatti recentemente a quello splendore d'apparato che ora caratterizza le nostre risurrezioni Shakespeariane in Inghilterra, sembra essere stato tacitamente inteso dai critici che Shakespeare stesso fosse più o meno indifferente al costume dei suoi attori; e che, s'egli potesse vedere la rappresentazione di *Antonio e Cleopatra* della signora Langtry, probabilmente direbbe che il dramma, e soltanto il dramma, è quel che importa, e che ogni altra cosa è cuoio e brunello. Tanto che per quel che riguarda qualsiasi esattezza storica nel vestire, Lord Lytton, in un articolo nel *Secolo Decimonono*, ha affermato come un dogma d'arte che l'archeologia è affatto fuori di posto nella recita di qualunque fra i drammi di Shakespeare, e il tentativo di introdurla una delle pedanterie più stupide d'una età di saccentelli.

Più avanti esaminerò la proposizione di Lord Lytton; ma per quel che riguarda la teoria che Shakespeare non s'affannasse gran che per il guardaroba del suo teatro, chiunque si curi di studiare il metodo di Shakespeare, vedrà che non c'è assolutamente nessun drammaturgo, della scena Francese, Inglese o Ateniese, il quale tanto s'affidi, per i suoi effetti d'illusione, al vestire dei suoi attori, come Shakespeare.

Sapendo che il temperamento artistico è sempre affascinato dalla bellezza del costume, egli introduce costantemente nei suoi drammi maschere e balli, per amor del piacere che dànno agli occhi; e noi abbiamo ancora le sue indicazioni per la scena, per le tre grandi processioni nell'*Enrico VIII*, indicazioni caratterizzate da una straordinarissima finitezza di particolari, fino ai collari dei Santi e alle perle nella capigliatura di Anna Bolena. Veramente sarebbe assai facile a un impresario moderno riprodurre queste pompe proprio come Shakespeare le aveva disegnate; ed erano esse così accurate, che uno degli ufficiali di Corte del tempo, scrivendo un rapporto dell'ultima rappresentazione del dramma al Teatro Globo, ad un amico, si lamenta del loro carattere realistico, ed in ispecie del mettere in iscena i Cavalieri della Giarrettiera, nelle vesti ed insegne dell'ordine, come di cosa atta a gittare il ridicolo sulle reali cerimonie; secondo lo stesso intendimento per cui il Governo francese, tempo fa, proibì a M. Christian, delizioso attore, di comparire in uniforme, sostenendo esser di danno alla gloria dell'esercito che si faccia la caricatura d'un colonnello. E altrove la magnificenza d'apparato che distingue la scena inglese sotto l'influsso di Shakespeare fu attaccata dai critici contemporanei, non però, regolarmente, per le tendenze democratiche del realismo, ma di solito per ragioni morali, che sono sempre l'ultimo rifugio di gente che non ha alcun senso di bellezza.

Il punto tuttavia, ch'io voglio altamente affermare, non è che Shakespeare pregiasse le belle vesti in quanto aggiungono di elemento pittoresco alla poesia, ma ch'egli vide come sia importante il costume, come un mezzo per produrre certi effetti drammatici. Molti de' suoi drammi, quali *Misura per Misura*, *La dodicesima notte*, *I due Gentiluomini di Verona*, *Tutto bene quel che finisce bene*, *Cymbeline*, ed altri, per quel ch'è in essi di illusione, dipendono dal carattere dei diversi vestimenti indossati dall'eroe o dalla eroina; la deliziosa scena nell'*Enrico VI* sui moderni miracoli di gente guarita per la fede, perde tutto il suo sale se Gloster non è in nero e scarlatto; ed il *dénoûment* delle *Allegre Comari di Windsor* si appoggia tutto sul colore della veste di Anna Page. Quanto all'uso che fa Shakespeare dei travestimenti, gli esempi ne sono innumerevoli. Posthumus¹⁵³ cela la sua passione sotto un abito da contadino, e Edgar¹⁵⁴ il suo orgoglio ne' cenci d'un idiota; Portia¹⁵⁵ si veste da leguleio, e Rosalinda¹⁵⁶ è abbigliata «in tutto come un uomo»; la valigia di Pisanio¹⁵⁷ cambia Imogene nel giovine Fidele; Jessica¹⁵⁸ fugge di casa di suo padre in veste di ragazzo, e Julia¹⁵⁹ annoda i suoi capelli biondi in fantastici nodi d'amore, e

153 Nel *Cymbeline*.

154 Nel *Re Lear*.

155 Nel *Mercante di Venezia*.

156 In *Come a voi piace*.

157 Nel *Cymbeline*.

158 Nel *Mercante di Venezia*.

159 Nei *Due gentiluomini di Verona*.

indossa calzoni e giustacuore; Arrigo VIII vagheggia la sua dama da pastore, e Romeo da pellegrino; il Principe Hal e Poins¹⁶⁰ appaiono prima come ladri di strada in abiti di bugrane, e poi in grembiuli bianchi e giubbotti di cuoio come garzoni d'una taverna; e quanto a Falstaff¹⁶¹, non si presenta egli come malandrino, come vecchia donna, come Herme il Cacciatore, e come panni mandati alla lavanderia?

Nè sono meno numerosi gli esempî dell'impiego del costume come mezzo d'intensificare la situazione drammatica. Dopo l'uccisione di Duncano, Macbeth apparisce nella sua vestaglia da notte come desto dal sonno; Timone finisce in cenci il dramma ch'egli aveva iniziato nello splendore; Riccardo¹⁶² piaggia i cittadini di Londra in una armatura logora e sporca, ed appena è salito al trono fra il sangue cammina per le vie incoronato, col S. Giorgio e la Giarrettiera; nella *Tempesta* il culmine è attinto quando Prospero, gettando le sue vesti di incantatore, manda Ariele a prendergli il suo cappello e la sua spada, e si rivela il grande Duca italiano; lo spettro stesso in *Amleto* muta il suo mistico apparato per produrre diversi effetti; e quanto a Giulietta, un autore moderno la avrebbe fatta uscire del suo lenzuolo funebre, e la scena sarebbe stata puramente una scena d'orrore, ma Shakespeare la abbiglia nel suo vestimento ricco e magnifico, la cui vaghezza dà al

160 Nella Prima Parte del *Re Arrigo IV*.

161 Nelle *Allegre Comari di Windsor*.

162 Nella *Vita e morte* di Riccardo III.

sotterraneo «una allegra apparenza luminosa», fa della tomba una camera nuziale, e dà l'avvio e il motivo alla parlata di Romeo del trionfo della Bellezza sulla Morte.

Anche piccoli particolari dell'abito, come il colore delle calze d'un maggiordomo, il ricamo sulla pezzuola d'una sposa, la manica d'un giovine soldato, e i cappelli d'una donna alla moda, diventano fra le mani di Shakespeare soggetti di vera importanza drammatica, e ad alcuni di essi è assolutamente condizionata l'azione del dramma al quale appartengono. Molti altri drammaturghi si sono serviti del costume come d'un mezzo per esprimere direttamente all'uditorio il carattere d'un personaggio al suo entrare in scena, benchè non con l'abilità di Shakespeare nel caso del *dandy* Parolles¹⁶³, il cui vestire, fra parentesi, non può essere capito se non da un archeologo; lo scherzo del padrone e del servo che si scambiano i mantelli in presenza del pubblico, de' marinai naufragati che rissano per la divisione di belle vesti, o d'un calderaio abbigliato come un duca fra' suoi paioli, può riguardarsi come parte del gran ruolo del costume nella commedia dal tempo di Aristofane fino al Gilbert; ma nessuno dai meri particolari d'apparato o d'ornamento ha mai tratto tanta ironia di contrasto, così immediato e tragico effetto, tale pietà e tale *pathos*, come Shakespeare stesso. Armato da capo a piedi, il morto Re¹⁶⁴ passeggia fra i merli di Elsinore perchè non va tutto bene in

163 In *Tutto è bene quel che finisce bene*.

164 Nell'*Amleto*.

Danimarca; la guarnacca ebraica di Shylock¹⁶⁵ è parte dello stigma sotto cui si contorce quella ferita e amareggiata natura; Arturo che prega per la sua vita non sa pensare miglior difesa che della pezzuola ch'egli aveva data a Uberto:

Hai tu cuore? una volta che il tuo capo
solo ti dolse, io t'annodai sul ciglio
la mia pezzuola (la migliore ch'ebbi,
ricamata da una principessa),
e non mai te la chiesi un'altra volta¹⁶⁶;

e la pezzuola d'Orlando, macchiata di sangue, getta la prima nota triste su quello squisito idillio boschereccio, e ci mostra il sentimento profondo che si cela sotto lo spirito fantastico e il motteggiare ostinato di Rosalinda¹⁶⁷.

M'era sul braccio iernotte; io lo baciai;
io spero che non vada al mio signore
a contare ch'io baci altri che lui¹⁶⁸,

dice Imogene, scherzando sulla perdita del braccialetto, ch'era già in via per Roma a rubarle la fede del suo sposo; il piccolo Principe¹⁶⁹ passando alla Torre gioca col pugnale ch'è nella cintura di suo zio; Duncano

165 Nel *Mercante di Venezia*.

166 Nel *Re Giovanni*, IV, I, vv. 41-44.

167 In *Come a voi piace*.

168 Nel *Cymbeline*, I, III, vv. 109-111.

169 *Arthur* nel *Re Giovanni*.

manda un anello a Lady Macbeth nella notte del suo proprio assassinio, e l'anello di Portia volge la tragedia del mercante nella commedia d'una moglie. Il gran ribelle York¹⁷⁰ muore con una corona di carta sul capo; il nero abito d'Amleto è una sorta di motivo di colore nel dramma, come il lamentarsi di Chimène nel *Cid*¹⁷¹; e il culmine del discorso d'Antonio è nella presentazione del manto di Cesare:

Io mi ricordo
la prima volta ch'ei mai l'indossò.
Nella sua tenda, era una sera estiva,
il dì ch'egli ebbe soggiogati i Nervî: –
guardate, qui passò l'arma di Cassio,
così lo squarciò Casca invidioso,
e quindi ferì Bruto, il bene amato.....
Che, buona gente? piangi, e non hai visto
che il suo manto ferito?¹⁷².

I fiori che Ofelia porta con sè nella sua follia sono patetici come le violette che fioriscono sopra una tomba; l'effetto dell'errare di Lear per la landa deserta è accresciuto oltre le parole dal suo fantastico abbigliamento; e quando Cloten punto dalla rampogna di quel paragone che sua sorella trae dal vestimento di suo marito, si veste dello stesso abito del marito per operare su lei la gesta infame, noi sentiamo che non c'è nulla in tutto il moderno realismo francese, nulla

170 Nella Terza Parte del *Re Arrigo VI*.

171 Di PIERRE CORNEILLE.

172 Nel *Giulio Cesare*, III, II, vv. 174-180, 199-200.

nemmeno in Thérèse Raquin¹⁷³, il capolavoro dell'orrido, che per terribile e tragica significazione possa stare a paro con questa singolare scena del *Cymbeline*.

Nel dialogo, anche, alcuni dei passaggi più vividi son quelli suggeriti dal costume. Quel di Rosalinda:

Credi tu, benchè io sia guernita, come un uomo,
ch'io abbia giustacuore e calzoni?»¹⁷⁴;

quel di Costanza:

Il dolore m'è in luogo del mio figlio,
della sua forma empie gli abiti vuoti; ⁻¹⁷⁵

e il grido acuto e improvviso d'Elisabetta:

Lacerate le mie trine!¹⁷⁶

sono pochi soltanto dei molti esempî che si potrebbero citare. Uno dei più begli effetti ch'io abbia mai veduti sulla scena, era quel che faceva Salvini, nell'ultimo atto del *Lear*, strappando la piuma dal cappello di Kent, e accostandola alle labbra di Cordelia, giunto al verso,

La piuma s'agita, ella vive!¹⁷⁷.

173 Di E. ZOLA, 123 e 127.

174 In *Come a voi piace*.

175 Nel *Re Giovanni*, III, IV, vv. 123 e 127.

176 Nella *Vita e morte di Riccardo III*, IV, I, v. 33.

177 Nel *Re Lear*, V, III, V. 257.

Il Booth, il cui Lear aveva molte nobili qualità di sentimento, toglieva, mi ricordo, per lo stesso scopo un poco della sua pelliccia d'ermellino archeologicamente inesatta; ma l'effetto di Salvini era, come il più vero, il più bello dei due. E coloro che videro l'Irving nell'ultimo atto del *Riccardo III*, non han dimenticato, ne son certo, quanto l'agonia e il terrore del suo sogno fossero intensificati dal contrasto con la calma e la quiete che lo precedono e la recita di versi come questi:

La visiera è più libera di prima?
E tutta l'armatura è nella tenda?
Guarda che l'asta sia sana e leggera.¹⁷⁸ –

versi che hanno un doppio senso per il pubblico, se ricorda le ultime parole gridate dalla madre di Riccardo dietro a lui in via per Bosworth:

Prendi con te la mia maledizione,
che ti pesi nel dì della battaglia
più che l'intera armatura che porti¹⁷⁹.

Quanto ai mezzi che Shakespeare aveva a sua disposizione, conviene osservare che, mentr'egli più d'una volta si lamenta della brevità della scena, sulla quale deve rappresentare grandi drammi storici, e del difetto di scenarî, che l'obbliga a tagliar fuori molti incidenti all'aria aperta di grande effetto, scrive sempre

178 Nella *Vita e morte di Riccardo III*, V, III. v. 50, 51, 66.

179 *Ivi*, IV, IV, vv. 187-189.

invece come un drammaturgo che ha a sua disposizione un guardaroba teatrale assai ricco, e può fidare che gli attori s'occupino de' loro abbigliamenti. Anche ora è difficile a rappresentarsi la *Commedia degli Errori*, ed al pittoresco accidente che il fratello di Miss Ellen Terry assomigli a sua sorella, noi dobbiamo l'opportunità di vedere la *Dodicesima Notte* adeguatamente interpretata. Veramente, per mettere in iscena qualunque dei drammi di Shakespeare, assolutamente come egli stesso voleva che ciò fosse fatto, si richiede l'opera d'un buon impresario, di un intelligente parrucchiere, d'un sarto dotato del senso del colore e della conoscenza de' tessuti, d'un maestro di scherma, d'un maestro di ballo, e d'un artista che diriga personalmente l'intera produzione. Poichè egli pone assai cura in dirci il vestire e l'apparenza di ogni personaggio. «Racine abhorre la réalité», dice Auguste Vacquerie; «il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée». Ma in Shakespeare la cosa è molto diversa; egli ci dà indicazioni intorno ai costumi di Perdita, di Florizel, di Autolycus¹⁸⁰, delle streghe in *Macbeth*, e del farmacista in *Romeo e Giulietta*, molte descrizioni minute del suo pingue cavaliere, ed un rapporto dettagliato dell'abito nel quale Petrucchio¹⁸¹ si sposerà. Rosalinda, egli ci dice, è alta, e

180 Nella *Novella d'Inverno*.

181 Nella *Mala femmina domata*.

deve portare una lancia e un piccolo pugnale; Celia¹⁸² è più bassa, e deve dipingersi la faccia di bruno, in modo da parere bruciata dal sole. Le fanciulle che fan da fate nella foresta di Windsor¹⁸³, conviene sian vestite in bianco e in verde, – omaggio alla regina Elisabetta, i cui colori favoriti erano questi – e in bianco, con verdi ghirlande e maschere dorate, gli angeli debbono apparire a Caterina in Kimbolton¹⁸⁴. Bottom è in un abito rustico, Lysander si distingue da Oberon per la sua veste ateniese¹⁸⁵, e Launce¹⁸⁶ ha dei buchi nelle scarpe. La Duchessa di Gloucester¹⁸⁷ sta in un bianco lenzuolo, col suo marito in lutto accanto a lei. L'abito variopinto del Buffone, lo scarlatta del Cardinale, e i gigli francesi ricamati sulle vesti inglesi, sono tutte occasioni di scherzi o di scherni nel dialogo. Noi conosciamo gli esemplari dell'armatura del Delfino e della spada della Pulzella¹⁸⁸, la cresta dell'elmetto di Worwick e il colore del naso di Bordolfo¹⁸⁹. Porzia ha capelli d'oro, Febe neri¹⁹⁰, Orlando ha riccioli castani, e la capigliatura di Sir Andrea Aguecheck¹⁹¹ pende come il lino dalla conocchia, e non s'arriccchia affatto. Alcuni dei

182 In *Come a voi piace*.

183 Nelle *Allegre Comari*.

184 Nel *Re Arrigo VIII*.

185 Nel *Sogno d'una notte di mezza estate*.

186 Nel *Mercante di Venezia*.

187 Nel *Re Riccardo II*.

188 Nel *Re Arrigo VI*.

189 Nel *Re Arrigo IV*.

190 In *Come a voi piace*.

191 Nella *Dodicesima notte*.

personaggi sono grassi, altri magri, alcuni diritti, altri gobbi, alcuni chiari, altri scuri di carnagione, e altri debbono far nere le loro facce. Lear ha una barba bianca, il padre d'Amleto una brizzolata, e Benedetto¹⁹² se la deve radere nel corso del dramma. Veramente, sul soggetto delle barbe da scena, Shakespeare non lascia nulla a desiderare; ci dice dei molti diversi colori in uso, e agli attori suggerisce d'assicurarsi che le loro siano bene attaccate. C'è una danza di mietitori con cappelli di paglia di segala¹⁹³, e di rustici in velli come satiri¹⁹⁴; una mascherata d'Amazzoni, una di Russi ed una classica, alcune scene immortali su d'un tessitore in una testa d'asino¹⁹⁵, un tumulto, per il colore d'una veste, tale che per sedarlo ci vuole il Lord Mayor di Londra, ed una scena tra un marito infuriato e la sarta di sua moglie, per il taglio d'una manica.

Quanto alle metafore che Shakespeare ricava dal vestire, e agli aforismi che vi fa sopra, ai motti contro il costume del suo tempo, e particolarmente contro la ridicola grandezza dei cappelli delle signore, e alle molte descrizioni del *mundus muliebris*, dal canto di Autolycus nella *Novella d'Inverno*, fino al cenno sulla gonna della Duchessa di Milano in *Molto chiasso per nulla*, essi sono di gran lunga troppo numerosi per citarli; benchè sia prezzo dell'opera ricordare che tutta

192 In *Molto chiasso per nulla*.

193 Nella *Tempesta*.

194 Nella *Novella d'Inverno*.

195 Nel *Sogno di una notte di mezza estate*.

la filosofia de' vestiti si trova nella scena di Lear con Edgar – passo che ha il vantaggio della brevità e dello stile sulla saggezza grottesca e la metafisica un po' declamatoria del Sartor Resartus¹⁹⁶. Ma io credo che da quanto ho già detto sia manifesto che Shakespeare s'interessava assai del costume. Io non intendo in quel senso leggero per cui dalla sua conoscenza dei fatti e degli asfodeli s'è conchiuso ch'egli fosse il Blackstone e Paxton della epoca Elisabetta; ma ch'egli seppe che il costume può insieme imprimere certi effetti sul pubblico ed esprimere certi tipi di personaggi, ed è uno dei fattori essenziali dei mezzi che un vero illusionista ha a sua disposizione. Veramente per lui la figura deforme di Riccardo aveva lo stesso valore della bellezza di Giulietta; egli pone il panno del popolano accanto alle sete del signore, e scorge gli effetti scenici che si possono trarre da questo e da quello: si piace di Caibano come d'Ariele, di cenci come di vesti d'oro, e conosce la bellezza artistica del brutto.

La difficoltà incontrata dal Ducis traducendo Otello, per l'importanza attribuita a una così volgar cosa com'è un fazzoletto, e il suo tentativo di attenuarne la grossolanità facendo che il Moro gridi: «Le bandeau! le bandeau!», possono esser presi ad esempio della differenza fra la *tragédie philosophique* e il dramma di vita reale; e l'introduzione per la prima volta della parola *mouchoir* al Théâtre Français, iniziò una èra nel

196 Di THOMAS CARLYLE, 1795-1881, il filosofo degli *Eroi*, lo storico della Rivoluzione francese, ecc.

moto romantico-realistico di cui Hugo è il padre e Zola l'*enfant terrible*, appunto come il classicismo del principio del secolo fu affermato dal rifiuto di Talma di rappresentare più eroi Greci in parrucche impolverate – uno, questo, dei molti esempi di quel desiderio d'essere archeologicamente esatti nel vestire, che ha distinto i grandi attori dell'età nostra.

Criticando l'importanza attribuita al danaro in *La Comédie Humaine*, Teofilo Gautier dice che Balzac può vantarsi d'aver inventato un nuovo eroe da romanzo, le *héros métallique*. Di Shakespeare si può dire ch'egli fu il primo a conoscere il valore drammatico d'un giustacuore, e che una gradazione può dipendere da una crinolina.

L'incendio del Teatro del Globo – evento dovuto ai risultati della passione per l'illusione che distingueva la direzione di scena di Shakespeare – ci ha sventuratamente sottratti molti importanti documenti; ma nell'inventario, che ancora esiste, del guardaroba d'un teatro londinese al tempo di Shakespeare, sono menzionati costumi speciali per cardinali, pastori, re, bifolchi, frati e buffoni; vesti verdi per gli uomini di Robin Hood, ed una gonna verde per Mariana; un giustacuore bianco e oro per Enrico V, ed una toga per Longshanks; inoltre cotte, cappe, gonne di damasco, vesti di stoffa d'oro e di stoffa d'argento, vesti di taffetà, di calicò, di velluto, di seta, sai di tela di Frisa, casacche di cuoio giallo e di cuoio nero, abiti rossi, abiti bigi, abiti da Pierrot francesi, un abito «per andare invisibili»,

che pare non caro al prezzo di tre sterline e dieci scellini, e quattro incomparabili guardinfanti – tutte cose che dimostrano il desiderio di dare ad ogni personaggio un abbigliamento appropriato. Ci sono anche liste di costumi spagnuoli, moreschi, danesi, di elmetti, lance, scudi dipinti, corone imperiali e tiare papali, non che di costumi per giannizzeri turchi, senatori romani, e per tutti gli dei e le dee dell'Olimpo; il che manifesta le ricerche d'archeologia fatte dal direttore del teatro. È vero che è fatta menzione d'un farsetto per Eva, ma probabilmente la *donnée* del dramma era dopo il Peccato.

Veramente, chiunque esamini con amore i tempi di Shakespeare, scorge che l'archeologia fu una delle sue caratteristiche. Dopo la resuscitazione delle classiche forme architettoniche che fu una delle note del Rinascimento, e l'impressione a Venezia e altrove dei capolavori della letteratura Greca e Latina, era venuto naturalmente l'interesse per l'ornamentazione e il costume del mondo antico. Nè per la dottrina, che potessero acquistarne, si piuttosto per la bellezza che potessero crearne, gli artisti studiavano queste cose. Gli oggetti curiosi che erano continuamente rimessi in luce dagli scavi, non si lasciavano ridursi in polvere in un museo, per la contemplazione d'un conservatore indifferente, e l'*ennui* d'una guardia seccata dell'assenza di ogni delitto; ma erano usati come motivi per la produzione d'una nuova arte, che sarebbe stata non bella soltanto, ma anche strana.

Infessura ci narra che nel 1485 alcuni operai, scavando sulla Via Appia, s'imbattono in un vecchio sarcofago romano, su cui era iscritto il nome: «*Julia Claudii filia*». Aperta la cassa, essi trovarono, nel suo seno di marmo, il corpo d'una bella fanciulla di circa quindici anni, preservata per la maestria dell'imbalsamatore dalla corruzione e dalla decadenza del Tempo. I suoi occhi erano semiaperti, la sua capigliatura le ondeggiava intorno in bioccoli d'oro, e il fiore della sua giovinezza non aveva ancora abbandonato le labbra e le guance. Riportata in Campidoglio, ella divenne subito il centro d'un nuovo culto, e da tutte le parti della città s'affollavano i pellegrini a venerare l'arca meravigliosa, finchè il Papa, temendo che quei che avevano trovato in una tomba pagana il segreto della bellezza potessero dimenticare quali segreti conteneva il rozzo sepolcro di Giudea tagliato nella roccia, sottrasse di notte il corpo e nascostamente l'abbruciò. Per quanto possa essere una leggenda, pure questa storia non vale meno in mostrarci l'atteggiamento della Rinascenza verso il mondo antico.

L'Archeologia, per essi, non era una pura scienza da antiquario; sì era un mezzo per trasmutare la polvere secca dell'antichità nel respiro stesso e nella bellezza della vita, ed empire del nuovo vino di romanticismo forme altrimenti vecchie e fruste. Dal pulpito di Nicola Pisano, fino al *Trionfo di Cesare* del Mantegna e al servizio che il Cellini disegnò per Re Francesco, si può rintracciare l'influsso di questo spirito; nè esso fu

confinato puramente nelle arti immobili – nelle arti del moto arrestato – ma si scorge anche nelle grandi mascherate Greco-Romane, che erano il costante sollazzo delle gaie corti del tempo, e nelle pubbliche pompe e processioni con cui i cittadini delle grandi città commerciali salutavano i principi che per avventura le visitassero; parate ch'erano considerate così importanti, che se ne facevano e pubblicavano grandi stampe – fatto, questo, che prova l'interesse generale, in quell'epoca, per cose di tal genere.

E questo uso dell'Archeologia negli spettacoli, lungi da essere presuntuosa pedanteria, è sotto ogni aspetto legittimo e bello. Poichè la scena non solamente è il luogo di ritrovo di tutte le arti, ma è anche il ritorno dell'arte alla vita. Talvolta in un romanzo archeologico l'uso di termini strani ed insoliti sembra nascondere la realtà sotto la dottrina, ed oso dire che molti dei lettori di *Notre Dame de Paris* sono stati assai perplessi sul significato di espressioni come *la casaque à mahoitres*, *les vougiers*, *le gallimard taché d'encre*, *les craaquiniers*, e simili; ma sulla scena, come la cosa è diversa! Il mondo antico si desta dal suo sonno, e la storia si muove come una parata avanti i nostri occhi, senza obbligarci a ricorrere a un dizionario o ad una enciclopedia per la perfezione del nostro godimento. Veramente, non c'è la minima necessità, per il pubblico, di conoscere le fonti d'ogni dramma rappresentato. Da materiali come, per esempio, il disco di Teodosio, che non sono molto familiari alla maggioranza del pubblico,

E. W. Godwin, uno degli spiriti più artistici di questo secolo in Inghilterra, creò la bellezza meravigliosa del primo atto del *Claudiano*, e ci mostrò la vita di Bisanzio nel quarto secolo, non per mezzo d'una lugubre lettura, o d'una serie di gessi tetri, non d'un romanzo, che ci voglia un glossario per spiegarlo, ma della visibile presentazione innanzi a noi di tutta la gloria di quella grande città. E mentre i costumi erano veri fino ai più piccoli tratti di colore e di disegno, pure ai particolari non s'attribuiva quella eccezionale importanza, che loro bisogna dare di necessità in una minuziosa lettura, ma erano essi subordinati alle norme d'una nobile composizione e all'unità dell'effetto artistico. Il Symonds, parlando di quella gran pittura del Mantegna che è ora in Hampton Court, dice che l'artista ha convertito un motivo archeologico in un tema di melodie di linee. Il medesimo, con eguale giustezza, si sarebbe potuto dire della scena del Godwin. Solo lo stolido potè chiamarla pedanteria, solo chi non seppe nè vedere nè udire disse ch'era un peccato che il dramma fosse soffocato dal dipinto: era in realtà una scena non solo perfetta dal lato pittoresco, ma anche assolutamente drammatica, libera da ogni necessità di tediose descrizioni, e dimostrante, per il colore e il carattere dell'abito di Claudiano e degli abiti del suo seguito, tutta l'indole e la vita d'un uomo, dalla scuola di filosofia, ch'era la sua, fino ai cavalli ch'egli montava nelle gare.

E veramente l'archeologia è solo preziosa quando è trasfusa in qualche forma d'arte. Io non voglio disistimare l'opera di laboriosi eruditi, ma sento che l'uso fatto da Keats del Dizionario del Lemprière è d'assai maggior valore per noi della trattazione che fece il professore Max Müller della stessa mitologia come una infermità del linguaggio. Meglio l'*Endymion* di qualunque teoria, come che valida, e nel caso presente erronea, d'una epidemia tra gli aggettivi! E chi non sente che la gloria maggiore del libro del Piranesi sui vasi è quella d'aver ispirato a Keats la sua «Ode su un'urna Greca»? L'arte, e solo l'arte, può far bella l'archeologia; e l'arte teatrale può usarla più direttamente e più vivacemente, poichè può combinare nella stessa squisita rappresentazione l'illusione della vita attuale con la meraviglia del mondo irreal. Ma il secolo decimosesto non fu soltanto l'età di Vitruvio, sì anche quella del Vecellio. Ogni nazione subitamente pare interessarsi al vestimento de' suoi vicini. L'Europa cominciò a studiare i suoi propri panni, e la quantità di libri pubblicati sui costumi nazionali è affatto straordinaria. Al principio del secolo la *Cronica di Norimberga*, con le sue duemila illustrazioni, ebbe cinque edizioni, e prima che il secolo si chiudesse, diciassette edizioni furono pubblicate della *Cosmografia* del Munster. Oltre a questi due libri, c'erano anche le opere di Michele Colyns, di Hans Weigel, di Amman e del Vecellio stesso, tutte bene illustrate, alcuni de'

disegni nel Vecellio essendo probabilmente di mano di Tiziano.

Nè solo da libri e trattati essi acquistavano la loro conoscenza. Lo sviluppo dell'abito di viaggiare in contrade straniere, l'accresciuto scambio commerciale fra i paesi, e la frequenza di missioni diplomatiche, diedero ad ogni nazione molte opportunità di studiare le varie forme di vestimenti contemporanei. Dopo la partenza dall'Inghilterra, per esempio, degli ambasciatori dello Zar, del Sultano, del Principe del Marocco, Arrigo VIII e i suoi amici diedero molti spettacoli nello strano acconciamento dei loro visitatori. Più tardi, Londra vide, forse troppo spesso, lo splendor cupo della Corte Spagnuola, e ad Elisabetta vennero messi da ogni contrada, i cui abiti, ci dice Shakespeare, ebbero un influsso importante sul costume inglese.

E l'interesse non era limitato alle vesti classiche o a quelle di nazioni straniere; si facevano anche molte ricerche, specie fra la gente di teatro, intorno al costume antico della stessa Inghilterra: e quando Shakespeare, nel prologo d'uno dei suoi drammi, esprime il suo rimpianto per non potere produrre elmetti di quel dato periodo, egli parla non solo come un poeta Elisabettiano, ma come un direttore di scena Elisabettiano. A Cambridge, per esempio, al suo vivente, fu rappresentato un *Riccardo Terzo*, con gli attori negli abiti veri del tempo, procurati dalla grande collezione di costumi storici della Torre, ch'era sempre aperta alla ispirazione dei direttori e qualche volta posta

a loro disposizione. Ed io non posso fare a meno di pensare che questa rappresentazione deve essere stata assai più artistica, in quanto al costume, di quella del dramma di Shakespeare sullo stesso argomento, fatta dal Garrick, nella quale egli stesso comparve in un vestito di fantasia indescrivibile, e tutti gli altri in costumi del tempo di Giorgio Terzo, Richmond in ispecie, molto ammirato nell'uniforme di una giovine guardia.

Poichè, qual'è l'utilità, per la scena, di quella archeologia che ha così stranamente spaventati i critici, se non ch'essa, e soltanto essa, può darci l'architettura e l'apparato conforme al tempo in cui il dramma si svolge? Ci permette di vedere un Greco vestito come un Greco ed un Italiano come un Italiano; di godere i portici veneziani e i balconi di Verona; e, se il dramma ha che fare con alcuna delle grandi ère della nostra storia patria, di contemplare l'epoca nel suo proprio acconciamento, e il re nell'abito in cui viveva. Ed io penso che cosa avrebbe detto Lord Lytton, qualche tempo fa, al Teatro della Principessa, se si fosse alzata la tela sul *Bruto* del padre suo adagiato in una sedia nello stile della Regina Anna, abbigliato con una parrucca fluente e con una tunica a fiorami, costume, nel secolo scorso, considerato come peculiarmente adatto ad un Romano antico! Poichè in quei giorni alcionii del dramma, nessuna archeologia turbava la scena, o inquietava i critici, ed i nostri inartistici nonni sedevano pacificamente in una atmosfera soffocante di anacronismi, contemplando con la calma compiacenza

d'una età di prosa un Jachimo¹⁹⁷ in polvere e nèi, un Lear in nuvole di merletti, ed una Lady Macbeth con una grande crinolina. Io posso comprendere che si accusi l'archeologia di eccessivo realismo, ma accusarla d'essere pedantesca, mi pare che passi di molto il segno. Comunque, è stolido accusarla di qualunque cosa; sarebbe come parlare senza rispetto dell'equatore. Perchè l'archeologia, essendo una scienza non è buona nè cattiva, ma è un semplice fatto. Il suo valore dipende interamente dal modo come è usata, e solo un artista può usarla. Noi chiediamo all'archeologo i materiali, all'artista il metodo.

Disegnando lo scenario e i costumi per qualunque delle opere di Shakespeare, la prima cosa che l'artista deve fissare è la data migliore per il dramma. Questa dovrebbe essere determinata dallo spirito generale che lo pervade, meglio che da qualsivoglia precisa indicazione storica che possa trovarsi in esso. Molti *Amleti* io ho veduti troppo antichi: Amleto è essenzialmente un alunno del Rinascimento della Cultura; e se l'allusione alla recente invasione dell'Inghilterra per opera dei Danesi lo pone nel nono secolo, l'uso di fioretti lo porta giù, assai più tardi. Una volta fissata la data, l'archeologo deve fornirci dei fatti che l'artista convertirà in effetti.

È stato detto che gli anacronismi negli stessi drammi ci mostrano che Shakespeare era indifferente alla

197 Nel *Cymbeline*.

esattezza storica, e s'è fatto gran conto della sconsiderata citazione che Ettore fa di Aristotile¹⁹⁸. D'altra parte, gli anacronismi sono realmente pochi e non molto importanti, e se l'attenzione di Shakespeare vi fosse stata richiamata sopra da un fratello d'arte, egli li avrebbe probabilmente corretti. Poichè, se bene non si possano chiamare difetti, certo non sono le grandi bellezze della sua opera; o, almeno, se sono, il loro fascino anacronistico non può essere accentuato se non con un apparato scenico accuratamente in accordo con la sua propria data. Riguardando alle opere di Shakespeare nel loro insieme, tuttavia, quel ch'è davvero notevole è la loro straordinaria fedeltà nei personaggi e negli intrecci. Molte delle sue *dramatis personae* son gente che ha veramente vissuto, e alcuna di loro, da una parte del suo uditorio, poteva essere stata vista nella vita reale; infatti il più violento attacco mosso a Shakespeare nei suoi tempi fu per la sua supposta caricatura di Lord Cobham. Quanto agli intrecci, Shakespeare sempre li trae o dalla storia autentica o da antiche ballate e tradizioni che servivano di storia al pubblico Elisabettiano, e che anche ora nessuno storico scientifico trascurerebbe come non vere affatto. E non solamente egli preferisce i fatti alla fantasia, per fondamento di molta della sua opera di immaginazione, ma anche dà al dramma il carattere generale, l'atmosfera sociale della epoca a cui si

198 In *Troilo e Cressida*.

riferisce. Riconosce la stupidità come una delle permanenti caratteristiche della civiltà europea; e così non vede differenza alcuna tra una folla londinese dei suoi giorni¹⁹⁹ ed una plebe di Roma dei giorni pagani²⁰⁰, tra una sciocca guardia di Messina²⁰¹, ed uno sciocco Giudice di Pace in Windsor²⁰². Ma quando tratta più alte figure, quelle eccezioni di ciascuna epoca, che sono così splendide da divenirne i tipi, egli dà loro assolutamente la stampa e il sigillo del loro tempo. Virgilia²⁰³ è una di quelle donne Romane sulla cui tomba fu scritto «*Domi mansit, lanam fecit*», appunto come Giulietta è la fanciulla romantica del Rinascimento. Egli è sempre fedele ai caratteri di razza. Amleto ha tutta la immaginazione e la irrisoluzione delle genti nordiche, e la Principessa Caterina²⁰⁴ non è men francese dell'eroina di *Divorçons*. Arrigo V è il puro inglese, ed Otello il vero Moro.

Ancora, quando Shakespeare tratta della storia dell'Inghilterra dal decimoquarto al decimosesto secolo, è meravigliosa la cura ch'egli pone in narrar fatti perfettamente veri – infatti egli segue Holinshed²⁰⁵ con singolare fedeltà. Le guerre incessanti tra Francia e

199 Nel *Re Riccardo III*.

200 Nel *Giulio Cesare*.

201 In *Molto chiasso per nulla*.

202 Nelle *Allegre Comari*.

203 Nel *Coriolano*.

204 Nell'*Arrigo V*.

205 HOLINSHED RAPHAEL, morto tra il 1580 e il 1584, autore delle *Chronicles of Englande Scotlande and Irelande*, pubbl. in Londra nel 1577.

Inghilterra sono descritte con esattezza straordinaria, fino ai nomi delle città assediate, ai porti d'approdo e d'imbarco, ai luoghi e alle date delle battaglie, ai titoli dei capitani d'ambi i campi, alle liste dei morti e dei feriti. E quanto alle guerre civili delle Rose, noi abbiamo molte laboriose genealogie dei sette figli di Eduardo III; i diritti al trono delle Case rivali di York e Lancastro sono discussi a lungo; e se l'aristocrazia inglese non vuol leggere Shakespeare come un poeta, dovrebbe certamente leggerlo come una sorta di primitivo Libro dei Pari. Non c'è forse un solo titolo nella Camera Superiore, eccettuati, naturalmente, i titoli poco importanti assunti dai lords della legge, che non appaia in Shakespeare accompagnato da molti particolari di storia familiare, onorevoli e disonorevoli. Veramente, se è proprio necessario che i ragazzi delle scuole conoscano a perfezione le Guerre delle Rose, essi potrebbero imparare le loro lezioni su Shakespeare non men bene che dai loro libri elementari da uno scellino, e impararle, non c'è bisogno ch'io lo dica, con assai maggior piacere. Anche negli stessi tempi di Shakespeare, quest'uso dei suoi drammi fu riconosciuto. «I drammi storici insegnano la storia a coloro che non possono leggere le croniche», dice Heywood²⁰⁶ in un passo intorno al teatro, e pure io son certo che le croniche del secolo decimosesto erano di assai più

206 THOMAS HEYWOOD, scrisse tra il 1596 e il 1640, drammaturgo dei minori.

piacevole lettura che non siano i primi testi del secolo decimonono.

Naturalmente, il pregio estetico dei drammi di Shakespeare non dipende per nulla dai loro fatti, ma dalla loro verità, e la verità è sempre indipendente dai fatti, inventandoli o scegliendoli a suo piacimento. Ma pure l'uso che Shakespeare fa de' fatti è una parte assai interessante del suo metodo di lavoro e ci mostra la sua attitudine verso la scena e i suoi rapporti con la grande arte dell'Illusione. Veramente egli sarebbe rimasto assai sorpreso se qualcuno avesse classificati i suoi drammi fra le «storie di fate», come fa Lord Lytton; poichè uno dei suoi scopi era quello di creare per l'Inghilterra un teatro storico nazionale, che trattasse di incidenti ben noti al pubblico, e d'eroi vivi nella memoria di un popolo. Il patriottismo, non c'è bisogno che io lo dica, non è una necessaria qualità d'arte; ma significa per l'artista la sostituzione d'un sentimento universale ad uno individuale, e per il pubblico la presentazione di un'opera d'arte in una forma assai popolare ed allettante. Convien notare che il primo e l'ultimo buon successo di Shakespeare furono di drammi storici.

Mi si potrebbe dimandare che abbia questo a fare con l'atteggiamento di Shakespeare verso il costume: io rispondo che un drammaturgo che attribuiva tale importanza alla esattezza storica del fatto, avrebbe vista di buon occhio la esattezza storica del costume, come un valevolissimo sussidio al suo metodo d'illusione. Ed io non esito a dire ch'egli fece così. L'allusione ad elmetti

del tempo nel prologo di *Arrigo V*, può essere considerata di fantasia, benchè Shakespeare debba avere spesso veduto

il casco stesso
Che fe' paura all'aria ad Agincourt²⁰⁷,

dove ancora pende nella fosca penombra dell'Abbazia di Westminster, insieme con la sella di quel «figliuolo della fama», e lo scudo ammaccato con l'azzurro velluto lacero che lo copre e i gigli d'oro offuscati; ma l'uso delle cotte d'armi nell'*Arrigo VI* è un accenno meramente archeologico, poichè non se ne portava nel secolo decimosesto; e la stessa cotta d'armi del Re era ancora sospesa sopra la sua tomba nella Cappella di San Giorgio a Windsor, ai tempi di Shakespeare. Poichè fino al tempo dello sciagurato trionfo dei Filistei nel 1645²⁰⁸, le cappelle e cattedrali d'Inghilterra erano i grandi musei nazionali d'archeologia, e in essi si conservavano vesti e armature degli eroi della Storia inglese. Buona parte n'era naturalmente conservata nella Torre, ed anche al tempo d'Elisabetta si conducevano i forestieri a vedere tali strane reliquie del passato, come la smisurata lancia di Carlo Brandon, che è ancora, io credo, oggetto dell'ammirazione dei nostri visitatori della campagna; ma le cattedrali e le chiese erano, di regola, scelte come i più idonei reliquiarî per accogliere le antichità

207 Nell'*Arrigo V*, prol., vv. 13-14.

208 Il trionfo di Oliviero Cromwell e dei puritani, su Carlo I e i *cavalieri*.

storiche. Canterbury ci mostra ancora l'elmo del Principe Nero, Westminster gli abiti dei nostri re, e nel vecchio San Paolo la bandiera che aveva ondeggiato sul campo di Bosworth fu appesa da Richmond stesso.

In verità, dovunque Shakespeare si volgesse in Londra, vedeva vesti e cose delle età passate, ed è impossibile dubitare ch'egli non si valesse di queste opportunità. L'impiego di lancia e scudo, per esempio, in vere battaglie, ch'è così frequente nei suoi drammi, è cavato dalla archeologia e non dagli armamenti dei suoi giorni; e il suo uso comune d'armature in battaglia non era una caratteristica della sua epoca, nella quale veniva rapidamente sparendo innanzi alle armi da fuoco. Ancora, la cresta sull'elmo di Warwick, della quale si fa tanto conto nell'*Arrigo VI*, è assolutamente esatta in un dramma del secolo decimoquinto, quando s'usavano comunemente creste, ma non sarebbe stata tale in un dramma del tempo di Shakespeare, in cui ne avevano preso il posto piume e penne – moda, secondo quel ch'egli ci dice nell'*Arrigo VIII*, venuta dalla Francia. Per i drammi storici, dunque, possiamo essere sicuri dell'uso dell'archeologia; e quanto agli altri io ne sono egualmente certo. L'apparizione di Giove sulla sua aquila, col fulmine in mano, di Giunone coi suoi pavoni, e d'Iride col suo arco di molti colori; la mascherata delle Amazzoni e quella dei Cinque Eroi possono essere considerate tutte come archeologiche; è manifestamente

tale la visione che Postumo²⁰⁹ ha in prigione di Sicilio Leonato – «un vecchio vestito come un guerriero, che conduce un'antica matrona». – Dell'«abito ateniese» per cui Lysander si distingue da Oberon io ho già parlato; ma uno dei più chiari esempî è quel dell'abito di Coriolano, per il quale Shakespeare ricorre direttamente a Plutarco. Questo storico, nella sua *Vita dei grandi romani*, ci narra della corona di quercia con cui fu incoronato Caio Marcio e dello strano genere d'abito, in cui, secondo la antica moda, egli doveva andare sollecitando i suoi elettori; e su l'uno e l'altro di questi oggetti egli entra in lunghe disquisizioni, investigando l'origine e il significato dei vecchi costumi. Shakespeare, con intelletto di vero artista, accetta i fatti dell'antiquario e li converte in effetti drammatici e pittoreschi: e infatti la veste d'umiltà, la «veste di lana»²¹⁰, come la chiama Shakespeare, è la nota centrale del dramma. Altri casi potrei citare, ma questo è affatto sufficiente per il mio scopo; ed è evidente da questo, a ogni modo, che ponendo in iscena un dramma nell'esatto costume del tempo, secondo le migliori autorità, noi seguiamo i desiderî e il metodo proprî di Shakespeare.

Ma se anche così non fosse, non c'è più ragione per noi di continuare qualunque imperfezione possa aver caratterizzato l'assetto dei teatri Shakespeariani, che non ci sia ragione di far recitare da Giulietta un giovine,

209 Nel *Cymbeline*.

210 Nel *Coriolanus*, II. III.

o di rinunciare ai vantaggi degli scenari mutabili. Una grande opera d'arte drammatica dovrebbe non solo essere fatta espressione di passioni moderne per mezzo dell'attore, ma esserci presentata nella forma più adatta allo spirito moderno. Racine rappresentava i suoi drammi romani in abiti *Louis Quatorze*, su una scena affollata di spettatori; ma noi richiediamo diverse condizioni per godere la sua arte. Perfetta esattezza nei particolari, per la ricerca della illusione perfetta, è a noi necessaria; quel che noi dobbiamo curare, è che i particolari non usurpino il posto principale; conviene ch'essi siano sempre subordinati al motivo generale del dramma. Ma, in arte, subordinazione non significa inosservanza della verità; significa conversione di fatti in effetti, e assegnare a ogni particolare il suo vero valore relativo.

«Les petits détails d'histoire et de vie domestique», dice Victor Hugo, «doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'Homme sur le premier plan, le reste au fond».

Il passo è interessante, perchè viene dal primo grande drammaturgo francese, che si valesse dell'archeologia sulla scena, e i cui drammi, benchè assolutamente fedeli

nei particolari, sono a tutti noti per la loro passione, non per la loro pedanteria, per la loro vita, non per la loro dottrina. È vero ch'egli ha fatto certe concessioni nel caso dell'impiego di espressioni curiose e strane. Ruy Rlas parla di M. de Priego come «sujet de roi», invece che «noble du roi», ed Angelo Malipieri parla «de la croix rouge», invece che «de la croix des gueules». Ma sono concessioni fatte al pubblico, o piuttosto a una sua parte. «J'en offre ici toutes mes excuses aux spectateurs intelligents», egli dice in una nota ad uno dei suoi drammi; «espérons qu'un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement sans péril son blason sur le théâtre. C'est un progrès qui viendra». E benchè la descrizione dell'arma non sia fatta con parole precise, pure è in sé giustissima. Si può, naturalmente, dire che il pubblico non nota queste cose; d'altronde, si dovrebbe ricordare che l'arte non ha altro scopo se non la propria perfezione, e procede semplicemente per le sue proprie leggi, e che il dramma di cui Amleto dice che è «caviale per il volgo»²¹¹, è un dramma ch'egli loda altamente. Inoltre, in Inghilterra, a ogni modo, il pubblico ha subito una trasformazione; assai più ora si pregia la bellezza, che non si facesse pochi anni sono; e benchè esso non abbia familiari gli autori e i dati archeologi per quel che gli si mostra, pure sa godere di qualunque cosa bella che

211 Nell'*Amleto*, II, II. Come quella vivanda russa era una rara ghiottornia pei ricchi ai tempi di Shakespeare, egli usa la parola per significare qualunque cosa superiore alla comprensione del volgo; che naturalmente non gustava caviale.

guardi. E questo è l'importante. Meglio è prender piacere d'una rosa, che porne la radice sotto il microscopio. La precisione archeologica è una mera condizione d'un effetto d'illusione sulla scena; non ne è la qualità. E la proposta di Lord Lytton che gli abiti debbono essere soltanto belli senza essere esatti, è fondata su una sbagliata comprensione della natura del costume, e del valore di questo sulla scena. Questo valore è duplice, pittoresco e drammatico; il primo dipende dal colore dell'abito, l'altro dal suo disegno e carattere; ma sono, l'uno e l'altro, così intimamente connessi, che ogni qualvolta nei nostri tempi non s'è osservata la precisione storica e si son presi da epoche diverse i varî vestiti di un dramma, il risultato n'è stato che la scena s'è conversa in quel *caos* di costumi, in quella caricatura dei secoli, ch'è un ballo in maschera, fino alla rovina di qualsiasi effetto drammatico e pittoresco. Poichè le vesti d'un'età non armonizzano artisticamente con quelle d'un'altra; e, quanto al valore drammatico, confondere i costumi è confondere il dramma. Il Costume è uno sviluppo, una evoluzione, ed un importantissimo, forse il più importante segno dei modi, degli usi, della vita di ciascun secolo. Il dispregio puritano del colore, degli ornamenti, e della grazia nel vestire, fu parte della grande rivolta delle classi mezzane contro la Bellezza nel secolo decimosettimo. Uno storico, che lo trascurasse, ci darebbe una assai inesatta pittura del tempo; e un drammaturgo, che non se ne valesse, perderebbe un elemento vitalissimo in

produrre un effetto d'illusione. La effeminatezza del costume, che caratterizza il regno di Riccardo II, era un tema costante degli autori contemporanei: Shakespeare, scrivendo dopo duecent'anni, fa dell'amore del re per il gaio vestire e le mode straniere uno degli argomenti del suo dramma, dai rimbrotti di Giovanni di Gaunt fino alle parole di Riccardo stesso nel terzo atto alla sua deposizione dal trono. E che Shakespeare esaminasse la tomba di Riccardo nell'Abbazia di Westminster, a me par certo dal discorso di York:

Guardate, Re Riccardo stesso appare,
come fa il sole rosseggiante d'ira
dalla porta di fuoco d'oriente,
se vede che le nubi invidiose
sono decise a offuscar la sua gloria²¹².

Poichè noi possiamo ancora discernere sull'abito del re la sua impresa favorita, – il sole uscente da una nuvola. In verità, in ogni epoca le condizioni sociali sono così rispecchiate nel costume, che rappresentare un dramma del secolo decimosesto in abbigliamenti del decimoquarto, o viceversa, farebbe parere irreali l'opera, come non vera. E, quale che sia il valore della bellezza dell'effetto scenico, la più alta bellezza è non soltanto paragonabile con l'assoluta esattezza dei particolari, ma realmente dipende da questa. Inventare un costume interamente nuovo è quasi impossibile, se

212 Nel *Re Riccardo II*, III, IV, vv. 61-65.

non per burla o stravaganza, e quanto a combinare in uno abiti di diversi secoli, l'esperimento sarebbe pericoloso, e l'opinione di Shakespeare sul valore artistico di un tal miscuglio si può cogliere dalla sua satira continua degli eleganti Elisabetiani, che si pensavano d'essere ben vestiti per avere tolti i loro giustacuori in Italia, i loro cappelli in Germania, i loro calzoni in Francia. E converrebbe notare che le più belle scene del nostro teatro sono state quelle distinte da perfetta esattezza, come le risuscitazioni settecentesche dei signori Bancroft al Teatro Haymarket, la superba rappresentazione dell'Irving di *Molto chiasso per nulla* e il *Claudiano* del Barrett. Inoltre, e questa è forse la più soddisfacente risposta alla teoria di Lord Lytton, si deve ricordare che nè nel costume nè nel dialogo lo scopo principale del drammaturgo non è la bellezza. Il vero drammaturgo mira principalmente a quel che è caratteristico, e non desidera che tutti i suoi personaggi siano in belle vesti, più che non desideri che tutti abbiano belle indoli o parlino in bell'inglese; il vero drammaturgo, in fatti, ci mostra la vita sotto gli aspetti dell'arte, non l'arte nella forma della vita. Il costume dei Greci fu il più bello che il mondo abbia veduto mai, e quello degli Inglesi dell'ultimo secolo uno dei più mostruosi; pure noi non possiamo a una commedia di Sheridan²¹³ attribuire i figurini d'una tragedia di

213 RICHARD BRINSLEY SHERIDAN, scrittore e oratore irlandese, 1751-1816. Fra i suoi scritti numerosi eccellono poche commedie, e fra queste la famosa *School for Scandal*, in parte imitata dal *Mysanthrope* e dal *Tartufe*.

Sofocle. Poichè, come dice Polonius nella sua ottima conferenza, alla quale io son felice di confessare quello che devo, una delle prime qualità del vestimento è la sua espressività. E lo stile affettato negli abiti del secolo scorso era la caratteristica naturale d'una società di modi affettati e di affettata conversazione – caratteristica che il drammaturgo realistico altamente apprezzerà fino al minimo particolare di precisione, e per la quale egli può solo cavare dall'archeologia i materiali.

Ma non basta che un abito sia esatto; conviene che sia anche appropriato alla statura ed apparenza dell'attore, alla sua supposta condizione, come alla sua necessaria azione nel dramma. Nella rappresentazione di *Come piace a voi* data dall'Hare al Teatro San Giacomo, per esempio, tutta la scena del lamento d'Orlando, ch'egli è vestito come un villano, e non come un signore, era guastata dalla magnificenza del suo abito, e lo splendido abbigliamento del Duca bandito e dei suoi amici era affatto fuori di luogo. La spiegazione del Lewis Wingfield, che le leggi suntuarie del tempo li costringevano a far così, è, io temo, insufficiente. Proscritti, che si nascondono in una foresta e vivono di caccia, non è probabile che si curino assai degli ordinamenti sul vestire. Essi erano probabilmente abbigliati come gli uomini di Robin Hood, ai quali, in fatti, sono paragonati nel corso del dramma. E che i loro abiti non eran quelli di ricchi nobiluomini può scorgersi dalle parole di Orlando quando si imbatte in loro: egli li

scambia per ladri e si stupisce che gli rispondano in termini cortesi e gentili. La rappresentazione data da Lady Archibald Campbell, sotto la direzione di E. U. Goodwin, nel Bosco di Coombe, dello stesso dramma, era, quanto al costume, assai più artistica; almeno così parve a me. Il Duca e i suoi compagni erano vestiti di tuniche di saio, casacche di cuoio, alti stivali, e guanti di ferro, e portavano cappelli e cappucci di rozza foggia militare. E, com'essi recitavano in una vera foresta, trovarono, io ne sono sicuro, i loro abiti singolarmente acconci. Ad ogni personaggio del dramma era dato un vestimento appropriato, e il bruno e il verde dei loro costumi armonizzava squisitamente con le felci tra le quali erravano, gli alberi sotto i quali giacevano e il bel paesaggio inglese che circondava gli attori pastorali. La perfetta naturalezza della scena era dovuta alla assoluta esattezza e appropriatezza di tutto quel che v'era impiegato. Nè avrebbe l'archeologia potuto essere sottoposta a una prova più severa, nè uscirne più trionfalmente. Tutta la rappresentazione mostrava una volta per sempre che, a meno che il costume non sia archeologicamente esatto e artisticamente appropriato, par sempre irreale, innaturale e teatrale, nel senso di artificiale.

Nè, ancora, basta che vi siano costumi accurati ed appropriati, di bei colori; conviene che ci sia anche bellezza di colore nell'assieme della scena, e finchè lo sfondo è dipinto da un artista, e le figure del primo piano sono indipendentemente disegnate da un altro, c'è

il pericolo d'un difetto di armonia nel quadro della scena. Per ogni scena lo schema di colore dovrebbe essere fissato assolutamente come per la decorazione d'una camera, e i tessuti che si debbono usare dovrebbero essere composti in tutte le possibili combinazioni, e tolto quel che discorda. Di più, per quel che riguarda le specie particolari di colori, la scena è spesso fatta troppo chiara dall'uso eccessivo di caldi rossi violenti, e dal sembrare i costumi troppo nuovi. Le cose fruste, che nella vita moderna manifestano soltanto la tendenza delle classi inferiori verso un tono, non sono senza valore artistico, e i colori moderni sono spesso assai migliorati dall'essere un po' sfioriti. Anche l'azzurro è usato troppo spesso: non solo è un colore pericoloso a portarsi alla luce del gas, ma è realmente difficile in Inghilterra trovare un azzurro perfetto. Il bell'azzurro cinese, che noi tutti ammiriamo tanto, vuol due anni per tingere, e il pubblico inglese non può aspettare così a lungo per un colore. L'azzurro di pavone è stato usato sulla scena, naturalmente, e in ispecie al Lyceum, con grande profitto; ma tutti gli esperimenti di buoni azzurri o chiari o scuri, ch'io ho veduti, hanno fallito. Il pregio del nero è difficilmente riconosciuto; è usato bensì, il nero, dall'Irving nell'*Amleto*, come nota centrale della composizione, ma la sua importanza come colore neutro per intonare, non è punto apprezzata. E questo è un fatto singolare, chi consideri il colore generale degli abiti d'un secolo in cui, come dice Baudelaire, «nous célébrons tous quelque enterrement».

L'archeologo del futuro considererà probabilmente il nostro come un tempo in cui la bellezza del nero fu compresa; ma io non credo che ciò sia davvero, per quel che riguarda l'addobbo della scena o la decorazione della casa. Il suo valore decorativo è, senza dubbio, uguale a quello del bianco e dell'oro; separa ed armonizza i colori. Nei drammi moderni la nera marsina dell'eroe si fa importante per sè stessa, e dovrebbe esser posta su uno sfondo conveniente. Ma ciò di rado avviene. Veramente il solo buono sfondo per un dramma in costume moderno, ch'io abbia mai visto, era la scena grigio-scura e bianco di crema del primo atto della *Principessa Georges* data dalla Langtry. Di solito, l'eroe è affogato nel *bric-à-brac* e tra le palme, perduto nell'abisso dorato del mobilio *Louis Quatorze*, o ridotto a una zanzara sopra un'opera di tarsia; mentre lo sfondo dovrebbe essere sempre tenuto come tale, e subordinato il colore all'effetto. Questo, naturalmente, si può far solo quando una sola mente dirige tutta la rappresentazione. I fatti dell'arte sono diversi, ma l'essenza dell'effetto artistico è l'unità. Monarchia, Anarchia e Repubblica possono contendere per il governo delle nazioni; ma un teatro dovrebbe essere dominato da un despota colto. Ci può essere divisione di lavoro, ma non ci deve essere divisione di spirito. Chiunque comprende il costume di un'epoca, comprende di necessità anche la sua architettura e il suo ambiente; ed è facile vedere dalle sedie d'un secolo, se era un secolo, o non, di crinoline. In realtà, in arte non ci

sono specialisti, ed una produzione veramente artistica dovrebbe portar l'impronta d'un maestro, e d'uno soltanto, che non pure disegni e adatti ogni cosa, ma sorvegli sin anche il modo come ciascun abito conviene che sia usato.

Mademoiselle Mars, nella prima recita dell'*Hernani*, assolutamente si rifiutò di chiamare «*Mon Lion!*» il suo amatore, se non le era permesso di portare una piccola *toque* allora molto in voga sui *Boulevards*; e molte giovani attrici della nostra scena insistono ancor oggi a portare sotto le vesti greche rigide sottane inamidate, che tolgono ogni delicatezza di linea e di piega; ma queste cattive cose non dovrebbero essere permesse. E si dovrebbero fare assai più prove degli abiti, che non si facciano ora. Attori come Forbes, Robertson, Conway, Giorgio Alexander, e altri, per non ricordare artisti più vecchi, possono muoversi con agio ed eleganza negli abbigliamenti di qualunque secolo; ma ci sono non pochi, che appaiono orribilmente imbarazzati per le loro mani, se non han tasche di lato, e che sempre portano i loro abiti come se fossero costumi. Tali sono, senza dubbio, per il disegnatore; ma veri abiti dovrebbero essere per quelli che li portano. Ed è tempo di por fine a quell'idea prevalente sulla scena, che i Greci e i Romani sempre camminassero a testa nuda all'aria aperta – errore in cui non caddero i direttori Elisabettiani, che davano ai loro senatori Romani cappucci non meno che toghe.

Maggior numero di prove dei vestiti servirebbe anche a spiegare agli attori che c'è una forma di gestire e muoversi non solo appropriata, ma condizionata, ad ogni stile di vesti. L'uso stravagante delle armi nel settecento, per esempio, era la necessaria conseguenza del grande guardinfante, e la solenne dignità di Burleigh²¹⁴ era non men dovuta al suo collare che alla sua ragione. Inoltre, finchè un attore non si trova a suo agio nel suo abito, nemmeno è padrone della sua parte.

Del pregio del bel costume per creare un umore artistico nell'uditorio, e produrre quel godimento della bellezza per amore della bellezza, senza il quale i grandi capolavori dell'arte non possono mai essere compresi, io non voglio parlare qui; benchè convenga notare in qual conto tenesse Shakespeare questo lato della quistione nella rappresentazione delle sue tragedie, che si faceva sempre alla luce artificiale e in un teatro tappezzato di nero; ma quel ch'io mi sono sforzato di mostrare è che l'archeologia non è un metodo pedantesco, ma un metodo di illusione artistica, e che il costume è un mezzo di manifestare un carattere senza descriverlo, e di produrre situazioni ed effetti drammatici. Ed io penso che sia un peccato che tanti critici si sian dati ad attaccare un dei più importanti movimenti della scena moderna, prima che questo movimento abbia la sua perfezione. Ma che la avrà tuttavia, io mi sento così certo, come che noi

214 WILLIAM CECIL, barone di BURLEIGH, 1520-1598, ministro d'Eduardo VI e d'Elisabetta.

chiederemo, in avvenire, ai nostri critici drammatici più alte qualificazioni che non ch'essi ricordano Macready o han visto Beniamino Webster²¹⁵: noi chiederemo loro infatti, che coltivino un sentimento di bellezza. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse*. E se essi non vogliono incoraggiare, almeno non devono combattere, un movimento che Shakespeare, più di tutti i drammaturghi, avrebbe approvato, poichè ha per metodo l'illusione della verità, per effetto l'illusione della bellezza. Non ch'io convenga in tutto quel che ho detto in questo saggio: molto v'è da cui io discordo interamente. Questo saggio è un semplice punto d'appoggio artistico, e nella critica estetica l'atteggiamento è tutto. Poichè in arte non c'è un vero universale. Una Verità in arte è quella di cui è vero anche il contraddittorio. E appunto come soltanto nella critica d'arte, e per suo mezzo, noi possiamo comprendere la teoria platonica delle idee, così soltanto nella critica d'arte, e per suo mezzo, noi possiamo effettuare il sistema hegeliano dei contrari. Le verità della metafisica sono le verità delle maschere.

215 Attori della prima metà del secolo scorso in Inghilterra.

INDICE

INTRODUZIONE

La Decadenza del Mentire

Penna Matita e Veleno

Il Critico come Artista (Parte I)

Il Critico come Artista (Parte II)

La Verità delle Maschere