Jacques Maritain

Frontiere della poesia

e altri saggi

A PERSONA
R
5
1
AZIONALE

Morcelliana

FRONTIERE DELLA POESIA
E ALTRI SAGGI

ISTITUTO INTERNAZIONALE
BIBLIOTECA
JACQUES MARITAIN

Edizione italiana delle opere di J. Maritain a cura di A. Pavan

J MAR
025
ITA
FRO

JACQUES MARITAIN

FRONTIERE DELLA POESIA

E ALTRI SAGGI

ISTITUTO INTERNAZIONALE
BIBLIOTECA
JACQUES MARITAIN

MORCELLIANA

Titolo originale dell'opera:
Frontières de la poésie et autres essais
© Louis Rouart et Fils, Êditeurs - Paris 1935
Trad. di Guido Stella

© 1981 by Morcelliana S.p.A. - Brescia

Tipo-Litografia Fratelli Geroldi - Brescia

FRONTIERE DELLA POESIA

Φεύγωμεν δὴ φίλην ἐς πατρίδα...
Πατρὶς δὴ ἡμῖν, ὅθενπερ ἥλθομεν,
καὶ πατὴρ ἐκεῖ.

PLOTINO, *Enneadi*, I, 8 *

I saggi che vengono riuniti in questo libro non appartengono affatto al genere cosiddetto *critico*, si tratti della critica letteraria o della critica d'arte. L'autore ha troppi princìpi nella testa per poterne avere la pretesa.

Non è che un filosofo. Il dovere proprio di un filosofo non è quello di rimanere nel cielo metafisico, che è il solo azzurro che non si offusca mai, e da dove egli vede a rovescio le nubi che mutano e le diversità dell'atmosfera delle pianure? Esistono, d'accordo, altri doveri oltre a quello di stato.

È così avvenuto che il libro che ha preceduto questi saggi [1], libro in cui ci siamo sforzati di riunire in sintesi gli elementi di una dottrina tomista dell'arte, lungi dal prendere posizione per una scuola, ha potuto essere accolto con favore in campi molto diversi, perfino opposti (opposti qualche volta alle nostre personali preferenze): segno che risulta dotato di uno spirito sufficientemente universale. In effetti lo studio dei primi princìpi, sia nell'ordine pratico

* «Fuggiamo dunque verso la cara patria [...] Ma la patria nostra è là donde veniamo; là, dov'è il padre» (tr. it. di V. CILENTO, Laterza, Bari 1947, pp. 107-108 - *n.d.c.*).

[1] *Frontières de la poésie* è stato scritto per la seconda edizione di *Art et Scolastique* (1926).

che in quello speculativo, appartiene certo alla filosofia. Ma tra essi e l'opera in cui trovano la loro ultima applicazione vi è un abisso che soltanto l'arte può superare; e per vie contrastanti che divergono sempre di più anche se sono legittime e che possono, in ultima analisi, essere più e meno felici [2].

D'altra parte, se avessimo tentato di compiere una sintesi di natura storica e critica, avremmo dovuto servirci di un materiale erudito molto più vasto. Per una ricerca filosofica è invece sufficiente una informazione limitata all'essenziale, agli esempi più accessibili e più significativi [3].

Ma, dopo che si è stabilita questa separazione assolutamente netta — e non si insisterà mai abbastanza su di essa — tra il nostro punto di vista filosofico ed il punto di vista della critica, dobbiamo tuttavia constatare, e non certo con dispiacere, la disponibilità con cui, di fatto, i princìpi così antichi da noi richiamati, trovano una consonanza con le intenzioni profonde di ricerche moderne che sono spesso considerate temerarie. Tali convergenze sono significative. A volte ci è stato rimproverato il gusto che noi abbiamo per tali ricerche; devo confessare che, con il passare degli anni, esso non ha fatto che confermarsi. Vorrei oggi rendere ancor più grave il mio caso, entrando in alcune spiegazioni sopra certe tendenze dell'arte contemporanea. Ri-

[2] Al contrario, la critica, pur potendo ispirarsi a princìpi filosofici, il che è sempre bene, e pericoloso, si mantiene sul piano stesso dell'opera e del particolare, senza tuttavia operare essa stessa o formulare giudizi creativi, ma giudicando dall'esterno e a cose fatte. Per questa ragione Oscar Wilde commetteva un grave errore ponendo il critico al di sopra dell'artista, anche se gli sarebbe stato possibile appellarsi alla testimonianza di Plutarco, che scrive, se ben ricordo, in qualche luogo: «Chi dunque, avendo la scelta, non preferirebbe godere della contemplazione delle opere di Fidia, invece di essere Fidia medesimo?». Cfr. *Art et Scolastique*, nota 137 (tr. it., Morcelliana, Brescia 1980, pp. 156-57).

[3] Certi critici ci hanno amichevolmente rimproverato di non aver ricordato il barocco spagnolo e gesuitico che essi ammirano, a ragione, e che noi ammiriamo come loro. Ma vi sono esempi molto più grandi, si tratti di Bisanzio o dell'Estremo Oriente, che non abbiamo parimenti utilizzati.

prenderò, dunque, da un punto di vista di maggior concretezza, alcune idee che ho esposto in forma diversa in *Arte e scolastica* [4], mescolandovi alcune considerazioni nuove che fonderò, per cominciare in modo filosofico, sopra la teoria delle idee divine.

Le idee di Dio non sono come i nostri concetti, dei segni rappresentativi tratti dalle cose, fatti per introdurre in uno spirito creato l'immensità di ciò che è, e rendere tale spirito conforme a delle realtà esistenti [5], indipendenti da esso. Esse precedono le cose, creano le cose. Per questa ragione, per trovarne una qualche analogia quaggiù, i teologi le paragonano alle idee dell'artista.

A questo riguardo la teologia tomista considera l'idea dell'artista nella sua natura propria e ne approfondisce la nozione. Idea fattiva od operativa, oggetto spirituale ed immanente nato nello spirito, e da esso nutrito, vivente della sua vita, matrice immateriale secondo la quale l'opera viene prodotta nell'essere, quest'idea è *formatrice* delle cose e non *formata* da esse.

Al contrario del concetto speculativo, non è misurata da esse, ma è tanto più indipendente dalle cose in quanto meglio realizza la sua essenza propria; assoggettandole alla sua impregnazione creatrice, essa le mantiene talmente sotto la sua dipendenza che se vogliamo dare, con un Giovanni di san Tommaso, tutta la sua forza al termine «idea», dobbiamo dire che si ha veramente l'idea di una cosa solo quando si è capaci di farla [6]. Essa non rende lo spirito conforme al

[4] Si veda anche, su questioni connesse, la nostra *Réponse à Jean Cocteau* (1926; tr. it. *Risposta a Jean Cocteau*, Vicenza, 1978) e il saggio pubblicato sul primo «Courrier des Iles» (1932).

[5] Attuali o possibili.

[6] Giovanni di s. Tommaso, *Curs. theol.* (Vivès, t. III), q. XV, *de ideis*, disp. I, a. I, § 13: *Multi perfecte vident et cognoscunt aliquid artefactum, verbi gratia domum vel statuam, imo res naturales perfecte a multis cognoscuntur: et tamen non habent* ideam *istorum, quia non sunt artifices et multo minus factores rerum naturalium. Idea autem est forma factiva ideati exemplariter.*

reale, ma il reale allo spirito; perché c'è pur sempre somiglianza, ma questa volta è la somiglianza di un po' di materia all'abisso dell'invisibile generante. Nell'uomo l'idea creatrice non è una pura forma intellettuale, perché noi ci troviamo nel gradino più basso tra gli spiriti.

Dobbiamo dire il contrario: operando con degli organi sensibili e sguazzando nella materia, il germe spirituale che feconda la nostra arte è per noi soltanto un niente divino appena intravvisto, oscuro al nostro stesso sguardo, che lievita ed irradia la pasta del senso e delle spontaneità elementari. Dobbiamo soprattutto dire che questa indipendenza rispetto alle cose, che è essenziale all'arte in quanto tale e all'idea operativa, si trova ostacolata in noi dalla nostra condizione di spiriti creati in un corpo, posti nel mondo dopo che le cose vi sono state create ed obbligati ad attingere anzitutto da esse le forme di cui servirci: in Dio solo tale indipendenza si manifesta perfettamente, Egli che, nelle sue Idee, vede tutte le maniere in cui può essere manifestata la sua essenza e che produce le creature secondo il loro modello, ponendo così in tutta l'estensione di ciò che è fatto il sigillo della sua somiglianza. Dio non distacca le cose dalla vita che esse avevano in lui, ed in cui erano una cosa sola con lui, se non per ritrovare in esse un proprio vestigio. Soltanto qui, alle sommità del Divino, l'idea in quanto forma artigiana ottiene quella intera pienezza che è richiesta di per sé dalla sua nozione.

In altri termini, l'arte, come l'intelligenza (essa, in realtà, non è altro che l'intelligenza creatrice), considerata a parte e nella sua pura essenza, realizza tutta quella perfezione che è postulata dalla sua natura soltanto passando all'Atto puro. È cosa ridicola, osservava Aristotele, attribuire a Dio le virtù civili o politiche. Ma nello stesso senso in cui il Vangelo afferma: *Unus est bonus, Deus**, possiamo dire: *Unus est artifex, Deus*.

* *Mt.* 19,17 (*Vulg.*) (*n.d.c.*).

Ecco che possiamo proiettare una luce metafisica sopra il movimento che porta — che portava ieri — la nostra epoca alla ricerca della *musica pura,* della *pittura pura,* del *teatro puro,* della *poesia pura* (intendo questo termine in quel senso che ha a che vedere con lo sforzo ben preciso iniziato in Francia dal tempo di Mallarmé).

Comandare alla nostra arte di *essere* l'arte allo stato puro, di liberarsi effettivamente da tutte le condizioni esistenziali che ha nel soggetto umano, significa un volere usurpare per essa quella aseità che è propria di Dio. Domandarle di *tendere* all'arte pura come una curva tende al suo asintoto [7], senza rigettare le servitù proprie della sua condizione umana, ma vincendo continuamente su di esse, tendendo i suoi legami creati sino all'estremo limite di elasticità, vuol dire domandarle di realizzare sempre di più la sua spiritualità radicale. Orgoglio da un lato, magnanimità dall'altro, tutti e due mirano all'impossibile, follia o eroismo. È un momento accecante in cui si sfiorano e si confondono l'estremo peccato e l'estrema virtù, entrambi in questa confusione andando verso il luogo loro proprio, il debole verso la presunzione in cui si inabissa, il forte verso la virtù dove si fa grande.

Cerchiamo di dare qualche precisazione. Tutto il dibattito si riduce a ciò: esiste una antinomia per l'arte (e non solo per l'arte) tra le supreme postulazioni dell'*essenza* presa in sé e trascendentalmente, e le *condizioni di esistenza* richieste da questa stessa essenza così come essa è realizzata quaggiù [8].

A quali esiti ci porterebbe, spinta alle sue estreme conseguenze logiche, la nozione di «arte pura»? Ad un'arte del

[7] «Poiché è un limite di questo mondo una verità di questo genere, non è consentito stabilirvisi. Niente di tanto puro può coesistere con le condizioni della vita». PAUL VALÉRY, *Préface* a L. FABRE, *Connaissance de la Déesse,* Paris 1924.

[8] Tutte le cose (come l'intelligenza e l'arte) che hanno a che fare con l'ordine trascendentale e per conseguenza risultano realizzate allo stato puro

tutto isolata da quanto non forma le sue proprie regole di operazione e l'oggetto da creare in quanto tale; in altri termini, ad un'arte separata, esentata, perfettamente disinteressata all'uomo e alle cose: di per sé, in effetti, l'arte — *recta ratio factibilium,* — non è umana come le virtù morali, e non si regola sulle cose come le virtù speculative; se la eleviamo allo stato puro, eccola tutta occupata a fare dell'essere, e che non si occupa affatto degli esseri. Ma allora a forza di voler essere se stessa, si distrugge, perché la sua esistenza dipende dall'uomo, nel quale sussiste, e dalle cose di cui si nutre. Suicidio angelistico, per oblio della materia.

Ricordate all'arte che «la poesia è ontologia»[9], che essendo *dell'uomo* non può, alla pari di lui, segregarsi dalle cose; che essendo *nell'uomo,* l'arte finisce sempre con il confessare, in un modo o nell'altro, i cedimenti dell'uomo, e che essa divora, se divora la sostanza dell'artista e le passioni, le scelte, le virtù speculative e morali che la rendono veramente umana, il soggetto stesso cui inerisce; che, essendo in una certa maniera, *per l'uomo* (se non in se stessa, per lo meno quanto all'uso che di essa si fa), prima

in Dio, e «per partecipazione» in soggetti creati, comportano tale antinomia. Nella misura stessa in cui esse tendono (con una tendenza inefficace e tuttavia reale) alla pienezza della loro essenza *presa in sé* (trascendentalmente) e *nella sua pura linea formale,* tendono a superare se stesse, a varcare i limiti della loro essenza *presa in un soggetto creato* (con le determinazioni specifiche che le convengono in esso), e con ciò stesso a evadere dalle loro *condizioni d'esistenza.*

Così l'intelligenza nell'uomo, dove è ragione, tende a conseguire la perfezione della sua essenza trascendentalmente presa, e per ciò stesso a superare sia i propri limiti come ragione, sia le proprie condizioni d'esistenza nel soggetto. Onde, quando la grazia non viene a sopraelevare la natura, il dileguarsi angelistico in una «intellezione pura», che allora è un suicidio mistico del pensiero.

[9] «Poesia è Teologia, afferma Boccaccio nel suo commento alla *Divina Commedia.* Ontologia sarebbe forse il nome vero poiché la Poesia porta soprattutto sulle radici della conoscenza dell'Essere», CHARLES MAURRAS, *Préface* della *Musique Intérieure,* Paris 1925.

o poi deperisce se rifiuta sia le costrizioni e le limitazioni richieste dall'esterno per il bene dell'uomo, sia il servizio della cultura comune, che domanda all'arte di farsi leggibile, accessibile, aperta, di caricarsi di tutta quella eredità di ragione e di sapienza di cui noi viviamo, di destare in un popolo o nel genere umano un momento di unanimità. Ricordando ciò all'arte, la richiamate alle sue condizioni di esistenza che si sintetizzano in una sola cosa: umanità. Anche se avrà delle reazioni irritate (che sono abbastanza scusabili, dato il tono con cui generalmente le vengono mossi questi rimproveri), tutto questo resta vero. In effetti potrà succedere che una franca accettazione di queste servitù porti ad un rinnovamento della sua vita propria, soprattutto quando si tratta di una condizione che è implicita nel suo stesso oggetto formale, come ad esempio il rispetto della *destinazione* dell'opera.

Rimane, tuttavia, il fatto che, se l'arte si fa grande nell'accettazione delle sue servitù, lo farà lottando contro di esse; e che tutte quelle esigenze che le sue condizioni di esistenza ci hanno fatto intravvedere, appartengono, dicevamo, all'aspetto della causalità «soggettiva» e «materiale». Di per sé, non dimentichiamolo, l'arte è una virtù, in qualche maniera, inumana. Lo sforzo verso una attività gratuitamente creatrice, unicamente raccolta sopra il suo proprio mistero e le proprie leggi operative, senza porsi in uno stato di subordinazione verso gli interessi dell'uomo o verso l'evocazione[10] di ciò che esiste già; in breve: lo sforzo verso l'arte pura consegue dall'essenza stessa dell'arte, una volta che la bellezza l'abbia destata a se stessa. Non vi rinuncia se non tradendo. Una rassegnazione troppo molle alle sue condizioni di esistenza è anch'essa un suicidio per l'arte. È un peccato di materialismo.

In questa prospettiva si osserverà che un ritorno alla

[10] Cfr. PIERRE REVERDY, «Nord-Sud», nn. 4-5, 8, 13.

religione, alla retta vita morale o alla sana filosofia non comporta affatto di per sé un simultaneo raddrizzamento dell'arte nella sua linea propria; la riporta semplicemente a delle condizioni normali di esistenza, — e ai doveri normali che esse implicano: il che può rafforzare la sua vitalità, e liberarla da ogni sorta di impedimenti e di ostacoli (*removere prohibentia*); ma può anche farla scadere di qualità estetica, perché in ciò si tratta soltanto della causalità dispositiva, e tutto dipende dal frutto che saprà trarne una virtù d'arte che abbia sufficiente vigore.

Questo è dunque il conflitto profondo a cui l'arte non può sottrarsi. La sua soluzione appare certo chiara agli occhi del filosofo. Questa ideale indipendenza, il cui voto è inscritto nella sua natura, rispetto alle obbligazioni materiali comportate dalle sue condizioni di esistenza, deve essere raggiunta dall'arte utilizzando queste stesse obbligazioni, dominandole, mostrandosi forte a sufficienza per assumerle senza cedere, non rifiutandole, il che sarebbe la confessione di una certa debolezza.

Ma, in pratica, per l'artista, la soluzione non è così semplice. Di fatto ci sarà un andirivieni, sarà necessario mirare troppo in alto, e proprio per dominare meglio la materia ed assicurarsi nuove possibilità di presa su di essa, si darà l'impressione di negarla, nascondendo dietro questa debolezza una forza nuova. Mallarmé non ha mai inteso ridurre al nulla il significato delle parole, preparava invece una maniera nuova di farlo apparire.

In ogni caso, per quanto utili possano essere le resistenze della ragione critica e dell'ambiente umano, le necessarie rettificazioni non si operano per loro tramite, ma grazie al continuo movimento dell'invenzione.

Nell'arte la rettificazione si opera andando più lontano, non arrestandosi. La molla delle condizioni d'esistenza entra in gioco spontaneamente; oppure ci si rende conto che uno sforzo troppo puro finiva con il deviare e ferire una esigenza

specifica dell'arte umana; nella vita cangiante e mai fissa che i poeti continuano nel corso del tempo, arriva il giorno in cui Mallarmé e, su di un altro piano, Rimbaud, diventano il passato [11]; in quel momento scorgiamo in loro ciò che è punto d'arrivo, fine e non inizio, energia esaurita, ciò contro cui sarà necessario identificarci. Allora si ripartirà nello sforzo di cogliere più da vicino la verità.

Aggiungiamo, per concludere questa digressione, che è del tutto naturale che coloro i quali avanzano sulla via della tradizione, *in via disciplinae,* si interessino di preferenza a quanto nell'arte concerne le sue condizioni di esistenza e che, invece, coloro i quali avanzano sulla via dell'invenzione, *in via inventionis,* si interessino di ciò che concerne la sua forma pura o essenza. Questa distinzione tra essenza e condizioni di esistenza ha forse qualche probabilità, se sarà riconosciuta, di contribuire per quanto sta in essa a far pronunciare un giudizio equo su

> *Cette longue querelle de la tradition et de l'invention,*
> *De l'Ordre et de l'Aventure* *

della quale parlava Apollinaire.

Il problema dell'imitazione che, almeno se la comprendiamo bene, interessa l'aspetto formale della nostra arte, riguarda da vicino i problemi che ho appena proposti. In

[11] Anche quelli che oggi si ispirano a Rimbaud traspongono la sua poesia sulla linea della vita morale e dell'azione, più che continuarla sulla linea dell'arte. L'influenza di Lautréaumont, che qui viene a mescolarsi a quella di Rimbaud, interessa parimenti l'ordine della vita morale e metafisica più che l'ordine dell'arte. A proposito dei *Chants de Maldoror* [Paris 1868], non è inutile osservare che Léon Bloy, fin dal 1887 nel *Désespéré* proclamava l'importanza storica di questa «buona novella della *dannazione*» e mostrava in essa «uno dei segni meno dubbi dell'esser state ridotte le anime moderne all'estremità di tutto». È lui che ha parlato di Lautréamont nella maniera più profonda (in un articolo scritto nel 1890 e riprodotto in *Belluaires et Porchers*).

* «Quella lunga contesa tra la tradizione e l'invenzione, / L'Ordine e il Caso».

questo caso, la considerazione teologica dell'idea operaia fa ben capire sino a quale punto l'imitazione servile delle apparenze della natura rimanga estranea all'arte, dal momento che l'esigenza più profonda di quest'ultima è che l'opera manifesti, non un'altra cosa già fatta, ma lo spirito stesso da cui procede. Così come Dio fa esistere fuori di sé delle partecipazioni create della sua essenza, egualmente l'artista pone se stesso — non tanto ciò che egli vede, ma ciò che egli è —, in quello che fa. Allo stesso modo, chi consideri i miliardi di paesaggi che Dio fa risplendere ad ogni volgere della luce, oppure un qualsiasi volto di animale o d'uomo, si rende ben conto che essi sono *inimitabili* e che v'è più umiltà nel continuare alla nostra maniera l'impulso creatore che non nel volerne eguagliare l'effetto in una immagine.

È vero, ed è appunto qui che incontriamo il mistero, che noi non abbiamo nulla che non sia stato ricevuto.

I paradossi di Oscar Wilde sulla menzogna nascondono una grande verità, la quale non ha nulla a che fare, è ovvio, con le banalità hegeliane con cui egli la imbelletta. È certamente vero che le cose sono in condizione migliore nello spirito che in se stesse [12]; che assumono tutte le loro proporzioni solo quando vengono espresse, e che implorano esse stesse di venire assunte nel cielo del pensiero, si tratti di metafisica o di poesia, nel quale iniziano una vita al di sopra del tempo, una vita universale. Che cosa sarebbe mai stata la guerra di Troia senza Omero? Sfortunate le imprese che non vengono narrate!

Ma quello che Oscar Wilde non ha affatto compreso, asfissiato dalle rose di carta del suo estetismo, è il fatto che la nostra arte non trae soltanto da se stessa ciò che conferisce alle cose; diffonde sopra di esse un segreto che ha anzitutto sorpreso proprio in loro, nella loro sostanza invi-

[12] Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Sum. theol.* I^a, q. 19, a. 1, ad 3^um.

sibile o nei loro scambi e corrispondenze senza fine. Staccate l'arte da «quella santa realtà, data una volta per tutte, al cui centro noi siamo posti»[13] e non sarà più nulla. Essa trasforma, sposta, avvicina, trasfigura, non crea. L'artista imprime il suo sigillo nella sua opera con il modo in cui trasforma l'universo che passa nel suo spirito, per fare risplendere sopra una materia una forma indovinata nelle cose. Per ogni cosa egli ricompone, perché al fine la poesia in sé lo cambi *, un mondo più reale di quello offerto ai sensi.

Così, poiché è soggettualizzata in uno spirito umano, permane per la nostra arte, ma in un significato tutto purificato, la legge dell'imitazione, della somiglianza. Essa deve trasporre le regole segrete dell'essere nella maniera di produrre l'opera, e deve porre altrettanta fedeltà ed esattezza nel trasformare il reale secondo le leggi dell'opera da fare quanta ne pone la scienza nel conformarvisi. Ciò che l'arte fa deve assomigliare non tanto alle apparenze materiali delle cose, ma a qualcuno di quei sensi nascosti di cui Dio soltanto vede brillare l'iride sul volto delle sue creature, e proprio in questo assomiglierà allo spirito creato che ha percepito, alla sua maniera, questo colore invisibile. Somiglianza, ma somiglianza *spirituale*. Realismo, se vogliamo, ma realismo surreale.

Chiamiamo precisamente POESIA questa divinazione dello spirituale nel sensibile che si esprime a sua volta nel sensibile. Anche la metafisica persegue lo spirituale; ma in maniera del tutto diversa e con un oggetto formale del tutto diverso. Mentre la metafisica si situa sulla linea del *sapere* e della contemplazione della verità, la poesia si situa

[13] PAUL CLAUDEL, *Introduction à un poème sur Dante*, «Correspondant», 10 settembre 1921.

* «Tel qu'en lui même enfin la poésie le change»: il verso in *Le tombeau d'Edgar Poe*, STHÉPHANE MALLARMÉ, *Poésies*, Paris 1899, suona propriamente «Tel qu' en lui-même enfin l'*éternité* le change» - *n.d.c.*

sulla linea del *fare,* e del diletto della bellezza: differenza essenziale e che non viene misconosciuta senza un danno. La prima capta lo spirituale in un'idea e con l'intellezione più astratta, l'altra lo intravvede nella carne e con quella punta del senso che viene acuminata dall'intelligenza; la prima gode il proprio bene solo quando si ritira nelle regioni eterne, l'altra lo trova a tutti i crocevia del singolare e del contingente; quel di più di reale che entrambe ricercano, dall'una viene raggiunto nella natura delle cose; mentre all'altra basta toccarlo in un qualsiasi segno; la metafisica muove alla caccia delle essenze e delle definizioni, la poesia di ogni forma che riluca di passaggio, di ogni riflesso di un ordine invisibile; la metafisica isola il mistero per conoscerlo; la poesia, grazie agli equilibri che essa stessa costruisce, lo maneggia e lo utilizza come una forza sconosciuta.

Se intendiamo così la poesia, è superfluo farlo notare, essa è tutto il contrario della LETTERATURA, nella misura in cui questo termine designa (già sin dal tempo di Verlaine) una certa quale deformazione di cui i letterati sono le vittime predestinate. Sofistica dell'arte, tanto difficile a scovare come lo era la vecchia sofistica che Platone odiava: sotto il suo nome possiamo raggruppare tutte quante le contraffazioni della bellezza le quali fanno sì che l'opera d'arte sia menzognera ogni volta che l'artista preferisce ad essa il suo io. Tale impurità è, nella nostra arte, la ferita del peccato originale che le strappa un continuo lamento. Perché in se stessa non è menzogna, come si ritiene comunemente, adducendo a pretesto che la sua verità non è quella della conoscenza. Essa afferma la personalità dell'artista al di fuori, nella misura in cui quest'ultimo la dimentica nel suo oggetto [14], e nella realtà (interiore od esteriore)

[14] L'espressione *sottomissione all'oggetto,* che è molto chiara per la scienza, diventa facilmente oscura per l'arte. L'oggetto formale dell'arte, in realtà, non è una cosa cui conformarsi, ma una cosa da formare. Dire che l'arte deve essere sottomessa all'oggetto, è dunque dire che deve essere sottomessa all'*oggetto da fare come tale* o alle rette regole operative grazie alle quali questo oggetto sarà appunto ciò che deve essere. (Chi vien meno a questa sottomissione? L'accademismo con le sue ricette, lo pseudo-classicismo con i suoi *clichés* e la sua mitologia, il wagnerismo col suo culto dell'effetto).

Materialmente parlando, se si considera non più l'oggetto formale dell'arte, ma quello materiale: la realtà, di cui fa passare nell'opera un'immagine, la sottomissione a tale oggetto si dovrà intendere in mille modi differenti, e secondo precisamente l'oggetto formale dell'artista in ogni caso particolare. Nel caso del romanzo, sarà giusto rimproverare a Flaubert, con Cocteau, il suo *stile punto di partenza,* con Ghéon la sua indifferenza al soggetto. Nel caso del poema in prosa quale l'ha definito Max Jacob, sarà al contrario la costruzione stessa del poema a costituire tutto l'oggetto dell'arte, e il soggetto non dovrà intervenire che in modo del tutto indiretto e materiale.

che egli manifesta trasformandola. La letteratura imprime nell'opera la maschera della personalità. Vorrebbe ornare Dio.

La letteratura sta all'arte come l'amor proprio sta alla vita morale. La poesia, lo dicevamo in altra sede, è per l'arte ciò che la grazia è per la vita morale.

Intesa in tal modo, la poesia, ovviamente, non è neppure privilegio dei poeti. Essa forza tutte le serrature, vi attende dove non la cercate. Il piccolo urto, lo *choc* con cui essa rivela la sua presenza e che fa improvvisamente indietreggiare i piani, dispiega l'orizzonte del cuore, potete avvertirlo guardando un oggetto quotidiano o un traforo di cartone, «dipinti insignificanti, sovrapporte, scenari, tele di saltimbanchi, insegne» [15], come pure contemplando un'opera d'arte.

> *Tu lis les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut.*
> *Voilà la poésie ce matin**

[15] ARTHUR RIMBAUD, *Une Saison en Enfer,* Paris 1873-1892 [tr. it. in *Poesie - Illuminazioni - Una stagione all'inferno,* Parma 1963 - *n.d.c.*].

* «Tu leggi i prospetti, i cataloghi, i manifesti / che cantano a voce spiegata / Ecco la poesia stamattina».

Per natura, tuttavia, rimane il fatto che, ordinate come sono ad un mondo trascendentale, le *belle arti* e l'arte del poeta stesso sono, in modo del tutto particolare, destinate a rendercela presente. Aspirano a captarla [16]. Incontrandola, ognuna di esse raggiunge il principio della propria spiritualità.

Ho affermato che, tendendo all'arte *pura,* la nostra arte, benché rischi il suicidio a causa delle condizioni inumane in cui si pone, tende ad avvicinarsi al suo principio e a prendere una coscienza più alta della propria spiritualità. È fatale che, contemporaneamente, prenda una coscienza più profonda del proprio rapporto con la poesia, pretenda con un più violento, e più disperato, desiderio, quel non so quale nulla da cui procede il meglio della sua vita spirituale. La ricerca della assoluta purezza dell'arte sarà dunque, al tempo stesso, la ricerca della sostanza poetica allo stato puro. Ahimè, qui non basta cercare per trovare.

L'arte, oggi, fa penitenza, si estenua, si mortifica, si flagella come un asceta ossessivamente dedito a distruggere se stesso per ottenere la grazia dello Spirito Santo e che spesso rimane vuoto proprio di ciò di cui sovrabbonda un fanciullo. Rimbaud tace. Che c'era mai al fondo di Rimbaud, se non questo desiderio frenetico dell'assoluto poetico [17], del puro spirito della poesia il quale soffia dove vuole, senza che si sappia donde viene e dove va? Mistica delle illumi-

[16] «Nominiamo dunque, per semplificare le cose, questo fluido: poesia, e: arte, l'esercizio più o meno felice mediante il quale lo si addomestica», JEAN COCTEAU, *Le Rappel à l'Orde* (*Le Secret Professionnel*), Paris 1928.

[17] Non penso affatto qui alla ricerca della poesia pura, nel senso di Mallarmé, della poesia *arte pura,* che «dovrebbe risultare, per una specie di *esaustione,* dalla soppressione progressiva degli elementi prosaici d'una poesia» (PAUL VALÉRY in *Frédéric Lefèvre, Entretiens,* Paris 1924). Penso alla ricerca dello *spirito poetico* allo stato puro, vale a dire a qualcosa di totalmente diverso e di molto più profondo, tutta una sfera metafisica da scoprire.

nazioni e delle tenebre attraverso le quali la poesia simboleggia con il soprannaturale senza penetrarvi, lo mima e, allo stesso tempo, lo annuncia; mistica alla quale la grazia può sopraggiungere e mescolare i suoi tocchi, ma che, di per sé, rimane ancora infinitamente lontana dalla mistica dei santi, e che è disponibile sia al cielo che all'inferno.

Il ruolo capitale di Baudelaire e di Rimbaud è stato quello di aver fatto varcare all'arte moderna le frontiere dello spirito. Ma queste sono le regioni dei pericoli supremi, i problemi metafisici più gravi si addensano sulla poesia, ed è lì che si danno battaglia gli angeli buoni e cattivi, e che questi ultimi si mascherano da messaggeri di luce.

L'arte, al tempo del Rinascimento, ha aperto gli occhi su se stessa. Si direbbe che da un mezzo secolo a questa parte un altro accesso di introspezione si sia impadronito di essa, inaugurando una rivoluzione altrettanto importante. Un'opera come quella di Picasso fa vedere nella pittura un terribile progresso nella coscienza di sé. La sua lezione è utile sia al filosofo che all'artista, e per questo motivo un filosofo può dirne qualcosa dal suo punto di vista.

Per scoprire una espressione pura, liberata anche da quelle frapposizioni umane e da quella *letteratura* che viene dall'orgoglio degli occhi, e dalla loro scienza acquisita, vediamo Picasso dispiegare una volontà eroica, affrontare con forza l'ignoto. In seguito al suo sforzo si potrà dire che la pittura ha progredito di un passo nel suo proprio mistero. Ad ogni istante egli sfiora il peccato di angelismo, alle stesse altezze un altro precipiterebbe; a volte immagino che a furia di assoggettare la pittura solo a se stessa e alle sue pure leggi formali, egli la senta venir meno sotto la sua mano, ed è allora che egli è preso da un accesso di rabbia e afferra qualsivoglia oggetto e lo inchioda contro un muro, e ancora, con una sensibilità infallibile. Però si salva sempre perché risveglia in tutto ciò che tocca una sostanza poetica incomparabile.

Picasso incontra la poesia per il fatto che è puramente pittore: in questo si trova sulla linea dei maestri e ci ricorda uno dei loro più utili insegnamenti. Come giustamente ha notato Cocteau [18], le sue opere non disprezzano la realtà, *assomigliano,* di quella somiglianza spirituale — surreale, per servirsi di una parola molto vera in se stessa —, di cui ho già parlato. Se essa sia dettata da un demonio o da un angelo buono, in certi momenti non si saprebbe facilmente deciderlo. Ma non solamente le cose si trasfigurano passando dal suo occhio alla sua mano; nello stesso tempo si indovina un altro mistero: l'anima e la carne del pittore fanno ogno sforzo per sostituirsi agli oggetti che egli dipinge, per cacciarne la sostanza, per entrare e darsi sotto le apparenze di quelle cose da nulla figurate su di una tela, e che vivono qui una vita diversa dalla loro.

La virtù spirituale dell'arte umana in tal modo, giunta ad una certa altezza del proprio cielo, si avvede che essa traduce, in analogía, e in figura, il movimento di una sfera superiore, inaccessibile. Rimbaud bestemmiava dicendo di non poter appagare completamente questa specie di passione eucaristica che egli aveva scoperto nel cuore della poesia. Noi sappiamo, per il fatto che comprendiamo male tutto ciò che è spirituale, sino a quali profondità — a volte nelle figure rovesciate del peccato — l'arte persegue la sua analogia con il soprannaturale. Ad un certo grado di spogliazione, di angoscia, l'arte risveglia desideri impossibili, la povera anima umana, che si è affidata ad essa, viene come gettata in un mondo senza nome, così vicino, così lontano dalla verità quanto l'immagine del tuo volto sopra l'acqua profonda sulla quale ti chini; Dio solo, che essa, senza saperlo, desidera, potrebbe ormai soddisfarla; lo spessore di una superficie da attraversare: ha trovato quanto cerca, ma è necessario il soccorso dell'onnipotenza per muovere questo passo.

[18] JEAN COCTEAU, *Le Rappel à l'Ordre* (*Le Secret Professionnel; Picasso*), Paris 1928, cit. Cfr. PIERRE REVERDY, *Pablo Picasso.*

La poesia (come la metafisica) è un nutrimento spirituale; ma di un sapore creato ed insufficiente. Non è un nutrimento eterno. Disgraziati che vi credete ambiziosi, e vi mettete in appetito per meno che per le tre Persone divine e per l'umanità del Cristo.

Attendere dalla poesia il nutrimento soprasostanziale dell'uomo è un errore mortale. La ricerca dell'assoluto, della perfetta libertà spirituale, unita alla mancanza di ogni certezza metafisica e religiosa, ha gettato, dopo Rimbaud, molti dei nostri contemporanei in questo errore. Essi attendono dalla sola poesia, immersi in una disperazione di cui non dobbiamo misconoscere la realtà a volte tragica, una risoluzione improbabile al problema della loro vita, la possibilità di una evasione verso il sovrumano. Rimbaud, tuttavia, lo aveva detto: *questa chiave è la carità**. Nonostante questa parola luminosa, egli resta la grande personificazione dell'errore di cui sto parlando.

Procediamo per spaccati netti, secondo la nostra abitudine scolastica. Abbiamo visto che è necessario distinguere tre termini: *poesia, arte, «letteratura»*. Ebbene: io affermo che al limite, l'errore di Rimbaud consiste, da una parte, nel confondere le due ultime, nel condannare come letteratura l'arte propriamente detta [19]; e da un'altra parte nel disgiungere i due primi termini, e nel trasferire con violenza la poesia dalla linea dell'arte a quella della moralità: il che porta all'errore opposto a quello di Wilde; quest'ultimo fa-

* «La charité est cette clef»: da *Une Saison en Enfer,* cit.

[19] L'arte comincia con l'intelligenza e la volontà di scelta. Lo zampillare spontaneo delle immagini, senza il quale non v'è poesia, *precede e nutre* l'operazione del poeta; e senza dubbio non è mai l'effetto della premeditazione e del calcolo, è bene insistere su questo punto; persino quando lo spirito lo sollecita e lo orienta in virtù della punta più elevata di una emozione in qualche modo sovracosciente, egli riceve come passivamente, subisce questo afflusso di immagini, di sentimenti e di parole che si liberano in lui. Ma è perché li controlli, fermi al loro passaggio i doni così inviati, li accetti liberamente o scelga tra essi, li giudichi.

ceva della vita un mezzo per la poesia, ora si fa della poesia il mezzo per la vita (per la morte).

Risultato: si vedranno degli uomini, che possiedono il senso della poesia, caricarla di pesi che ripugnano alla sua natura, *onera importabilia;* esigere da una tela, da una scultura o da un poema che facciano «compiere un passo alla nostra conoscenza astratta propriamente detta»[20], rivelino al cuore una metafisica, ci mostrino la santità. Ma la poesia può dare tutto ciò soltanto come miraggio. Ecco di nuovo i miraggi: intimidazione, effetti accecanti, dovuti all'invasione di grandezze estranee. Lo sforzo più violento di affrancamento da ogni letteratura sfocerà così, per la forza delle cose, ancora nella letteratura. Quando ce ne si renderà conto, si sconvolgerà il proprio essere. Ma, ancora una volta, si rimarrà delusi.

Quanto all'ordine dell'azione e del destino umani: che cosa può introdurvi la poesia come regolatrice della vita morale e spirituale, la poesia *da realizzare come condotta di vita,* se non la contraffazione? Contraffazione del soprannaturale e del miracolo, della grazia e delle virtù eroiche. Mascherata da angelo del consiglio, fuorvierà l'anima umana su false strade mistiche[21], la sua spiritualità, distolta dal proprio significato e dal suo luogo proprio, non farà che prolungare, sotto l'aspetto di un dramma interiore tutto profano, le vecchie eresie degli *alumbrados.* Purezza! La purezza non si dà là dove la carne non è crocifissa, né la libertà dove non c'è l'amore. L'uomo è chiamato alla contemplazione soprannaturale, proporgli una notte diversa è un rapirgli il suo bene proprio. Una rivoluzione che non cambia il cuore non fa altro che rovesciare dei sepolcri imbiancati.

La poesia è il cielo della ragione operaia. Rifiutare di riconoscere i diritti dello spirito della Poesia nella linea

[20] ANDRÉ BRETON, *Les Pas perdus,* Paris 1924.

[21] I demonologi sanno che ogni *stato passivo in cui l'uomo si mette da se stesso* è una porta aperta al diavolo.

dell'arte, con il pretesto dei suoi misfatti quando esso è sviato, pretendere di ricondurre l'arte alla sola tecnica o alla distrazione, oppure al piacere, sarebbe un errore imperdonabile, e per di più del tutto inutile. È ben possibile che una reazione del genere «Ed ora non abbandoniamo di un passo la natura» si manifesti un giorno; mi dicono che in Italia già ne appare il segno, per la pittura almeno. Nulla rientrerebbe di più nella tendenza della moda. Se una simile reazione, supponendo che in effetti abbia luogo, non riesce ad integrare i valori spirituali delle ricerche attuali (come la reazione classica, in Francia, è riuscita ad assimilare, almeno in parte, lo spirito di Ronsard e di Marot), sarà soltanto un accidente senza importanza. A dimenticare la trascendenza metafisica della poesia e il fatto che, se nell'opera della creazione il Verbo è stato l'arte, lo Spirito è stato la poesia, si viene sempre castigati. «Poiché la poesia, mio Dio, sei Tu»[22].

Vi furono delle epoche in cui l'arte lavorava in una felice innocenza, nella persuasione di essere semplicemente un mestiere, destinato all'utilità o alla distrazione degli uomini e ritenendosi fatta per dipingere dei grappoli che traessero in inganno gli uccelli, per cantare le grandi gesta militari, infiorare le assemblee, alleviare la noia del cuore, istruire e rendere morale il popolo. Viveva allora in una condizione servile, il che non vuol dire che fosse un'arte asservita. Non rinnegava la sua natura, si ignorava. Col favore di un meraviglioso malinteso, la sua nobiltà nativa e la sua libertà, non proclamate nelle idee e nelle parole, in ciò che vien detto, venivano rispettate nel silenzio di ciò viene fatto: protette dai loro stessi doveri e dalla propria umiltà. La poesia raggiungeva l'arte di nascosto, mai fu tanto felice, mai tanto feconda.

Quei tempi sono passati e passati per sempre, l'arte non può ritornare all'ignoranza di sé, abbandonare i guadagni ot-

[22] JEAN COCTEAU, *Orphée,* Paris 1934.

tenuti dalla coscienza. Se giungerà a trovare un nuovo equilibrio spirituale, lo sarà, per contro, e su questo penso di trovarmi d'accordo con Paul Valéry, conoscendosi *ancora meglio*.

Una parentesi: in *Arte e scolastica* si fanno spesso riferimenti al medioevo. Questo è del tutto legittimo, perché il medioevo è l'epoca relativamente più *spirituale* che la storia ci presenti, e ci offre così un esempio quasi realizzato — non dico senza tare e deficienze — dei princìpi che noi riteniamo veri. Ma il tempo è irreversibile, ed in questo esempio vogliamo ricercare solo una *analogia*. Questi princìpi devono realizzarsi oggi in una maniera del tutto nuova, e difficilmente prevedibile (perché di uno stesso principio astratto esistono infatti mille realizzazioni storiche possibili, differenti quanto si vuole). Se, per effetto della nostra naturale tendenza a materializzare ogni cosa, la analogia spirituale scivolasse verso la copia materiale, l'imitazione dei modi a loro volta particolari di realizzazione storica, dovremmo in tal caso denunciare il pericolo del medioevo. Per quanta ammirazione io provi per l'architettura romanica e gotica, ricordo la gioia che ho provato a San Pietro in Roma, constatando che il cattolicesimo non è legato nemmeno a quanto mi è più caro. Nella grande luce razionale che pure è propria ad una religione pubblicamente rivelata, anche il Bernini serviva a darmi testimonianza dell'universalità della mia fede. Ed un Grünewald, uno Zurbaran, un Greco, quale gratitudine dobbiamo loro per avere eliminato le barriere di quelle bellezze troppo belle, che rischiavano di porre un limite ai segni della fede.

Aggiungo, a proposito del Rinascimento, che spesso si è mal compresa la nostra posizione verso di esso. Esiste nel Rinascimento una certa quale «virtù intenzionale» che tende all'adorazione dell'uomo, e che è divenuta la forma del mondo moderno. Ma noi lo cogliamo nell'ordine più immateriale, dove penetrano soltanto la metafisica e la teologia, senza per questo misconoscere tutti gli sviluppi normali che per altro verso continuano e che vengono colpiti dall'«accidente» sopravvenuto nelle altezze *dapprima* solo nel loro puro indice spirituale. Osservare che vi è stato un momento in cui la bellezza, conservando ancora il profumo delle virtù e dell'orazione, ha cominciato a venir meno alle sue istanze, a consentire all'immagine dell'amore terrestre e di una giovanile sensualità, questo non significa calunniare Firenze. Osservare che la curva spirituale della cultura discende a partire dal Rinascimento, non vuol dire auspicare che esso venga eliminato dalla storia umana. Parallelogramma delle forze: nel corso degli avvenimenti esiste una linea divina alla quale la nostra infedeltà aggiunge una componente di deviazione più o meno intensa, ma alla quale la Provvidenza non rinuncia affatto per questa nostra deviazione. Se Erasmo e i suoi amici [3] avessero proporzionato i loro mezzi al fine che perseguivano, ed avessero compreso che la ragione non basta per avere ragione, soprattutto se non vi fosse stato, nella cristianità, da tanto tempo, un così grande abuso della grazia, il Rinascimento non si sarebbe tanto scostato da quella linea, l'umanesimo non avrebbe fatto così presto a mostrarsi inumano. Rimane il fatto che la pazienza di Dio è istruttiva e ci insegna a non falciare, nemmeno in desiderio, le messi invase dalla zizzania.

Ogni civiltà forte impone all'arte delle costrizioni esterne, perché sottomette tutto il campo della pratica al primato del bene dell'uomo, e ordina potenzialmente ogni cosa a questo bene. Sono stati sottolineati a sufficienza i vantaggi che l'arte, se vuole, trae da queste costrizioni. E non soltanto l'arte. La condizione miserevole del mondo moderno, cada-

[3] Il martirio di Tommaso Moro non li esenta tutti da questo rimprovero. Ma, se è stato oggetto di tale grazia, risulta pure che lui stesso aveva sempre visto le cose in una luce più elevata. Cfr. l'ammirevole *Tommaso Moro* di DANIEL SARGENT [tr. it., Brescia 1978²].

vere del mondo cristiano, fa desiderare con una particolare intensità che venga reinventata una autentica civiltà. Se tuttavia questo desiderio dovesse rimanere vano e l'universale dissoluzione dovesse continuare, noi ce ne consoleremmo, perché vediamo, via via che il mondo si disgrega, le realtà spirituali raccogliersi là dove si è nel mondo e non del mondo; l'arte e la poesia ci sono dentro, assieme alla metafisica e alla sapienza. La carità dei santi sarà alla testa di questo coro. Tutto questo non ha dimora permanente quaggiù, abita in ripari di fortuna, in attesa che passi il tempo. Se lo spirito che aleggiava sopra le acque deve ora planare sulle rovine, non ha importanza; basta che venga. In tutti i casi quel che è sicuro è che noi entriamo in un tempo nel quale ogni speranza non posta all'altezza del cuore del Cristo sarà delusa.

Max Jacob pensa che il lavoro poetico che viene condotto sotto gli occhi dei nostri contemporanei, e di cui non si avvedono affatto, prepari un rinnovamento dell'arte così importante come l'avvento di Cimabue e di Giotto. Può darsi, in realtà, che questa primavera si avvicini. Il Signore ci raccomanda di fare attenzione alle gemme dei fichi che ci annunciano l'avvicinarsi dell'estate. Le grandi cose non annunciano nulla, sono le piccole che annunciano le grandi.

L'arte, presa formalmente, chiede solò di sviluppare nella storia la sua logica interna, in una perfetta indifferenza ai nostri interessi umani. Di fatto, tuttavia, che questa o quella delle virtualità che lottano in essa trionfi, in un determinato momento, dipende per una buona parte dalla causalità materiale o dalle disposizioni del soggetto. Oggi, risulta che esso si è spinto tanto oltre nelle regioni dello spirito, si è impigliato in problemi così crudelmente metafisici, che non può più sottrarsi ad una scelta di natura religiosa; la ricerca dell'arte pura così come era stata tentata dai simbolisti e nella quale avevano riposto tante speranze, è attualmente per essa cosa del tutto superata; l'arte si orienta verso

il Cristo o verso l'Anticristo [24], verso la distruzione della fede o verso la fede; non vedete come tutto quanto contiene di desiderio si divide tra queste due strade [25] sulle quali avanza divisa e in preda all'assoluto?

Non dimentico che, per la natura stessa delle cose, una di queste strade è più larga e più facile dell'altra. Il male è essenzialmente facile. Dal momento che il bene è una integrità, mentre il male è un *meno*, e dal momento che il male non agisce per se stesso ma per il bene che esso parassita, è sufficiente un po' di bene per riuscire molto nel male, mentre è necessario molto bene per riuscire un po' nel bene. Occorrono delle epoche privilegiate, e una città umana che non è più la nostra, perché l'arte di un'epoca trovi le sue più grandi possibilità sulla linea del bene. Ma non dimentico nemmeno che l'angoscia estrema rende più sensibili le sollecitazioni di Dio, e più necessario il soccorso delle virtù superiori.

Non vi è di che stupirsi se oggi, in molti, l'arte sceglie per il diavolo. Ma è pure un fatto che tutti possono constatare che, almeno in un piccolo numero che ha il suo peso,

[24] La potenza manifesta e sensibile esercitata dal diavolo su una parte importante della letteratura contemporanea è uno dei fenomeni significativi della storia della nostra epoca. Léon Bloy immaginava l'istante in cui «il vero Belzebù», facendo il suo ingresso e imitando Hugo, avrebbe dichiarato, «con voce tale da presupporre la magistratura degli abissi»: *Signori, voi siete tutti dei posseduti.* È già tempo, comunque, d'attirare l'attenzione degli esorcisti sui *posseduti letterari*, sicuramente una delle più contorte specie di posseduti.

[In una lezione sullo *spirito moderno* (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London 1933) T.S. Eliot ha osservato che la questione segnalata in questa nota può sembrare non pertinente ma merita di essere posta, e promette persino di studiarla un giorno: «With the influence of the devil in contemporary literature I shall be concerned in more detail in another book». («Dell'influenza del diavolo nella letteratura contemporanea mi occuperò più dettagliatamente in un altro libro»). Ecco un libro che leggeremo con un eccezionale interesse (1935)].

[25] Cfr. RAÏSSA MARITAIN, *Le Prince de ce Monde*, Desclée de Brouwer, Paris 1932.

l'arte sceglie il Cristo. Non sarà cosa facile arrestare un simile slancio. Léon Bloy, Paul Claudel, da questo punto di vista, assumono un significato storico singolarmente importante. Grazie a loro, l'assoluto del Vangelo è penetrato nella linfa della nostra arte. Nel passato, nelle grandi epoche, la religione conservava all'arte quella dignità che la semplice vita sociale, nella città degli uomini, vuole solo compromettere a vantaggio del divertimento o della *adulazione (flatterie)*, come dice Gide, di una aristocrazia [26]. Ma oggi, che non è più riconosciuta dalla vita pubblica, le spetta di svolgere una funzione simile nell'ordine segreto, e più profondo, della vita intellettuale. Essa sola può aiutare l'arte contemporanea a preservare il meglio delle sue promesse, non intendo dire rivestendola di una devozione appariscente oppure applicandola direttamente all'apostolato, ma ponendola in condizione di rispettare la sua propria natura e di prendere il suo vero posto. Solo nella luce teologale, infatti, può completare la sua conoscenza e guarire da quelle false metafisiche che la assediano. Mostrandoci dove si trova la verità morale ed il soprannaturale autentico, la religione risparmia alla poesia quel controsenso che consiste nel credersi fatta per trasformare l'etica e la vita; la protegge contro la presunzione. Ma, insegnando all'uomo a discernere le realtà immateriali e il sapore dello spirito, riconducendo a Dio la poesia e la stessa arte, essa le protegge contro la viltà e l'abbandono di sé, consente loro di conseguire una nozione più alta e più rigorosa della loro essenziale spiritualità e di concentrare la loro attività inventiva sulla sua punta più fine.

È così possibile concepire — ed è da un mezzo secolo che è cominciata — una liberazione dei valori dell'arte moderna, una rinascita che la analogia delle virtù operative

[26] Di ciò la storia del teatro offre un esempio particolarmente impressionante, come notavano Henri Ghéon nelle sue conferenze al Vieux-Colombier e Gaston Baty nel suo libro *Le Masque et l'Encensoir*.

con quelle che regolano la vita morale autorizzerebbe a definire cristiana non soltanto nell'ordine propriamente religioso, ma nell'ordine stesso della creazione artistica.

Prudenza e giustizia, forza e temperanza, troveremmo lì anzitutto le virtù cardinali trasposte nell'ordine del *factibile*, come caratteri dell'opera compiuta, perché esse sono gli archetipi analogici delle regole di ogni opera d'arte. Ma quest'arte — che vive già in molte opere che noi amiamo — mostrerebbe l'impronta di ben altre corrispondenze. Alla sua maniera, seguirebbe la lezione del Vangelo. Saprebbe ciò che significano, per un frutto nato nel segreto dell'anima, l'umiltà e la povertà, la castità spirituale, l'obbedienza, il grande rispetto per le opere del Padre, i miracoli compiuti di nascosto, la dissimulazione del bene a causa degli occhi degli uomini, il passaggio della luce in mezzo agli uomini che non l'hanno accolta. Con san Tommaso, comprenderebbe che l'intelligenza è sorella del mistero; e che è altrettanto vano rigettarlo *perché la stupidità non è il mio forte*, quanto lo sarebbe il rigettare l'intelligenza perché si ha un debole per esso. Stabilirebbe dei legami di amicizia con la sapienza dei santi, conoscerebbe il pregio della purezza del cuore, imparerebbe come l'amore e i sette doni dello Spirito impongono alle opere dell'uomo una regolazione più alta di quella della ragione. Timore casto, pietà, fortezza, consiglio, scienza, intelletto, sapienza, «che cosa si direbbe di un'opera in cui si riconoscessero le tracce di questi doni?» [27].

Vedremmo allora accordarsi senza scarto né inflessione la sottomissione alle condizioni dello stato umano dalle quali dipende l'esistenza stessa delle virtù operative nel soggetto, e il movimento verso l'arte pura, che deriva dall'essenza stessa di queste virtù non appena esse attingono la bellezza; come nei santi vediamo l'accordo tra una sottomissione modesta e serenamente volonterosa alle necessità della natura umana e un insolente movimento verso lo spirito puro.

[27] Max Jacob, *Art poétique*, Paris 1922.

L'autentico equilibrio tra le differenti energie mentali che concorrono alla produzione dell'opera verrebbe in tal modo riconosciuto; perché se è vero che la retta ragione pratica è l'elemento formale dell'arte, quello, di conseguenza, sopra il quale gli scolastici ritenevano di dover insistere maggiormente, confermati in ciò dalla testimonianza degli artisti stessi, di un Delacroix come di un Poussin, è del pari vero che senza il dinamismo dell'immaginazione e di tutta l'immensa notte del corpo animato, tale principio formale sarebbe altrettanto poco sufficiente all'arte quanto un'anima mortale senza materia basterebbe poco a se stessa. E certamente questa vasta potenza del senso appare come la più visibile, Aristotele ci ha detto già da tanto tempo che il νοῦς non è nulla quanto a massa: e tuttavia è quello che importa di più.

Ma se la punta attiva dell'anima — quell'istinto spirituale in contatto con il cielo dei trascendentali —, da cui dipende propriamente la poesia, non viene messa in emozione in noi da qualche impulso speciale uscito dall'Intelligenza prima, la misura della ragione rimarrà meschina e, non essendo capace di penetrare le profondità né dall'alto né dal basso, preferirà misconoscerle; invece del dialogo tra l'anima e lo spirito — *spiritus vir animae,* — avremo il conflitto dell'anima e della ragione inferiore[28]. Per quanto

[28] Cfr. PAUL CLAUDEL, *Réflexions et Propositions sur les vers français, Parabole d'Animus et d'Anima,* «Nouv. Rev. Franç.», 1925, ott. e nov. (riprodotto in *Positions et Propositions,* Paris 1928); Claudel s'è spiegato su questo apologo e ne ha limitato il senso in una lettera al P. de Tonquédec («Études», 20 ott. 1926). A dire il vero non è sostenibile se non ricondotto al caso particolare del conflitto tra l'anima e la ragione inferiore, impegnata nel tumulto delle faccende del mondo.

Sull'ispirazione poetica, si veda anche *Art et Scolastique* (nota 143, trad. it. cit., pp. 163-64). T.S. Eliot scrive in una pagina notevole: «A me sembra che in questi momenti, che sono caratterizzati dall'improvviso sgravio del fardello d'ansia e di paura che grava sulla nostra vita quotidiana tanto costantemente che ne siamo inconsapevoli, ciò che avviene sia qualcosa di *negativo*: vale a dire, non 'ispirazione' come comunemente la pensiamo, ma il crollo di barriere abituali — che tendono a ri-formarsi molto rapidamente. Qualche ostruzione viene spazzata via da un momento all'altro. Il sentimento che vi si accompagna è meno somigliante a quanto conosciamo come piacere positivo, che a un sollievo repentino da un fardello intollerabile. Sono d'accordo con Bremond, e forse vado ancora oltre, nel trovare che questa perturbazione del nostro carattere quotidiano, la quale ha l'effetto di un incantesimo, di uno sgorgare di parole che a malapena riconosciamo come nostre proprie (a motivo della mancanza di sforzo), è una cosa molto diversa dall'illuminazione mistica. Quest'ultima è una visione, che può essere accompagnata dal repentino rendersi conto che non si sarà mai capaci di comunicarla ad alcun altro, o persino dal rendersi conto che quando è passata non si sarà in grado di richiamarla a se stessi; la prima non è una visione, ma una mozione che ha il suo sbocco in una disposizione di parole sulla carta» (T.S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* cit., pp. 144-145). Resta comunque che la questione di sapere donde venga, o da chi venga, questa rottura delle barriere, continua a porsi. Si può assegnare un senso nuovo alle asserzioni di Platone nell'*Ione* e nel *Fedro,* ma restano sempre valide.

siano vere le osservazioni di Poe e di Baudelaire, di Wilde e di Valéry sulla importanza creativa dello spirito critico, il calcolo lascia ancora sfuggire l'elemento più divino; in noi, lo spirito è posto tra una oscurità superiore, per eccesso di trasparenza, ed una oscurità inferiore, per eccesso di opacità. Senza dubbio, l'anima accoglie meglio dello spirito i raggi di queste due notti; ma tocca ad Adamo giudicare tutte le voci che Eva accoglie in sé. Quella che alcuni ricercano invano al limite estremo del sonno e dell'abbandono all'inconscio, si troverà al limite estremo della vigilanza. Vigilanza dello spirito, tanto sottile e pronta, preparata dal silenzio interiore, da discernere all'orlo dell'ombra tutte le forme che passano sotto la volta stellata del cuore. *Vigilate et orate*,* anche qui la regola viene dal Vangelo.

Questa epoca nuova vivrà solamente nei nostri desideri? Tutto dipende dalle nascite segrete che avvengono nel cuore di alcuni privilegiati del dolore e dello spirito, — ed anche, purtroppo, dalle condizioni generali della vita umana, poiché ogni epoca artistica è funzione della totalità della civiltà. La cosa sicura è questa: un'arte sottomessa alla legge

* *Lc.* 21,36 (*Vulg.*) (*n.d.c.*).

della grazia è una cosa così difficile, esige degli equilibri talmente rari, che l'uomo, anche cristiano, e per quanto abbia il dono della poesia, con le sue forze non ne è capace. È necessario a ciò lo spirito di Dio.

Noi siamo così stupidi a volte, insegna pressapoco san Tommaso, che anche quando possediamo delle virtù infuse, teologali e morali, non raggiungeremmo certamente la nostra salvezza se i doni di questo Spirito non venissero a soccorrere l'infermo governo della nostra ragione. L'arte, considerata in se stessa, non ha alcuna necessità di questi soccorsi. Ma l'arte di cui sto parlando, un'arte che porti veramente l'orma dei sette doni, deve procedere da un cuore esso stesso attivato da tali doni. Non facciamoci illusioni: a causa della sua altezza e degli ostacoli da superare che essa suppone, quest'arte esigerebbe delle anime completamente docili a Dio. Questo non facilita davvero le cose.

«Non c'è che una tristezza, quella di non essere santi»[29]. Noi non siamo all'altezza del compito più duro, — non esiste peggiore debolezza di quella degli uomini del nostro tempo. Una generazione debole ed infelice porta di nuovo il peso dell'avvenire. Ma, allora, dobbiamo abbandonare il campo?

Pensate, dice il Signore, alle persone serie che intraprendono degli affari di stato. Chi di voi, volendo costruire una torre, non si siede prima per fare il conto della spesa, per vedere se sarà in grado di portare a termine il lavoro, nel timore che, dopo avere posto le fondamenta e non avendo potuto terminare, tutti coloro che vedranno non si facciano beffe di lui, dicendo: ecco un uomo che ha cominciato ad edificare e non è riuscito a finire? E qual è il re in procinto di muovere guerra ad un altro re, il quale non si sieda prima per assicurarsi se con diecimila uomini potrà opporre resistenza all'aggressore il quale sta attaccandolo con ventimila?

[29] Léon Bloy, *Le Femme Pauvre*, [Paris 1897].

Questo significa: prima di porvi a lavorare per Dio e a lottare contro il diavolo misurate bene le vostre risorse e se vi ritenete abbastanza ben preparati per cominciare, siete degli sciocchi, perché la torre da costruire costa un *prezzo folle* ed il nemico che muove all'attacco è un angelo, davanti al quale non contate nulla. Cercate di comprendere che siete chiamati ad un compito che supera del tutto le vostre forze. Sappiatevi conoscere così bene da non poter guardare in voi stessi senza venir meno. Allora ci sarà posto in voi per la speranza. Nella certezza che siete «obbligati all'impossibile» e che potete l'impossibile in Colui che vi dà la forza, eccovi preparati per un'opera che può essere compiuta solo grazie alla croce.

Non ignoro che molti interpretano diversamente questa parabola. Temono Dio, ma ancor più le armate del diavolo, e concludono, dopo aver soppesato ogni cosa, che è bene scendere a patti con l'avversario, inviandogli da lontano la deputazione ad esprimere i loro timori. La cosa più sicura è di lasciargli le posizioni difficili, in filosofia come in poesia, e di abbandonargli l'intelligenza. Veri David che avanzano dopo aver eliminato ogni rischio.

Altri affermano, più saggiamente a mio giudizio: sappiamo che è cosa difficile portare il nome del Cristo davanti agli uomini e che un'arte cristiana deve realizzare un grande paradosso; sappiamo quali pericoli comporti l'incontro della religione con il mondo inquieto dell'arte, con il mondo menzognero della letteratura, — ed anche la fretta con cui la grazia e la disperazione si contendono tutta una gioventù; sappiamo come sia normale che fra gli uomini la maggior parte fallisca in ciò che è difficile e quindi come i guasti finali di ogni impresa un po' elevata siano conformi alle costumanze della natura. Ebbene, noi conteremo sulla grazia! Se la nostra torre si fermerà a metà, o cadrà sulle nostre teste, forse gli inizi saranno stati belli. La grazia non dispensa affatto l'artista dal lavoro che gli è proprio, lo rende anzi più

arduo, perché lo costringe a portare una più pesante sostanza. Ora, avviene che gli alberi carichi di frutta si pieghino a terra, ma l'arte non deve piegare sotto il suo peso.

Essa neppure dispensa il credente dalle preparazioni umane e dallo sforzo umano, benché gli doni e perché gli dona sia il volere che il fare. Da soli, noi non possiamo far nulla, non possiamo in alcun modo aumentare l'essere; ma da soli possiamo fare il nulla, diminuire l'essere. Quando la causa prima si serve di noi come di strumenti, ci considera strumenti animati e liberi, «agiti» senza dubbio ma in quanto appunto agenti. Nell'ambito dei nostri atti liberi, neppure lei compie alcunché senza di noi. Un istante di cui l'uomo è padrone, nel punto più segreto del suo cuore, fà e disfà l'eternità.

La mistica è alla moda, lo è meno l'ascetica. Sarebbe un grave errore ritenere che l'una sia separabile dall'altra. Non si ama l'Amore a metà. La nostra epoca si sente troppo perduta per non gridare verso il cielo, — ma a volte come un ammalato grida verso la morfina, non verso la guarigione. La sua viltà fa temere che essa voglia adorare due padroni, — riponendo in tal caso la sua stupida speranza in una divisione radicale del cuore e nell'annientamento della personalità; come se gli innumerevoli distacchi, divisioni, sdoppiamenti delle strutture psichiche, per quanto profondi li consenta la nostra infermità in tutto quanto l'ordine dei sentimenti e delle attrazioni non deliberate, e delle scelte secondarie, potessero raggiungere la scelta prima della volontà che decide circa il suo bene ultimo, e l'essenza metafisica della persona. Al termine intravediamo un'*autotipia* abominevole, la collusione diabolica della mistica e del peccato, la messa nera.

Il mondo che, in passato, i santi fuggivano ritirandosi nel deserto, non era peggiore del nostro. Per descrivere il nostro tempo, dobbiamo evocare il capitolo primo della lettera ai Romani. Eccoci ritornati di nuovo alla grande notte dell'agonia pagana, in cui l'uomo non si trova soltanto alle

prese con la sua carne miserabile, ma con una carne fustigata dagli angeli di Satana, in cui, davanti alla sua immaginazione ossessionata, la natura tutta quanta si riveste di segni osceni. Per preservare dalla connivenza la pietà, dalla disperazione l'amore, in un simile mondo, è bene ricordare la morte a se stessi e ciò che ne consegue, — intendo dire come condizione per un vita forte. E spesso, in quest'ordine di cose, è meno faticoso correre che andare al passo.

Non sarebbe nemmeno opportuno attendere la scienza infusa invece di acquisire quella che dipende da noi, oppure — cosa ancora peggiore — disprezzare la conoscenza. Occorre ammettere che, in generale, la gioventù d'oggi, vittima dell'accelerazione disumana imposta all'esistenza, appare come scoraggiata davanti alle lunghe preparazioni richieste dall'intelligenza. Costa caro, tuttavia, trascurare l'intelligenza. Un regno del cuore che non supponga, nel cuore, una volontà assoluta di verità, un rinnovamento cristiano che ritenga di poter fare a meno della sapienza e della teologia, fanno passare il suicidio per amore. La nostra epoca è piena di creduloni che guardano dall'alto la ragione. Sarebbe necessario anzitutto meritare il diritto di fare della maldicenza sopra di essa. L'amore oltrepassa la ragione; ciò che rimane al di qua, è stoltezza. Abbagliato dall'estasi e prossimo alla morte, san Tommaso poteva dire della *Somma*: «mi sembra paglia»: ma l'aveva scritta.

L'idolatria ingenua che la maggior parte degli artisti dedica alla propria opera, diventata cosa tre volte santa come esce dalle loro mani, è una prova della essenziale debolezza creativa dell'essere umano. Dio non adora le sue opere. Egli sa tuttavia che esse sono buone. Non è attaccato ad esse; lascia che gli uomini le guastino; anche le meraviglie gratuite dell'ordine soprannaturale, carismi, profezie, miracoli, che sono come i giochi più puri della sua poesia, sono simili a dei fuochi troppo belli dissipati nella notte. Ma esiste un

bene al quale Dio è attaccato: le anime, il nutrimento del suo amore. Pensate che egli ponga sulla bilancia il più grande capolavoro d'uomo e il minimo grado di carità in un'anima? Né arte né poesia autorizzano a mancare di delicatezza verso di esso.

San Paolo dice che ci sono cose che non dovrebbero nemmeno essere nominate tra voi. Espressione che, generalmente, viene compresa male, perché afferma una regola di condotta, non di conversazione, e significa che dai cristiani si esigono costumi talmente puri che a loro riguardo non si possa nemmeno far questione dell'ombra o del solo nome di certe cose [30].

Quanto a designare tali cose con il loro nome san Paolo lo fa lui stesso subito dopo. Non esiste alcuna cosa che, *per la sua specie,* costituisca un alimento proibito all'arte, come gli animali impuri per gli Ebrei. Da questo punto di vista, egli può nominarle tutte, come san Paolo nomina l'avarizia e la lussuria. Ma a condizione che, a seconda dei casi particolari e *con riferimento a coloro* [31] che essa ha di mira e raggiunge, l'opera non macchi l'intelligenza ed il cuore. Da questo punto di vista, se esistono cose che l'artista non è sufficientemente forte, né sufficientemente puro per nominare senza entrare in connivenza con il male, è meglio per lui e per gli altri che si astenga per il momento dal nominarle. Attenda un po' di tempo. Quando sarà un santo farà tutto ciò che vorrà.

Come sarebbe riconoscente verso la morale, se conoscesse ciò che per lui è bene! Proteggendo la sua umanità, essa protegge, in una certa quale maniera indiretta, anche la sua arte. Perché l'opera infatti, per bella che possa essere per

[30] *Ef.* 5,3. - Crampon traduce: «Non si senta nemmeno dire che vi sia tra voi fornicazione, impurità di qualche genere, cupidigia...».

[31] Praticamente la stampa e i procedimenti moderni di diffusione, confondendo sempre più la diversità dei pubblici in una medesima massa informe, rischiano di rendere quasi insolubile un problema già singolarmente difficile.

altri versi, tradisce sempre alla fine, con una infallibile astuzia, le tare dell'artefice [32]. Indubbiamente, l'oggetto formale dell'arte non è subordinato in se stesso all'oggetto formale della morale; quest'ultima tuttavia ha un potere sopra l'attività dell'artista non soltanto in maniera estrinseca e per il bene dell'essere umano. Essa interessa questa attività anche in maniera intrinseca —, nell'ordine della causalità «materiale» e dispositiva. La morale, in realtà, non è, come voleva Kant, un mondo di imperativi disceso dal cielo della libertà ed estraneo al mondo dell'essere: essa ha le sue radici nella realtà totale di cui manifesta un certo ordine di leggi; misconoscerla vuol dire diminuire il reale, impoverire quindi i materiali dell'arte. Un *realismo* integrale è possibile solo per un'arte che sia sensibile a tutta la verità dell'universo del bene e del male, — per un'arte la quale penetri la coscienza della grazia e del peccato, e dell'importanza del *momento* [33]. All'anima oscurata dal male sfugge ciò che esiste di più reale nel mondo. «Come non avremmo potuto esprimere con parole la bellezza che si offre ai sensi, se non l'avessimo vista talvolta e non l'avessimo posseduta come tale — come avviene ai ciechi nati —, così non possiamo parlare della bellezza dei costumi, se non avrem fatta nostra, precedentemente, tale bellezza, congiunta con la bellezza delle scienze e di altri siffatti valori.

Non parliamo poi dello splendore della virtù, ignoto a chi non riesca a immaginare quanto sia bello il volto della giustizia e della temperanza: non sono così belli né Espero né la stella dell'aurora! Quelli che han l'anima affisa in tali entità sono necessariamente veggenti, veggenti che godono, percossi e incatenati, in uno stupore assai più grande di

[32] «Quando si ha in mano l'uomo si giudica l'opera, quando si ha in mano l'opera si giudica l'uomo. Immaginate se l'uno è buono e che cosa *potrebbe essere l'altro*». PIERRE REVERDY, *Self-Defence,* Paris 1919.

[33] Cfr. HENRI MASSIS, *Un debat sur la Littérature et le Catholicisme,* «Revue universelle», t. XI (1922), pp. 99-207 (poi in *Réflexions sur l'art du roman*).

quando contemplarono la bellezza fisica; perché sono giunti ormai a toccare la proda della verità». [34].

Esiste soltanto un mezzo per liberarsi dalla legge. Diventare uno di quegli uomini perfetti che lo spirito di Dio muove e conduce e che non si trovano più sotto la legge, poiché compiono per loro gusto proprio ciò che la legge comanda. Sino a quando un uomo non è arrivato a questo termine — e quando vi arriverà? — sino a quando non forma una cosa sola, per mezzo della grazia, con la regola stessa, ha bisogno, per mantenersi nella rettitudine, delle regole costrittive della morale. Ha bisogno di questa *ferula*. E poiché l'artista in quanto tale si esprime e deve esprimersi nella sua opera così come egli è, — se moralmente non è a posto, la sua stessa arte in tal caso, la virtù intellettuale, la quale è ciò che in lui forse esiste di più puro, rischia di pagare il prezzo di tale difformità morale. Il conflitto è inevitabile. L'uomo se la cava come può, piuttosto male che bene.

La condizione dell'arte moderna è resa tragica dal fatto che deve convertirsi per ritrovare Dio. E passa una grande distanza dalla prima conversione all'ultima, dal battesimo alla abitudine delle virtù. Come volete che non vi siano degli ondeggiamenti, dei turbamenti, delle zone pericolose? È naturale che coloro i quali hanno la responsabilità delle anime a volte si spaventino, assumano un atteggiamento severo. Ma è tuttavia anche bene che facciano buon uso della speranza dei beni futuri (e che si impegnino più a fortificare le anime, e le loro capacità interiori di difesa vitale, che non a proteggere dall'esterno dei greggi anemici e senza virtù). Se parlate agli artisti, dite loro di affrettarsi finché hanno la luce, di temere Gesù che passa e non ritorna più. Se parlate ai prudenti, dite loro di essere pazienti con i poeti e di onorare nel cuore dell'uomo la longanimità di Dio. Ma tutti loro devono odiare la bestia lagrimosa che gira attorno all'arte e alla poesia, quella compiacenza infinita verso se stessi la quale, sia in tanti spiriti deboli come anche in quelli forti, fa deviare dal loro fine i doni migliori, e muta le cose divine in un simulacro che serve solo ad alimentare la fatuità.

[34] PLOTINO, *Enneadi*, I, 6, 4, (tr. it. di V. CILENTO, Laterza, Bari 1947, vol. I, p. 102; quella di Maritain è, in realtà, una versione un po' diversa - *n.d.c.*).

Se consideriamo le sue condizioni umane e lo stato attuale dei cuori, il successo di quel rinnovamento che noi auspichiamo appare stranamente problematico. Una rosa chiede di fiorire nemmeno su un ramo secco, ma, addirittura, su della segatura di legno.

Non pretendo affatto di predire quello che succederà. Non cerco di sapere ciò che i poeti o i romanzieri faranno domani. Mi sforzo di indicare in che modo si prolunghino nel senso di una rinascita cristiana alcune aspirazioni profonde dell'arte del nostro tempo; prospetto un futuribile, ciò che potrebbe, ciò che dovrebbe essere se l'uomo non tradisse continuamente i doni che gli sono affidati. Mi sembra, allora, che la poesia moderna, almeno là dove non ha optato per la disperazione, si proponga nell'ordine dell'arte proprio ciò di cui la Vergine, nell'ordine della santità, resta per sempre l'esemplare perfetto: fare le cose comuni in maniera divina. Proprio perciò «per essere un poeta moderno, è necessario essere un grande poeta» [35]. Mentre si esce da un'epoca nella quale Nietzsche poteva parlare della «evoluzione generale dell'arte nel senso della ciarlataneria» [36], essa si sforza, in maniera ancora maldestra, di rispettare le subordinazioni autentiche, di obbedire, di accettare il sacrificio [37]. Dopo aver tanto cercato false purezze, si trova forse sulla strada di quella vera. Comincia a scoprire il significato segreto della bontà, della sofferenza, a scoprire che «se il mondo è stato costruito

[35] MAX JACOB, *Art poétique* cit.

[36] FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der Fall Wagner*, Chemnitz 1888.

[37] «Santa Teresa di Lisieux dice: *A tutte le estasi io preferisco il sacrificio*. Un poeta dovrebbe farsi tatuare queste parole sul cuore». JEAN COCTEAU, *Lettre à Jacques Maritain* cit.

con il dolore, lo è stato con le mani dell'amore», «proprio questo ogni cosa nasconde» [38]. Dopo tanto sentimentalismo, essa vuole toccare duramente il reale spoglio, denudato. Dopo che tanta letteratura, ed una fiducia così orgogliosa, all'origine, nella ragione liberata da ogni legame, nella persona sciolta da ogni vincolo, sono sfociate nella disgregazione constatata dal Dada, oppure nelle parole in libertà del futurismo (quest'ultimo sospiro del passato), essa avverte che ora le tocca un'opera di recupero; di riconciliazione delle potenze della immaginazione e della sensibilità e delle potenze della fede; di riscoperta dell' «uomo tutto intero nell'unità integrale e indissolubile della sua duplice natura» [39] spirituale e carnale, come nell'intreccio serrato tra la sua vita terrena e il mistero delle operazioni del cielo. Essa annuncia «il tempo della grazia ardente» [40]; vuole, come la contemplazione, anticipare un mondo trasfigurato:

Et que tout ait un nom nouveau. *

La poesia non si libererà dal linguaggio, né dall'opera da fare, ma deve rendere trasparenti questi intermediari dell'anima, fare della materia, con uno sforzo di attenzione diligente e di abnegazione, un mezzo di trasmissione che non alteri e non mutili il suo messaggio. E sarà la semplicità, l'ha ben detto Julien Lanoë, a farle raggiungere l'esattezza e l'accesso alle profondità [41]. Dimenticando, per aderire al suo puro

[38] Oscar Wilde, *De Profundis,* [London 1909 - L'edizione completa uscì nel 1949 - *n.d.c.*].

[39] Paul Claudel, *Lettre à Alexandre Cingria sur la décadence de l'art sacré,* «Revue des Jeunes», 25 agosto 1919.

[40] Guillaume Apollinaire, *Les Collines* (nei *Calligrammes,* Paris 1918) Apollinaire diceva pure : «C'est de souffrage et de bonté / Que sera faite la beauté / Plus parfaite que n'était celle / Qui venait des proportions» [tr. it. in *Tutta l'opera poetica,* tr. M. Pasi, 3ª rist., Parma 1967; o *Poesie* con testo franc. a fronte, a cura di C. Fusero, Milano 1959 - *n.d.c.*].

* «E che tutto abbia un nome nuovo».

[41] Julien Lanoë, *Trois siècles de littérature,* «La Ligne de Coeur», 25 giugno 1926.

oggetto, la ricerca menzognera di una originalità sempre piccola e gretta, una dirittura e un istinto di disinteresse le apriranno il mistero dell'universalità.

Allora le cose dello spirito, ciò che la lingua dell'uomo non può dire, troveranno la maniera di esprimersi, l'arte non cercherà più inutilmente di violare il segreto del cuore, ci sarà un rispetto tale del cuore che esso stesso lo rivelerà spontaneamente. L'amore farà ciò che non ha potuto fare Rimbaud. Proprio là dove la disperazione si arresta l'umiltà riuscirà a passare. La carità parlerà là dove la violenza deve tacere. L'arte stenderà palme sulla strada del Signore, al quale, un giorno, una corona di voci infantili elevò il pio osanna.

Toutes les sources sont en toi
De la musique de la foi
De la poésie
La source de vie en ton sang
En tes lois le fondement
De toute harmonie [42].

[42] Raïssa Maritain, *La Vie donnée,* Paris 1935.

«In te sono tutte le sorgenti / Della musica della fede / Della poesia / Nel tuo sangue la sorgente di vita / Nelle tue leggi il fondamento / Di ogni armonia».

NOTA SULLA POESIA MODERNA

Mi sembra che uno dei caratteri che più colpiscono nella poesia da circa mezzo secolo (Baudelaire domina tutto questo periodo) sia il grande progresso che essa ha fatto nella *coscienza di se stessa:* progresso, se vogliamo, nel senso della poesia «pura» o autonoma, vale a dire dello spirito di poesia. Si tratta qui, a mio giudizio, di cosa diversa da ciò che Henri Bremond chiama «poesia pura» (o vuota di significato), è la liberazione di un dono spirituale di percezione e di disponibilità, o di sensibilità a tutti quanti i *sensi* invisibili di cui rigurgitano le cose, ai loro significati segreti, alle «corrispondenze» delle quali parlava Baudelaire, ai misteri dall'alto o dal basso che esse si comunicano senza rumore, ai segni di riconoscimento che esse scambiano tra loro, e con noi, in un commercio fatto di giustizia o di delitto, di misericordia o di violenza — in definitiva, a tutto lo spirituale immanente alla realtà e nella quale noi abbiamo il diritto di conoscere un vestigio della sua origine sovrasensibile.

Una tale sensibilità di spirito ha come condizione, d'altra parte, una estrema sensibilità della immaginazione e delle potenze affettive, ed essa può tanto volgere in una sorta di magia nera, quanto apparire come una lontana prefigurazione, ancora carnale, dei doni della grazia.

Il risultato è che la poesia si mostra sempre più trascendente rispetto all'opera d'arte.

E a questo doveva necessariamente seguire la disarticolazione della metrica regolare e delle forme classiche; si faccia o meno ritorno a queste forme, una certa libertà è stata e rimarrà in tal modo acquisita. Capiamo anche perché mai la poesia abbia dovuto provare la tentazione di entrare in guerra contro il linguaggio; da questo punto di vista dobbiamo considerare la fase delle «parole in libertà» come un episodio violento ed instabile

attraverso il quale era quasi inevitabile passare. Nello stesso tempo vediamo la poesia separarsi sempre più dall'intelligenza considerata nel suo funzionamento razionale e, in un senso del tutto generale, dall'*umano* come tale. Si pone allora per essa il problema di non perire in una atmosfera troppo rarefatta.

L'insorgere di una reazione è nell'ordine delle cose. Essa, d'altra parte, è necessaria per il bene della stessa poesia. Dobbiamo tuttavia temere che non venga condotta come una lotta *contro* la poesia, in nome dei valori umani e sociali, e di un servizio richiesto con la forza a chi non è fatto per servire. Passeremo certamente attraverso un periodo di misconoscimento dei valori poetici in quanto tali. Ma le realtà dello spirito, si tratti della poesia, della scienza o della metafisica, hanno le loro leggi proprie: bloccata per un qualche tempo, almeno in apparenza, a causa di un lavoro di restaurazione dei tessuti profondi, sarà ben necessario che la crescita della poesia ricominci dal punto più alto raggiunto sinora.

Riprendere contatto con l'uomo e la realtà della sua natura, con la realtà terrena (e forse anche con la realtà divina) e insieme guarire da una avarizia e da una sensualità spirituali che troppo spesso sono considerate come la purezza stessa, tutto questo senza tradire il suo proprio destino e la sua autonomia: ecco un compito quantomai impegnativo per la poesia di domani, reso ancor più difficile, si direbbe, dalle circostanze di ordine morale e sociale nelle quali si trova oggi il mondo. Questa crescita della poesia nella sua linea pura, della quale parlavo all'inizio, è avvenuta nel contesto di una vasta dissoluzione etica, nell'agonia del periodo «borghese» della nostra civiltà. Nel periodo rivoluzionario nel quale noi viviamo, doveri di carattere essenzialmente umano — doveri urgenti — si impongono agli spiriti. Nessuna connessione necessaria appare di per sé tra le esigenze della poesia e questi doveri culturali o quei rinnovamenti del mondo di cui siamo testimoni. Tutto ciò, rispetto alla poesia, appartiene all'ordine della *causalità materiale*. Lo stesso discorso va fatto a proposito del regno della macchina e delle meraviglie tecniche, che caratterizza un aspetto della nostra civiltà.

È illusorio credere che queste cose siano, in se stesse, nemiche della poesia; le forniscono invece una materia di un rara bellezza, e come greve di tragicità, perché essa è, ad un tempo, inumana ed umanamente elaborata. Ma è pure altrettanto illusorio credere che queste cose siano, per se stesse, in grado di rinnovare o di rigenerare la poesia.

Poiché la materia da mettere in opera si fa via via più pesante, dobbiamo dire che le condizioni attuali sono particolarmente difficili per il poeta. Dobbiamo quindi aspettarci un grande calo, che già constatiamo. Ma poiché in questo campo tutto dipende dalla ispirazione, e questa deve essere tanto più forte quanto più la materia è pesante, e poiché possiamo sperare che una tale ispirazione sorgerà con la freschezza e l'energia necessarie, possiamo anche dire, all'inverso, che la poesia incontra, nelle condizioni e nelle circostanze di cui ha appena parlato, l'occasione per un vantaggio incomparabile. E forse essa troverà modo di incarnarsi nuovamente in qualche grande opera; grande, intendo, anche sotto il profilo dell'estensione e dell'importanza monumentale.

Dobbiamo qui osservare che la *grandezza dell'opera* non dipende dal solo poeta, ma anche dal suo accordo con il mondo, con un universo umano esso stesso pervaso tutto quanto da una potente ispirazione e che raggiunge grazie a ciò una certa unanimità spirituale. Se in Europa la poesia, per conservare pura la propria essenza, ha dovuto rifugiarsi nelle forme più sottili ed anzi, se possiamo dire così, nel nulla, o addirittura abbandonare l'espressione verbale per ritrovarsi nella musica, nella pittura o nel cinema, non è colpa dei poeti, è colpa della nostra civiltà. Può darsi invece che la Russia, a causa dell'unanimità rivoluzionaria che la ispira (a prescindere dal giudizio da dare sui princìpi e sul valore di questa unanimità), possa offrire alla poesia delle condizioni ambientali del tutto diverse; certamente lì la poesia potrà raggiungere più presto che altrove una certa grandezza, trovando, nella mistica di un popolo, un contatto con la carne dell'umanità. È avvenuto lo stesso fenomeno, con dei valori etici molto diversi, ogni volta che questi valori sono stati riconosciuti in maniera universale. E ciò potrebbe realizzarsi pure nella nuova cristianità nella quale speriamo. Se tuttavia capiterà che il produrre una grande opera in accordo con lo spirito di un mondo venga rifiutato a coloro che amano Dio, per lo meno, in tal caso, potranno ricordarsi che il martirio è meglio della stessa poesia.

(1931)

DIALOGHI

Una spia per comprendere un periodo letterario è data dal lessico delle sue ammirazioni. Per la più parte del tempo significa meno quanto quel periodo raggiunge che non quanto fallisce; soprattutto quanto riesce a contraffare e a guastare.

Oggi, nella letteratura, tutto è all'insegna dello spirito, della purezza.

«Vedevo Satana cadere dal cielo come una folgore» [1]. Lo spettacolo continua. Nel secolo scorso due grandi catastrofi hanno illuminato la notte con i loro fuochi. Nietzsche caduto dal cielo della libertà, Wilde dal cielo dell'arte.

Un lungo e lento lavoro libresco di scuola e di università, la metafisica romantica tedesca e un certo purismo greco-inglese che sono sfociati nel cuore e nella carne dell'uomo. Nell'ombra del dramma sono nascosti Arthur Schopenhauer e Walter Pater [2].

La bellezza continua a subire il fascino vergognoso del dio Estetica, considerato fine ultimo della vita umana. Il riso interminabile, incoercibile, spaventoso di Oscar Wilde che spinge un uomo al peccato, passa sempre come un grido volubile al di sopra della nostra arte: ed è come se la ghiacciasse, nella sua frenesia.

[1] *Lc.* 10,18.

[2] Il WALTER PATER di *Studies in the History of Renaissance*, [London 1873; tr. it. *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli 1965 - *n.d.c.*].

Gli Angeli, nature perfette, non possono scostarsi naturalmente dalla natura; il loro male comincia al piano del soprannaturale; il diavolo porta un odio soprannaturale alla natura. Si serve dell'arte per insegnarcelo.

I contrari non possono unirsi nella verità; ma nell'errore? Lo spirito moderno è russoviano e manicheo al tempo stesso. L'adorazione della natura e l'odio della natura sono insieme un oltraggio al Vangelo. Il dogma della grazia riconcilia all'altezza della Croce ciò che nelle regioni della dissomiglianza non è che contraddizione che lacera il cuore.

Mettere nella propria vita, non nella propria opera, il proprio genio di artista: nulla di più assurdo di questo intento di Wilde; sarebbe come fare entrare in un flauto l'arte della cetra, in un uccello la legge della neve. La sua vita è stata soltanto una frase inutile.

Non è stato lo *hard labour* che lo ha spezzato. Harris osserva che uscì dalla prigione in condizioni migliori di quando vi era entrato. La sua stessa arte ne guadagnò; ne testimonia il *De profundis* e la *Ballata dalla prigione di Reading*. È stato lord Douglas a spezzarlo. Il peccato uccide anche la poesia.

Il prete giunse in tempo per salvare la sua anima, ma troppo tardi per salvare la sua arte. L'arte è racchiusa nella durata terrena; per essa niente misericordia *in extremis*.

I poeti si lamentano dei moralisti, ma essi stessi mescolano continuamente l'arte e la morale e a detrimento di entrambe. C'è una confusione dei valori estetici e dei valori etici: uno dei flagelli della nostra epoca.

PUREZZA. Addirittura della parola si è fatto un uso impuro. È diventato un termine equivoco, lo si è trascinato dappertutto. Dal marchese de Sade, alla Ceca, ecc.

Un atto umano non toccato da alcun valore morale, che non sia nemmeno sfiorato dalla distinzione di bene e di male, non intaccato da alcuna misura umana o divina, se non il numero del senso, questo sarebbe «puro». Un delitto, un vizio, una menzogna, una sozzura, la cattiveria, la bestemmia, tutto ciò è «puro» se è intatto, se è ben fatto, se nessun ripiegamento della ragione lo giudica e ne interrompe il movimento. Sempre alle prese con Jean-Jacques: l'uomo che medita è un animale depravato. Il colmo dell'impurità, allora, è il pudore. Un prete *sincero* salirebbe nudo all'altare, come nella messa nera.

Rivestire in se stessi l'animalità di umanità, i sensi di ragione e di saggezza, e l'umanità stessa dei meriti del Cristo e della sua carità, coprire le proprie mani della grazia di Dio per toccare Dio, come Giacobbe che si avvicinava ad Isacco con le mani di Esaù, sarebbe doppiezza, ipocrisia. La sincerità esige che si sia ciò che si è nel più basso del nostro essere; e la purezza esige che lo si mostri.

I surrealisti dialogano sull'amore.

So bene che la storia di Giacobbe e di Rebecca ci ammaestra con l'esempio di una menzogna. Il vocabolario di immagini che Dio ci offre si serve di tutto per suggerire le cose divine. Ma di quale verità è figura questa menzogna! Per andare fino all'estremo della sincerità, per confessare veramente ciò che noi siamo e, al tempo stesso, ciò che Dio è, dobbiamo nascondere — e questa volta senza menzogna, grazie ad un dono che trasfigura l'essere — in un altro che è più noi di quanto noi stessi siamo, e che ci vivifica infondendoci una vita migliore della nostra. E il suo sangue colora le mie guance, diceva una santa.

Le piante, dice Aristotele, vivono in un sonno perpetuo; perché possiedono soltanto un'anima vegetativa, tutto il loro fine consiste nel fiore. Hanno la loro bocca nella terra ed

espongono agli uccelli del cielo la loro corolla ermafrodita, senza la minima 'rimozione'.

La letteratura, oggi, vorrebbe essere come una pianta.

Ci si immagina che in Paradiso l'innocenza consistesse nell'ignorare il bene e il male. La purezza consisterà quindi nel comportarsi come se il male non esistesse. Affermo che questa è una menzogna: la purezza dell'essere umano consiste nel riconoscere la legge non della pianta, ma dell'uomo. In Paradiso non era permesso tutto; l'innocenza non consisteva nel fare senza costrizione il bene o il male, ma nel fare soltanto il bene senza patire la lotta. Il desiderio della scienza del bene e del male, è consistito nel desiderio di diventare, come degli dèi, la regola del bene e del male, ed anche di scrutare quanto di sapore il gusto del male contiene in sé.

Da allora non esiste purezza se non sotto un altro albero, quello su cui Dio ha steso le sue braccia per morire.

La purezza poetica è una purezza minerale. La purezza è una virtù umana.

L'arte non è una caricatura della creazione, continua la creazione, «crea, per così dire, al secondo grado» [3]. La morale non è un codice di rispettabilità, è il codice delle prove dell'amore.

Dal momento che l'arte (cosa, questa, vera) riflette la morale, affermare che l'arte esige una vita moralmente pericolosa, e delle ricerche nuove sia in morale che in estetica (delle esperienze, cioè, per rendere innocente, grazie ai sortilegi del cuore, anche ciò che Dio proibisce), è proprio, se vogliamo, subordinare l'arte alla morale, ma ad una morale che è stata violata dall'arte. Con il pretesto di prendere, nel-

[3] *Art. et Scolastique*, 4ª ed., Desclée de Brouwer, Tournai 1965, p. 103 (trad. it. cit., p. 58).

l'arte, il posto dell'estetica, diviene essa stessa la preda e la vittima dell'arte.

«Non si impedisce ad un uccello di cantare». Ma il Salvatore dice: Se il tuo occhio destro ti scandalizza, strappalo da te *.

Un autore non è uccello. E un canto di uccello è sempre il canto della legge eterna, in una creatura obbediente.

Vivere pericolosamente. La sola maniera che risulti esente da bravata o da complicità è vivere da cristiani: non togliere nulla all'amore senza sottrarre nulla alla legge.

È facile praticare la legge senza amare, ed è facile amare disprezzando la legge. Ma colui che pratica la legge senza amare non pratica la legge, perché il primo comandamento è l'amore. E colui che ama disprezzando la legge non ama, perché la legge è la prima volontà di Colui che ci ama e che noi amiamo. Il cristiano offre la sua vita ogni giorno, abbraccia la legge e l'amore i quali, insieme congiunti, formano la croce.

DUREZZA. Nulla è più molle di un atto gratuito. È la forma estrema dell'ossequiosità, un inchino davanti al nulla.

«L'amore è duro come l'inferno».** Fate la vostra scelta. Solo in questo o in quello troverete una durezza autentica.

La durezza, l'ellissi, l'orrore del sentimentalismo e del compromesso, della convenzione, della sonorità, dell'abbondanza; i giovani hanno immediatamente compreso ed utilizzato la lezione: sono altrettante ricette di stile, migliori senza dubbio e, purtroppo, altrettanto facili di altre ricette. Ma quando passano nel loro cuore, li portano ad odiare la pietà, a preferire l'invidia, la cattiveria, la villania, ad insultare

* *Mt.* 18,9 (*n.d.c.*).
** *Cant.* 8,6 (*n.d.c.*).

ritualmente le loro madri, a legarsi tra loro con dei patti di stregoneria; essi sono una volta di più, e senza nemmeno rendersene conto, vittime dell'estetismo. Gli ultimi *dandies*.

SPIRITO. L'eresia moderna cerca lo spirito nella carne stessa. Vi pianta tutti i peccati dello spirito, l'orgoglio, il disprezzo di Dio. Il suo più grande timore è quello della verità.

Amare soltanto la ricerca — a condizione di non trovare mai — non volere altro che l'inquietudine, significa odiare la verità.

I peccati contro lo Spirito sono quelli che distruggono nell'uomo proprio ciò che lo rende disponibile alla misericordia: il pentimento, la speranza, l'assenso alla verità . . . Se molti di quelli che non fanno altro che parlare di spirito sembrano dediti a quei peccati, lo si deve al fatto che uno Spirito diverso si sforza di fare imitare loro la sua ostinazione.

Una buona parte della letteratura attuale è letteralmente «posseduta». Sarebbe possibile verificare in essa alcuni dei segni che servono a rivelare ai preti lo possessione demoniaca: l'orrore per le cose sante, la pseudo-profezia, l'uso delle lingue sconosciute, anche la levitazione; la vediamo circolare con la testa in basso lungo le volte del pensiero.

L'uomo «animale» o naturale riceve attraverso i sensi tutto quanto gli giunge dall'esterno; per loro mezzo gli giungono le idee, con la mediazione dell'attività intellettuale. La ragione, che trascende i sensi, lavora tuttavia nel loro cantiere. La filosofia, anche la migliore, rimane tributaria ai loro materiali.

Per questo motivo, il linguaggio mistico conosce solo due termini: la vita secondo il senso e la vita secondo lo spirito; coloro che dormono nei loro sensi e coloro che vegliano

nello Spirito Santo. Perché non si danno per noi che due *sorgenti*: i sensi e lo Spirito di Dio.

L'uomo ha un'anima spirituale, ma che informa un corpo. La sua ragione non è sufficiente per passare ad una vita tutta spirituale; i suoi tentativi di angelismo falliscono sempre. La sua sola spiritualità autentica [4] è legata alla grazia e allo Spirito Santo.

«L'uomo *naturale* però non comprende le cose dello Spirito di Dio: esse sono follia per lui e non è capace di intenderle, perché se ne può giudicare solo per mezzo dello Spirito. L'uomo spirituale invece giudica ogni cosa, senza poter essere giudicato da nessuno. Chi infatti ha conosciuto il pensiero del Signore in modo da poterlo dirigere? Ora, noi abbiamo il pensiero di Cristo» [5]. San Paolo giudica tutti i filosofi; non è giudicato da loro.

GRANDEZZA. Altro luogo comune del nostro tempo. Se non la trova, non dipende dal fatto che non sappia quello che deve cercare.

Non è possibile la grandezza dove mancano Dio, l'umiltà, l'intelligenza, l'amore, la personalità. D'altra parte si è trop-

[4] Il contesto mostra a sufficienza che qui parliamo della spiritualità nel senso assoluto puro e semplice, di quella che coglie l'essere intero. D'altronde in materia ci siamo spiegati in *Les Degrés du Savoir* (pp. 526 e ss.; tr. it. *I gradi del sapere*, Brescia 1980², pp. 313 e ss.). «Ma il segno dello spirituale può contrassegnare solamente una parte o un aspetto del nostro essere o della nostra vita: si tratta allora di una *certa spiritualità*, di una spiritualità sotto un certo aspetto. In questo senso esiste una spiritualità naturale di diversi gradi e di svariate forme, mediante la quale l'anima testimonia la propria essenza» e l'amore naturale di Dio iscritto nel fondo del nostro essere. Se Maurice Blondel avesse prestato attenzione a queste pagine, si sarebbe risparmiato un equivoco sul senso di una 'boutade', come egli dice, che l'ha scandalizzato nel primo capitolo della stessa opera *I gradi del sapere* e alla quale consacra alcune riflessioni austere ne *La Pensée* [3 voll., Paris 1934-35; tr. it. *Il pensiero*, Brescia 1952 - *n.d.c.*]. Vi sono molti scandali nel mondo, quello era superfluo (1935).

[5] S. PAOLO, 1 *Cor.* 2,14-16.

po scaltriti per domandarla al dispiegamento della quantità, al wagnerismo.

Rimane la meccanica, e lo *choc* che scuote per un momento il corpo.

CUORE. Non accetto affatto di vederci un feticcio incaricato di rifare il mondo meglio di quanto non l'abbia fatto Dio.

In certi filosofi, il cuore è risalito nella testa, per mascherare una assenza.

Donde un curioso disordine fisiologico. Quando il cuore è nella testa, certamente il pensiero ne soffre, ma ne soffre anche il sentimento. Nessuno sperimenta delle affezioni più amare dei teorici della carità-filosofia.

L'amore che non è amato. * Che cosa è l'amore se non ama l'Amore? Che cosa è il cuore se Dio non lo riempie? San Francesco condanna la profanazione del cuore.

Scegliere come emblema il cuore significa votarsi al solo Cuore che non mente mai, ed è circondato di spine.

Nell'agonia del Getsemani, egli agonizza fino alla fine dei tempi, perché tutto il passato e tutto l'avvenire scorrevano in lui in quella notte. Aperto sulla croce, sanguina nella Chiesa, perché la Chiesa continua nelle sue membra la passione del suo capo.

Noi dobbiamo quindi consolare lungo il tempo questo Cuore dove dimora la beatitudine; e oggi, nell'enciclica *Miserentissimus* **, ecco il papa supplicare gli uomini di consolare Dio. Dopo avere spiegato queste cose il papa aggiunge, citando sant'Agostino: «Dammi qualcuno che ami ed egli comprenderà ciò che io dico».

* In italiano nell'originale (*n.d.c.*).

** *Miserentissimus Redemptor*, Enciclica di Pio XI (12 marzo 1928, sulle preghiere di espiazione al Sacro Cuore - *n.d.c.*).

SINCERITÀ. Esiste una sincerità *speculativa*, voglio dire nei confronti di sé e nell'ordine stesso della vita interiore; uno sguardo retto davanti al quale il cuore si dispiega come una campagna aperta; uno sguardo per il quale i pudori, le vergogne, le proibizioni sociali e tutte le regole che riguardano il dialogo con gli altri, non giungono, trasferite nell'incontro segreto al quale Dio solo è presente, a dissimulare nulla di ciò che è. Se una tale sincerità è rara, dipende dal fatto che esige del coraggio.

La possiedono i santi, resi lucidi dal dono della scienza, dalla illuminazione delle lacrime e sostenuti dal dono della fortezza, che impedisce loro di morire di dolore nel vedersi. Su di un altro piano, alcuni doni di ordine artistico la procurano a modo loro. Tale apparve, nella letteratura profana, il privilegio di Proust, ma a prezzo di quale espiazione, di quale terribile disponibilità! E tale, nella descrizione mistica del più singolare itinerario religioso, apparve il dono meraviglioso che ritroviamo in René Schwob [6].

L'errore mortale di molte intelligenze che sono in grado, se non di avere, per lo meno di stimare questa sincerità *speculativa*, consiste nel contraffarla sul piano dell'azione in cui una falsa sincerità *pratica* diviene ben presto l'unica virtù.

Questa «virtù» sarà allora non più quella di vedersi, ma di accettarsi in ogni momento quali ci si trova, senza scegliere, né preferire, né *formare* nulla in se stessi. Sincerità della materia, dell'informe come tale e della dispersione. Come se fosse una menzogna il metter mano alle proprie possibilità interiori per conformarle alla propria legge più profonda ed al suo esemplare eterno! Mentirebbe il Greco quando dipinge la *sepoltura del conte di Orgaz*; i suoi colori sulla sua tavolozza, ecco la sua sincerità!

[6] Pensavo a *Moi Juif*, scrivendo queste righe; *Ni Grec ni Juif*, pubblicato in seguito, testimonia lo stesso dono ammirevole.

Ogni peccato è triste, altera la natura. Non esiste peccato puro. Il puro contorno dell'impurità è una cosa impura.

Io non ho fatto me stesso, né salvato me stesso; il mio peccato distrugge il lavoro di un altro, e sfigura il volto di un altro.

Creando della bellezza con il vostro peccato, lo inviate come un angelo tra i vostri fratelli. Li uccide senza fare rumore. Ma non è questo il vostro primo errore; è quello di avere nascosto un cadavere nell'intrico delle vostre arterie, come se Dio non vedesse.

Considerare ipocrisia ogni virtù, ogni personalità come maschera da teatro è manifestazione di pedanteria. La *forma della ragione* è postulata naturalmente da ciò che noi siamo. La *forma della grazia* (senza la quale, la ragione ci forma di traverso), benché gratuita in quanto soprannaturale e discendendo dal Principio, è più cara alla natura di quanto non lo sia la natura stessa.

Il teologo considera la personalità nel mondo della deità, il metafisico nel mondo dell'essere in quanto essere, lo psicologo nel mondo dei fenomeni interiori, il moralista nel mondo dell'agire. Per lo più queste considerazioni rimangono disgiunte, e questo genera nello spirito una sorta di pluralismo della peggior lega.

Capita allora, quando il caso mescola i piani, che la *persona* del metafisico si trovi come fuorviata nel dizionario dello psicologo. Costui, constatando giustamente che essa non è né questo, né quel fenomeno, la prende per «una illusione del senso comune». Il più piccolo chicco di miglio ne uscirebbe meglio.

Tutti i flussi di fantasmi e tutte quante le duplicità che, in un uomo, fanno coabitare parecchi uomini, e postulazioni

simultanee contrarie fra loro (senza giungere tuttavia a dislocare il fondo della libera volontà tra due fini ultimi opposti ed efficacemente amati sopra ogni cosa), sono compatibili con l'unità sostanziale della personalità metafisica. Ma quest'ultima, che è la sussistenza stessa dell'anima spirituale, non si realizza in azione, non diventa personalità morale se non grazie alla linfa formatrice dell'intelligenza e dell'amore e delle loro virtù.

Vi è poi un'altra linfa, ed ancora migliore, che sale in noi. Grazie ad essa e alla vigna di cui siamo i tralci, il vignaiolo ci pota affinché portiamo buon frutto.

Gide e Dostoevskij. Gide prova una tale simpatia per il suo modello che tende a mescolare la rassomiglianza d'esso con la sua. Ne è ben conscio, del resto, e certamente ritiene che nessun autentico artista potrebbe dipingere diversamente; il che è vero e falso ad un tempo, come molte tesi letterarie.

Dostoevskij non ha mai spinto il suo fratello minore a cercare, con un ardore maggiore di quanto egli stesso non avesse avuto, la libertà nel peccato. Amava troppo questo fratello, aveva compiuto il suo proprio viaggio con troppa sagacia, sapeva troppo bene che cosa è il peccato.

Particolarità linguistica, riferita dalla signora Hoffmann: «In russo esiste una sola parola per designare l'infelice e il criminale» [7].

Apro il dizionario di Makarov; trovo che «infelice» si dice in russo *nešcastnyj*, ed invece «criminale»: *prestupnik*.

Commettere il delitto, sapendo che si tratta di delitto, ed immergersi ancor più in esso per disperazione, è certamente molto russo (ed umano). Ma confondere delitto e infelicità è tutt'altra cosa.

Dostoevskij ha incontrato il Cristo in prigione e non lo

[7] ANDRÉ GIDE, *Dostoïevski*, Plon, Paris 1923, p. 121.

ha lasciato: *Time Jesum transeuntem et non amplius revertentem* *.

Un giorno Dostoevskij ha avuto aperto gli occhi sul mondo spirituale da un tocco evangelico e ne è rimasto per sempre turbato, perché le intuizioni del suo cuore non hanno trovato da parte della sua intelligenza quelle pure certezze che avrebbero dovuto equilibrarle [8]. Intossicato dal suo tempo (e da Jean-Jacques), non ha mai creduto che la ragione potesse fondare quella distinzione tra il bene e il male a cui sottometteva il suo pensiero. Non sembra neppure che egli abbia preso chiaramente coscienza della certezza essenzialmente soprannaturale di quella fede nel Redentore alla quale era legata la sua anima.

La sua disgrazia sta nell'aver posto una sorta di scisma tra l'amore e la sapienza; nel non aver compreso che quest'ultima spira l'amore. Egli stesso fu la prima vittima del suo misconoscimento del cattolicesimo.

Gide ha osservato molto giustamente: «Nulla è meno gratuito — nel significato che diamo oggi a questa parola — dell'opera di Dostoevskij. Ogni suo romanzo costituisce una specie di dimostrazione; potremmo quasi dire una difesa, — o meglio ancora una predicazione». Egli ha scritto i *Fratelli Karamanzov* e *I demoni* per proiettare sull'ateismo la terribile luce che lo consumava.

Dovrò aggiungere che il suo esempio è forse sufficiente a dimostrare che è possibile «sapere che quanto si scrive avrà una sua conseguenza» senza deformare per questo la propria arte e il proprio pensiero? Dostoevskij «mantiene,

* Adattamento della frase della letteraratura ascetica: *Time* Deum *transeuntem* etc. (*n.d.c.*).

[8] Donde pure lo squilibrio del suo pensiero politico, oscillante da un singolare teocratismo utopico a una rassegnazione impotente all'autocrazia; debolezza che oggi la critica rivoluzionaria in Russia ha svelato fin troppo bene.

davanti alla realtà umana, un atteggiamento umile, sottomesso; non forza mai, non piega mai verso di sé l'evento». Alla buon'ora! In altre parole, la sua arte non viene meno, mentre se ne serve per il suo Dio.

«A rigore di termini, Dostoevskij non è un pensatore, è un romanziere». André Gide ci spiega con grande chiarezza come, maldestro nell'esprimere i propri pensieri per suo proprio conto e sul piano dell'astrazione, Dostoevskij li mescoli alla carne e al sangue dei suoi personaggi e li faccia vivere in essi; non si tratta di idee da filosofo, di idee contemplative; sono idee da artista, idee fattive. Nulla di più esatto, purché si aggiunga che questo romanziere è un romanziere-teologo, un romanziere-profeta. Ma allora guardiamoci bene, cercando di enucleare i suoi pensieri, dal misconoscere la complessità meravigliosa della sintesi creatrice, ed attribuire in maniera troppo brutale all'artista, come direttamente *suo,* ciò che non è suo se non attraverso e nella materia che egli anima, ciò che manifesta il suo pensiero solo grazie a dei raggi mille volte rifratti, e alla distribuzione totale della luce, e grazie alle parti d'ombra non meno che alla luce.

Così pure guardiamoci bene dall'attribuire al pittore ciò che appartiene al modello. non si insiste abbastanza, a mio giudizio, sul carattere *oggettivo* dell'opera di Dostoevskij. Egli ha voluto dipingere i suoi fratelli e mettere allo scoperto le loro piaghe. So bene che egli aveva in sé, virtualmente, tutte queste piaghe (ed ognuno di noi non ha forse in sé tutte le piaghe della razza umana?). Egli ha dunque potuto descriverle con una più sicura esattezza, non le ha chiamate *salute,* né amate per questo. Da un certo punto di vista, questo mistico della nazione russa, il quale in Turgenev odiava il Russo sradicato, appariva lui stesso come uno scrittore occidentale, tanto è lucido e *staccato* lo sguardo che porta sull'anima dei suoi.

«Se Dio esiste, tutto dipende da lui, ed io non posso fare nulla fuori della sua volontà. Se non esiste, tutto dipende da

me, e ho l'obbligo di affermare la mia indipendenza...

«Ho cercato per tre anni l'attributo della mia divinità e l'ho trovato; l'attributo della mia divinità è l'indipendenza. È tutto ciò per cui posso mostrare nel più alto grado la mia insubordinazione, la mia nuova e terribile libertà, perché è terribile. Io mi ucciderò per affermare la mia insubordinazione, la mia nuova e terribile libertà...»

Nella povera camera di Kirillov Dostoevskij condensa così tutto il dramma del mondo moderno: la storia della conquista dell'*aseità*. Un Dio creato non crea, almeno può distruggere. Kirillov ragiona bene, vede chiaro.

Ma parte dal folle principio *contro il quale* Dostoevskij ha fatto la sua scelta e che egli considera il grande Errore omicida. Per quanto poco conto si tenga degli scritti teorici in cui Dostoevskij afferma direttamente il suo pensiero, sarebbe comunque ben strano sottovalutarli completamente, e tralasciare la testimonianza del *Diario di uno scrittore*.

Perché allora, dopo tutta una serie di insensibili sviste arbitrarie, dopo avere insinuato che il dialogo fra Pjotr Stefanovic e Kirillov «è rimasto molto misterioso nel pensiero stesso di Dostoevskij» (e perché? In nessun altro luogo pare che Dostoevskij domini il suo soggetto con una coscienza più lucida) e che Kirillov ha delle idee «che Dostoevskij non accetta in blocco» (lo credo bene, sono le sue nemiche), perché dirci alla fine che «se le affermazioni di Kirillov ci appaiono alquanto incoerenti in un primo momento, tuttavia in esse noi giungiamo a scoprire proprio il *pensiero personale di Dostoevskij?*[9]». Ebbene no! Nemmeno una piega oscura di questo pensiero.

«So bene, scriveva Gide trent'anni fa[10], che Dostoevskij mette queste parole nella bocca di un pazzo; ma forse una certa follia è *necessaria* per far dire una prima volta certe

[9] André Gide, *Dostoïevsky* cit., p. 282. Il corsivo è nostro.
[10] *À Angèle*, 10 dicembre 1898 (*Prétextes*, [Paris 1903]).

cose; forse Nietzsche lo ha avvertito. Ciò che importa, è che queste cose vengano dette; perché ora non è più necessario essere pazzi per pensarle».

No, purtroppo! basta essere una persona *al corrente*. Alla ricerca di ogni pretesto, Angèle può pensare quelle cose senza pericolo. Ma nel cuore di Nietzsche e di Kirillov le cose assumono tutte quante le loro dimensioni. La loro follia giudica le loro idee, — non perché ne sia al principio, ma proprio perché è al loro termine. Ed in effetti, forse, poiché le leggi della reversibilità sono insondabili, questa follia è proprio per la nostra guarigione — non perché non si sia così inconsistenti da arrivare a pensare delle cose folli senza essere pazzi, ma affinché abbiamo la semplicità di non volere pensare delle cose folli.

Dio non voglia che un cristiano si prosterni davanti al peccato, come, almeno nell'interpretazione di Gide, padre Zosima si prosternava davanti a Dmitri Karamazov. Ma piegherà il ginocchio davanti al destino di un Kirillov o di un Nietzsche, adorando in esso i decreti eterni, ed una misericordia che supera i nostri pensieri.

André Gide vede passare nella storia di Kirillov non so quale traccia del sacrificio redentore, trova poi nella *Corrispondenza* di Dostoevskij una elevata dottrina del sacrificio volontario che getta, a suo giudizio, una luce eccezionale sul personaggio di Kirillov. Dimentica egli dunque in questo caso che l'artista si serve di quanto c'è di meglio in lui per fabbricare i suoi mostri, e che Dostoevskij ha avuto appunto bisogno di questa elevata idea del sacrificio per comporre il personaggio in cui doveva manifestarsi, in una immagine trasposta del sacrificio, un qualche vestigio della sua grandezza?

Gli antichi pensatori insegnavano che il male, che è vizio o più esattamente privazione dell'essere, *privatio boni debiti*, «ha sempre il bene come soggetto». Dostoevskij non ignorava questa legge della creazione. Sapeva che il male sussiste ed agisce solo grazie al bene e che in ogni errore balugi-

na un riflesso spezzato della verità. Perciò Kirillov è un essere vivente ed esiste in lui una sostanza umana da amare e da salvare.

Ogni romanzo è uno specchio posto davanti ai futuribili e davanti alle leggi del governo divino e il romanziere che non crede ai valori morali distrugge in sé la materia stessa della sua arte.

Dostoevskij non concede alcun alibi a quello tra i suoi personaggi che si accosta di più alla sua propria confessione, lo Stavroghin dei *Demoni,* lo porta sino al suo miserabile suicidio con una severità, una chiaroveggenza, una logica spietate. Tuttavia lo ama, perché è lui stesso, o per lo meno la sua faccia tenebrosa. Ma è proprio lì che più appare, a mio avviso, la trascendenza del suo genio di romanziere. La sua opera è simile all'universo vivente, appare in essa una sorta di *patetismo metafisico,* perché gli esseri che vi si muovono dentro in qualche maniera appaiono, rispetto al pensiero che li ha creati, nella stessa relazione che esiste tra gli uomini e Dio. Egli ama i suoi personaggi, più teneramente forse di ogni altro artista, vi si cala dentro più di ogni altro; e nel contempo, li scruta e li giudica in maniera inflessibile.

Amo ritrovare questa grande idea del romanzo in un Julien Green. Egli rispetta talmente nella sua arte il miracolo creatore e le invisibili radici che lo congiungono al regno dei cieli, che un compiacimento acconsentito a ciò che ferisce l'anima gli sembrerebbe come un fare morire i suoi doni.

Come non rilevare qui l'importanza di un'opera quale *Les Clefs de la mort?* * Vi si tocca ciò che è intangibile; vi si avverte passare quel tremito meraviglioso che un profondo rispetto per il soggetto produce in una mano fervente.

«Il problema essenziale non è di sapere se un romanziere può rappresentare o no questo o quell'aspetto del male.

* Paris 1925 (*n.d.c.*).

Il problema essenziale è di sapere *a quale* altezza si pone per fare questa descrizione del male, e se la sua arte e il suo cuore sono abbastanza puri, e abbastanza forti, per farlo senza connivenza [11]».

Voglio dire con questo che il romanziere deve isolarsi dai suoi personaggi, osservarli dall'esterno, come uno scienziato che nel suo laboratorio osserva le esperienze che ha stabilite? Suvvia! forse che il personaggio esisterebbe se non vivesse nel suo autore, ed il suo autore in lui? Dobbiamo porre l'arte del romanzo nella luce teologica del mistero della creazione propriamente detta, e non per il gusto di una semplice metafora, bensì per una analogia profonda. «Diversamente dagli altri generi letterari, il romanzo ha per oggetto, non una cosa da fabbricare che nel mondo degli *artefacta* trovi la propria bellezza e cui la vita umana fornisca solo gli elementi, ma la stessa vita umana da condurre dentro una finzione, come l'Arte provvidenziale fa nella realtà. Il suo oggetto di creazione è l'umanità stessa da formare, scrutare e governare come un mondo [12]». Umanità immaginaria certamente, che nasce nel cuore dell'uomo, e rivela l'uomo a se stesso. In tal senso, possiamo dire con Mauriac che la conoscenza dell'uomo è il fine proprio della letteratura di romanzi.

Immanenza e trascendenza, vi è nulla di più intimo nelle creature del loro Creatore? Egli le conosce in se stesso, sono le partecipazioni, liberamente volute, della sua essenza. Ed Egli in sé ne è perfettamente separato.

L'uomo è un creatore troppo povero, anche rispetto alle sue immagini, per essere capace di queste perfette *precisioni.* Ora si distacca troppo da ciò che crea, ora vi si frammischia. Resta il fatto e il termine cui si deve tendere è ben chiaramente determinato.

Non confondiamo l'unione di amore e l'unione di com-

[11] *Art. et Scolastique,* 4ª ed., cit., p. 265 (tr. it. cit., p. 172).
[12] *Art et Scolastique,* cit., p. 266 (tr. it. cit., p. 172).

plicità. *Amor exstasim faciens* *: il romanziere è nei suoi personaggi grazie all'amore, non ad una oscura collusione. Li dipinge bene, li conosce solo se, vivendo in essi, li giudica. Non per «intervenire» dall'esterno e falsare il loro destino, ma, al contrario, per seguire il loro destino dal di dentro e farlo vero.

Mauriac cita una pagina in cui affermavo: «V'è un segreto dei cuori che è chiuso agli angeli, aperto solamente alla scienza sacerdotale di Cristo. Un Freud oggi, con le astuzie dello psicologo, comincia a violarlo. Cristo ha posto lo sguardo negli occhi della donna adultera; e ha tutto penetrato, fino in fondo; lui solo lo poteva senza macchia. Ogni romanziere legge senza vergogna in quei poveri occhi, e conduce il lettore allo spettacolo» [13].

Cerco invano in queste righe il minimo auspicio «di una letteratura oratoria, combattiva, i cui personaggi, rappresentativi di una razza, manifestazioni di una classe o di una generazione, vengano mobilitati a favore di questa o di quella ideologia» [14].

Penso che una simile letteratura — dramma o romanzo ideologico — sia proprio la letteratura meno sostenibile.

«Osiamo leggere nei più poveri occhi, perché nulla di ciò che è umano ci indigna, nulla ci disgusta» [15].

Indignazione? Disgusto? No, in verità io domando rispetto per quei poveri occhi. Nel peccato stesso della creatura sussiste un mistero che ci è sacro; questa ferita per lo meno le appartiene, è il suo miserabile bene per il quale essa impegna la sua vita eterna, e nelle cui pieghe sono nascoste

* Locuzione di sapore bonaventuriano (*n.d.c.*).

[13] *Trois Réformateurs*, Paris 1925, p. 170 (tr. it. *Tre Riformatori*, Brescia 1974³, p. 154).

[14] FRANÇOIS MAURIAC, *Le Roman*, Paris 1928, p. 40.

[15] *Ibid.*, p. 41.

la giustizia e la compassione di Dio. Per guarire questa ferita il Cristo ha voluto morire. Per vedere così lontano come lui nell'anima peccatrice, sarebbe necessario amarla con altrettanta tenerezza e purezza.

E poi, io non scongiuro il romanziere di stornare il suo sguardo da quegli occhi. *Constato* solamente che egli posa in essi il suo sguardo e pretende di penetrare sino in fondo.

E anch'io penso che una esigenza fondamentale della sua arte lo spinge a scrutare in tal modo i recessi della sensibilità più individuale, sino ad intravvedere qualcosa del mostro di singolarità (dico di singolarità, non di anomalia) che giace in ognuno di noi.

Ma domando che si comprenda almeno il significato di un tale fatto. Domando che si veda a che cosa esso impegna, altrimenti si falsa e si sfigura ogni cosa.

Non è in alcun modo sufficiente separare l'audacia dal pudore, una questione di stile questa, come osserva molto giustamente Mauriac. Non basta neppure il riconoscere che «il dono di sé, il gusto della purezza e della perfezione, la fame e la sete della giustizia, anche questo appartiene al patrimonio umano; anche questo dobbiamo* testimoniare, noi romanzieri»; per questo motivo «l'opera del cristiano Dostoevskij domina talmente quella di Proust» [16].

È la verità pura e semplice, ma ciò non basta. Si tratta di scoprire tutto quanto l'uomo, nell'uomo vi è molto di più del semplice uomo, nel bene e nel male, nell'uso della grazia e nel suo rifiuto: il romanziere, proprio nella sua qualità di romanziere, non deve invidiare soltanto la lucidità di un Meredith, ma la percezione precisa di un Pascal. Egli deve dire, proprio in virtù di una legge profonda della sua arte: «Quanto più il romanzo moderno discende nella miseria umana, tanto più esige dal romanziere virtù sovrumane. Per scrivere

[16] *Ibid.*, p. 69.

l'opera di un Proust come richiedeva di essere scritta, sarebbe stata necessaria la luce interiore di un sant'Agostino [17].

Se non si possiede una tale luce, è necessario sapersi limitare.

Sarebbe veramente la prova di un estremo esaurimento mentale il supporre che non esistano per il romanziere altri temi possibili oltre a quelli di Proust o di Colette. Da questo punto di vista, *Sotto il sole di Satana* ha segnato la fine di un incantesimo malefico.

Il ruolo del romanziere non è quello dello scienziato. Lo scienziato comunica delle nozioni, si occupa solo della verità. Si rivolge soltanto ad un pubblico limitato di specialisti.

Il romanziere è responsabile di una influenza praticamente illimitata. Solo di rado ha come lettori coloro ai quali è indirizzato il suo messaggio (e che costituiscono un piccolo numero). Lo sa bene. Se ne lamenta. Ne approfitta. Ne fa molto conto.

Questa illimitatezza del pubblico rende il problema sempre più difficile. È necessario affrontarlo sotto due aspetti: per quanto riguarda il pubblico, è compito di direttori di coscienza intelligenti ed informati tracciare nella migliore maniera possibile dei limiti che, di per sé, il gioco naturale della produzione letteraria non traccia.

Per quanto riguarda il romanziere, se qualche volta può essere perplesso sulle conseguenze della sua opera (perché spesso sono ambigue), gli rimane in ogni caso un criterio sicuro: se egli vigila per non cedere a ritrarre, secondo la regola di cui discutevamo sopra, se non ciò che egli può ritrarre senza divenire connivente col male, questa severità nei riguardi di se stesso, che non lo dispenserà dall'interessarsi degli altri, sarà la misura essenziale di ciò che è permesso alla sua opera.

[17] *Art. et Scolastique*, cit., p. 265 (tr. it. cit., p. 172).

Purtroppo, se gli fa difetto la luce del dono della scienza, il romanziere ha a portata di mano altre risorse, altri soccorsi. C'è qualcuno a proporgli dei raggi che feriscono i sensi. Quanto più divengono urgenti le esigenze di «realismo integrale», tanto più queste sollecitazioni si moltiplicano.

Lucifero conserva il suo nome, porta ancora la luce; illumina i bassifondi dell'essere umano.

La coscienza che esso ha preso di se stesso, obbliga sempre più il romanzo moderno a scegliere *tra gli spiriti.*

«Bisognerebbe essere dei santi... Ma allora non si scriverebbero romanzi» [18].

Ecco, in due righe, tutto quanto il dibattito di Mauriac. Ma sì! Si scriverebbero dei romanzi quando si è nati romanzieri.

Uno è santo dopo la morte. Prima, lo si diventa.

Diciamo: «Bisognerebbe *tendere* alla santità, alla perfezione della carità». Ma questo appartiene al precetto. Diciamo dunque: «Bisognerebbe essere un cristiano».

La santità non è la negazione della vita umana. Ci sono stati santi re, artigiani, predicatori, medici, preti, pittori, poeti. Perché non ci potrebbero essere dei santi romanzieri?

Temo che esista in Mauriac una specie di manicheismo, causa prima dei suoi tormenti. Alla pari di Gide, è vicinissimo all'immaginarsi che il diavolo collabora ad ogni opera d'arte e che, di per sé, il romanzo è una complicità con il male. Allo stesso modo, con il pretesto che ogni individuo reca in sé le quattro ferite del peccato originale, egli suppone, cosa del tutto diversa, in ognuno, anche nei più purificati, un certo privilegio del male, un diritto riservato del peccato, una tara segreta ma attuale, una perversità nasco-

[18] François Mauriac, *Le Roman* cit., p. 80.

sta [19]. Abisso di solitudine, va bene! L'individuo può essere definito in tal modo. Ma per lo spirito le anime comunicano. E ci sono degli abissi abitati dalla grazia, in cui essa porta l'ordine e la luce, ci sono degli abissi di carità. Certamente ci sono in potenza tutti i mostri, a volte dalle profondità si elevano delle ombre avvelenate, come per cercare di prendere corpo, senza però trovare consenso; l'amore non fa che amare ancora di più, sa che questo basta.

Il sangue redentore, che può fare di un uomo un amico di Dio, può bene, se li tocca, esorcizzare l'arte e il romanzo. «Che venga accolto, il sangue prezioso, ed ogni cosa rinascerà» [20].

Questa condizione, in verità, è indispensabile: dovunque dove non c'è la grazia del Cristo, il principe di questo mondo occupa il posto. E l'arte è il fiore e la perfezione di questo mondo.

«Nulla consuma più sicuramente Dio in un'anima che l'essersi serviti di Lui, nel corso degli anni d'incertezza. La maniera meno pericolosa di provare delle emozioni, ecco certamente quello che cercavano, nella religione, i miei venti anni...» [21].

[19] Dopoché furono scritte queste righe molte cose sono cambiate per Mauriac. *Souffrance et Bonheur du Chrétien,* Paris 1929 [tr. it. *Sofferenza e felicità del cristiano,* Roma 1947], segna questa svolta: «Tutta la questione si riduce per me, ormai, a questo: *purificare la sorgente*», scrive Mauriac in *Dieu et Mammon,* Paris 1929 [tr. it. *Diario — Dio e Mammona,* Milano 1963]. Sia ringraziato delle parole che aggiunge a proposito del presente saggio. Le osservazioni che facevo qui divengono prive di oggetto se si considerano libri come *Le Noeud de Vipères,* Paris 1932 e *La Fin de la Nuit,* Paris 1935.

CHARLES DU BOS ha scritto pagine penetranti su *François Mauriac et le Problème du Romancier catholique*, Corrêa, Paris 1935, che saranno completate, speriamo, da uno studio promesso da gran tempo su Gertrud von Le Fort (1935).

[20] RAÏSSA MARITAIN, *Le Prince de ce Monde,* Desclée de Brouwer, Paris 1932.

[21] FRANÇOIS MAURIAC, *Avant-Propos* alla nuova edizione delle *Mains Jointes,* Paul Hartmann, Paris 1927.

Il giansenismo è soltanto la contropartita di una tale incomprensione. Ma non se ne troverà in esso la guarigione.

«Infelice il ragazzo a cui i chiodi, la spugna di fiele, la corona di spine servirono come primi *giocattoli*». Mauriac ha troppa sagacia per non capire che cosa significa per lui stesso una confessione così crudele. Pare che egli entri in una notte il cui pericolo è troppo incombente per non spingerlo ad una speranza eroica. In un modo o nell'altro l'istruzione di tutti noi è venuta meno, e noi abbiamo giocato con ciò che non era fatto né per giocare né per ridere. La pietà dell'infanzia non può durare se l'uomo non la alimenta con la scienza e la preghiera. Diventa allora una *chance* fare quell'esperienza del vuoto che precede, per poco che la si desideri, una più grave e più profonda conoscenza delle cose di Dio.

(1928)

TRE PITTORI

GEORGE ROUAULT

Colorito pallido, occhio chiaro sempre all'erta, ma dallo sguardo piuttosto volto all'interno che non fissato sull'oggetto, bocca violenta, fronte convessa, ampio cranio adorno un tempo di una abbondante capigliatura bionda (e non la rimpiange per nulla): c'è qualcosa che richiama un *clown* lunare — sorprendente miscuglio di pietà e di amarezza, di malizia e di candore — nella fisionomia di questo pittore che detesta le confraternite e le convenzioni, ed in genere tutti i costumi del nostro tempo, e che la gloria sta traendo fuori dalla sua cantina, perché Rouault è nato in una cantina, nel 1871, durante il bombardamento di Parigi.

Sappiamo che Rouault, il quale apprese dapprima il mestiere di pittore su vetro, entrò a vent'anni all'*École des Beaux-Arts,* nell'*atelier* di Gustave Moreau del quale fu l'allievo prediletto. «Non sareste capace di fare altrettanto», diceva Gustave Moreau ad un membro dell'*Institut* [1] a proposito di un'opera di Rouault (il *Cristo morto* che oggi si trova al museo di Grénoble) e che era stata rifiutata al concorso di Roma. La carriera di Rouault cominciava così nella tempesta... Moreau era un maestro eccezionale per la nobiltà e la passione del suo insegnamento così come per la sua viva intelligenza del passato e ancora più eccezionale per la preoccupazione che aveva di destare ognuno alla sua vera personalità. Rouault ne ha conservato in ricordo una pietà, una fedeltà profonde oggi rare e che, esse sole, spie-

[1] Léon-Joseph-Florentiñ Bonnat [1833-1922].

gano come un simile selvaggio abbia acconsentito ad occupare una carica ufficiale (quella di conservatore del Museo Gustave Moreau).

Si dice di solito che ha un *pessimo carattere,* e si vuol dire un carattere asociale. Ed in effetti i rapporti con lui non sono sempre facili, almeno per le persone che ignorano come l'accorto procedimento di una delicata gentilezza di modi non sia davvero il modo migliore di accostarlo, ed anche per chi, mosso da un interessamento sempre mal ricompensato, arrischia amabilmente di porgli delle domande, di sapere che cosa egli pensi della giovane pittura o della giovane poesia, dove passi le sue vacanze, che cosa abbia in cantiere, con che cosa dipinga e soprattutto, ah! soprattutto: «Desidererei vedere le sue ultime opere, non potrei visitare il suo studio?». Questo è proprio imperdonabile. Rouault seppellisce nel segreto tutto ciò che lo riguarda e tutto ciò che fa, prova un bisogno selvaggio di nascondersi. Questo è il motivo delle sue così rare esposizioni ed egli è riconoscente agli istinti mercantili di Ambroise Vollard che sa interporre una vasta tenebra tra le sue opere e gli sguardi del profano.

In realtà, Rouault appartiene alla categoria dei timidi esplosivi. Parigino per parte di madre, ma celto e bretone per parte di padre, racchiude entro di sé, nelle regioni inesprimibili del cuore, impalpabili tesori di sogno e di nostalgia, di sofferenza e di azzurro che vengono come urtati ed oppressi dal contatto con gli altri. Soltanto quando si trova solo davanti all'opera da creare oppure diverte e ammaestra i suoi bambini si sente libero da questa violenza.

Geneviève mon gros bourdon,
Isabelle ma colombelle,
Michel faible pilier de la maison,
Agnès petit pigeon. *

* «Ginevra mio grosso calabrone, / Isabella mia colombella, / Michele debole pilastro della casa, / Agnese picciocino».

Egli allora fa prova di una saggezza e tenerezza, di una fantasia meravigliose. Non si capisce nulla dei suoi furori e delle sue esplosioni se non li accostiamo a questo lirismo interiore, che da qualche anno egli prova come il bisogno di espandere fuori di sé, in strane canzoni che spuntano come fiori selvaggi.

Accanto a tutto questo, un curioso istinto di proselitismo morale, una naturale incapacità di rassegnarsi alla mediocrità del prossimo; in fondo, una insaziabile simpatia per le cose umane spinge questo solitario ad entrare in comunione con gli altri, e ad indignarsi contemporaneamente contro di loro. Al di sotto di apparenze brusche, a volte brutali, egli nasconde un'anima che non conosce l'indifferenza né lo sdegno. Da ciò le feroci immagini, molto più cupe della solita caricatura, con le quali per un certo periodo (già lontano), ha dovuto scaricare il cuore irritato. Le sue più violente esasperazioni contro la borghesia e contro il nostro ordine sociale sono in tal modo come delle disillusioni di un'anima presa da un ordine interiore che essa vuole troppo avidamente ritrovare nelle strade, nei tribunali e nel metrò.

La vita di Georges Rouault non offre soltanto un magnifico esempio di disinteresse, di coraggio paziente, di lavoro accanito, ostinato, senza tregua. Essa cela virtù più profonde. Apprendista vetraio (guadagnava a quel tempo cinquanta centesimi alla settimana), il suo padrone, quando doveva portare un pacco piuttosto lontano, gli dava tre soldi per prendere il tram. Il ragazzo faceva la corsa a piedi e conservava i tre soldi per comperare dei colori; ma per non sottrarre neppure un minuto al suo padrone, partiva assieme al tram e correva senza smettere, per arrivare assieme al mezzo che avrebbe dovuto trasportarlo. Un'astuta combinazione che metteva d'accordo gli interessi dell'arte e quelli dell'onestà, a spese del muscolo cardiaco. Ci è caro scorgere in questo tratto puerile un simbolo della meravigliosa rettitudine mo-

rale, austera, scrupolosa, se necessario, di questo grande artista che è sempre rimasto un artigiano.

C'è in Rouault una prudenza — quasi giansenista e che potrebbe diventare crudele — che fa la sua forza e la sua libertà. C'è anche, come viva fonte nascosta, un intenso sentimento religioso, una fede da eremita caparbio, che lo ha portato a Huysmans e a Léon Bloy, e che gli fa scoprire l'immagine dell'Agnello divino in tutti gli abbandonati e in tutti i rifiutati sui quali si china la sua pietà. È la religione che sta all'origine della sua tenerezza e della sua rivolta, del suo odio contro ogni sorta di fariseismo. Aggiungete a questo le qualità di un occhio prodigiosamente sensibile e il dono di una osservazione spietata; potrete comprendere il vero significato delle sue veemenze.

Ma prima di ogni altra cosa egli è pittore, esclusivamente *pittore*. Non parliamo qui soltanto della sua scienza tecnica, né della sua sconcertante abilità manuale. Parliamo dello spirito della pittura, nella sua più vivace realtà intellettuale e sensibile. Un filosofo potrebbe studiare in lui la virtù d'arte come fosse allo stato puro, con tutte le sue esigenze, i suoi misteri e i suoi pudori. Se ferisce molta gente con le sue reazioni prive di dolcezza, se protegge con ogni sorta di assoggettamento, con una violenza meticolosa e vigilante, una ombrosa e orgogliosa indipendenza, lo fa per mantenere in sé questa virtù in tutta la sua integrità. Rouault ama ripetere con Poussin: «Non facciamo un'arte muta», e, benché ribollente in continuità di un fiotto confuso di pensieri, benché possieda un raffinato sentimento delle bellezze degli antichi maestri, e trovi a volte i termini più significativi (il *disegno,* dice, *è come un getto dello spirito in risveglio),* non si spiega mai, lascia che la sua opera si difenda da sola, rispettando talmente la sua arte da non volerla toccare con parola alcuna. Ostinatamente chino sul suo solco, non sapremmo classificarlo in alcuna scuola. La sua pittura così umana ed espressiva ha una eloquenza

puramente plastica, senza nulla di letterario. Il suo amore per la materia rara, che avrebbe potuto fuorviarlo in una ricerca senza fine, le sue preoccupazioni umane ed il suo gusto per la satira che avrebbero potuto farlo deviare verso l'aneddoto, tutto questo non è stato da lui soppresso, lo ha invece dominato con la sua arte che, trionfandone, ha acquistato ancor più robustezza e ancor più purezza.

Pur avendo davanti a sé, dopo il suo *Fanciullo Gesù fra i dottori*[2], l'avvenire più facile e più redditizio, ha rotto ogni ormeggio e scandalizzato i suoi primi ammiratori, per entrare in una *notte oscura* di cui non scorgeva la fine, ma in cui sentiva che si sarebbe purificata la sua forza. Gustave Moreau, stupito davanti alle sue prime ricerche «realistiche» (erano cominciate fin da allora, con dei macellai che egli vedeva passare in *rue des Fourneaux* sui loro grandi carri, poi con dei *clown,* che egli andava a spiare alla festa di Grenelle, al termine della parata), Gustave Moreau si rendeva conto che, tutto sommato, era meglio che Rouault seguisse la sua visione. Ma più tardi i suoi amici dovevano rimproverargli di non riuscire a realizzare il suo intento; furono ben pochi, ad un certo momento, a non voler dubitare di lui. Lo ho visto, allora, sopportare con coraggio alcuni tradimenti e, ciò che pesa molto di più, sopportare la riprovazione di amici veri e fedeli. Bloy, con affetto ma senza mezzi termini, lo accusava di cadere in un'arte demoniaca, di compiacersi nel laido e nel deforme. Ascoltava immobile, pallido e muto. E che avrebbe potuto rispondere? Obbediva ad una necessità di crescita, più forte di lui. Donne di strada, pagliacci, giudici, megere, Rouault cercava se stesso, intendo dire il proprio accordo interiore nell'universo della forma e del colore. Si è trovato; ma è un cammino che si deve fare da soli.

Pazienza! Per quanto appassionato fosse nella sua arte, Rouault non si è mai lasciato prendere dalla fretta, né di riuscire tra il pubblico e ottenere le consacrazioni ufficiali, né

[2] 1894, attualmente al Museo di Colmar.

di *realizzare* tutte quante le virtualità che egli doveva portare al loro punto di unità. Non ha mai fatto violenza ai suoi doni. Ha lasciato che la linfa salisse, che il frutto maturasse. Né la sua visione, né la sua tecnica hanno subito il contraccolpo delle mode passeggere. Egli conosce il prezzo che si paga affidandosi all'estro ed all'improvvisazione, ma anche la povertà del facile e dei facili accordi che piacciono una stagione; il prezzo della scienza, ma anche il vuoto della virtuosità, delle ricette e degli amuleti di scuola. Prova un senso di orrore per un ordine artificiale ricostituito con mezzi imitati o meccanici; si è sempre sentito attratto da un certo ordine spirituale legato ad uno squisito equilibrio, a delle sfumature furtive che si tratta di ritrovare dall'interno.

Egli ha colto nella realtà e fatto sgorgare per noi una certa luce che nessuno ancora aveva così scoperto; quelle donne di strada e quei *clowns*, quelle carni mostruose e miserabili, captate negli accordi sordi e nelle preziose trasparenze della più complessa materia: è la ferita del peccato, è la tristezza della Natura decaduta, penetrata da uno sguardo senza connivenza e da un'arte che non scende a compromessi. Quest'arte patetica ha così un significato profondamente religioso. La qualità religiosa di un'arte non dipende infatti dal suo soggetto, ma dal suo spirito. Già dal tempo in cui Moreau venne nominato all'*École des Beaux Arts* professore capo di studio, dal 1892 cioè, Rouault dipingeva dei soggetti religiosi. Da allora non li ha mai abbandonati. Il suo passaggio attraverso il mondo degli abissi umani non deve far dimenticare questo orientamento essenziale del suo cuore, questo movimento profondo verso la serenità e la chiarezza. Al pari dei suoi meravigliosi paesaggi, la sua opera religiosa — e tutta la grande produzione accumulata in trent'anni di ininterrotto lavoro, pitture, ceramiche, acqueforti, litografie ed altro ancora — riserva molte sorprese, anche per coloro che seguono da lungo tempo il suo lavoro.

(1924)

Se un pittore appartiene, come quello del quale stiamo qui parlando, alla famiglia dei grandissimi, lo si deve anzitutto alla sua *poetica*. In ogni tela di Rouault, le forme riempiono lo spazio — uno spazio unico, nato spontaneamente — con una necessità misteriosa affine a quella con cui le nature di un universo riempiono i loro limiti.

Ma ciò non è dovuto ad una ricomposizione astratta. Lo si deve all'effetto di una emozione creatrice che l'irritazione di un occhio di infallibile sensibilità e di una immaginazione profonda provoca nella profondità dell'anima.

Nella misura in cui il termine tradizione si riferisce al mantenimento ed all'accrescimento di alcuni valori umani nella stessa creazione artistica, l'opera di Rouault si situa così nella tradizione dei maestri. Possiamo discernere nella maniera migliore la *qualità* del suo genio dal punto di vista della sua forza poetica.

GINO SEVERINI

Ci si lamenta sull'epoca attuale: «l'arte è ridotta ad artificio, ad acrobazia», ecc., si rimpiangono con amarezza i grandi operai di un tempo; e quando un uomo lavora e vive secondo il loro esempio, ci si guarda bene dal farci caso. Non è tanto la pittura ad essere mediocre oggi, quanto la critica; essa rende una qualche giustizia ad un autentico primitivo, soltanto se il cielo, o la *verve* di Alfred Jarry [1], lo ha fatto doganiere; perché stupirsi se ha impiegato tanto tempo a riconoscere in Severini un vero pittore del Rinascimento italiano?

Esistono poche storie così tipiche, ricche di una esperienza artistica così istruttiva, come la storia di Severini. Questo concittadino di Luca Signorelli, di Pietro Berrettini e di santa Margherita da Cortona, dopo aver conosciuto le lezioni della miseria ed imparato a disegnare sotto i riverberi della luce romana, sbarca nel 1905 a Parigi — dritto ad un bar che diverrà poi la *Rotonde* (ammiriamo questo senso dell'attualità!) — in preda alla sua giovinezza italiana e ad un entusiasmo aggressivo, franco ed affascinante. Prende dimora a Montmartre dove conosce Modigliani, Dufy, Utrillo, Braque, Picasso, Juan Gris. C'è un momento in cui pensa a diventare aviatore e abbandonare la pittura per le bellezze (di cui la sua arte conserverà il ricordo) della meccanica e del movimento. Nel 1910, quando il suo amico Boccioni decide (cominciava proprio allora la moda dei manifesti) di

[1] Si sa che in realtà Henri Rousseau era impiegato al dazio di Parigi.

allearsi con il futurismo nascente, e a Parigi giunge Marinetti per organizzare la crociata, Severini diventa uno dei pilastri del gruppo futurista, — il solo pilastro parigino; gli altri, Boccioni, Carrà, Russolo e Balla, si trovano in Italia —.

E Severini è tanto più un parigino in quanto non tarderà a sposare la figlia del «principe dei poeti», Paul Fort, conosciuta, con il padre, alla *Closerie des Lilas*.

Le teorie dei pittori sono la cosa più fastidiosa che esista. Questa pletora di parole non è però inutile, essa soffoca le mediocrità, e dando la pariglia ad una opinione pubblica abituata ad ingannarsi, permette agli autentici creatori, camuffati sotto la filosofia chiassosa, di produrre secondo la loro natura e il loro genio. Le teorie, come le leggende, d'altronde, contengono, sia pure trasposte e deformate, utili indicazioni storiche. A quel tempo, il futurismo arrivava in Francia come un bell'accesso transalpino di impazienza e di generosità. Sotto le apparenze di un divenire e di una compenetrazione universali, bergsoniani ad oltranza, manifestava soprattutto, con una spiritualità a dire il vero molto povera, un candido ritorno verso la natura non più copiata, ma amata, ad una gioia animale di rotolarsi nel suo flusso di colore. Apollinaire non si era affatto ingannato e prima di stabilire rapporti d'amicizia con i futuristi, e di cercare di naturalizzare, sotto il termine di orfismo, le loro tendenze in Francia, aveva cominciato con il denunciare il «pericolo» di un simile ritorno al *soggetto*. Pericolo, soprattutto, nei confronti dello spirito dominante.

Se il futurismo non è riuscito a mettere radici in Francia, lo si deve certamente al fatto che esso urtava troppo violentemente contro tale spirito ed anche perché era cosa troppo specificamente italiana. «La nostra natura di italiani, scrive molto giustamente Severini, ci ha sempre impedito di considerare l'arte come un semplice gioco, privo di contenuto; l'italiano cade invece, molto spesso, nel difetto di dare al soggetto una importanza che può nuocere all'arte; ma questa

può diventare anche una grande forza». I futuristi esercitarono, comunque, una influenza certa che forse si trascura un po' troppo di riconoscere; contro il cubismo, che essi consideravano una geniale trovata, ma «triste sino alle lacrime», apportavano la gioia, la spontaneità, il lirismo; Severini non solo traeva i suoi soggetti dal bal Tabarin e dai caffé notturni e da tutte la macchinerie moderne, ma le sue tele stesse erano delle danze di linee e di colori. Assieme a Boccioni, era il miglior rappresentante del futurismo, la sua fama si affermò a cominciare dall'esposizione futurista del 1912 a Parigi e da quella del 1913 a Londra; si esprimeva con gioia, con la sicurezza dell'istinto; conservo una fedele ammirazione per certe sue opere di quel tempo, meravigliosi caleidoscopi di giovinezza e di colore che raggiungono una vera poesia; come la raggiungono, sotto un'altra forma, i quadri ispirati dalla guerra che egli dipinse qualche anno più tardi, nei quali i procedimenti di abbreviazione e di simultaneità cari al futurismo rendono con una stupefacente intensità, e con la franchezza delle più belle immagini di Épinal, lo spirito del macchinismo irresistibile e della distruzione.

In teoria, futurismo e cubismo si opponevano molto duramente. Nella realtà, un pittore mira anzitutto ad arricchire la propria arte e la propria visione, e l'intransigenza sui princìpi maschera legittime collusioni pratiche con il nemico. Se vi furono dei cubisti che approfittarono dell'apporto futurista, i futuristi, Severini in particolare, senza rinnegare i loro legami originari con l'impressionismo, seppero riconoscere il valore della reazione anti-impressionista e trarre frutto dalla sua lezione. Severini aveva ben conosciuto Picasso e Braque prima della costituzione del sistema cubista (molto temuto, come si sa, da questi due grandi pittori). E se egli accusava i cubisti di «nostalgia passatista», se muoveva a Picasso il rimprovero di ricercare delle sorgenti di rinnovamento nei guerrieri greci e nei musei, se si irritava davanti alla sua indifferenza per il soggetto e alla sua volon-

tà di fare una «pittura pura» — «la nostra psicologia di italiani, diceva, si ribella contro questa gratuità, un'arte senza soggetto è per essenza anti-italiana» — comprendeva tuttavia l'importanza della riforma compiuta da Picasso e adottò dal canto suo, in misura abbastanza ampia, alcune delle idee fondamentali di questa riforma. Distinguiamo, a volte, nella produzione di Severini, un periodo futurista e un periodo cubista. In realtà, sin dall'inizio, ha fatto suoi alcuni procedimenti del cubismo. Nonostante un ritorno in Italia (1912-14) che lo allontanò in modo increscioso dai suoi amici francesi, egli ha avuto la sua parte nella elaborazione del cubismo a Parigi.

Tuttavia, con quella sincerità assoluta, spietata con se stessa e che, negli artisti in cui esiste ad un simile grado, è un elemento tragico e, potremmo dire, una continua tentazione di disperazione che soltanto un grande coraggio spirituale può rovesciare in causa permanente di vittoria e di progresso, Severini avvertiva bene le debolezze del duplice movimento al quale partecipava. Proclamare la necessità di bruciare i musei e guardare con occhio vergine il mondo creato non è sufficiente per dare il mezzo di racchiudere in un'opera la gelosa realtà che circola attraverso le forme sensibili. Non basta neppure concepire un fine elevato, impossessarsi di nuovo della ragione prima dell'arte, che consiste nel costruire e creare con lo spirito degli oggetti ciascuno dei quali è un universo condensato che esiste per sé, non è sufficiente la volontà di preparare un'epoca di purezza, di grandezza classiche, per ritrovare la sostanza poetica senza la quale una bella opera non è mai altro che una morte ben fatta. Il cubismo, in realtà, si sosteneva solo grazie alla forza creativa di Picasso, il tempo ha reso terribilmente chiaro questo fatto. Cubismo e futurismo, l'uno alla ricerca del rinnovamento della pittura mediante il contenuto e la materia dell'arte, l'altro mediante la disciplina formale, erano troppo privi di radici. Severini prese la sola strada che si apriva davanti a lui per evadere dal cubismo superandolo, e si impegnò con tutte le sue forze, verso il 1917, ad imparare il *mestiere*. Satie, in età piuttosto avanti (a 40 anni), non si è forse seduto sui banchi della *Schola Cantorum?*

Con la stessa generosità e la stessa preoccupazione di onestà nei mezzi adoperati, egli si mise ad interrogare i maestri, a studiare tutti i trattati di pittura che riuscì ad avere. Lesse e sunteggiò parecchi trattati di architettura, da Vitruvio sino a Viollet-Le-Duc e Choisy. Essendosi infine incontrato con le difficili costruzioni di Dürer, si iniziò, per decifrarle, ai misteri della geometria descrittiva e delle proiezioni ortogonali, fece conoscenza con Charles Henry — incontro pericoloso per un artista —, si immerse nelle matematiche, nello studio dei rapporti numerici e della loro analogia con i suoni musicali. Fu un periodo arido dal punto di vista artistico, ma che gli giovò molto e che durò sino al 1922 circa. Grazie ai suoi studi matematici e alla riflessione sulle verità intemporali, studi le cui ripercussioni andarono molto lontano, subiva una sorta di rinnovamento e di liberazione interiori, un allargamento eccezionale di orizzonti. Acquisiva d'altra parte la conoscenza approfondita delle risorse tecniche e delle regole della sua arte, ed una padronanza incomparabile nel mestiere di pittore, in particolare nell'arte dell'affresco. La virtù d'arte in uno spirito giunge, se possiamo esprimerci così, allo stato adulto grazie a tale fermezza e a tale certezza nel possesso dei mezzi.

Il libro *Du Cubisme au Classicisme*[2] reca indubbiamente la traccia di una fiducia esagerata nel calcolo e nella combinazione razionale, in un rigore logico di concezione e di esecuzione che appartiene ancora all'ordine materiale. Rimane però una testimonianza molto significativa. Severini può oggi ammettere che, trascinato dalla teoria troppo lontano dalla sua natura, attribuiva allora una importanza esagerata ad un aspetto dell'arte che, nel suo intimo, in realtà, ha sempre

[2] GINO SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme*, Polovosky, Paris 1921.

considerato secondario. Questo eccesso stesso di riflessione era, tuttavia, come il segno che la sua arte, in quel periodo, passava — specie di crisi dell'età ingrata — dalla vita dei sensi a quella della ragione. Al tempo stesso, il pittore, con la sua volontà di perfezione operaia, con il suo attaccamento appassionato a tutta la concretezza di un lavoro onesto, leale e rigoroso sfuggiva ai pericoli dell'astrazione minacciosa ed entrava, nonostante tutto, più profondamente nella sua vera natura che lo rende così prossimo ai ricercatori del primo Rinascimento italiano.

Ma era necessario evadere anche da questo classicismo. Nuovo progresso, più difficile (perché la spogliazione concerneva una sostanza più ricca e più organizzata), nel quale Severini doveva essere aiutato dallo sforzo di oggettività, da quella specie di sacrificio costante richiesto da grandi decorazioni murali di soggetto religioso. Invitato a decorare una chiesa nella Svizzera romanda, trascorse lì più di due anni, avendo su di sé il peso di tutta la decorazione [3] e conducendo a termine con accanimento, in condizioni fisiche durissime, un'opera immensa. Raggiunse in modo meraviglioso il suo scopo. Con la sola autorità della composizione, e di una eloquenza puramente pittorica, liberi da ogni espressionismo aneddotico o psicologico, i grandi affreschi del coro ci fanno ritrovare l'alta tradizione dell'arte sacra. Quanto alla decorazione, che si dispiega in tutto lo spazio perfettamente concluso e armonizzato, popolo alato di numeri sensibili, il genio inventivo di Severini vi si dispiega con una libertà infallibile. Vediamo come si affermino qui, con evidenza, alcune possibilità, spesso misconosciute, dell'arte del nostro tempo.

Negli affreschi della chiesa de La Roche, nella *Cena* in particolare, il rigore pittorico lascia affiorare un sentimento

[3] Tranne la cappella dei fonti battesimali, tutta la chiesa di Sensales è dipinta da Severini. Dopo di allora, Severini ha decorato altre chiese a La Roche, a Friburgo (Svizzera), a Ginevra.

religioso espresso più liberamente, una emozione più forte. Ha ragione di affermare Alexandre Cingria che dobbiamo riconoscere in Severini «uno dei grandi protagonisti della rinascita dell'arte religiosa».

Abbiamo spesso ripetuto che le ricerche moderne in apparenza le più temerarie avvicinano l'arte in modo singolare, grazie a tutta quanta la purificazione formale che esse esigono, ad un uso religioso. Solo lo spirito di cui si nutrono le allontana da un tale uso. Sarebbe necessaria una purificazione essenziale, un rinnovamento interiore di questo spirito, che non manca di una sorta di agonia a cui la maggior parte degli artisti si rifiuta. Sensales e La Roche ci fanno vedere la vittoria di un pittore che ha vissuto le inquietudini e le scoperte moderne, e non le ha mai rinnegate, un pittore che un grande approfondimento interiore ha, al tempo stesso, reso padrone della propria anima.

Severini non avrà d'ora in poi che da confermare questa vittoria. Dopo un breve soggiorno a Roma, egli è di nuovo a Parigi [4], e la sua presenza in recenti esposizioni (in particolare, alcune nature morte che sono come dei frutti maturati sotto il cielo implacabilmente puro di un mondo in cui ogni cosa sia vera) hanno rivelato quella forza vivace e sciolta, che appartiene a colui il quale fa ciò che vuole. Pare che Severini abbia deciso di lasciare da parte, per un qualche tempo, l'affresco e le decorazioni murali, per esprimersi in una maniera che si presta meglio al talento dell'ispirazione. Egli è ora sufficientemente libero per fare la sintesi della sua personalità. Dopo una fase di espressione istintiva e una fase di rigorismo razionale, la sua arte, che ha subito il flusso e il riflusso normale dei rinnovamenti vitali, può nuovamente lasciare libero corso alla spontaneità del senso dominata ormai dallo spirito. Grazie ad una grande fedeltà, quest'arte giunge a sciogliere il conflitto inevitabile della spontaneità e della coscienza di sé e ad affermarsi come un istin-

[4] E ora (1935) di nuovo a Roma.

to spirituale impregnato di ragione, come una spontaneità calcolatrice. La vita di Severini, come quella di ogni grande artista, ma con una precisione, una chiarezza particolarmente incisive, ci fa vedere una costante ascesa, orientata verso l'unificazione di elementi diversi ed opposti, irriducibili all'apparenza. Una ricerca tenace dell'autenticità e della giusta misura, di una perfetta probità e trasparenza sul piano della ragione operaia come su quello della ragione morale, hanno consentito a Severini di riconciliare e di fortificare reciprocamente la rettitudine dell'arte e quella della vita e, al tempo stesso, le aspirazioni moderne con la tradizione pittorica dei grandi artigiani dal cuore ingenuo: purezza, infanzia, ragione, fantasia, chiarezza dello spirito, linfa popolare, sicurezza della *virtù* creatrice.

Ben lontano dal neo-classicismo, Severini è con semplicità un uomo del nostro tempo; ed è pure il fratello dei pittori che vissero in quell'epoca incomparabile — sei-settecento anni fa — in cui la scienza e la riflessione, prima di lasciarsi guidare dalle fanfare dell'orgoglio, congiungevano delle certezze che erano già molto umane, ad una limpidezza d'anima ancora inalterata [5].

(1930)

[5] Estratto dalla collezione *Les Peintres nuoveaux*, N.R.F., Librairie Gallimard, Paris.

MARC CHAGALL

I

Quando san Francesco ebbe sposato la Povertà, si mise a cantare con una incredibile libertà la canzone più nuova e più delicata che si fosse mai udita al mondo. Fece un convento di uccelli, ammansì i lupi e passeggiò, in maniera inverosimile e vera, a piedi o a dorso di un asino, con il cuore dilatato d'amore, sulla sommità delle «colline esultanti», come dice il salmo.

È proprio così che Chagall sposa la pittura: in totale umiltà e letizia! I suoi occhi chiari vedono tutti i corpi in una luce felice, li scioglie dalle leggi fisiche e li fa obbedire alla legge nascosta del cuore: agili, liberi, senza pesantezza, saggi e parlanti come l'asina di Balaam, fraterni, miti l'un l'altro, il maiale con il poeta, la mucca con la lattaia ... Mondo innocente e malizioso che uno sguardo allegro ed a volte malinconico va rovistando.

Un mondo ben reale, tuttavia, come quello dell'infanzia. Nulla è più solido, più caldo, meglio compaginato della stretta di mano che si danno i due sposi che volano in cielo e che la stretta di mano sostiene in pieno azzurro. Nulla rivela una conoscenza del mondo animale più vera delle straordinarie illustrazioni delle favole di La Fontaine esposte da Ambroise Vollard, e nel cui fluido splendore la bonomia dell'Île-de-France si unisce alle fantasticherie delle foreste russe, La Fontaine a Krylov e ai racconti di Kot Murlyki *.

* Ivan Andrevic Krylov (1768-1844), favolista e drammaturgo; Kot

Sul piano visivo tutto ha un'apparenza scombinata. In realtà, sul piano spirituale un colpo di luce magica ha rimesso a posto ogni cosa. Ogni composizione di Chagall — vera scarica di poesia, mistero nella più sana chiarezza — è ad un tempo di un realismo e di uno spiritualismo intensi. Gli capita di aprire i suoi giocattoli per vedere che cosa c'è dentro: e questo, perché li ama! Sa che nel cervello della mucca sta seduta la piccola contadina; sa che il mondo si capovolge attorno agli amanti, bucolico e disastroso. Ha saputo conquistarsi l'amicizia della creazione, e fa passeggiare le sue coppie nel cielo con il consenso dei piccoli villaggi.

Ci domandiamo quale scienza sicurissima e quasi dolorosa di lucidità e di perspicacia gli permette di essere tanto fedele alla vita in una libertà così completa. Non possiamo lasciarci trarre in inganno sull'amore delle cose, degli animali, della realtà tutta quanta — amore troppo nostalgico per essere panteista — che anima una tale scienza e la mantiene sempre viva.

A volte quei suoi ricordi dei profili senesi, delle Visitazioni fiorentine, rendono come sensibile la gravità che forma la sostanza di tanta fantasia, e ci fanno comprendere il grande amore che questo autentico e meraviglioso primitivo ha per l'Angelico. Pietà, malinconia, ossessione della partenza per un continuo errare, canto della povertà e della speranza, non è che la poesia dello spirito ebraico a commuoverci così profondamente in quei rabbini miracolosi come nelle meraviglie di mobilità aerea e di vita favolosa che sgorgano dal mondo di forme e di colori inventato da lui per il teatro *yddish* di Mosca.

In un tempo, in cui l'implacabile forza creatrice di un Picasso, il genio patetico di un Rouault, basterebbero, si direbbe, a riempire tutto lo spazio pittorico, siamo riconoscenti a Chagall di mostrarci che esistono — tanto diverse, ma non

Murlyki è personaggio fiabesco, il cui nome è traducibile, a un dipresso, «Gatto Micione» (*n.d.t.*).

incompatibili, perché nessuna bellezza esaurisce la molteplice fecondità dell'arte — ancora altre fonti di poesia: quelle che hanno a che vedere in maniera singolarmente stretta con il lirismo di una razza. Ma non è forse una virtù già quasi cristiana questo gusto della freschezza e dell'umiltà, degli equilibri difficili, e di vedere in tale modo il mondo sotto l'aspetto di una felice catastrofe?

Questa ossessione del miracolo e della libertà, dell'innocenza e di una comunicazione fraterna tra tutte le cose ci rivela in Chagall un sentimento evangelico inconsapevole di sé e come ammaliato, dove a volte un certo stridore del mondo dei sensi ci ricorda che il diavolo, a momenti, mostra ancora furtivamente le corna attraverso le sbarre fiorite di questo luminoso universo.

Chagall sa bene ciò che dice; non ne conosce forse tutta la portata. San Francesco forse glielo avrebbe insegnato, come alle allodole.

(1929)

II

Illustrare la Bibbia, per l'arte di Chagall, era una impresa singolare. Si sarebbe visto se ciò che ad alcuni pareva semplicemente esuberanza di poesia e di tenerezza inquieta nascondeva una sostanza capace di spogliazione. A dire il vero, coloro che avevano percepito l'importanza del cuore nei paradossi di questa pittura maliziosamente sollecita di far abbracciare tra loro tutte le cose, non ne dubitavano affatto.

Le quarantadue acqueforti eseguite per il *Genesi* mostrano che il pittore ha superato bene la prova. Chagall si è rinnovato rimanendo se stesso.

Spoglia, concentrata, dimentica delle fioriture aggressive del colore e della libertà, la sua arte non manifesta che me-

glio la qualità umana e poetica e la profondità di sentimento che ce la rendono cara. Astratto senza essere cerebrale, egli non guida metodicamente il bulino seguendo i procedimenti degli antichi maestri. Una tecnica ingegnosa, dettata da una sensibilità sempre desta, fa meravigliosamente cantare il bianco e il nero e il nero nel nero, con delle modulazioni velate come i canti della Sinagoga.

Alcune sculture greco-buddhiste mostrano una strana aria di famiglia con le sculture del medioevo cristiano. Più ebreo che mai, Chagall ritrova qui, in un mondo del tutto diverso, qualche cosa della grave e ingenua ispirazione medioevale.

La differenza rimane tuttavia profonda. Nella sua più alta perfezione, il gotico giunge a salvare, incarnandola in un universo di carne e di anima, la purezza intellettuale della forma ellenica. L'arte di Chagall non ha nulla delle misure della forma greca; si pone anzi all'estremo opposto. Da una specie di caos fluido percorso dall'anima nascono dei segni tanto più impressionanti in quanto sono meno sicuri di se stessi e più impegnati nelle discordie della materia, delle apparenze viventi le quali sono come dei gesti di mani agili che si levano dal basso e mendicano la pietà. Ed ecco, insieme, apparire la grandezza, come nella discesa degli Angeli con Abramo, oppure nella solitudine irritata di Mosé, o in quella meravigliosa Creazione dell'uomo così nobilmente animata.

In questo senso dicevo sopra: più ebreo che mai. E tuttavia Chagall, nelle sue acqueforti, non ha mai *voluto* essere ebreo, suppongo che egli non sappia nemmeno molto esattamente quale sia la dogmatica ebrea o cristiana che l'Antico Testamento, che ha illustrato, proponga. Ha ascoltato, ha voluto rendere la poesia della Bibbia, ma questa poesia è la voce di qualcuno...

Mi farei un rimprovero se sembrassi voler spingere in una direzione quale che sia un'arte che è così religiosa suo malgrado, per così dire. Lo è tuttavia, per lo meno secondo l'aspirazione meno formulata. E mi sia consentito osservare

che, proprio perché non ha cercato né voluto nulla in questo senso, il mondo plastico della Bibbia di Chagall, così profondamente e dolorosamente terrestre, non ancora liberato e come avanzante a tastoni in una notte sacra, rende testimonianza, senza saperlo, del valore figurativo del grande lirismo di Israele. Quanto più questo mondo è ebreo, e radicato nelle speculazioni laboriose dei tre grandi Patriarchi che sono l'immagine delle tre Persone divine, tanto più vi echeggia sordamente un non so quale appello evangelico. Guardate questi tre Angeli alla tavola di Abramo; quali promesse portano al vecchio uomo al quale Dio non può nascondere nulla perché è suo amico?

(1934)

LA CHIAVE DEI CANTI

I

Arte e scolastica è apparso nel 1920. Rileggendo nel 1935 le bozze della terza edizione, ci è sembrato che le idee proposte in questo libro possano passare, senza patire particolare detrimento, attraverso le vicissitudini delle varie stagioni artistiche. Si tratta di princìpi analogici.

Per quel che riguarda l'effettiva situazione dell'arte attuale, da una quindicina d'anni essa è interamente cambiata. Il cubismo è del tutto fuori moda. L'angelismo pittorico e poetico sembra pure finito. Un'arte che si rifiutava di contemplare, un'intelligenza che non voleva alcun momento di passività, pura fabbricatrice di mondi e di forme, a furia di attività confessano il proprio vuoto, — il vuoto naturale dell'intelletto umano quando non è invaso dall'*altro*. A furia di volersi elevare con la sola risorsa della sottigliezza e dell'agilità nelle altezze proibite, si accorgono alla fine di non avere più alcun peso. Come l'eroe di Chamisso, hanno smarrito la propria ombra *.

Pensiamo con malinconia che tutto ciò che essa aveva pur scoperto in qualche raro campo dell'astuzia creatrice e delle esigenze proprie della purezza operaia — e del gusto, ahimè! — tutta quanta questa lezione pare essere andata del tutto perduta per i giovani spinti dalla fretta che sono cresciuti poi. Servirà più tardi, forse.

* L'A. si riferisce a A. VON CHAMISSO, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Berlin 1831, storia dell'uomo che vendette la sua ombra (*n.d.c.*).

L'evento più significativo, nella prospettiva che ci interessa, è la tragedia di Picasso. Questo grande pittore, preso dalla rabbia di non poter creare dal nulla e di transustanziare le cose, si vendica sulla pittura, e proprio nel momento di entrare nella libertà dell'età perfetta, trova aperti davanti a sé soltanto gli spazi irrespirabili in cui una grande poesia devastata getta i suoi ammirevoli lamenti. Un popolo ingrato scopre allora che egli ha fatto dell'arte sull'arte e non scorge più il coraggio né la bellezza della sua eroica avventura.

Il caso di Stravinskij è ben differente. Egli si inoltra nella stessa zona pericolosa, ma supera gli ostacoli, perché rimane fedele all'egoismo sacro dello spirito creatore, e perché si accanisce ad obbedire gelosamente alle cifre ed alle regole fattive della Volontà naturante. Questo feroce intelletto innamoratosi del canto delle figlie degli uomini teme le leggi eterne; a causa di ciò, le sue creazioni da semidio — *isti sunt potentes a saeculo viri famosi*[1] — possono sentirsi sicure e trincerate entro la loro propria forza.

La 'conversione' — diciamo l'adesione, poiché il primo termine gli spiace — di André Gide al comunismo, deve anch'essa essere considerata un altro avvenimento tipico. Coloro i quali da così gran tempo lo accusano di rifiutarsi ad ogni opzione per riservarsi solamente al suo gusto della libertà inutile e del piacere di sentirsi sciolto da tutto, dovrebbero essere gli ultimi a rimproverargli una simile opzione. Ma fa tristezza pensare che quest'anima, che ha amato il Vangelo e che lo ama sempre, credo, ripone un'ultima speranza solamente nell'esperienza di un ateismo integrale — da cui la sua curiosità crudele verso se stesso e gli altri si aspetta certamente non so quale rivelazione (ma la sua speranza non è del tutto scevra, forse, del timore di una delusione): ecco dunque che cosa attendeva quest'anima per confessare alfine

[1] *Gen.* 6,4 (*Vulg.*).

il suo bisogno di servire e di dedicarsi ad un ideale. Ma dove va mai l'uomo a cercare un precario equivalente del sacrificio? In un artista della qualità di Gide, che accetta di arruolarsi nel partito meno libero di tutti, in cui, quale che sia il suo pensiero, subirà il contatto e la solidarietà dei blasfemi della propaganda *senza Dio* che egli disprezza; non è affatto uno spettacolo indifferente vedere la pietà sviata trionfare sulle apprensioni dell'intelligenza e del cuore; proprio l'ignoranza in cui questo nuovo discepolo di Marx è vissuto per tutta la sua vita riguardo ai problemi sociali, fa apprezzare in questa sua decisione il coraggio di avere sfidato la propria debolezza.

L'ingiustizia ingenua con cui egli imputa alla fede i difetti dei fedeli, la considereremo una sua colpa? Mostra in tal modo ciò che si aspettava da noi; e ci richiama alla nostra legge. Ringraziamo chi ci fa notare la trave che abbiamo nel nostro occhio. Non appena un uomo possiede una verità ne approfitta per disprezzare le altre verità; avete ben ragione di rilevarlo, mio caro Gide, ma siete ben sicuro di essere guarito da questa ferita meglio di noi? Oppure mi replicherete che i cattolici, per il fatto che possiedono una verità molto più grande che non gli altri uomini, sono anche i più portati a disprezzare le verità che non sono la loro grande verità? E con questo? Certo è così di noi cattivi cristiani, mediocri cristiani. Ma, in ultima istanza, è appunto la verità che interessa e non le nostre persone.

E se noi fossimo dei buoni cristiani (ce ne sono, sono i santi), sapremmo che non siamo noi a possedere la grande verità, ma che è la verità a possederci: non essa ci appartiene, ma noi le apparteniamo. Essa ama, conserva, vendica, illumina e vivifica ogni verità. Un cattolico dovrebbe provare una gioia singolare, una voluttà angelica a dare ai suoi buoni nemici, ai suoi amici-nemici, piena e sovrabbondante misura di giustizia, a riconoscere in essi tutto il bene e tutto il vero, tutti i segni di luce con cui il suo Dio, il quale fa scendere la

pioggia sui buoni e sui cattivi, manifesta in tutti la sua generosità e il suo sovrano dominio.

Ma dobbiamo ritornare al nostro discorso che concerne la stagione 1935. Quale che ne sia il significato in rapporto alla persona di Gide, resta il fatto che l'adesione di quest'ultimo al comunismo è stato un sintomo particolarmente notevole del primato che attualmente esercita dappertutto il sociale, e della rinuncia dell'arte davanti alle preoccupazioni ed alle angosce del momento presente.

La storia del movimento surrealista invita ad una conclusione analoga. A dispetto di alcuni inutili soprassalti di libertà, guidato da una mano d'acciaio, anche André Breton finisce nella politica rivoluzionaria, deve domandare al materialismo dialettico e ad un marxismo, compreso d'altra parte in una maniera più o meno ortodossa, quell'amara soddisfazione dell'appetito carnale di assoluto e di purezza che un angelo senza volto e rivestito di orpelli esasperava nella sua sofferenza. Come tutto ciò che apre una breccia, fosse pure dal lato della notte, nel recinto di *questo mondo,* il surrealismo ha avuto una importanza maggiore di quanto non facessero pensare agli storiografi di questo stesso mondo le sue manifestazioni esteriori; non recava forse nei suoi bagagli un lembo lacerato del mantello di Rimbaud? Per un breve momento, ha occupato in questo paese la punta attiva della poesia; la sua rivolta, la sua volontà di liberazione, la disperazione di cui si nutriva gli conferivano una sorta di grandezza. Non sono tanto le sue bestemmie, né il suo accanimento contro tutto ciò che nell'uomo ha a che vedere con l'immagine di Dio, né la letteratura (anti-letteratura) che lo infestava, ma è la sua incoscienza spirituale che lo ha fatto soccombere tanto presto. Nulla era più puerile, più degno di *Bouvard e Pécuchet* * del domandare a metodi da ispettore di polizia,

* L.A. si riferisce al romanzo di G. Flaubert (Paris 1881); i due personaggi sono emblematici di una futile 'scienza' libresca (*n.d.c.*).

da sonnambulo e da professore, presi per gli arcani della Scienza fisica, di esplorare gli abissi dell'anima e di riuscire a captare la poesia. Perché stupirsi se non si sono che raccolte le larve di un freudismo già accademico, e delle ossessioni delle quali un raffinato estetismo molto borghese non giunge affatto a nascondere la volgarità scoraggiante? Da questo punto di vista, per quanto talento riveli, la pittura di Dalì appare come un esito pienamente logico. Se un Éluard, grazie alla forza del dono nativo che possiede, del senso tattile del dolore ed anche alla grande intelligenza; se altri ancora, per un istante, per il caso fortuito o per la catastrofe di una qualche decomposizione singolare, raggiungono veramente, cogliendolo al varco, il cuore selvaggio della poesia, ciò avviene nonostante il sistema e i procedimenti del surrealismo e perché, grazie proprio alla dissoluzione, le frecce dell'essere trovano una via di uscita. Il surrealismo come sistema ha ucciso la poesia. In fondo, l'aveva sempre detestata, tormentandola con esigenze impossibili.

La ricerca, alla ruota di prora del tempo, di un dialogo sempre nuovo ogni volta con gli dèi, si direbbe che Dio solo la mantenga viva in alcuni cuori resi più attenti al mistero del creato dall'ispirazione religiosa. Per il momento, i problemi sociali hanno preso il posto della poesia.

E so bene che essa conserva ancora dei grandi testimoni. Ma l'opera di Claudel, come anche quella di Éluard o di Reverdy, di Cocteau, di Max Jacob, di Jammes o di Supervielle ha certo un suo valore! Ma non apre una nuova epoca.

Così pure, se un Jouhandeau rimane tutto preso dall'universo dell'anima, non ne conosce altri, e si lacera egli stesso contro i perfidi spigoli delle sue caverne metafisiche, se in alcuni libri di eccezionale significato la sua arte perfetta a cui non so quale rimpianto conferisce tanta crudeltà, proietta sopra le realtà spirituali la luce straordinaria di una teologia che dà le vertigini, egli è però ben solo a compiere una così rara esplorazione, non ha né compagni né seguaci.

Il romanzo pone dei problemi del tutto diversi che non affronto qui. Per esso, la «conoscenza dell'uomo» è, se posso esprimermi così, un compito professionale, ma in Mauriac come in Malraux, in Julien Green stesso abbiamo una conoscenza *morale* più che una conoscenza *poetica*.

Comprendo bene, d'altra parte, che una certa volontà di rigenerarsi grazie al contatto con la terra, e di ritrovare il senso naturale della più semplice cosa nata all'esistenza (e già per questo meravigliosa) si affermi attualmente in molti scrittori. Naturalmente non parlo qui affatto del populismo, così lo chiamano, che ai miei occhi non esiste affatto. Penso piuttosto ad una specie di sodo realismo e come ad una reazione dell'arte dell'artigiano — contro l'arte del poeta.

Reazione sana, certamente; ma regressione, a meno che non prepari un futuro ritorno offensivo della poesia. Il surrealismo si è smarrito seguendo un presentimento pericoloso, in se stesso però non ingannatore. La poesia non inganna. Anche in Joyce riconosciamo tale presentimento. Un'arte liberata dai nastri e dagli scheletri di un linguaggio forgiato per i bisogni più superficiali dall'essere umano, un'arte che si spinge oltre il risultato e la cosa ben fatta, al di là delle misure umane, e che balza «al di sopra della sua ombra, — nel suo sole», sono proprio speranze di questo genere a rendere tollerabile la vita (come diceva santa Teresa d'Avila riferendosi proprio alla poesia). Possiamo ben pensare che nell'uso dei segni e delle forme, nell'universo della poesia, l'uomo non si trova davanti a un numero minore di segreti da scoprire che nel mondo delle scienze e della conoscenza della natura.

Dal fondo dell'umiltà un pittore medita e guarda, vede le vigne che Dio ha fatto, gli uliveti, i bagolari, i buoi, i liocorni, — e le lande e i cieli della Bretagna, — come pure i lavori e i movimenti, al rallentatore, degli uomini anch'essi fatti da Dio; ciò che riceve dagli occhi scende nel silenzio di

un lago fervente di contemplazione, e vegeta lentamente prima di risorgere fuori, in un'opera in grado di agire come un talismano che appaghi i cuori. In forza di un rispetto religioso per le cose, ma che da solo non sarebbe sufficiente senza la profondità dell'anima, Jean Hugo riconcilia la sensibilità del nostro tempo, e tutto ciò che ci incantava nel doganiere Rousseau, con l'altera e grave purezza dell'ispirazione dei primitivi e dei cinesi.

II

Ma il mio intento è di parlare di musica e di poesia.

In nessun luogo meglio che nella musica appare al filosofo la natura misteriosa dell'idea creatrice o idea fattiva, il cui ruolo è centrale nella teoria dell'arte. Esemplare, dicevano gli scolastici, *id ad quod respiciens artifex operatur;* ciò che lo spirito creatore guarda entro di sé per porre l'opera nell'esistenza. Nulla di più vero, ma, come molte altre formule scolastiche, nulla di più facile da uccidere credendo di comprenderlo. In un pensiero accademico, questo detto significherà che l'idea operativa è un modello che l'artista porta dentro la sua testa, e nel quale vede tutto fatto, e l'opera ne sarà la *copia* o il ritratto. Sarebbe fare dell'arte un cimitero per definizione, un cimitero di imitazioni. Perché ogni *copia* (non dico affatto affatto ogni immagine) è l'imitazione, senza forma propria né in sé formante, di una cosa formata, essa, dall'interno, dalla sua forma o dalla sua anima.

E così pure nell'ordine morale, dove l'accademismo della virtù, che domanda all'essere umano che esso si faccia la *copia* di un ideale, cambia la vita morale in un cimitero di menzogne; alla fine l'ideale avrà ingannato la coscienza e reso ipocrita ogni atto: non resta altra soluzione che l'evasione dell'infelice Jean-Jacques nel mondo dei suoi *abitanti*. Ricalcate fin che volete il vostro ideale, costruite, riportate con il compasso e il centimetro, sarete sempre una imitazione; non esi-

ste calco nel mondo di Dio. Imitare il santo non significa copiare un *ideale,* non è un *copiare* i santi. Imitare i santi significa seguire il loro esempio e lasciare, come hanno fatto loro, che un Altro ti conduca dove tu non vuoi e che l'amore ti configuri dall'interno alla Forma che trascende ogni forma, divenire appunto un *originale* e non una copia; imitare i santi è, come loro, divenire inimitabili. Inventare cose nuove, inventare un nuovo volto? Ben troppo poco per noi in realtà, ed ancora menzogna. Intendo dire il divenire te stesso nel cuore stesso del tuo essere invenzione e novità, divenire l'invenzione di un altro e la terra nuova, nella quale egli abita, — perché «egli ha un'idea e chi lo farà recedere da essa?» [2]. Che questa idea prenda corpo in te, anima della tua anima, e dal di dentro ti laceri e ti dissolva per rifarti a tua insaputa, e ti muti in un essere dissimile da tutti, in un grumo di solitudine non più chiusa in sé, ma aperta e popolata dal dono e per questo tanto più totale: niente di meno che questo occorre all'amore e alla libertà. *Non est inventus similis illi qui conservaret legem Excelsi.* *

Tale è pure l'opera d'arte, a modo suo e nell'universo del *factibile.* Essa non è la copia né il duplicato, ma piuttosto come il corpo dell'idea dell'artista. Stupefacente corrispondenza delle cose divine! L'opera vive, al di fuori dell'artista, di una idea la quale è il suo principio interno di consistenza e di significato e che però esiste come idea soltanto nello spirito dell'artista e separata da essa. Soltanto quando la sinfonia è fatta e compiuta, l'idea creatrice è essa stessa e a sua volta compiuta nello spirito dell'artista, voglio dire quanto alla *esprimibilità,* quanto ai dettagli delle sue determinazioni e dei suoi contorni. Un modello da copiare? L'idea creatrice è un lampo intuitivo (offerto in un solo istante, ma in forma inespressa e senza confini) in cui tutta l'opera è virtualmente

[2] *Giob.* 23,13.

* «Non si è trovato uno simile a lui che osservasse la legge dell'Altissimo». Frase tratta dalla vecchia ufficiatura liturgica dei Confessori non pontefici (*n.d.c.*).

contenuta e che si esplicherà nell'opera e che farà dell'opera stessa un originale ed un modello; incomparabilmente più immateriale di quanto non creda l'accademismo, essa è «un momento di intellezione assolutamente spirituale e semplice che in rapporto all'opera è trascendente e illimitato» [3], e grazie a cui vengono formate le stesse rappresentazioni, le concezioni e le immagini che sono come i primi materiali dell'opera.

Essa si esprime, infine, nella materia, come l'intuizione speculativa del filosofo nel verbo mentale. E in verità fare bene il verbo nello spirito e l'opera d'arte nella materia è un lavoro analogo: la maggior parte degli uomini lo comperano già bell'e fatto nei grandi magazzini del linguaggio, e quella nube di uccelli che gli uomini scambiano tra di loro e che voi vedete oscurare il cielo (quello che viene chiamato il commercio delle idee) non è che di verbi impagliati che essi si rimpallano con la racchetta; i pensatori vi mettono del piombo nella speranza di accecare il *partner* o di rompergli la testa. Di tanto in tanto, nasce veramente un verbo che emerge dalle invisibili acque vive, in cui il raggio dell'intuizione astrattiva incontra le immagini e la sensibilità profonda.

L'idea creatrice, dal canto suo, in verità appare alla coscienza come una emozione decisiva, ma come una emozione transverberata d'intelligenza, una piccola nube all'inizio, ma piena d'occhi, piena di sguardi imperiosi, carica di volontà, avida di dare esistenza, e se il tono affettivo si impone qui soprattutto alla nostra conoscenza di noi stessi, in realtà in questa emozione 'intelligenziata' ciò che interessa principalmente è l'invisibile dardo intenzionale dell'intuizione. Supponiamo anzi che essa sia pura intuizione intellettuale, come nell'angelo; in ogni caso essa ha la sua struttura ed i suoi contorni espressi allo spirito, la sua oggettività formata ed

[3] *Les Degrés du Savoir* cit., p. 791 (tr. it. *I gradi del sapere,* cit., p. 466).

espressa, soltanto nell'opera che essa produce all'esterno. In se stessa l'idea operativa o creatrice non è un concetto, anche se è sottesa da concetti, nata in mezzo ad essi, esigente anzi senza dubbio, a motivo delle condizioni dell'attività mentale nell'uomo, qualche vago concetto oscuro per poter nascere nello spirito; è, invece, uno sguardo intellettivo, una intellezione che ha per *concetto,* per frutto intelligibile generato — esteriore però allo spirito e nato dalla materia — l'opera stessa che si fa oggetto, non tanto di conoscenza, ma di creazione, o piuttosto oggetto di conoscenza creatrice, formante e non formata, naturante e non naturata.

L'immagine della creazione di un mondo dove trovarla meglio che nella creazione musicale? Come la cantata o la sinfonia, il mondo è costruito nel tempo (in un tempo che comincia con esso) e conservato, lungo la sua durata successiva, dal pensiero da cui riceve l'esistenza. Non c'è materia più vicina all'abisso proprio del creato del movimento di ciò che passa, del flusso ritmato e ordinato degli scoppi passeggeri di una gioia del senso che vien meno e svanisce. Come il mondo ed il movimento, il canto non ha la sua figura che nella memoria; *si non esset anima, non esset tempus**. Del pari che lo scorrere del tempo, la musica di per sé non è limitata e chiusa. Perché il canto dovrebbe arrestarsi? Perché mai dovrebbe finire un'opera musicale? «Essa non è simile ad un quadro, non c'è ragione perché finisca...», si trattava di un paradosso? Diciamo piuttosto che come il tempo del mondo sfocerà un giorno nell'eternità, la musica dovrebbe avere termine soltanto sfociando in un silenzio *di un altro ordine,* riempito da una voce sostanziale e nel quale l'anima gusta per un istante che il tempo non esiste più.

* S. Agostino, *Conf.* XI, 14 (*n.d.c.*).

E come trovare della conoscenza creatrice increata immagine più istruttiva della conoscenza creatrice creata? Come nella propria essenza eternamente vista Dio conosce tutte le cose, nella sua idea operativa l'artista conosce la sua opera in un modo, per così dire, sostanziale.

E tuttavia non ho detto che questa conoscenza che fa essere, non è compiuta essa stessa, nel suo dettaglio rappresentabile, se non quando l'opera è compiuta? Osiamo dire che, in un certo senso, le cose stanno in un modo uguale per la conoscenza divina. Infatti per darci una qualche intelligenza delle proprietà della scienza creatrice, detta *scientia visionis,* non occorre aggiungere alla considerazione della essenza divina infinitamente trasparente alla divina intellezione solo la considerazione di quanto si chiama la «volontà antecedente» (per la quale Egli vuole che tutto sia buono, tutto sia salvato), ma anche la considerazione della «volontà conseguente» di Dio, per la quale Egli permette il male della creatura libera, e in ragione di quali circostanze se non dei rifiuti di quest'ultima, non dico soltanto della possibilità generale di rifiuto inclusa nella libertà creata, dico pure delle iniziative di rifiuto che di fatto emanano da essa in questo o quel determinato momento?

Se è vero che nella linea del male la creatura è causa prima (deficiente, non efficiente) — causa prima della privazione o del nulla che ferisce un determinato momento della sua libertà — occorre dire che il male può essere conosciuto solo nell'istante stesso in cui ferisce così l'esistenza, nell'istante in cui la creatura si sottrae volontariamente all'influsso d'essere e di bontà che discende dall'amore creatore[4]: e appunto perché il tempo è tutt'intero presente al-

[4] Pure il bene della creatura libera può essere conosciuto solo nell'istante stesso in cui è voluto, ma per un'altra ragione, perché, in linea generale, la costellazione di tutte le cause create è incapace di far preconoscere con certezza l'atto della volontà libera, che come tale dipende solo da essa medesima e dalla causa prima.

l'immobile *nunc* eterno, da tutta l'eternità la privazione, la non-regolazione volontaria, il non-essere che è radice dell'atto deviato compiuto da me in quella determinata ora di quest'orologio dell'universo o dell'atomo, è ed era e sarà conosciuto da Dio.

Equivale ciò a porre una determinazione della scienza divina da parte della creatura, voglio dire mediante l'irruzione del nulla, di cui la creatura ha l'iniziativa prima? Ma credete voi, dunque, che il non-essere sia capace di determinare? E credete, di più, che gli esseri creati siano per la scienza divina qualcosa di diverso da un termine secondario raggiunto come una pura materia, per nulla affatto formante o specificatrice? Dimenticate che l'essenza divina è essa sola oggetto formale e specificatore per se stessa, e che né le cose (altre da lui), che Dio conosce, né i «decreti» né le «permissioni» della sua volontà hanno il minimo ruolo determinante nei riguardi della sua conoscenza?

Se non cominciamo col riconoscere la libertà assoluta della scienza divina rispetto ai suoi oggetti creati, non cominciamo a parlare di queste cose. Persino quando essa conosce ciò di cui non è la causa — il male come tale — essa non è mai formata da quanto conosce. E persino le sue permissioni restano formatrici, nel senso che pure le iniziative di rifiuto della creatura sono colte da essa e assunte entro i disegni e le forme per i quali passa il torrente dell'essere.

Dire che Dio conosce le creature nella sua essenza, non significa dire che Dio non conosca le creature, ma dei modelli ideali di esse, delle idee-quadri, delle idee cartesiane, oggetti conosciuti al posto delle cose e dei quali le cose sarebbero la copia non conosciuta; non significa fare dell'essenza divina un idolo delle cose create! L'essenza divina non è l'immagine o l'espressione delle cose, sono le cose stesse e in sé medesime ad essere una similitudine e un'espressione dell'essenza divina. Dio non le conosce nella sua essenza come in un'immagine d'esse, ma come nell'intuizione infinitamente trascendente di sé da parte di sé, la quale è altresì la forma creatrice delle cose.

Nel puro lampo d'eterna e sussistente intellezione che è il suo essere, Dio conosce le cose possibili: le conosce e le esaurisce, fino al fondo più profondo della loro propria essenza; e qui, in quello stesso lampo, conosce i suoi «decreti predeterminanti», in altre parole, tra le cose possibili, certune in quanto liberamente volute e amate da lui, e dunque in quanto esistenti, amanti e agenti; e nelle creature libere così conosciute esaustivamente nella loro idea creatrice, e che di fronte a lui sono come degli dèi dal basso, perché ha permesso loro di rifiutare il suo amore se vogliono, Egli conosce il nulla che, potendo «fare» senza di lui e non potendo «fare» che senza di lui[5], esse «fanno» in quel determinato istante per loro sola iniziativa, e mediante il quale esse si sottraggono a lui, fendono il proprio essere (e dove mai Egli potrebbe conoscere il male se non là dove, negativamente, esso prende forma, — nel bene ch'esso ferisce?). Così Dio conosce, di scienza di visione, il male — o piuttosto la libera non-attenzione alla regola dell'azione, quella pura privazione del tutto segreta che è la radice metafisica del male dell'azione cattiva — nella creatura stessa attualmente agente, ch'Egli conosce — in quanto essa esiste e liberamente agisce — nei fuochi dell'amore creatore, e — quanto alla sua natura e all'abisso delle sue possibilità — nella luce consustanziale dell'essenza increata. Così, nella luce di ciò che è lui stesso a sé medesimo, conosciute da lui nell'esperienza stessa della propria bellezza e della propria bontà, le cose create vengono da lui toccate senza tatto, nel più profondo del loro essere e del loro non-essere, nel più profondo della bontà di ciò ch'esse sono (*et erant valde bona* *), nel più profondo della dolcezza del bene, dell'amarezza del male di ciò ch'esse fanno.

[5] *Sine me* nihil *potestis facere*, *Gv.* 15,5.
* *Gen.* 1,31 (*Vulg.*) (*n.d.c.*).

Come la vita organica è una crescita dell'essere che si costruisce attraverso le vittorie e le rovine, come la vita mistica è un passaggio uniformemente accelerato attraverso le raffiche della luce e della notte, — così la vita dello spirito creatore è una strana esperienza di crescita e di approfondimento — parlo, sia chiaro, di una cosa ben diversa dal perfezionamento del sapere tecnico e dell'abilità; ed in questa crescita tutto è pericolo, ma il pericolo maggiore è quello di rifiutarla.

Che cos'è essa, in ultima istanza, se non un progresso nella realizzazione di quella parentela metafisica, segnalata or ora, tra l'idea creatrice umana, nonostante tutto ciò che essa comporta di servitù estranee, e l'idea creatrice per eccellenza, tutta libertà riguardo all'oggetto — formante e non formata? Per natura, l'idea creatrice umana dipende in maniera miserevole dal mondo esterno e da tutto questo ammasso infinito di forme e di bellezze già fatte; ed ancora da tutta la massa di quanto le generazioni hanno appreso; e dal codice dei segni in uso nella tribù; nonché dalle regole (nella misura in cui sono ancora distinte da essa) di fabbricazione dell'oggetto. Essa ha bisogno di tutto questo e tutto questo le è estraneo. Deve asservirlo a sé nel tempo stesso che essa si purifica; asservirlo a sé, dunque separarsene; *segregata ut imperet*.

È necessario che aumenti sempre il movimento di spiritualità fattiva che costituisce l'essenziale dell'idea creatrice e che, *in quanto tale*, è libero da tutto, non riceve nulla da nulla e da nessuno (eccetto che dal primo Poeta), per giungere unicamente a formare l'oggetto a sua somiglianza; quanto più aumenterà la notte, a volte transluminosa, a volte tenebrosa, tanto più aumenterà la solitudine; tanto più avverranno i distacchi, le rotture, una distruzione che tende ad essere universale.

Comprendiamo come si possa esitare. Quando il cuore non è a sua volta ricco di costellazioni potenti, quando non

è un universo capace di tener testa da solo all'universo, allora le devastazioni dello spirito saranno puramente distruttrici e divoratrici, dominerà null'altro che la distruzione.

Ma, in definitiva, sono forse Dio per fare un'opera divina e formare senza essere formato? Mi si domanda di creare dal nulla? Se la mia opera è come un concetto o un verbo formato dalla mia intuizione creatrice, fuori di me, con della polvere, che cosa dunque esprimerà?

Via via che si avvicina al suo tipo puro e realizza la sua legge più profonda, l'artista esprime nella sua opera precisamente se stesso e la sua propria essenza, l'intelligenza che egli possiede di se stesso; ecco la sostanza nascosta della sua intuizione creatrice.

Se stesso, vale a dire i suoi stati o i suoi fenomeni, la sua emozione come *materia* da racchiudere nell'opera? Le cose vanno così per la corruzione mercantile o idealista dell'arte. Abbiamo detto che l'emozione creatrice non è materia, ma *forma* dell'opera, non è una emozione-cosa, è una emozione intuitiva ed *intenzionale* che reca in sé molto più che se stessa. Contenuto di questa emozione formatrice è il sé dell'artista in quanto sostanza segreta e persona in atto di comunicazione spirituale. È stato scritto[6] che la volgarità dice sempre *io (je)*; dice pure *si (on)*, ed è in realtà la stessa cosa, perché il suo *io (je)* non è altro che un soggetto neutro di fenomeni o di predicati, un soggetto-materia come quello dell'egoista. Ma in maniera del tutto diversa anche la poesia dice sempre *io (je)* («Effonde il *mio* cuore liete parole», «fammi vivere, ed *io* osserverò le parole della tua bocca...») *, il suo *io* è la profondità sostanziale della soggettività vivente ed amante, è un soggetto-atto, come quello del santo, e come lui, benché in tutt'altra maniera, è un soggetto che dà. L'arte della Cina e dell'India, come quella

[6] Cfr. LIONEL DE FONSEKA, *De la vérité dans l'Art, dialogue entre un Oriental et un Occidental*, Chitra, Paris 1930.

* Rispettivamente *Sal.* 44(45),2 e 118(119),88 (*n.d.c.*).

del medioevo, può ben mettersi al riparo dietro al rito o al semplice dovere di ornare la vita, essa è altrettanto personale in questo senso, più personale a volte di quella dell'Occidente individualista. La canonicità più o meno rigorosa dell'arte è in questo caso una condizione secondaria; un tempo, essa è stata una condizione favorevole nascondendo l'arte a se stessa. Ma la coscienza di sé e, al tempo stesso, la libertà a cui ha preso gusto costituiscono dei bei pericoli che hanno mobilitato la poesia.

Tuttavia l'uomo non si conosce attraverso la sua essenza. La sua sostanza gli è nascosta, egli si percepisce solo rifratto dal mondo dei suoi atti il quale, dal canto suo, rifrange il mondo delle cose: se non si riempie dell'universo, rimane vuoto a se stesso; egli dunque non ha, come i puri spiriti, le sue intuizioni creatrici nella luce posseduta sin dall'inizio di una intuizione di sé da sé; può esprimersi in un'opera solo a condizione che le cose risuonino in lui e che in lui, con uno stesso risveglio, le cose e lui stesso escano insieme dal sonno. Nascono da qui le perplessità della condizione del poeta. Se egli ode le parole d'ordine e i segreti che sono come balbettati nelle cose, se percepisce delle realtà, delle corrispondenze, delle cifre di orrore o di bellezza di certa e sicura oggettività, se capta come un mago le radiazioni dei trascendentali, questo non fa cogliendo tale oggettività per se stessa, ma ricevendo tutto questo nelle pieghe del suo sentimento e della sua passione, — non come cosa altra da sé, secondo la legge del sapere speculativo, ma al contrario, come inseparabile da se stesso e, in verità, come se stesso; lo fa per cogliere in tal modo oscuramente il suo proprio essere con un tipo di conoscenza che avrà esito solo facendosi creatrice, che si concettualizzerà soltanto in un'opera fatta dalle sue mani. Nutrendosi «di una intelligibilità legata» [7], la conoscenza fatta di connaturalità affettiva, la conoscenza per risonanza nella soggettività, è per sua natura una conoscenza

[7] *Les Degrés du Savoir* cit., p. 5 (tr. it. *I gradi del sapere* cit., p. 20).

poetica, ordinata di per sé ad un'opera di suoni o di colori, di forme o di parole. Non a caso la conoscenza mistica, benché di per sé incomunicabile (proprio in quanto mistica), con tanta frequenza sovrabbonda (in quanto conoscenza per connaturalità) in espressione poetica. Per quanto riguarda poi il poeta, non a caso, ancora, si crede scelto per soffrire più degli altri uomini:

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi. *

Come il mistico patisce le cose divine, il poeta c'è per patire le cose di quaggiù e soffrirle tanto da poter esprimere se stesso esprimendole. E quando più è in atto di comunicazione spirituale, lo è perché «patisce» ancora coscientemente una inesorabile mano più forte di lui, che passa e non ritorna.

Affinché si sviluppi e cresca continuamente, in conformità alla sua legge, la vita dello spirito creatore, è dunque necessario che si approfondisca continuamente il centro di soggettività nel quale, soffrendo le cose del mondo e quelle dell'anima, esso si desta a se stesso. Perseguendo questa linea di riflessione, saremmo certamente condotti a domandarci se, superato un certo livello, questo progresso di spiritualità può proseguire senza che, in una forma o in un'altra, un'esperienza religiosa propriamente detta aiuti l'anima del poeta ad abbandonare le superfici. Continuare ad ogni costo, rifiutare eroicamente di rinunciare alla crescita dello spirito creatore, quando una simile esperienza, postulata da tutto l'essere, è stata resa tuttavia impossibile, è questo forse il segreto del crollo di Nietzsche? In ogni caso, ciò che intendo qui sottolineare, è il fatto che la creazione si compagina a livelli differenti nella sostanza spirituale dell'anima; in questo, ognuno confessa ciò che egli è, e quanto più il poeta diventa grande, tanto più il livello dell'intuizione creatrice discende nello

* «Ho l'estasi e il terrore d'essere scelto».

spessore della sua anima. Lì dove prima poteva provare una emozione che lo spingeva al canto, ora non può fare più nulla, deve scavare più in profondità. Si direbbe che lo *choc* della sofferenza e della visione faccia cadere una dopo l'altra le pareti viventi sensibili, dietro alle quali si cela la sua identità. Lo si distrugge senza pietà, lo si tormenta, lo si bracca. Guai a lui se, ritirandosi in se stesso, trova un cielo devastato, inaccessibile; non gli resta che sprofondare nel suo inferno. Ma se, al limite estremo, il poeta rimane in silenzio, ciò non significa che sia del tutto compiuta la crescita di cui stiamo parlando; non significa che di per sé il canto non esiga ancora di nascere in lui più profondamente, meno lontano dalla spiritualità creatrice increata che è archetipo di ogni esistenza creatrice; significa che l'ultima parete del cuore è stata raggiunta e che la sostanza umana è stata consumata.

Ho parlato del poeta, ma del poeta che ogni artista dev'essere e non solo di colui che fa versi. Ed anche qui, a dire il vero, è il musicista ad offrire alle speculazioni del filosofo una esperienza privilegiata. Meno legato all'universo delle idee umane e dei valori umani di colui il quale crea con i vocaboli del linguaggio degli uomini, meno legato del pittore e dello scultore alle forme e alle immagini delle cose, meno legato dell'architetto alle condizioni di uso della casa da creare, nel musicista si verificano nella maniera più limpida le esigenze metafisiche della poesia. Quando non le soddisfa, in lui si nota più che in ogni altro la carenza. Nessun altro all'infuori di un elaboratore di «opere» [Wagner] poteva istruire un Nietzsche con una delusione così perfettamente decisiva.

III

Questo problema della profondità più o meno grande del punto in cui si forma l'impulso creativo, in verità, vien prima di tutti gli altri. Mille altre condizioni interessano l'opera

d'arte, ma questa è la più importante. Se l'opera musicale di Arthur Lourié mi sembra tanto ricca di significato, è perché, a mio avviso, l'intuizione creativa di nessun altro artista contemporaneo nasce ad un livello più profondo.

Si tratta, in verità, di musica pura, e questa musica la più pura è ad un tempo anche la più piena. Il filosofo trova in essa una meravigliosa illustrazione di quella legge per la quale, a condizione di nascere abbastanza profondamente nell'anima e di essere abbastanza forte per sopravvivere ai grandi pericoli, la musica o la poesia è, nella maniera più vera, musica o poesia pura (perché quel livello più profondo al quale essa nasce è un livello di spiritualità fattiva, di spirito di poesia o di musica) proprio quando è più gonfia di linfa umana e divina (perché, per essere scavata sino a quella profondità, l'anima ha dovuto soffrire molto da parte di se stessa e delle cose).

Poiché anch'essa è spirito nella carne, dal momento in cui diviene cosciente di se stessa, l'arte comincia a soffrire del tormento della libertà. Non è forse anch'essa chiamata ad una liberazione? Quintessenza delle energie della creazione, non è forse impegnata come ogni creatura nel travaglio del parto? L'epoca disgraziata che sta per terminare sotto i nostri occhi ha avuto coscienza di tale vocazione, e per questo era commovente. Ma quale cattiva riuscita ha avuto! Un grande poeta di cui «la bêtise n'est pas le fort» [«l'imbecillità non è il forte»] doveva riporre una speranza debole e triste in quella sovrana arte di eludere che fu sempre il rifugio dello spirito classico francese; la paura dell'anima e la ricerca di una vittoria di compensazione, di una illusoria eternità dal lato delle superfici combinate con maestria infallibile, l'irrimediabile dualità umanista e giansenista giustamente sottolineata da Charles Du Bos nello spirito classico [8], — completamente laicizzato ormai e svuotato di sostanza — non pote-

[8] Cfr. CHARLES DU BOS, *Approximations,* VI[e] série [7 serie, Paris 1921-1937].

vano far altro in definitiva che ridurre la poesia alla forma impeccabile e dilettevole di una assenza. È così che i surrealisti, a dispetto delle apparenze, lavorando sulle parole e sui meccanismi dell'espressione (cercando questa volta di porre a nudo le loro origini subconscie, ma distruggere una macchina equivale pur sempre a lavorare sulla macchina), hanno cercato la libertà. Operava pur sempre in loro un gusto di sperimentazione cartesiana, dissimulato sotto un fervore abbastanza dubbio per il mistero. Non hanno avuto un musicista.

La poesia aveva nella musica la sua migliore *chance*. Essa ha cercato con antenne più sensibili; più volte, ha sfiorato ciò che si lascia cogliere a stento.

Debussy, o la musica ritrovata[9]: certamente, fu una prima liberazione; quale meraviglia! si tirava il collo all'eloquenza, alla pretesa di ammaliare, alla mistagogia; la forza e l'umiltà creatrici ritrovavano le condizioni proprie dell'arte, aprivano le fontane dell'intelligenza operaia, spezzavano le regole accademiche, ridavano all'opera la sua verità di frutto spiritualmente maturato per il diletto. Tuttavia fu una liberazione dell'arte più che della poesia; quest'ultima rimaneva troppo legata alla psicologia, alle apparenze affettive, si diluiva a volte nel flusso troppo fugace di una emozione che non raggiungeva l'anima. Eccezion fatta per alcuni artisti penetranti, dotti e sensibili come lei, caro Roland-Manuel, l'esperienza di Debussy non rivelava il suo segreto; ed un'opera geniale la cui tendenza propria era diretta verso l'oggettività fattiva, finiva tuttavia per trarre in inganno e sembrar cedere ai prestigi del sentimento.

L'opera di Satie pareva meno grande, ma la sua lezione si spingeva più oltre. Era la lezione di un Socrate che maliziosamente risveglia la virtù, turba le cattive coscienze e stimola le buone; Satie ha pulito la musica da ogni pretesa e

[9] Cfr. Louis Laloy, *La musique retrouvée*, Le Roseau d'or, Paris 1928.

da ogni pedanteria, l'ha profondamente purificata; ritengo che in quest'ordine della purificazione dei mezzi egli sia sceso molto più in profondità di Debussy; ma si trattava ancora, e soprattutto, di una purificazione della virtù d'arte, e da questo punto di vista il pudore e le dissimulazioni della sua ironia sono ben significativi. La poesia, e di quale freschezza, scivolava assottigliata e mascherata attraverso delle porte socchiuse. Era ben lì, meravigliosamente viva e vivace, così come la tenerezza; impacciata tuttavia, con timidezza da povera, la poesia attendeva il suo turno.

Non è affatto calunniare i successori di Satie confessare che, per quanto li riguarda, questo turno raramente è venuto. Dopo brillanti promesse, e qualche cosa in più di semplici promesse, la meccanica dell'abilità, dell'intelligenza e del gusto, si è rimessa a sciorinare sorprese; la monotonia di questo esercizio avrebbe assunto ben presto un aspetto fatale. I talenti più sicuri, e Dio sa se non sono numerosi nel nostro tempo, non arrivano a rompere l'incanto. Ricaduta nell'inerzia di un nuovo formalismo — arrestata di colpo su di un'altra strada dalla grande esperienza di Stravinskij, che dove è passata non lascia più nulla da fare — oppure scossa da tentativi, a volte straordinari, di galvanizzazione, la musica moderna si trova ancora una volta in una fase critica, che può sembrare senza una via d'uscita.

Dal suo inquieto ritiro dell'Alhambra di Granata, un solitario consumato d'ardore e di fede ha tuttavia fatto intravvedere la strada. Aspro e sapiente come la passione, discreto, segreto, preciso e, a poco a poco, trasfigurato nei deserti dell'orazione, il canto di Manuel de Falla fa sgorgare dalla roccia un'acqua eterna. Inizialmente in sintonia con la violenza un po' povera, nonostante tutto, e volta al pittoresco, della melodia popolare, il Manuel de Falla del *Retablo de Maese Pedro*, addomestica, come un asceta che parla agli uccelli, l'universo della poesia. Si tratta forse di un musicista troppo eccezionale perché il filosofo, che si sforza di co-

gliere i salti dello spirito di un'epoca, possa valersi del suo esempio? Un altro solitario gli risponde, ed il suo esempio è altrettanto significativo.

Non so se il nostro tempo è disposto ad accogliere ciò che Lourié gli reca, ma so che gli reca una musica liberata.

Altri [10] hanno rintracciato la curva, singolarmente istruttiva, delle sue esperienze e delle sue ricerche, dal tempo del futurismo raffinato dei circoli di Pietroburgo e del manifesto dello *Spectre spontané* [11]. Qui voglio sottolineare la forza di *trazione,* se posso esprimermi così, e di affrancamento di una simile opera. Essa attrae a sé e riunisce a poco a poco tutto ciò che la musica del nostro tempo ha cercato, e non solamente la musica, ma anche la poesia, la rivoluzione, tutto ciò che tormenta la nostra cultura nei centri nervosi del suo dolore. Ed ecco che con tutte le armi, dominate ben presto anch'esse, della tecnica e della sensibilità del nostro tempo, tutto quanto questo bottino raccolto, sopra il quale cade un fuoco sconosciuto, sprigiona la sua più alta fiamma.

Nulla rende più manifeste le leggi di crescita di cui si è parlato sopra. Non si cerchi qui alcun effetto di patrocinio, di difesa d'ufficio. Proviamo piuttosto un senso di noia, tanto è precisa la conferma, nel dover constatare che questo grande afflusso dell'anima e dell'ispirazione che rinnova la musica contemporanea grazie all'invasione di un mormorio venuto dal fondo della sostanza, di una piccola nube all'orizzonte che bagnerà con una pioggia della freschezza del fuoco gli «abiti» dell'intelletto creativo, si è manifestato in Lourié proprio nel momento in cui un altro soffio, contemplativo questa volta, giungeva a rendere più intensa l'unità vitale nelle profondità di uno spirito già da molto tempo religioso.

[10] Cfr. Boris de Schloezer, «Courrier des Îles» n. 4, luglio 1934; Henry Davenson [pseud. di Henry-Irenée Marrou], «Esprit», febbraio 1935.

[11] (1914) Arthur Lourié vi riconosceva come princìpi specifici della Musica: «1) l'eliminazione della linearità (dell'architettonica), per mezzo della prospettiva interna (la sintesi primitiva); 2) la sostanzialità degli elementi». Dopo di allora ha preso meglio coscienza dell'importanza della costruzione.

Della musica di Lourié è stato detto che si tratta di una musica ontologica; in stile kierkegaardiano, potremmo anche dire «esistenziale». Essa nasce alle radici singolari dell'essere, il più vicino possibile a quella giuntura dell'anima e dello spirito di cui parla san Paolo *. Come sapere metafisico, l'ontologia si situa al più alto grado d'intuizione astrattiva; la poesia, al contrario, più è ontologica, più sgorga dal recesso impenetrabile dell'individualità, intendo parlare dell'individualità di quell'anima spirituale che è una cosa sola, sostanzialmente, con la carne. Ed è lì che essa infonde all'opera prodotta la carica più potente, concreta, di universalità. Se è vero, come osservavamo poco fa, che l'idea operativa esige che vi sia una risonanza dell'universo nel sé creatore, si comprende facilmente questo contrasto. E si comprendono, al tempo stesso, alcuni abbagli dei filosofi, quando esigono per la loro filosofia i privilegi di una conoscenza che è riservata al musicista, al pittore, al poeta.

Una musica «ontologica» è una musica «erotica» — e qui parlo ancora danese [in termini kierkegaardiani, *n.d.c.*] — intendo dire che essa trae la sua sostanza dall'*eros* immanente all'essere, dalla pesantezza interna del desiderio e del rimpianto di cui geme ogni cosa creata; per questo essa è naturalmente religiosa e si risveglia completamente soltanto sotto un tocco dell'amore di Dio. Ed infine, essa non procede alla maniera di un cavallo o di un bue, di un serpente, di un uccello o di un proiettile, essa avanza — perché l'essere è di per sé trascendentalmente vero, e riflesso o suscettibile di riflessione nell'intelligenza — grazie ad un movimento di parole e di risposte organicamente legate tra loro, come una sorta di echi intelligibili, in altri termini alla maniera di un dialogo, alla maniera del dialogo interiore grazie al quale noi conversiamo continuamente con noi stessi o con Dio. In tal

* *Eb.* 4,12 (*n.d.c.*).

senso (e senza il minimo rapporto con un gioco logico qualsiasi di tesi e di antitesi) una delle opere di Lourié ha per titolo *Symphonie dialectique*. Ritroviamo pure in lui, ed è cosa che appartiene allo spirito più che alla parola, quella caratteristica della conversazione sostanziale che giunge al suo grado più alto in un Mozart, angelo del verbo, della parola.

Mi pare che sia con la *Sonate liturgique* che ha inizio il periodo in cui l'arte di Lourié raggiunge la sua pienezza e verifica in maniera irrecusabile l'assioma paolino: là dove c'è lo spirito, là vi è la libertà *. Nel *Concert spirituel,* la musica propriamente religiosa, libera da ogni forma tradizionale, ritrova assieme alla sua ispirazione essenziale una straordinaria spontaneità. La *Symphonie dialectique* è anch'essa religiosa, ma in tutt'altro modo e con l'assenza anzi di ogni tema cristiano: per la sola qualità dell'opera. In tal caso, essa risponde a ciò che potremmo chiamare un senso religioso dell'esistenza profana. Il ritmo batte come il cuore della grande notte, con una sua inesorabile necessità vitale; il canto penetra, avvolge questa notte come uno sguardo che nulla può racchiudere, come un amore che fa legge, che *è* la legge. Con il *Festin pendant la peste,* è al centro della perversità della creatura, della troppo ricercata delicatezza dei suoi diletti e della sua nostalgia che penetra lo stesso senso spirituale, prima di vedere stendersi sopra le ali tranquille della morte; le profonde affinità baudelairiane di Lourié, quanto in lui esiste di dandismo e di crudeltà, ma come infranto da una grande dolcezza, si manifestano con una singolare intensità in questa mirabile festa dell'agonia del nostro mondo. Ebbene: ciò che mi colpisce qui, sono la spogliazione e la lucidità progressive dell'intuizione nel susseguirsi di queste tre grandi opere, le quali dovevano logicamente nascere in quest'ordine, e nelle quali lo sguardo creatore è tanto più acuto quanto più tenebroso è l'oggetto. Ma ecco che l'opera più recente, nel momento in cui scrivo queste righe, un canto a due voci sopra un poema religioso, *Procession,* è un'opera di pura umiltà e fedeltà, un perfetto scioglimento nel movimento dell'anima che avanza per donarsi.

* 2 *Cor.* 3,17 (*n.d.c.*).

Sarà ancora un effetto dell'analogia di situazione spirituale con Baudelaire di cui ho appena parlato? Trovo nell'opera di Lourié un aspetto che posso caratterizzare soltanto arrischiandomi di dire, in mancanza di un termine migliore, che esiste una specie di «magia» in questa musica. Termine pericoloso, cosa pericolosa e desiderabile; è bene proporre qualche riflessione a questo proposito.

Ogni opera d'arte è fatta di corpo, di anima e di spirito. Chiamo *corpo* il linguaggio dell'opera, il suo discorso, l'insieme dei suoi mezzi tecnici; *anima,* l'idea fattiva, il *verbum cordis* dell'artista, — essa nasce, in realtà, dall'abbondanza del cuore; *spirito,* la poesia.

È ovvio che il corpo è lo strumento dell'anima. Ma penso — le definizioni delle parole son pur libere — che c'è «magia» in un'opera quando lo spirito è trascendente all'anima, in qualche modo separato da essa, — come il νοῦς di Aristotele che entrava dalla porta * — e l'anima ed il corpo si trovano per così dire annichiliti nei suoi riguardi; voglio dire che divengono insieme, tanto l'anima che il corpo dell'opera, puro strumento di uno spirito estraneo, segno attraverso il quale passa una causalità superiore, sacramento di una poesia separata che si fa gioco dell'arte.

E che diremo allora una volta che siamo muniti di queste nozioni? Osserveremo anzitutto che esistono (dal momento che la bellezza è cosa trascendentale ed analogica) tre linee, se posso esprimermi così, quasi indipendenti secondo cui possono sorgere l'emozione estetica e l'ammirazione; una opera infatti può essere bella grazie al corpo, o all'anima,

* θύραθεν ARISTOTELE, *De an.* III, 4 (*n.d.c.*).

oppure allo spirito (cioè alla poesia). Ed esiste una quarta linea, che non è più propriamente della bellezza, ma della grazia, nel senso in cui Plotino affermava che la grazia è superiore alla bellezza; in questa linea ciò che importa è la magia dell'opera. È bene ritrovare qui il vecchio maestro di magia delle *Enneadi*. Il suo insegnamento ci appare sospetto quando egli pretende di guidarci alla contemplazione mistica e di introdurci nelle realtà divine; ma se lo portiamo in un'altra sede, se ne ci serviamo per le cose della poesia e della bellezza, allora assume la sua vera forza. È lì che dobbiamo ascoltarlo.

Dopo di ché non ho la minima intenzione di proporre delle classificazioni, oppure di cominciare una distribuzione di premi; una certa opera priva di magia può ben essere più bella, più grande e più completa, più ricca di poesia che non un'opera dotata di magia; ma mi sembra interessante tuttavia far la prova, a contatto con l'esperienza, del valore dei nostri strumenti di ricerca.

Col timore di allungare una mano parricida contro il più grande dei musicisti, oseremo affermare che esiste poca magia in Giovanni Sebastiano Bach? Sì, affermiamo che questa musica, fra tutte la più sublime, questa musica-madre è una musica senza magia: in Bach (ed è forse il segreto della sua potenza e della sua fecondità), lo spirito e l'anima costituiscono una cosa sola, la poesia dell'opera è consustanziale alla sua idea creativa, quest'ultima non è strumento, ma regina e dea, sempre. Per questo motivo, la musica di Bach equivale ad una grande preghiera vocale la quale si eleva a quella contemplazione che la teologia mistica chiama «contemplazione acquisita»; essa non oltrepassa la soglia dell'orazione mistica o infusa.

Il pericolo della magia consiste nel fatto che essa è un dono di un ordine esterno o superiore all'arte. Colui che la possiede senza averla cercata riceve qualche cosa dal cielo o dall'inferno, — e qualcosa di difficile da reggere, e che esige un'arte abbastanza forte per obbedire. Chi la cerca altera inevitabilmente la propria arte, fabbrica della moneta falsa. Wagner è vissuto esclusivamente per la magia; se facciamo eccezione per il *Tristano,* non esiste magia nella sua musica, nemmeno ombra di magia nera, — solamente le frodi e le droghe di una testa ebbra di scienza e di genio.

Il caso di Satie è inverso. Per scrupolo appassionato di probità egli detesta, scomunica in se stesso ogni eventuale magia, ne purifica ferocemente la sua opera. Rimossa, essa si maschera allora in quel gusto stravagante della mistificazione che disarma le intraprese del mistero, e protegge la neve ironica d'una musica vergine.

In Stravinskij, lo spirito o la poesia dell'opera non è consustanziale alla sua anima, le è trascendente. Ma è lo spirito proprio del musicista: il suo intelletto dominatore, la sua volontà personale. Si comprende così come, più egli diviene se stesso, più si allontani dalla magia. Confrontate la *Sagra della primavera* [1913] e le *Nozze* [1923], nelle quali tanti spiriti della terra e delle acque ancora lo ossessionano, con altri capolavori come *Apollo Musagete* o quel *Capriccio* [1942] la cui smagliante poesia appartiene completamente all'oggetto compiuto.

Non esiste magia in Beethoven; e tuttavia, chi sa farsi amare più di lui? Ben diversamente da Wagner, egli non ricerca la magia. Spirito ed anima fusi, come è possibile resistere a questo grande cuore che si offre, e che supplisce ad una certa sgradevolezza dell'invenzione operaia con la generosità della sua anima profusa senza misura?

Esiste della magia in Schubert, in Chopin, in Musorgskij. La magia non è sempre bianca. La magia di Lourié si eleva dalle ombre dell'umano penetrate dalla pietà che assume ogni cosa, da una specie di catastrofe dell'essere, che ha tutto il peso di una tragedia, ma il cui carattere propriamente tragico, vale a dire disperato, rimane problematico e per così dire sospeso, a causa del volto di Dio che passa attraverso le

porte. La sua musica, quando prega, varca la soglia del raccoglimento soprannaturale. Il meraviglioso, in lui come negli altri prìncipi della magia, consiste nel fatto che essa rende più forte e più densa l'arte attraverso cui passa e le obbedisce senza mai cedere. La magia del capo dei prìncipi è una magia angelica — non dico che in Mozart ci sia solo un angelo innocente ad operare; in questo miracolo dell'infanzia eroica la crudeltà del fanciullo e dell'angelo, una grazia assassina pervade a volte la trasparenza e la lucidità della scienza infusa e del gioco infallibile.

Esiste infine una magia sacra, quella assolutamente bianca e che ha la sua fonte nei desideri inenarrabili dello Spirito Santo, la magia della melodia gregoriana. Ma essa appartiene ad un altro universo.

Per riconoscere talune famiglie di spiriti, si potrebbero cercare altri princìpi di discriminazione, tratti in particolare dall'analogia del mondo dell'arte con il mondo della vita morale. In alcuni, la virtù d'arte pare coniugarsi maggiormente con la prudenza, in altri con la contemplazione. Ecco due famiglie che non si comprendono affatto; qui come in altri campi, il prudente paventa il contemplativo e diffida di lui, a volte prova del risentimento contro di lui. Come il vecchio Cartesio, Péguy, Rouault, Satie sono dei prudenti; ecco allora le circospezioni, le suscettibilità, i timori e la passione dell'invenzione meravigliosa, del bel colpo di genio covato nella solitudine. Bergson o Léon Bloy, Lourié, Jean Hugo sono dei contemplativi, possiedono la disinvoltura, le esigenze ed il distacco, la fortuna o la disdetta dei privilegiati; la loro felicità e la loro disgrazia dipendono da un trascendentale, sul quale hanno scommesso.

Non credete, caro Lourié, che tra la Musica e la Filosofia esistano strane corrispondenze? Tutte e due, quando il loro centro è in loro stesse, sono capaci di parlare senza timori e di andare dove vogliono, raggiungono il loro scopo, credono in

se stesse, fanno la ruota con gli ingranaggi delle loro belle tecniche; esse si installano, sono installate.

Noi preferiamo che esse possiedano fuori di sé e al di sopra di sé (a dire il vero, infinitamente al di sopra di sé) il punto fisso al quale attenersi, il centro della loro vitalità. È meno comodo per esse, non possono più credere in se stesse, sono condannate a muoversi continuamente, a rivedere le proprie posizioni, a sradicarsi, sono sempre agli inizi, hanno palpitazioni di cuore; propriamente parlando, sono delle virtù *ec-centriche*. Ebbene, esse hanno la probabilità di vederne del paesaggio, di vivere un po' e forse si avvicineranno così a quell'«Amore che noi riconosceremo dalle piaghe che gli abbiamo inferte».

Il loro fine fugge sempre davanti a loro. Quanto più avanzano, tanto più lo vedono allontanarsi, dietro di loro si scorgerebbero più vicine ad esso, ma non possono volgere il capo. Non esiste ombra di esoterismo in esse, e tuttavia sono mascherate. Che cosa vuol dire questo? Devono seguire un cammino evangelico, mascherarsi di luce e di semplicità: ed è questo che sicuramente più offusca gli occhi dell'uomo. Devono attraversare le zone pericolose in cui un senso di vertigine può impossessarsi di loro, prima di giungere là dove non esiste più alcun cammino, ma il grande firmamento della libertà dei pacifici.

INDICE DEI NOMI

Abramo (Bibbia), 94, 95
Adamo (Bibbia), 33
Agostino A. d'Ippona (s.), 56, 67
Angelico Beato (fra Giovanni da Fiesole), 92
Apollinaire G., 15, 42, 84
Aristotele di Stagira, 51, 121

Bach J.S., 122
Balla G., 84
Baty G., 30
Baudelaire Ch., 21, 33, 45, 121
Beethoven L. van, 123
Bergson H., 124
Bernini G. L., 26
Berrettini P., 83
Blondel M., 55
Bloy L., 15, 29, 30, 78, 79, 124
Boccaccio G., 12
Boccioni V., 83, 85
Bonnat L.-J.-F., 76
Braque G., 83, 85
Bremond H., 33, 45
Breton A., 24, 100

Carrà C., 84
Chagall (Šagal) M., 91, 92, 93, 94
Chamisso, A. von, 97
Choisy F.-A., 87
Chopin F. F., 124
Cilento V., 7, 34
Cimabue, 28
Cingria A., 42, 89
Claudel P., 17, 30, 32, 42, 101
Cocteau J., 9, 20, 22, 25, 41, 101
Colette Sidonie-Gabrielle, 68
Crampon, 38

Dalì S., 101
Dante Alighieri, 17
Davenson H. (pseud. di H. - I. Marrou), 118
David (Bibbia), 35
Debussy C., 116, 117
Delacroix E., 32
Descartes (Cartesio, cartesiano) R., 116, 124
Dostoevskij F. M., 59, 60, 61, 67
Douglas, Lord A., 50
Du Bos Ch., 70, 116
Dufy R., 83
Dürer A., 87

Eliot Th. S., 29, 32, 33
Éluard P., 101
Erasmo (Geertszoon) D. da Rotterdam, 27
Esaù (Bibbia), 51
Eva (Bibbia), 33

Fabre L., 11
Falla, M. de, 117, 118
Fidia, 8
Flaubert G., 100
Fonseka, L. de, 111
Fort P., 84
Francesco (di Pietro di Bernardone) d'Assisi (s.) 56, 91, 93
93
Freud S. (freudismo), 66, 101
Fusero C., 40

Ghéon H., 19, 30
Giacobbe (Bibbia), 51
Gide A., 30, 59, 60, 61, 62, 63, 69, 98, 99, 100
Giobbe (Bibbia), 104
Giotto di Bondone, 28
Giovanni evangelista (s.), 109
Giovanni di S. Tommaso (de Poinsot), 9
Greco, el (soprannome di D. Theotokópulos), 26, 57
Green J. 64, 102

Gris J., 83
Grünewald M., 26

Harris F., 50
Hegel G. F. W. (hegeliano), 16
Henry Ch., 87
Hoffman, signora, 59
Hugo J., 103, 124
Hugo V., 29
Huysmans J.-K., 78

Isacco (Bibbia), 51
Jacob M., 28, 31, 41, 101
Jammes F., 101
Jarry A., 83
Jouhandeau M., 101
Joyce J., 102

Kant J., 39
Karamazov D. (personaggio de *I fratelli Karamazov* di F. Dostoevskij), 63
Kierkegaard S. A. (kierkegaardiano), 119
Kirillov A.N. (personaggio de *I demoni* di F. Dostoevskij), 62, 63
Krylov I. A., 91

La Fontaine, J. de, 91
Laloy L., 116
Lanoë J., 42
Lautréamont, le Comte de (pseud. di I. Ducasse), 15
Lefèvre F., 20
Le Fort Gertrud, 70
Lourié A., 114, 118, 119, 120, 124, 125
Luca evangelista (s.), 49

Makarov, 59
Mallarmé St., 11, 14, 15, 20
Malraux A., 102
Margherita da Cortona (s.), 83
Marinetti F. T., 83
Maritain J., 41
Maritain Raissa, 29, 78
Marot C., 25
Marx K., 99
Massis H., 39
Mauriac F., 66, 69, 70, 71, 102
Maurras Ch., 12
Meredith G., 67
Modigliani A., 83

Mosè (Bibbia), 94
More (Moro) T. (s.), 27
Moreau G., 75, 79, 80
Mozart W. A., 120, 124
Musorgskij M. P., 124

Nietzsche F., 41, 49, 63, 114

Omero, 16

Paolo apostolo (s.), 38, 55, 119
Pascal B., 67
Pasi M., 40
Picasso P., 21, 22, 83, 85, 86, 92, 98
Pater W., 49
Platone, 18, 33
Plotino, 7, 34, 122
Plutarco, 8
Poe E. A., 33
Poussin N., 32, 78
Proust M., 57, 67, 68

Rebecca (Bibbia), 51
Reverdy P., 13, 22, 39, 101
Rimbaud A., 15, 19, 20, 21, 22, 23, 43, 100
Roland - Manuel (R. - A. - M. Lévy), 116
Ronsard, P. de, 25
Rouault, G., 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 92, 124
Rousseau H., 83, 103
Rousseau J.-J., 50, 51, 60, 103
Russolo, 84

Sade, D.-A.-F., conte de, detto marchese de, 50
Sargent D., 27
Satie E., 87, 117, 123, 124
Schloezer, B. de, 118
Schopenhauer A., 49
Schubert F., 124
Schwob R., 57
Severini G., 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90
Signorelli L., 83
Socrate, 117
Stavroghin (personaggio de *I demoni* di F. Dostoevskij), 64
Stravinskij I. F., 98
Supervielle J., 101

Teresa d'Avila (de Ahumada, s.), 102
Teresa di Lisieux (M.-F.-T. Martin, s.), 41
Tommaso d'Aquino (s.), 16, 31, 34, 37
Tonquédec, J. de, 32
Turgenev I. S. 61

Utrillo M., 83

Valéry P., 11, 20, 26, 33
Verlaine P., 18
Viollet-le-Duc E., 87
Vitruvio P., 87
Vollard A., 91

Wagner W. R. (wagnerismo), 19, 41, 56, 114, 123
Wilde, O. F. O'Flaherty Wills, 8, 16, 23, 33, 42, 49, 50

Zurbaran F., 20
Zosima (personaggio de *I fratelli Karamazov* di F. Dostoevskij), 63

INDICE

Frontiere della poesia	pag.	7
Nota sulla poesia moderna	»	45
Dialoghi	»	49
Tre pittori	»	73
George Rouault	»	75
Gino Severini	»	83
Marc Chagall	»	93
La chiave dei canti	»	97
Indice dei nomi	»	127

ISTITUTO INTERNAZIONALE JACQUES MARITAIN
BIBLIOTECA
IMV. 2348
30 GIU. 2009

OPERE DI JAQUES MARITAIN:

Amore e amicizia
6ª ed., pp. 64

Arte e scolastica
pp. 169

Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente
2ª ed., pp. 116

Della grazia e dell'umanità di Gesù
2ª ed., pp. 144

Dio e la permissione del male
3ª ed., pp. 104

Filosofia della natura
pp. 128

Filosofia morale. Esame storico-critico dei grandi sistemi
a cura di A. Pavan
3ª ed., pp. 544

Frontiere della poesia e altri saggi
pp. 132

I gradi del sapere. Distinguere per unire
pp. 570

Il contadino della Garonna. Un vecchio laico interroga se stesso sul mondo d'oggi.
8ª ed., pp. 416

Il filosofo della società
a cura di A. Pavan
pp. 136

Il mistero d'Israele e altri saggi
a cura di A. Pavan
pp. 188

Il significato dell'ateismo contemporaneo
4ª ed., pp. 58

La Chiesa del Cristo. La persona della Chiesa e il suo personale
3ª ed., pp. 280

La persona e il bene comune
5ª ed., pp. 64

La responsabilità dell'artista
2ª ed., pp. 188

L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia
pp. 548, 68 tav. f.t.

Maritain-Mounier, corrispondenza (1929-1939)
pp. 224

Per una filosofia della storia
4ª ed., pp. 144

Per una politica più umana
3ª ed., pp. 160

Quattro saggi sullo spirito umano nella condizione di incarnazione
pp. 228

Religione e cultura
3ª ed., pp. 64

Ricordi e appunti
2ª ed., pp. 448

Riflessioni sull'America
2ª ed., pp. 156

Scritti e manifesti politici (1933-1939)
2ª ed., pp. 240

Strutture politiche e libertà
a cura di A. Pavan
3ª ed., pp. 176

Tre riformatori
a cura di A. Pavan
4ª ed., pp. 264

OPERE DI RAISSA MARITAIN:

Diario di Raissa
a cura di J. Maritain
11ª ed., pp. 400

Osservazioni sul Pater
2ª ed., pp. 128

J. e R. MARITAIN:

Situazione della poesia
pp. 90

JACQUES E RAISSA MARITAIN

SITUAZIONE DELLA POESIA

pp. 90

Il titolo di questo libro può essere inteso in due sensi: esso si riferisce alla situazione della poesia nella struttura dello spirito, nell'organismo così complesso delle energie e delle misteriose virtù dell'essere umano; e si riferisce anche alla sua situazione nel tempo, nella misura in cui la poesia d'oggi accenna, in un determinato momento fuggente, delle virtualità che forse hanno qualche probabilità di passare domani nell'esistenza. Appunto in questi due sensi, contemporaneamente, viene qui considerata la situazione della poesia.

JACQUES MARITAIN

L'INTUIZIONE CREATIVA NELL'ARTE E NELLA POESIA

pp. 480, 68 tav. f.t. (in ristampa)

Arte e poesia non possono fare l'una a meno dell'altra. Eppure le due parole sono ben lungi dall'essere sinonimi. Per arte intendo l'attività creativa o producente, l'attività operante della mente umana. Per poesia intendo non l'arte particolare che consiste nello scrivere versi, ma un processo più generale e di fondamentale importanza: quella intercomunicazione fra l'essenza interiore delle cose e l'essenza interiore della creatura umana che è una specie di divinazione (come venne chiaramente compreso nei tempi antichi: il « vates » latino era un poeta e nello stesso tempo un indovino). Poesia, in questo senso, è la vita segreta di ciascuna e di tutte le arti; un altro modo per definire ciò che Platone chiamava « mousikè ».
Arte e poesia — uno degli scopi principali di questo libro è di cercare di esporre chiaramente quali siano la distinzione e nello stesso tempo l'indissolubile relazione tra queste due strane compagne (dall'inizio del primo capitolo).

JACQUES MARITAIN

LA RESPONSABILITA' DELL'ARTISTA

pp. 86

Il tema principale di questo libro, che rielabora sei conferenze tenute dall'Autore alla « Princeton University », è imperniato tanto sull'estetica quanto sulla filosofia morale, ma prevalentemente su quest'ultima. Col termine « artista » Maritain indica il poeta, il romanziere, o chiunque sia dedito a un'arte creativa. Egli sostiene: è senz'altro vero che l'arte e la moralità sono due mondi autonomi, sovrani nella rispettiva sfera, ma non possono essere slegati, privi di relazioni, né, tanto meno, ignorarsi del tutto reciprocamente. Il mondo della moralità poi rivendica una supremazia inalienabile, perché l'uomo, che l'artista è sempre, vi è implicato per tutte le dimensioni del suo essere. I rapporti tra i due ambiti tuttavia non risultano necessariamente privi di tensioni, e persino di conflitti, che l'Autore presenta senza palliativi, obbedendo ad un realismo di perfetta onestà, che non esclude, nel giro dell'esposizione e dell'argomentazione, un tono partecipato e persino appassionato.

JACQUES MARITAIN

ARTE E SCOLASTICA

pp. 194

Questo libro ha avuto una irradiazione considerevole nell'ambiente degli artisti, dei filosofi e dei teologi, in quella temperie spiritualmente e culturalmente fecondissima e fermentante della Parigi degli anni venti, tra le « sperimentazioni » funambolesche di Jean Cocteau, l'arte ingenuamente cristiana di Henri Ghéon, quella liricamente religiosa di Francis Jammes e quella sofferta di Max Jacob, la pittura di Georges Rouault, greve di umanità e imbevuta di misticismo, quella di Gino Severini, cubista e classicheggiante, l'avanguardia musicale di Eric Satie, di Arthur Lourié, di Francis Poulenc, di Georges Auric, di Darius Milhaud, di Igor Stravinskij. In un mondo così caleidoscopicamente « anarchico », le chiare distinzioni concettuali, e insieme il senso del mistero del soggetto umano nel suo « fare » artistico, propri dell'estetica che si riallaccia a san Tommaso, attraverso l'intelligenza vigorosa e la sensibilità artistica di Jacques Maritain, affinata dalla consuetudine con la delicata poesia religiosa di Raissa, stabiliscono un ordine profondo e organico, al di là delle artificiose « sistemazioni » ideologiche.

Finito di stampare
nel mese di gennaio 1981
presso la Tipo-Litografia Fratelli Geroldi - Brescia

JACQUES MARITAIN

FRONTIERE DELLA POESIA
E ALTRI SAGGI

21094

L'autenticità dell'impegno, l'immediatezza del coinvolgimento *personale* di Jacques Maritain nelle vicende della riflessione sulla poesia e sull'arte in ogni sua manifestazione, può apparirci in taluni saggi di questa raccolta con evidenza ancor più chiara che in *Arte e scolastica*.

Là il filtro attraverso le categorie d'una filosofia dalle antiche ascendenze sembra disciplinare severamente un pensiero, pur vibratilmente aperto a problematiche moderne; qui l'irruenza dei fatti poetici ed artistici stimola una vena speculativa alacre ed agile, che, senza abbandonare le sue certezze, talora sembra correre fiduciosamente il rischio dell'avventura. E il linguaggio stesso si fa ardito, mobile, ellittico, e a sua volta non per volontà d'artificio, *poeticamente* animato, nelle sue puntate tra il futurismo, il surrealismo, il neoclassicismo dell'epoca.

I giudizi, gli entusiasmi o i rifiuti possono talora riuscire drastici, assoggettarsi alle sorti del tempo; nondimeno gli orientamenti profondi rivelano una lucida coerenza metafisica. Tutta l'irrepetibile atmosfera della Francia intellettuale e creativa degli anni venti e trenta circola in questi scritti; animano la scena figure come Du Bos, Ghéon, Gide, Claudel, Jammes, Cocteau, Jouhandeau, Green, Massis, Maurras, Reverdy, Schwob, Supervielle, Valéry, Marinetti, Gris, Modigliani, Picasso, Severini, Chagall, Rouault, Lourié, Satie, Stravinskij... L'ispirazione che guida Maritain a trascendere ogni estetismo, a superare l'insidia del moralismo, a cogliere la *vera* purezza dell'operare artistico, la scintilla della *poesia*, la quale può accompagnarsi persino alla *santità*, viene però soprattutto dalla trasparenza spirituale dei poemi di Raissa.

MORCELLIANA BRESCIA

L. 5.000
(IVA inclusa)