

nel quale l'angoscia tragica fiorisce. Voi che siete, a parer vostro e d'altrui, l'ultima grande forza che la nostra tradizione ha espresso, voi non rammentate più, poeta Benelli, il volto luminosamente e pacatamente triste della Musa di quel padre vostro Sofocle, che nelle vostre vigilie, studiaste e traduceste. Or bene, sopra un mondo tragico, greve di dolori troppo più vasti e infrangibili di quelli del vostro solitario Lorenzo e dell'altro « reo sughero bestemmante Iddio », a quel modo ella ride. La smaniosa irrequietudine, la voce rauca, il pallore verde, il respiro convulso, lo sguardo irretorto della Melpomene vostra, dicono com'ella sia di fiavole cuore. Non la vedeste mai in Vaticano, non la Furia laida, dai capelli sguizzanti di ceraste, ma, presso l'erma del figliuol di Sofocle, fra le belle sorelle, com'ella guarda, [θαλαρυσὸν γέλασται], la solare Melpomene, la Melpomene nostra, umana; nella gioia mesta e serena nel pianto, e nel cui petto di vergine palpitan tutti i cuori?

Ma voi siete moderno, si dice. Esser moderno, io domando, significa dunque esser dimidiato?

Chè il vostro mondo non è un mondo, nè, forse, la metà di un mondo; un frammento, un funebre frammento, un avanzo di solitudine cupa, con degli alberi dalle braccia torte, e dove i bicchi fischian nel buio.

Non a voi fo torto, ripeto; chè, qualunque sia la vostra poesia, voi avete una poesia.

Ma tanto ci hanno parlato d'una enorme nuova civiltà poetica della quale siete l'araldo, d'un universo del quale avete trovata la chiave, ma ch'essi, frattanto, non si sono affatto presi cura di dichiarare ai nostri miopi intelletti, che noi ci guardiamo intorno a considerarlo questo nuovo mondo.

Ci guardiamo intorno, e vediamo tutto ben congegnato, ben accomodato, ben levigato e verniciato; le commessure son ben dissimulate; fiutiamo un certo odor di nuovo nell'aria; ci pare di trovarci in un ambiente nuovo davvero. C'è pure, sotto la convulsione esteriore, una secca precisione che non è quella compassatezza un po' impacciata delle cose primitive o giovanili, che arcaizzano quando il fren dell'arte è tenuto da una mano vigorosa, ed è pur l'ingenua sorella del disordine e dell'esuberanza. Quella specie di coraggio del brutto che è la cosa più bella del Figlio dei tempi, qui non rompe mai la misura. Tutti devono applaudire, e chi per scrupolo non applaude lo fa con in fondo all'anima un po' di rammarico, come se mancasse a un dovere verso il poeta così inappuntabile. I personaggi, per quanto dicano di non potere, sanno in fondo ben contenersi, e lo sanno, perchè non potrebbero darsi; non si contengono per intima concretezza, ma per non scoprirsi vuoti, se dovessero cercarsi dentro davvero. Le loro violenze, risoluzione più sovente laterale del loro ardore e furore che perciò ne rimane insaziato, son ambigue come le loro penombre. Non per nulla cammina accanto ad essi, quello spettro inafferrabile, or ciarlieramente laido, or orrendamente balzubiente, e del quale si potrebbe pur cominciare a far di meno: la pazzia. Un grande teatro potrebbe forse sfarsi in tipi di questo calibro; dubito possa preferire di affermarvi la sua vergine forza, se è un grande teatro davvero.

D'altra parte, sia pure che la nuova civiltà poetica che, affermano, da noi si prepara, dovrà essere essenzialmente tragica; ma ha molto senso discorrere di queste cose; non dico poi banchettarci sopra come fanno? Le promesse d'arte son come la sincerità (e l'analogia è tutt'altro che estrinseca), rattrappiscono quando se ne discorre.

Frattanto le civiltà che alimentarono un mondo tragico sul serio, furon ricche di tal forza morale, sia pur avviluppata e contraddicentesi nel suo conato per ampliarsi e superarsi, ma intatta nel suo intimo fulcro, ma asciutta in ogni suo nervo, da bilanciar ben altro che l'inquietudine e il livore di queste anime solitarie, le quali, invece, sembrano non poter in nessun modo trovare nel mondo che le circonda un contrappeso che le fissi, e ce le faccia in qualche modo conoscere; ci permetta di poterle valutare. Il dramma

di Amleto non si accende nel suo intero significato, senza gli squilli di giovinezza giocanda dei trombettini di Fortinbras. Nè il primo coro dell'Agamennone ha pieno senso senza il *χαίρετε* del finale delle Eumenidi. Non per l'ovvia ragione — a questi esempi anche inadattabile, e di cui sorriderrebbe lo scaltro lettore — della necessità che il giusto trionfi e il malvagio soccomba. Sibbene, per quella più semplice e insieme più ricca che la vita è tutto fuorchè monocroma; e senza universalità di colore non si ottiene immagine di vita che non sia languida o paradossale. « Aspettate »: si potrà rispondermi. L'arte, frattanto, è modo, forma, atteggiamento, non estensione. E il modo e l'atteggiamento già lo vediamo. Qui non che esserci « tutto il bene e tutto il male, tutto il riso e tutto il pianto », tutto manca fuorchè una uguale livida penombra. Nel segreto dell'anima, questi personaggi si specchiano l'un l'altro: la singolare vigoria dell'artista è consistita nell'inquadrarli in un giuoco ben preciso di avvenimenti, in modo che il fatto caratterizzasse il personaggio, non da questo emanasse quello.

Se della ricchezza di forza morale, madre d'una civiltà nuova, c'è nell'aria il sentore, forse anche, la promessa, perchè corrompere queste cose, mesticandoci intorno; mantrugiandole, sgualcendole, prima che siano fiorite; spendendole prima che sien riscosse? Dov'è il chiuso divino primaveril tepore dei cuori di poeti casti — nel senso non evirato della parola — che maturino in silenzio i lor mondi, luminosi ancorchè tristi, veramente nudi nella loro forza; non luminosi sol d'una luce di ribalta; non precisi della sola precisione dei ghirigori di stucco; non vivi sol di parola disinvolta?

Ad affrettare l'alba di quella primavera, permetteteci di credere che poco gioveranno e lo champagne del cav. Faraglia, e i discorsi benchè inconsueti di Rastignac, e le commozioni consuete di Domenico Oliva, e le vostre adesioni pindariche, che Dio vi perdoni, Benelli, in grazia della vostra poesia.

Emilio Cecchi.

CIÒ CHE CI PUÒ INSEGNARE BEETHOVEN

Riccardo Wagner fu il primo che incominciò a fraintender Beethoven. Chiuso il poeta musicale di Siegfried nel suo immenso amore per l'epopee di sua patria, non si accorgeva che la melopea polifonica — che egli usava folta come le grandi foreste germaniche ove Siegfried udi cantare il suo fato eroico dai trilli freschissimi degli uccelli — in origine aveva significato tutt'altra e ben altra cosa che un commento musicale ad un narrazione epico-drammatica. Perchè, come ognuno sa, il sistema polifonico, Wagner lo prese di peso dagli ultimi quartetti in particolare, in generale dalle ultime opere di Beethoven. Anzi, nelle opere critiche di Wagner si legge (ed è l'eterno lato comico del genio che, ebbro di sé, non guarda alle ingiustizie che commette) come Wagner credesse fermamente che a Beethoven mancava ciò che a lui Wagner era stato concesso largamente da natura: il genio della narrazione: il genio della visione poetica. E Wagner finiva per credere che Beethoven avesse commesso un miserando errore: avesse, cioè, tentato di piegar la musica a ciò che non potrà mai fare: a imitar la parola. Onde arguiva che la propria potenza verbale, unita alla potenza espressiva del sistema polifonico scoperto da Beethoven, avrebbe rimediato all'errore beethoveniano. In che modo? — Con l'opera-dramma — che è, secondo Wagner, l'opera d'arte perfetta, perchè risultante dal concorso della musica e della poesia e, oltre di queste due arti, della danza, dell'architettura e delle arti plastiche.

In che consista l'errore dell'unione delle arti, è già stato sufficientemente dimostrato. A me basta notar qui una cosa che, forse, non è stata mai notata — che, in realtà, il linguaggio Wagneriano, solo intellettualisticamente è scindibile in poesia e musica; rivis-

suto però intuitivamente, esso ci apparirà come un linguaggio *sui generis*, di cui l'immagine centrale mal sapremo distinguere se ci venga comunicata dalla poesia o dalla musica. Leggete infatti senza la musica un libretto di Wagner: esso è composto d'una ben scialba poesia verbale. I luoghi comuni si seguono con triste abbondanza e, a lettura finita, invano ci sforzeremo di avere un'immagine chiara del dramma. — Così, leggete, sola, la partitura musicale: proveremo, quasi ad ogni momento, delle sorprese per certi oscuri passaggi, che sembrano star lì immotivati, come il movimento isolato d'un braccio divelto da un tronco di statua. — No; musica e poesia nell'opera Wagneriana sono un linguaggio unico, indivisibile, come in un poema il metro è connaturato con l'espressione verbale. E questa mia osservazione penso sia di capitale importanza per la comprensione dell'opera epico-drammatica Wagneriana. Poichè fino ad oggi l'aver scisso ciò che è stato concepito, se non nel tempo storico, certo nel tempo ideale della creazione, come uno, ha portato fino ad ora a una strana incomprendenza di Wagner, per la quale i poeti non hanno capito perchè verbalmente, fosse così amorfo uno scrittore che pur regalò alla Germania i sogni più giganteschi che poeta tedesco abbia mai sognato; e per la quale i musicisti, trascinando con loro un critico, nientemeno, come Francesco De Sanctis (egli, non vedendo nella sua totalità il problema, diceva Wagner un corrotto della musica) non hanno neppur essi capito perchè fosse così amorfo un musicista che pure aveva saputo comporre delle *ouvertures* di linea purissima, come quella del Tannhäuser.

Certo, dunque, il sistema polifonico, com'è stato ripreso da Wagner, appar manchevole se gli si strappano le concrete parole. Ma, se qui è l'errore di Wagner, possiamo dire lo stesso degli ultimi quartetti di Beethoven? Quelle pagine fittamente contrappuntate con leit-motiv brevi, nitidi, nell'intreccio sempre mutevole vestiti di significati sempre diversi e pur fundamentalmente simili, vanno proprio messe accanto alle pagine d'una partitura Wagneriana?

Se noi poniamo la questione così, ci accorgeremo presto che altro è il modo d'espressione polifonica d'un quartetto di Beethoven, e altro quello d'uno spartito di Wagner. Se a Wagner preme di oggettivarsi in un mondo di leggenda (e la leggenda è la storia risognata da un poeta); se egli del verso e della melodia si serve per rappresentare un avvenimento materiato d'azione, se insomma Wagner è un vero e proprio fratello di Omero, di Valmiki, di Firdusi, di Turoldus e dei più o meno anonimi creatori delle epopee germaniche; Beethoven, al contrario, fa sgorgare la sua musica dal suo più segreto cuore: colora i suoi temi dei suoi dolori, riflette nelle suoi armonie l'angoscia delle sue passioni. È, insomma, un lirico. Non narra, esclama; non esprime un concetto, come fa spesso Wagner (*Durch Mitleid wissend, der reine Thor, harro sein, den ich erkor*). — Ma, conquistatolo, vi si dibatte o vi si accascia, o vi si rappacifica. Le opere di Wagner sono poemi epici rappresentati. Le sinfonie, le sonate, i quartetti di Beethoven sono forse la lirica più lirica che sia mai stata creata da artista umano.

Che cosa, dunque, ci può e ci deve insegnare Beethoven? — A non essere più Wagneriani, a non essere più soltanto descrittivi, narratori, ad essere più musicisti, cioè più lirici. Che cosa è, in fondo Debussy, se non un Wagneriano, un epico nella sostanza, se non nell'apparenza? E l'impressionismo musicale non è forse il figlio più genuino dell'epica Wagneriana? È vero che la musica dei poemi impressionisti non domanda nulla alla parola; ma, in realtà, cerca di imitare i procedimenti della parola. — Ohimè, però, di qual parola? Della parola-visione, della parola-pittura, della parola-narrazione. È strano notare come la poesia dei decadenti sia giunta a ritrovare la musica nella poesia; mentre la musica tenta tutto per allontanarsi dalla — musica, e mentre invettiva contro Wagner, che effettivamente non fu musicista, ella stessa non fa che seguire le sue orme. La parola come riconoscimento storico della realtà (il-

rumore d'una porta che si chiude — vedi *Pelléas et Mélisande* — il grido caratteristico degli uccelli — v. l'*Histoire naturelle* del Ravel); la parola che li dirige all'intelligenza, è oggi sempre sottintesa nella musica. Si guardino i titoli della musica per pianoforte solo di Debussy: « *La pluie sur le jardin* », « *La soirée dans Grenade* », « *Reflets dans l'eau* ». Tutti tendono a un suggerimento poetico-descrittivo; si legga poi la musica: si vedrà che senza questo suggerimento poetico-descrittivo (una specie di libretto facoltativo che il lettore e l'uditore deve nei punti più scabrosi creare con la propria fantasia) tale musica non si reggerebbe. Poichè quell'armonie possono anche ricordarci l'acre odore della vegetazione bagnata, e il mormorio bizarro e continuo, il monotono fruscio dell'acqua sui lauri, sui bossi, sulle mortelle tagliate in forme regolari dai giardinieri: ma a patto di costruire da noi, come Wagner diceva per gli ultimi quartetti di Beethoven e per la nona, un libretto poetico (s'intende, non un libretto alla Piave!) — Togliete alla *Progia sul giardino* il titolo, ed essa senza elemento poetico, si otterrà, ritornerà in quel confuso stato crepuscolare dal quale invano l'autore l'ha voluta strappare, imponendole un significato preciso ma arbitrario.

Orbene, perchè i musicisti non ritornano musicisti, come fu Beethoven? Io non consiglio certo un'imitazione pedissequa delle forme beethoveniane, le quali imposte alla nostra diversissima anima, sarebbero ridicolissime. Il nostro linguaggio musicale (e questo è uno dei grandi meriti di Debussy) ha tale una intonazione e sottigliezza di mezzi, che un imitatore di Beethoven sembrerebbe volgare. Ma al lirismo beethoveniano bisognerebbe tornare, a cantar noi, il nostro io profondo; e cessare una buona volta di perdersi dietro a questi piccoli fantasmi di poemetti semi-melodrammatici, poemetti in cui tutto si chiede all'intelligenza, (al giudizio storico), niente allo spontaneo flusso lirico dei sentimenti. Ripeto la poesia è tornata a sé. — E noi musicisti persisteremo nei dialoghi tra il vento e il mare, e in descrizioni inutili di rumori che per diventar musica dovrebbero — esser soltanto poesia?

Giannotto Bastianelli.

Lettere Triestine.

Lotte nazionali.

In una serie di articoli vivaci e nutriti di buona informazione, lo Slataper ha tentato di lumeggiare le cause per le quali è così basso, com'egli crede, il livello della cultura triestina. In fondo, queste cause si ridurrebbero a tre o quattro, che sono intimamente collegate: il difetto di tradizioni di cultura; la prevalenza degli interessi economici su quegli intellettuali e il dissidio che ne deriva; le preoccupazioni politiche; l'inerzia, ch'è frutto di presunzione e seme di pusillanimità.

È avvenuto allo Slataper come generalmente avviene ai critici: che essi vedano le cose più fosche e più brutte che non sieno in realtà. Egli è stato senza dubbio troppo pessimista nel giudicare l'arte dei suoi concittadini, che pur si fanno onore in quasi tutte le mostre internazionali; ed ha dimenticato addirittura l'opera degli scienziati, dei medici, dei naturalisti, degli studiosi delle discipline storiche. Se n'è accorto del resto egli stesso, e ha confessato in una delle ultime lettere, dopo le prime intemperanze, che la cultura triestina non gli pareva « troppo sprezzabile » da quando aveva imparato a conoscere più da vicino quella del regno. Poteva aggiungere che, per nostra sciagura, come non si conosce il nostro paese, così s'ignora troppo spesso quanto si faccia da noi. Ed è fenomeno comune; perchè la conoscenza dei fatti di cultura non dipende solo dalla loro bontà, ma dall'ambiente in cui si svolgono. E Trieste è necessariamente isolata dal più largo movimento intellettuale italiano.

Dopo queste riserve, io mi trovo d'accordo collo Slataper quanto alla constatazione della maggior parte dei fatti; quanto alle loro cause, pensò ch'egli abbia dato troppo peso alla mancanza di una tradizione, e troppo poco alle preoccupazioni nazionali. Intanto, giova notare che Trieste non è città grande se non da poco tempo, ch'ebbe un quattrocento nobilissimo, che