



Library of



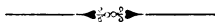
Princeton University.

The Robert K. Root Fund

F. GARRONE - E. RAGAZZONI



EDGAR ALLAN PÖE



UNA MISTIFICAZIONE - MADRIGALE

MISS PSICHE ZENOBIA - ULALUME - L'ò E L'x

IL CORVO - LA GENESI DI UN POEMA - IL PAESE DEI SOGNI

UN'AVVENTURA A GERUSALEMME

AD ELENA - LA FILOSOFIA DELL'ARREDAMENTO

LE CAMPANE - MARGINALIA



1896

ROUX FRASSATI E C^o EDITORI

TORINO



PROPRIETÀ LETTERARIA

(1849)



Fi.
+
8-30-54
1907

La vita e le « Novelle straordinarie » di Edgardo Pœ non sono certo sconosciute in Italia; pure il nostro gran pubblico ignora ancora quasi completamente la parte critica, la parte filosofica, la parte umoristica, la parte poetica della sua produzione artistica.

Abbiamo pertanto creduto non inutile presentare in un libro questi lati ancor poco noti dell'opera dello scrittore americano; e di aggiungervi, sulla base delle ultime notizie che si hanno, un breve cenno critico e biografico.

ERNESTO RAGAZZONI.

FEDERICO GARRONE.

Torino, 1895.

4634
393

LA VITA E LE OPERE

I.

Edgardo Pœ è il creatore della scuola dello strano, il romanziere del terrore, il poeta del mistero.

L'opera sua attrae come una voragine, fa provare le vertigini dell'abisso.

Una fantasia di cose ignote, nuove all'umanità, par lo tormenti di continuo come un incubo febbrile. Tutto quanto c'è di più vago, di più impalpabile sul limite che separa il mondo reale dal mondo dei sogni, egli lo cerca, lo studia, lo analizza, lo fa suo. L'essenza delle umane cose lo impressiona a guisa di visioni, niente più che visioni — mentre per lo contrario le folli idee del paese delle chimere, le fantasime del soprannaturale e dello spiritismo pare formino l'elemento positivo ed unico della sua esistenza.

Le sue novelle sono cronache di sensazioni, anzi che di fatti.

Nessuno meglio di lui ha raccontato con più magia le eccezioni della vita umana e della natura, le fini d'autunno piene di splendori ineb-

brianti, la tristezza dei luoghi immensi e singolari, i cieli da vascello fantasma, gli ardori di curiosità della convalescenza, l'allucinazione che usurpa i sensi, l'assurdo che debella l'intelligenza, l'uomo così disaccordato da esprimere il dolore col riso.

Egli analizza, nota Baudelaire, ciò che v'è di più sfuggevole; pesa ciò che v'è di più imponderabile; dice l'indicibile, e descrive con quella maniera minuziosa e scientifica che è tutta sua, ed i cui effetti sono efficacissimi, tutto l'immaginario che ondeggia intorno all'uomo, tutte le malie, tutte le sfumature del sogno, tutti i ricordi dell'oppio.

*
* *

Un cenno biografico, anche brevissimo, su Edgardo Pöe è necessario. L'opera sua non può essere studiata senza una notizia della sua vita.

In lui l'uomo e lo scrittore sono stretti da vincoli troppo numerosi, troppo intimi, il genio dell'uno risente troppo delle azioni dell'altro, la *razza*, il *mezzo*, il *momento* hanno segnato di un'impronta troppo forte ogni brano uscito dalla sua penna perchè, l'uno senza dell'altro, possa essere compreso.

Infatti; quando si sarà detto di Edgardo Pöe: « è un poeta troppo ricco di passione; uno di

quegli illustri sventurati venuti come tanti altri a fare il rude noviziato, il doloroso tirocinio del genio presso anime inferiori », si sarà data una definizione buona per mille altri, per Gilbert come per il Leopardi; ma non si sarà spiegato, compreso meglio l'autore dell'*Adieu à la vie* e della *Ginestra* dall'autore del *Corvo* e dell'*Eureka*.

Si potrà provare che la vita dell'uomo è stata triste, miserevole; che egli ha lottato contro la povertà senza vincerla, che sulla sua via ha trovato invidiosi che lo hanno tradito, speculatori che lo hanno sfruttato; ma dal racconto drammatico di questi avvenimenti, comuni del resto a molte esistenze, il critico ci avrà detto il suo modo di considerare il destino che si è convenuto di attribuire all'uomo di genio, ma nulla ci avrà rivelato intorno ad Edgardo Pöe, e noi non potremmo meglio comprendere la natura del suo ingegno e giudicare gli elementi complessi di cui è formato.

Edgardo Pöe è troppo personale, i suoi scritti sono troppo strani, la tendenza del suo spirito ha qualche cosa di troppo esclusivo e di troppo particolare perchè sia permesso allo studioso di accontentarsi a suo riguardo di una frase vaga, ed applicabile anche ad altri.

Coll'autore delle *Novelle straordinarie* si entra in un paese misterioso, abitato da esseri fan-

tastici; il tipo reso fortemente non varia molto, è vero, ma tutto intorno le idee presentano un problema interessante a risolversi.

Ora, voler giudicare questo paese ed i suoi abitatori colle rigide e solenni regole dell'antica critica; voler considerare sotto un punto di vista unicamente letterario questa opera forte ed originale; applicarvi, a fine di misurarla, il compasso classico o la squadra romantica; ricercare se essa entra nelle leggi del bello e del buon gusto, oppure voler fondarvi sopra le basi di una nuova estetica, è non voler comprendere che il lato superficiale dell'opera: rimarrà sempre a domandarsi: Qual'è il carattere essenziale di questa ispirazione *sui generis*? qual'è la sua origine?

Ciò appunto potremo desumere considerando la vita del suo autore.

*
* *

La biografia di E. Pöe è stata diversamente scritta, snaturata da prima da efficaci calunnie, poi rianimata da eccessive riabilitazioni.

Alla morte del Pöe, la prima edizione dei suoi lavori comparve preceduta da una *Vita* scritta da M. Rufus Griswold.

Costui, personaggio assai singolare, dottore in teologia, ministro protestante, giornalista, era

stato nominato dal Pöe suo esecutore testamentario, senza che nulla possa giustificare una tale confidenza.

Circa la *Vita* del Pöe, scritta dal Griswold, Emilio Hennequin, studiosissimo del nostro autore, dice che in luogo di una biografia egli fece una requisitoria, ove ebbe l'audacia e la goffaggine di introdurre parecchie menzogne. La ragione di questa postuma diffamazione è ignota. Si sa solo che il Griswold fece la conoscenza di Pöe nel 1841, a Filadelfia, e che quest'ultimo, qualche tempo dopo, attaccò violentemente in una sua conferenza (1), certe produzioni letterarie del Teologo. Si dice pure che il Griswold fosse geloso del commercio amicale che il Pöe intratteneva colla signora Osgood. Ma queste ragioni poco gravi non possono giustificare la forma aggressiva della prima *Vita* di Pöe. Conviene, per ragione di giustizia, aggiungere che nel pubblicare le opere del Pöe il Griswold dimostrò uno zelo lodevole e non volle compenso alcuno nè per il suo lavoro d'editore, nè per la prefazione ch'egli appose al volume.

Il pubblico americano s'accontentò per molto tempo di una tale biografia, lieto di vedere accusato di bassezza l'uomo che in certe sue critiche non aveva risparmiato a nessuno dure verità.

(1) The Literati of New York.

Alcuni letterati che avevano conosciuto Pöe protestarono, ma senza frutto. I loro scritti restarono obliati.

Pöe diventò noto in Francia ed in Europa verso il 1842. La sua esistenza fu rivelata al pubblico per uno di quegli incidenti che dimostrano i cattivi costumi letterari di tutte le epoche. Il *Charivari* aveva tradotto e pubblicato, senza nome dell'autore, *L'omicidio di via della Morgue*. Qualche anno dopo, il *Commerce* ripubblicò la novella con altro titolo: *L'Orang-Outang*.

Un terzo giornale *La Quotidienne* scoprì la soperchieria, ed a sua volta pubblicò *l'Omicidio*.

Vi fu un processo, e si seppe che il lavoro era stato tradotto dall'inglese e che era di Pöe. Il pubblico ritenne il nome. La signora Isabella Meunier incominciò allora a tradurre alcune delle *Storie straordinarie* e dopo lei Baudelaire quasi completamente l'opera dello scrittore americano, con vero senso d'artista e di poeta, in forma mirabile, fedelissima e mai più superata.

Il Baudelaire lesse la biografia di Griswold e vi riconobbe il tono acre e le accuse improbabili di un calunniatore.

Egli si formò un Pöe d'immaginazione. Negò o tacque le più gravi accuse del Griswold, quelle di plagio, d'indelicatezza, di abuso di confidenza; ammise quella dell'ubriachezza, spiegandola romanticamente. Secondo lui questo

vizio era pel novellista americano una specie di suicidio premeditato, un sistema di lavoro omicida, un atto intenzionale, libero, profittevole.

Così facendo Baudelaire commetteva una grave imprudenza, perchè facendo passare l'autore di *Marie Roget* per un ispirato, per uno scrittore di entusiasmo, avrebbe dovuto pensare che in ciò contrastava la *Genesi d'un poema*, da lui tradotta, e le sue proprie impressioni, disapprovando egli nei *Paradisi artificiali* l'uso degli stimolanti del pensiero.

Nel 1874 comparve ad Edimburgo una nuova edizione completa delle opere del Poë (1), raccolte a cura di J. H. Ingram, il quale merita, per la coscienza e pei risultati delle sue ricerche, la stima di quanti s'interessano alle lettere.

In capo al libro figura una *Vita* di Pöe, una specie di inchiesta basata sopra innumerevoli testimonianze.

Questa biografia è la risposta perentoria alle accuse del Griswold, e ricostituisce l'esistenza dello strano e potente scrittore, dalla data della sua nascita, sulla quale vi era uno sbaglio di 4 anni, sino al racconto della sua morte, sulla quale nulla si sapeva di preciso.

Sei anni dopo, nel 1880, Ingram fece pub-

(1) *Works of Edgar A. Pöe*, Edited by John H. Ingram, Black, Edimbourg.

blicare una nuova *Vita di Pöe* (1) più importante, svolta in due grossi volumi in ottavo, e, a quanto può credersi, definitiva.

L'autore in essa dice essere la biografia stessa la riproduzione, mese per mese, dei lavori letterari, degli accidenti della vita, del progresso dello sviluppo intellettuale di Pöe. Contiene una quantità enorme di documenti ufficiali, di lettere, di ricordi, di testimonianze, ed è tale l'imparzialità di quel libro, che assomiglia ad un incartamento giudiziario, una raccolta di fatti, nei quali la critica non ha altro che a prendere e ad interpretare.

II.

Sopra siffatte basi, con quasi assoluta certezza di verità, può essere così riassunta la vita del nostro autore, lunga odissea di traversie e di tristi avventure:

Pöe discendeva da una nobile famiglia irlandese emigrata in America. L'avo suo, Davide, col titolo di Quartier Mastro Generale, prese parte alla rivoluzione americana e fu amico di Lafayette. Il di lui primogenito, pure di nome

(1) *Life of Edgar A. Pöe*, by J. H. Ingram, John. Hogg., London, 1880.

Davide, il padre di Edgardo, era stato destinato all'avvocatura.

Per affari essendosi recato a Norfolk nel Virginia si innamorò di un'attrice inglese, Elisabetta Arnold, e la sposò a 19 anni, nel 1806.

Per questo matrimonio di capriccio Davide Pœ fu bandito dalla famiglia. Si fece allora attore e visse di vita randagia e miserevole.

Elisabetta Arnold era assai bella. Si ha di lei un ritratto che il signor Ingram ha fatto fotografare. Edgardo assomiglia più a lei che al padre, anche per un certo fare teatrale.

Elisabetta ebbe tre figli; Leonardo, che morì a venti anni di stravizi, Edgardo che nacque il 19 gennaio 1809 a Boston, e Rosalia, venuta al mondo tardi, quasi idiota, adottata, alla morte della madre, da una famiglia scozzese e relegata poi in un monastero, dove morì nel 1874.

Per due anni Edgardo condusse la vita errante dei suoi genitori, ma, al principio del 1811, il di lui padre morì di tisi, e nello stesso anno morì pure la madre dello stesso male a Richmond. Un ricco negoziante di quella città, certo signor Allan, adottò l'orfanello.

Dei primi anni di Pœ poco si sa, salvo che fu di una meravigliosa precocità intellettuale.

Condotta, nel 1816, in Inghilterra, dal suo tutore, venne messo alla scuola di Stoke Newington, presso Londra.

Tornò in America nel 1821 e continuò gli studi nell'aristocratico collegio Clarke a Richmond ove ebbe a soffrire il dilleggio dei suoi compagni di buona famiglia, che conoscevano la sua nascita; sicchè il suo carattere, già impressionabile a nervoso, ebbe a risentirne.

A 16 anni, robusto e bello, era il primo della sua classe.

Sensibilissimo, si prese allora di amore per una fanciulletta, Miss Elvira Rosster, amore che fu spezzato dalla di lui partenza per l'università di Charlottesville, ove venne iscritto ai corsi di latino, greco, francese, italiano e spagnuolo.

Oltre a ciò disegnava assai bene. Assiduo alla scuola, era però dedito al giuoco. Avendo fatto per due mila dollari di debiti chiese al signor Allan di pagarli. Ricevutone un rifiuto, lasciò Richmond e si recò a Boston ove pubblicò il suo primo libro, un volume di versi che non ebbe successo. Nel giugno 1827, a 18 anni, si recò in Europa. Non si sa che cosa vi fece. Pare volesse recarsi in Grecia a combattere i Turchi, ma egli stesso non volle mai far conoscere come e dove abbia vissuto in quel tempo; solo si sa che nel 1829, due anni dopo la sua partenza, ritornò a Richmond e si riconciliò col signor Allan. Per qualche tempo si fermò in quella città, scrivendo e pubblicando un altro

volume di versi, poi entrò nella scuola militare americana di New-Yok.

Poco vi rimase, chè essendo il signor Allan passato a seconde nozze, e perduta la speranza di diventare suo erede, e non volendo, d'altra parte, fare l'ufficiale senza fortuna, si fece cacciare dalla scuola da una corte marziale il 6 marzo 1831.

Visse ancora qualche tempo a New-York, fece una seconda edizione dei suoi versi e visse del prodotto del suo volume. Poi ritornò a Richmond. Il signor Allan, malato, lo cacciò. Pöe lasciò quella casa nè vi tornò mai più.

Da allora si trovò solo, senza posizione, senza denari, senza appoggi. Per due anni probabilmente visse scrivendo qua e là articoli sui giornali.

Nel 1833 era a Baltimora, ove cominciò a pubblicare i suoi *Racconti Straordinari* sopra Riviste.

Il *Manoscritto trovato in una bottiglia* gli fece vincere un concorso per novelle di 100 dollari.

Poi cadde nella più squallida miseria. Al direttore del giornale, certo signor Kennedy, che lo aveva invitato a pranzo, scriveva: « Non posso accettare il vostro invito; non ho abiti. » Kennedy lo aiutò, ed egli cominciò a farsi conoscere, ed avendo in quel tempo trovato a Baltimora una sua zia materna, la signora Clemm,

che aveva una figlia, Virginia, sposò questa fanciulla, di soli quindici anni, nel maggio del 1836.

Ma poco tempo dopo la grande tortura di Pöe, quella che avvelenò tutta la sua esistenza, la mancanza di denaro, ricominciò.

Lasciò l'impiego e girò pel mondo sempre scrivendo e sempre miserabile, colla sposa e colla suocera. Nell'estate del 1837 era a New-York dove la signora Clemm teneva una pensione. Ivi capitò un libraio, il signor Govvans, che gli procurò qualche lavoro. Nel 1838 poté pubblicare le *Avventure di Arturo Gordon Pym* che ebbero un grande successo letterario, ma un meschino profitto materiale.

Lasciò New-York ed andò a Filadelfia, ove collaborò in parecchie riviste e scrisse i suoi migliori lavori: nel 1839 la *Casa Usher*, nel 1840 *L'uomo delle folle*, nel 1841 *L'omicidio di via della Morgue* e molti lavori critici, nel 1842 *Eleonora*, *Maria Roget* ed altri; vinse, nel 1843, un nuovo concorso di cento dollari collo *Scarabeo d'oro*. Continuò così scrivendo su giornali letterari, procurando grandi vantaggi ai giornali stessi ed ai loro editori, ma trovandosi sempre senza un soldo.

Crea riviste, istituisce un concorso permanente di criptologia, pubblica trattati scientifici, critiche di un valore inestimabile, ed è costretto

ad elemosinare, dall'avidità degli editori, un salario umiliante.

Irritato, la sua critica diventa sarcasmo, la sua discussione ingiuria.

Flagella i plagiasi, osa lodare Tennyson e Brownig allora sconosciuti.

Scrive, scrive, scrive, si fa conoscere ed ammirare, specialmente come critico profondo ed originalissimo, ma si crea un mondo di nemici e si compromette irreparabilmente.

Una sventura che colpisce la sua sposa, che egli amava appassionatamente, finì di rovinarlo.

Un giorno alla povera donna si ruppe una vena nel petto, ciò che la rese malata per parecchi anni, sino a che morì, tistica, il 30 gennaio 1847.

Pöe non aveva allora di che sfamarsi. Fu la carità pubblica che gli fornì un lenzuolo per avvolgergli la sua morta.

Egli la idolatrava. In *Annabel Lee*, la più ispirata, la più soave delle sue poesie, la ricorda in versi che resteranno immortali e le scioglie un desolatissimo *requiem*.

Molti e molt'anni or sono, in un paese
vicino al mare,
viveva una gentil che non s'intese
chiamare che *Anna Lé*
e la fanciulla non avea a pensare
che ad esser da me amata e ad amar me!

Ed Ella era una bimba, e un bimbo er'io
 in quel paese arcan, vicino al mare;
 pur noi ci amammo di un amore più
 ardente d'ogni amore, io ed *Anna Lé!*
 tanto che di lassù,
 gli angeli stessi e i chèrubi di Dio
 osarono invidiare
 la nostra fè!

E questo fu il perchè, tanti e tant'anni
 or sono in quel paese presso al mare,
 un vento scese da una nube e uccise
 la mia soave e tenera *Anna Lé!*
 così che i suoi parenti
 un giorno me la vennero a pigliare
 per metterla a dormir fra due battenti
 in un sepolcro lungi assai da me.

Il lungo periodo della malattia della moglie fu terribile per Pöe. Le alternative di miglioramento e di peggioramento si succedevano; e mentre nei giorni di speranza egli scriveva i suoi capolavori; nei giorni cattivi dell'incertezza, del bisogno, del dolore, della svogliatezza, cadde nella terribile sua infermità: *l'alcool*.

Sono strazianti le parole colle quali egli descrive questa sua follia, e la giustifica:

« *Io sono di costituzione eccitabile, sono nervoso
 « ad un punto estremo. Divengo pazzo con degli
 « intervalli di orribile lucidità.*

« *In questi accessi incoscienti io bevo; i miei
 « nemici danno ragione della mia pazzia all' eb-*

« brezza e non dell' ebbrezza alla pazzia. Ed è
« giusto! »

Nel 1844 lasciò Filadelfia. Tornò a New-York, ove, per colmo di sciagura, s'ammalò. Dopo una lunga convalescenza tornò a scrivere e parve, per qualche tempo, che gli affari suoi prendessero una miglior piega.

Riuscì a fondare un giornale *Il Broadway Journal*, e diede conferenze, recandosi per ciò anche in altre città e facendosi ognor più conoscere.

Ma la forma aggressiva dei suoi discorsi gli fece perdere il frutto d'ogni suo lavoro.

Anche la pubblicazione di parte dei suoi *Marginalia* che fece nel 1845, cooperò a renderlo invisibile a molti, che si vedevano colpiti dalle frecciate della sua critica potente.

Nel febbraio di quell'anno fece stampare il suo capolavoro in versi, *Il Corvo*, che produsse un effetto enorme.

Ma il giornale non potè essere continuato e l'effimera agiatezza scomparve, lasciando luogo alla solita desolante miseria; e, come si disse, nel 1847, alla morte della moglie, Pöe non aveva letteralmente di che sfamarsi.

Morta la moglie, egli stesso cadde malato e visse a lungo della carità cittadina.

La sua salute era minata. Rimessosi alquanto, riprese a scrivere, sperando di potere di nuovo

fondare una Rivista, ciò che fu il sogno di tutta la sua vita.

Non riuscì, ad onta che all'uopo tenesse una conferenza a New-York.

Un editore gli pubblicò l'*Eureka*, poema cosmogonico in prosa, trattato di astronomia trascendentale, che non interessò il pubblico.

Intanto la sua salute deperiva ognor più, sicchè ripiombò nel vizio del bere, e visse una vita miserevole senza scopo e senza affetti.

Nel 1848 chiese la mano di una signora, Witmann, ricca vedova, che lo stimava assai, e che forse avrebbe acconsentito a divenirgli moglie.

Ma in seguito a qualche bisticcio, Pöe, addolorato, ricorse al suo ordinario provveditore di forze morali, all'alcool, e dopo aver passato una notte nell'orgia, esaltato sino al delirio, si presentò alla signora come un pazzo.

La signora Witmann lo fece ricoverare e del matrimonio non si parlò più.

Pöe tornò al suo ritiro di Fordham, un piccolo villaggio ove già era stato durante la sua malattia e dove appunto gli era morta la moglie.

Là scrisse qualche novella (nel 1849 *Cottage Landor* e *Hop-frog*) e continuò i *Marginalia*, e continuò pure a bere.

Fu nuovamente e gravemente malato.

Il 30 giugno di quell'anno 1849, ripreso

dalla mania di fondare una Rivista, quantunque malandato in salute, partì nell'intendimento di tener conferenze per procurarsi i fondi necessari.

Non si conoscono i particolari di quest'ultimo suo viaggio.

Pare sia stato a Filadelfia e che vi si sia ubbriacato, che abbia avuto accessi di delirio. Poi fu certo a Richmond, ove pure s'ubbriacò, correndo pericolo di morte.

Lasciò Richmond ammalatissimo e si portò a Baltimora.

Forse colà ricorse nuovamente all'alcool, fatt'è che il 7 ottobre fu raccolto, dai passanti, inanimato sopra un banco della passeggiata pubblica di Baltimora e portato all'ospedale ove morì nella notte, colpito da congestione cerebrale.

Due giorni dopo fu sepolto nel cimitero di quella città.

Il di lui zio, William Pöe, gli fece porre una semplice pietra tumulare che rimase nuda ed obliata sino al 1875.

Ma in quell'anno al povero grande artista, che era morto in mezzo alla via, fu eretto un monumento con brillante cerimonia!

III.

L'analisi delle avventure sconfortanti di cui fu tessuta l'esistenza di Pöe induce a considerazioni che tendono a renderlo interessante e simpatico.

La caratteristica precipua è una variazione perpetua del suo umore tra lo sconforto ed una illimitata fiducia nell'avvenire, con una spiccata predominanza di quest'ultimo sentimento ottimista.

La sua nevrosi, che egli stesso diceva ereditaria, venne ancora acuita dall'abuso del bere.

La di lui impotenza a reprimersi da questo vizio gli fu un continuo tormento, umiliandolo davanti a se stesso, lui così atto all'analisi, così atto al concepimento di altissimi ideali.

Pöe fu un volgare ubbriacone! Pöe morì di alcoolismo! Ecco la grande accusa, ecco lo stigma che lo fece oggetto di sprezzo vivente; ecco l'offesa che gli è sopravvissuta, vincendo l'omaggio al suo genio!

Ma forse Pöe domandava all'alcool l'oblio delle sue miserie, dei suoi dolori; Pöe chiedeva all'alcool la forza effimera, fittizia, di resistere alla lotta immane che egli muoveva alla fatalità

inesorabile che ostacolava i meravigliosi suoi tentativi, che inceppava le superbe sue aspirazioni, che impediva al suo genio il sollevarsi potentemente oltre le meschine volgarità che lo disturbavano, che irritavano la sua fibra nervosa, tesa alla perfettibilità dell'arte.

Egli deve aver percorsa tutta la gamma della sofferenza, dalla fame allo *spleen*, dalla miseria alla nostalgia, dal dolore più avviliante allo spasimo più squisito, più acuto.

Tutto deve aver provato; pure, in nessuna occasione, nè abbandonato, nè perseguitato, nè respinto, nè incompreso, egli fu abbietto.

Persin l'alcool non agì su lui se non per esagerare certi tratti della sua individualità, ma non ve ne aggiunse di nuovi, non lo depravò. Di generoso, incostante, capriccioso che era, non diventò nè avido, nè triviale, nè egoista; solo più appassionato, più impressionabile.

Due qualità essenziali per essere infelice.

La nevrosi ereditaria, esasperata dal veleno, finì per distruggere quella povera esistenza, e le sue ultime ore, scrive l'Ortensi, sono oscure e misteriose come le ultime ore di Petöfi e di Shelley.

Pöe fu una vivente protesta.

In mezzo a quel mondo americano, venale allora come adesso, affamato di materialismo, Pöe sognatore, Pöe poeta, era evidentemente uno spostato.

E se nel suo cruccio contro quella società che lo scherniva, se, impotente a combattere i pregiudizi volgari, le false e piccole idee, se, esasperato, lasciava che in lui la poesia suonasse le note più tristi; la ribellione però prorompeva potente ed originale così che la sua opera grandeggia per la bellezza rara, sebbene talvolta sinistra, delle concezioni, e per l'analisi perfetta.

La vasta sua erudizione gli permetteva qualunque tema.

Nelle prose, specialmente in quelle critiche, la satira sferzante fischia e batte i mezzi caratteri, le false posizioni, le ignoranti presunzioni, gli idoli dai piedi di creta.

Disse taluno che la satira è l'espressione dell'ira contro un destino avverso che non si può vincere per forza di armi più valide; ma la satira di Pöe era l'effetto dello sdegno più che del rammarico, più della nausea che del dolore.

Ed il sarcasmo di lui, artista aristocratico, non colpisce il fianco, ma cade dall'alto, inesorabile come la grandine, e si sparge attorno come la mitraglia.

Fu detto scrittore paradossale; ma, all'esame, il paradosso è solo apparente, la bizzarria è sempre scrupolosamente logica.

Forse egli non avrebbe lasciato sì gran mole di scritti immortali se la sventura non lo avesse messo a vivere in mezzo ad una società imbecille,

in mezzo agli adoratori del vitello d'oro, ove alla sua miseria non mancò certo lo sprezzo dei ricchi, alla sua dottrina ed al suo ingegno le basse e velenose contumelie degli ignoranti e degli impotenti.

Egli voleva che la sua produzione letteraria segnasse nettamente la sua personalità.

Il plagio era per lui in letteratura il più grande dei difetti; era una colpa. Egli ambiva soprattutto ad essere detto scrittore originale.

In una sua nota marginale, in cui stupendamente parla delle *fantasie* impalpabili, imponderabili ed inesprimibili che si producono nell'animo, più che nella mente, durante l'attimo che passa tra la veglia ed il sonno, egli, quasi imprecaando al mondo che non lo voleva riconoscere, dice:

« Quello che è certo è che il racconto, anche
« imperfetto, di tali visioni farebbe balzare l'in-
« telligenza del mondo per la novità assoluta
« delle cose descritte e pei pensieri che sugge-
« rirebbe, come è certo che se io giungessi a
« trattare un tale soggetto, il mondo sarebbe
« obbligato a riconoscere che, finalmente, ho
« scritto un'opera originale. »

E con parole roventi, stigmatizzava quelli che predicano contro l'*originalità*:

« Le ingiurie contro l'*originalità* provengono
« da uomini allo stesso tempo volgari ed ipo-

« criti. Dico ipocriti, poichè l'amore del *nuovo*
« è incontestabilmente una parte essenziale della
« nostra natura morale; e poichè essere origi-
« nale vuol dire essere nuovo, così lo stolido
« che afferma di sdegnare l'originalità, sia in
« letteratura, sia in qualunque altra cosa, è
« semplicemente un mentitore.

« Egli prova di essere invasato da quell'odio
« vergognoso e turpe che provano gli uomini
« invidiosi verso una superiorità, cui non pos-
« sono pervenire. »

E il nostro autore, essendo stato per sua sventura dotato di un'intelligenza superiore a quella normale del suo tempo e della sua razza, naturalmente esprimendo opinioni e sentimenti diversi da quelli che erano espressi da tutti gli altri, non poteva a meno di essere giudicato *un pazzo*.

E ne soffriva:

« L'inferno, scriveva, non può inventare tor-
« mento maggiore di quello di essere conside-
« rato infinitamente debole, appunto perchè si
« è infinitamente forte. »

IV.

La vita dell'artista ci rivela la sua opera. Gli scritti di Edgardo Pöe non sono che un riflesso del suo carattere e delle sue azioni.

Tre sono gli elementi che concorsero a formarli, *La nevrosi ereditaria, lo spirito matematico, l'alcool.*

Colla nevrosi Pöe ereditò il genio, l'indole speciale della sua immaginazione, la materia prima dell'opera sua.

Lo spirito matematico gli diede la sottigliezza del ragionamento, la logica del metodo, lo stile, la potenza delle deduzioni.

L'alcool infine aggiunse a tutto il suo colorito e la sua febbre.

In una parola, l'opera di Pöe è il prodotto dello spirito analitico e dell'alcool sopra un temperamento malato di nervi.

Egli non era uno spirito pratico; la sua vita lo ha provato, ma era uno spirito essenzialmente positivo e le tendenze della sua intelligenza lo condussero a materializzare oltre misura i procedimenti dell'arte.

Le matematiche non sono, a dir proprio, una scienza; esse non servono di scopo a sè

stesse; insegnano un procedimento per risolvere i problemi che gli studi scientifici reali — la fisica, l'astronomia, la meccanica — offrono alla nostra curiosità, e non sono altro, prese nella loro essenza, che un *mezzo* di ridurre in calcoli palpabili le pure concezioni dello spirito, e di *misurare* lo spazio, l'una delle due forme sotto cui noi possiamo travedere l'infinito.

Appoggiata alle matematiche l'immaginazione allarga ancor più le sue ali e centuplica il suo impeto.

Le matematiche non sono esse forse il dominio dello straordinario e dell'impossibile? E, ancor meglio, non sono esse la lingua stessa dell'infinito? Esse sole possono penetrarlo, e quando noi ci arrestiamo, è il nostro pensiero che vacilla stordito dalla vertigine.

Così in Pöe; l'immaginazione sua, basata sul calcolo, acquista una certezza, una sicurezza invidiabile. Esprimendosi sempre con linguaggio prudente, netto, conciso, egli ha fatto, ed ha fatto fare ai suoi lettori un enorme cammino inavvertitamente. La realtà dei termini, la logica serrata, stringente delle espressioni e deduzioni lo hanno inebbricato ad un tempo e sorretto. Il novelliere di *Moon Hoax*, di *Hans Pfaal*, di *Augusto Dupin*, non ha cessato di sentire la terra sotto i suoi piedi,

il mondo finito alla sua portata, eppure ha percorso lo *spazio* senza confini ed il *tempo* senza limiti.

Ma lo spirito matematico ha la sua china fatale. Alloraquando si applica questo procedimento alle speculazioni dell'intelletto, in luogo di applicarlo a qualche scienza esatta e definita che possa servirgli di contrappeso e mantenere l'equilibrio; allorquando — in luogo di analizzare fatti materiali e risolvere problemi circoscritti — con questo strumento, la cui potenza non ha resistenza, si vogliono sollevare delle idee, la mente perde il sentimento della *verità vera*, vale a dire *umana*.

E così l'autore nostro, talvolta, non s'accorge più dell'abisso su cui si spenzola; l'impossibile scompare ai suoi occhi, e poichè egli procede per misure esatte, non si avvede di misurare l'incommensurabile.

Dopo essersi valso dei procedimenti più matematici nella poesia; delle sue analisi metodiche, del suo cammino regolare e logico, delle sue deduzioni potenti, nelle sue novelle; seguirà poi lo stesso metodo traverso lo spazio ed il tempo, e ci darà in quel sublime *delirio cosmogonico* che è l'*Eureka*, una spiegazione non nuova, ma rinnovellata della creazione, senza scostarsi un istante dalla meccanica, dalla statica, dalla dinamica, e sarà fermamente convinto di non errare;

poichè i suoi calcoli sono esatti e le sue operazioni giuste (1).

Esaminiamo ora l'altro elemento: l'alcool.

I primi effetti dell'ebbrezza e la sua azione immediata sopra un essere morale, variano a seconda del temperamento del soggetto.

(1) L'idea fondamentale della metafisica di Pöe è quella del Bagvat Gita: « Nell'unità originale dell'Essere Primo è contenuta la causa secondaria di tutti gli esseri, infino al germe della loro inevitabile distruzione.

Non è qui nostra idea di analizzare e discutere questa filosofia che Pöe, del resto, ha messo in quasi tutti i suoi lavori. Perchè il lettore possa averne un'idea, basterà che noi riassumiamo per sommi capi.

« Fu un'epoca, nella Notte dei Tempi, in cui esisteva un Essere eterno, composto di un numero assolutamente infinito di Esseri simili, popolanti l'infinito dominio dello spazio infinito. Non era e non è in potere di questo Essere di estendere o di accrescere in quantità positiva la gioia della sua esistenza, ma nella stessa maniera che è nel potere dell'uomo di estendere e di costringere i suoi piaceri (la somma assoluta della felicità restante però sempre la stessa), così una facoltà analoga ha appartenuto ed appartiene a questo Ente divino, che passa la sua Eternità nella perpetua alternativa dell'Io concentrato in una Diffusione quasi infinita di se stesso.

« Egli *sente, vive*, ora, la sua vita per un infinità di *piaceri imperfetti*; per le soddisfazioni parziali e i dolori di quegli esseri prodigiosamente numerosi che vengono chiamati le sue creature, ma che in realtà non sono che le sue innumerevoli individualizzazioni. Tutte queste creature, *tutte* (tanto quelle che sono dichiarate *sensibili*,

L'uomo sanguigno ha un periodo di gaiezza e di espansione, poi un pesante torpore.

L'uomo linfatico, un breve istante di vigore e di energia; poi, passata la crisi, un ebetismo fiacco ed impotente.

Per l'individuo nervoso o bilioso l'ebbrezza

quanto quelle a cui *viene negata la vita* per la sola ragione che la mente umana non sa sorprendere quella vita nelle sue operazioni) *tutte* queste creature hanno, ad un grado più o meno vivo, la facoltà di provare la gioia od il dolore; ma la somma generale delle loro sensazioni è appunto il totale della Felicità che appartiene di diritto all'Essere Divino. Tutte queste creature sono pure intelligenze più o meno conscienti: conscienti, prima, della loro propria identità; conscienti poi, per pallidi lampi, della loro identità coll'Essere divino di cui noi parliamo, della loro identità con Dio. Di queste due specie di coscienze, la prima s'indebolisce gradualmente, la seconda si fortifica nella lunga successione dei secoli che devono trascorrere prima che queste miriadi di Intelligenze individuali si immedesimino e si confondano in una sola Intelligenza suprema. Il senso dell'identità individuale si trasfonde poco a poco nella coscienza generale, e l'Uomo cessando per gradazioni insensibili di sentirsi Uomo, raggiungerà alla fine l'epoca trionfale in cui riconoscerà la propria esistenza in quella stessa di Jeova.»

Ecco la filosofia di Pöe, filosofia profonda, grandiosa, panteistica, come quella dei libri sacri degli Indu, come quella di Goëthe e di Shelley.

Per Pöe tutto è vita — tutto è nella vita — la vita è nella vita — la più piccola nella più grande e tutte nello Spirito di Dio.

ha qualche cosa di febbrile e sembra ad un attacco di nervi. Il riso ed il pianto si alternano, si confondono, l'eccitazione raggiunge il suo *maximum*. Non c'è più legge; comanda la forza brutale.

Sotto i belletti e le ciprie della civilizzazione e della società, l'uomo dell'istinto appare bruscamente, con un'idea fissa.

Ha egli una preoccupazione incessante e nascosta? Essa si farà strada e l'assorbirà completamente. Ha egli un'ambizione? la mostrerà! Una pretensione? la dirà!... Un dolore, un fastidio? essi parleranno! Ha egli infine una facoltà più sviluppata, una tendenza particolare dello spirito, una maniera speciale di intendere la vita e di considerare gli uomini? Questa qualità, questa attitudine, questa maniera si accenteranno, si faranno largo, sino a cancellare, a schiacciare in lui ed annientare tutte le altre facoltà, tutti gli altri sentimenti.

Si comprende quindi come l'alcool possa diventare, in una certa misura, e per un certo tempo, *un metodo di lavoro*.

Annichilendo la volontà, forzando al silenzio tutto ciò che non è la facoltà dominante e la preoccupazione incessante, l'ebbrezza faciliterà l'ispirazione.

Ma quale ispirazione!

Essa spingerà, forse, le opere che produce ad un altissimo grado di interesse, comunicherà

loro una febbre ed un ardimento sorprendente, ma li condannerà alla monotonia, e li limiterà in stretti orizzonti. Lo spirito andrà lungi, ma in una sola direzione.

Ed infatti in Pöe noi non troviamo il giuoco dei diversi elementi, la lotta o l'accordo di più idee, il conflitto dei sentimenti e delle passioni, quella riproduzione della vita dell'umanità, di cui ognuno è una specie di compendio più o meno completo.

Qui siamo, al contrario, in faccia ad un solo elemento, ad una sola idea, ad un solo sentimento, ad una sola passione! L'*unità*, ecco la forza di tutti gli scritti di Edgardo Pöe! ma ecco, con quella, un difetto: l'*uniformità*.

Tutte le opere sue hanno un'oscura tinta di tristezza e di profonda disperazione. Tutto ciò che è gioia, espansione, splendore, vitalità si offusca ai suoi sguardi.

Le sue pitture sono orribili, desolate; i suoi sogni diventano incubi terrorizzanti.

Malato, egli non racconta che la malattia. I suoi sensi allucinati lo conducono ad amare solo gli odori strani ed i quadri selvaggi; perverso di gusto, non prova la voluttà che nel dolore, la grazia che nell'epilessia, la beltà che nella stranezza.

La sue novelle hanno un solo motto: *L'orrore*.

Le sue poesie un solo accordo: *La morte*.

V.

Pöe, tanto nelle sue prose, quanto nelle sue poesie, ha sempre scelto temi melanconici. La sua vita avventurosa, la sua miseria, le sue sofferenze, eccitate dall'alcool, ed ingrandite anche più dallo spirito d'analisi, innato in lui, non potevano suggerirgli altro.

I suoi scritti non hanno una grande estensione, e si comprende! Componendo egli quasi sempre sotto l'impero di un'eccitazione nervosa, la cui durata non poteva essere prolungata al di là di un certo limite, l'eccitazione diveniva necessariamente la misura della ispirazione.

Le sue novelle hanno appunto la lunghezza bastante per agire sulla nostra immaginazione colla più grande intensità possibile, ed in esse l'emozione segue un *crescendo* così rapido, così continuo, che, nostro malgrado, ci troviamo costretti a seguire palpitanti, ad occhi sbarrati, senza riflettere, la fantasia dell'autore.

Con Pöe, nessun contrasto. Mai egli dipinse un carattere.

Un carattere, infatti, si compone d'una folla di elementi contraddittorii amalgamati e dominati da una facoltà più forte. Ora Edgardo

Pöe non vede, non cerca che questa facoltà, il punto culminante dell'essere morale, ed una volta scopertolo vi si aggrappa convulsivamente. Egli elimina tutto il resto, e concerta sovr'esso la sua sorprendente, minuziosa analisi.

Così i suoi personaggi, più che creature viventi, sono veri e propri ossessi, *tic nervosi* vestiti da uomo, malati assorbiti dal loro male, o, meglio ancora, semplici casi patologici che agiscono e che ragionano.

Quasi tutti finiscono al delitto. Ma nel nostro autore il delitto non è mai la conseguenza della passione o dell'impeto; è il risultato necessario di una deformazione del cervello, di una depravazione del senso morale.

Leggete il *Demone della perversità*, il *Gatto nero*, il *Barile d'amontillado*, il *Cuore rivelatore*, *William Wilson*.

Lentamente calcolato, con un orribile sangue freddo, prodotto irresponsabile e pur volontario di uno stato particolare del delinquente, descritto, analizzato nei più minuti particolari, il delitto, quale ce lo dipinge lo scrittore americano, presenta uno spettacolo mostruoso e rivolta; si rimane atterriti di vedere la *volontà* al servizio della *fatalità*, la *ragione* al servizio della *pazzia*.

Compiuto poi il male, il delinquente prova un immenso sollievo; egli s'è sbarazzato, col

suo atto, della terribile ossessione che gli turbava il cervello!...

Egli aveva le angosce della vertigine, subiva un pensiero terrorizzante che gli agghiacciava il midollo delle ossa, e lo penetrava delle feroci delizie del suo orrore.

Ha ceduto! il riposo incomincia: alla crisi nervosa succede la calma.

Nell'assassino di Pöe, una volta compiuto il delitto, non rimane più che l'artista fiero dell'abilità colla quale l'ha perpetrato.

In altri racconti, *La lettera rubata*, *L'assassinio della via Morgue*, *Il Mistero di Maria Roget*, *Lo scarabeo d'oro*, *Hans Pfall* non si scopre se non l'americano amante di trastullarsi colle difficoltà, se non il matematico divertentesi a risolvere equazioni. Fatti possibili, particolari verosimili, della più grande realtà; un problema giudicato insolubile, complicato a piacimento, e poi trionfalmente svolto dall'analisi sola o da una serie di deduzioni logiche.

In altre novelle, *Il re Peste*, *l'Hop Frog*, *La maschera e la morte rossa*, non si saprebbe vedere che i sogni disordinati ed insani dell'ebbrezza diventata abitudine.

L'immaginazione in altre domina. Il poeta appoggiato sempre sul matematico, si lancia in ipotesi filosofiche e ci narra concezioni particolari sulla creazione e sull'altra vita.

Di queste è il *Colloquio fra Monos ed Una*. Assistiamo al dialogo di due anime dopo la morte.

Monos racconta, colle più minute particolarità, le sensazioni della tomba, la lenta trasformazione che si opera in compagnia dei vermi, tutto il passaggio dalla vita corporale all'altra vita che è detta la morte.

È sempre l'analisi esatta e precisa applicata al sogno. Pöe non crede alla brusca cessazione della vita. Per lui, finchè la forma persiste, una specie di esistenza latente dura ancora.

Quest'idea non poteva nascere che nel suo cervello. La vita nel seno della tomba aveva troppo di che attrarlo e questo tema conveniva meravigliosamente all'indole della sua immaginazione!

Non era dunque, sempre, l'agonia continua, insistente, la *morte gustata*, per anni ed anni, fra le tenebre e la putredine?

Quella è inoltre la tesi naturale e logica di una mente positiva, di uno spirito matematico che cerca fino all'ultimo la *realtà* e segue la vita finchè essa riveste una forma tangibile.

V'è poi un'altra specie di racconti in cui l'ispirazione, propriamente detta, del nostro autore non agisce che per una parte secondaria. Questi racconti si svolgono quasi tutti in fatti più o meno impossibili, presentati come realmente

accaduti, e sono narrati con tanta serietà, con tale copia di particolari tecnici, che due di essi, *La verità sul caso del signor Valdemar* e *La traversata dell' Atlantico in pallone*, hanno, per qualche tempo, avuto il potere di ingannare il pubblico.

Ligeia, *La rovina della Casa Usher*, *Il pozzo ed il Pendolo*, *Metzengerstein*, *Morella*, *Berenice* sono, infine, la più alta espressione del genere Pöe.

Qui ci appare tutta la potenza di quella fissità dell' idea esclusiva di cui abbiamo parlato. Qui la malattia servita dall'analisi e dallo spirito matematico, esasperata dall'alcool, raggiunge il suo più alto grado e crea capolavori.

Le più acute sofferenze morali, i più raffinati tormenti fisici sono oggetto di finissimo studio. Sono pagine di psicologia dettate da un poeta.

Tutte le novelle di Edgardo Pöe sono brevi drammi senza azione.

Le *Avventure di Arturo Gordon Pym* non vi fanno eccezione.

L'autore ha voluto tentare un lungo romanzo d'avventure, un viaggio in mare; ma non ha potuto uscir fuori dalla cerchia delle sue preoccupazioni e delle sue visioni.

Anche qui sventurati sotterrati vivi, massacri, torture ed allucinazioni.

Se la sventura ispirava a Pöe il racconto lugubre, la novella terrorizzante, la concezione

angosciosa, i rari periodi felici della sua vita davano al suo ingegno la facoltà di comporre anche scritti umoristici.

L'*humour* di Pöe può realmente dirsi di buona lega perchè scevro assolutamente (come, del resto, lo sono tutte le sue produzioni letterarie) di ogni impurità di concetti e di forma. La comicità vien fuori dall'analisi dei tipi creati, o dall'ambiente, o dal carattere dell'episodio stesso.

Così la *Conversazione con una mummia*, così l'*Avventura a Gerusalemme*, la *Replica all' X*, la *Settimana delle tre domeniche*, ecc., ed in fondo alla comicità v'è sempre un po' di satira e molta filosofia.

In questo genere però, non molto usato dal nostro autore, Pöe, pure essendo del tutto originale ed abbastanza efficace, non raggiunge l'altezza delle altre sue dissimili produzioni.

Già si disse che Pöe fu critico profondo e competente e che la sua nervosità giungeva facilmente, e specie contro gli scribacchiatori ignoranti e presuntuosi, al sarcasmo; quasi all'ingiuria. È necessario aggiunger qui anche che, ad onta del suo grande acume e della vastissima sua erudizione (e forse anche a cagione di ciò), i suoi giudizi critici non furon sempre infallibili.

Soggettivista sempre ed impressionista, facile alle simpatie ed alle antipatie, egli non seppe, o non volle, come altri grandi critici (il Taine,

il Guizot, il Carducci, il Bourget), rivivere negli altri.

Nell'analizzare le opere altrui non ha che un metodo: quello usato a comporre le proprie.

Quindi la violenza nella polemica, quindi l'accanimento morboso della discussione, anche quando l'opera o l'autore non meritavano che l'oblio.

Con certo anonimo che si firmava « Outis » giunse sino a personalità spiacevoli, discutendo lungamente se Longfellow era, o meno, un plagiatario, e perdendosi poi in sottigliezze diffuse e talvolta triviali.

Di tale difetto risentono altre sue critiche sui *Letterati di New-York* e sulle *Poetesse Americane*, critiche che sollevarono intorno a Pöe un mondo di noie, di pettegolezzi e di contumelie.

Molto migliori sono invece:

L'Apologia del Macchiavelli « l'uomo dal pensiero profondo, dalla grande sagacità, dalla « volontà indomita, senza rivali alla sua epoca « per la conoscenza, se non del cuore umano, « almeno del cuore italiano. » La *recensione* sul libro di Stephens, *Incidenti di viaggio in Egitto, nell'Arabia Petrea ed in Terra Santa*, ed un'altra grande quantità di studi, di polemiche, di osservazioni, di note, di articoli.

Il suo capolavoro nel genere è la *predizione*

dello svolgimento e della conclusione del celebre romanzo del Dickens *Barnaby Rudge*, quando solo il principio della storia era stato pubblicato.

Da quello che appena era noto, Pöe aveva saputo, di induzione in induzione, ricostruire il lavoro di Dickens fino a divinarne la catastrofe finale.

I saggi poi sul *Principio poetico*, sulla *Filosofia della composizione*, sulla *Criptografia*, sulla *Criptologia*, sull'*Antica poesia inglese*, su *Hood*, su *Shelley* sono superbi e pieni di considerazioni profonde.

La penna di Pöe aveva orrore del convenzionale.

La dizione di queste sue opere, a seconda del tema, o strettamente scientifica o vagamente poetica, è sempre chiarissima, esatta; è l'induzione sempre piena di metodo e di logica, quantunque fuori d'ogni metodo conosciuto.

In tutto è l'arte, l'abilità prodigiosa di trarre da una proposizione evidente ed universalmente riconosciuta, vedute nuove e segrete; in tutte la parola che rapisce, che fa pensare, che fa sognare.

VI.

Le poesie di Pöe non sono molte, ma tutte d'una potenza suggestiva meravigliosa!

Non è, dice il Baudelaire, l'effusione ardente di Byron, la tristezza molle, armoniosa, distinta di Tennyson: è qualche cosa di profondo e di smagliante come il sogno e di perfetto come il cristallo.

In tutte egli ha cercato il superlativo; il superlativo della tristezza, della sonorità, della bellezza.

Chi sa *sentire* la poesia inglese può già gustare fin dalle prime composizioni giovanili di Pöe quell'accento extraterrestre, quella calma melanconica, quella solennità deliziosa che caratterizzerà più tardi ogni sua opera.

Niun poeta inglese ha cantato con maggior abbandono, con maggiore calore di Pöe, nessuno più di lui ha saputo trarre effetti più intensi dall'arte della parola, dalle combinazioni dei suoni e dei ritmi.

Per Pöe la poesia non è uno scopo, è una passione: è la creazione del bello pel puro amore del bello.

I suoi canti sono evocazioni, sono visioni,

sono paradisi di profumi e di fiori, ricordi vaghi di vite anteriori, di plaghe lontane, O'Thaiti del sogno.

Ecco l'*Addormentata*, la bella morta, tutta candida sul letto di fiori, nella stanza strana, aperta ai misteri del plenilunio di giugno!

Ecco il cavaliere dell'*Eldorado*, l'eterno illuso che corre eternamente dietro un fantasma eternamente dileguantesi.

Ecco l'*Eulalia* dagli occhi di viola! Ecco Zante, l'isola dei giacinti, l'isola d'oro,

l'isola bella che dal più bel fiore
il più gentil di tutti i nomi ha tratto.

Ecco il giardino magico, le sognanti rose fra cui erra Elena...

Oh! a quei viali laggiù, in su quella mezza
notte di luglio non fu già un destino
arcano che mi trasse al tuo giardino
a respirar l'intima dolcezza
di quelle rose addormentate?

La *Città sul mare* sembra una visione apocalittica: è il regno della morte:

Ecco, la morte si è rizzato un trono
nell'ovest, in un'erema città
dove il povero, il ricco, il tristo, il buono
dormono il sonno dell'eternità.

Il *Paese dei sogni*, l'ultima Tule dove si giunge nel sonno...

per vie buie, dove a frotte
erran gli angeli del male
e un dimon che ha nome Notte
spia da un trono funerale,

è un paese fantastico dove il viatore, traverso un velo, può intravedere ancora le ombre del passato.

Il *Castello incantato* è il simbolo della pazzia, il *Verme conquistatore* il simbolo della morte. La morte affascina sempre Pöe.

Ulalume come *Annabel Lee*, come *Leonora* sono Deprofundis sconsolati per un'amata perduta: in *For Annie* egli si immagina estinto e canta la tranquillità dalla bara poichè la febbre *chiamata Vita* è passata.

Persino nella *Campane* la nota funebre non manca ed il poeta dopo aver reso coll'arte mirabile di un contrappuntista il tintinnio dei sonagli delle slitte, e lo scampanio di una festa nuziale, fa tuonare a lugubri rintocchi le campane a martello e le campane da morto.

Oh! il rintocco ferreo e lento
della squilla funerale!

Che agonia!
che sottil malinconia
in quel ritmo sempre uguale!

Come a mezzo della notte
le campane così rotte
 ci singhiozzano il memento!
E ogni voce che s'invola
dal metallo che hanno in gola
 è un lamento!

Poesia singolarissima fra tutte, unica nel suo genere, è il *Corvo*. Poema misterioso, dice Baudelaire, che si svolge su una parola profonda e terribile come l'infinito, che mille labbra contratte hanno ripetuto ben mille volte: « mai più. »

È ben davvero quello il poema dell'insonnia e della disperazione! nulla vi manca, nè la violenza del colorito, nè la febbre delle idee, nè il ragionamento insano, nè il terrore dei vaneggiamenti, nè, persino, quella gaiezza bizzarra del dolore che lo rende anche più terribile.

L'arte di Pöe qui raggiunge il suo *maximum*. E tutti i suoi canti sono, così, fioriture inaudite, meravigliose di giardini superbi e malinconici, fantasmagorie di colori, nostalgie di crepuscoli, dove ogni essere ha un'anima, e le cose, le acque, le pietre, gli alberi, intendono, palpitano, vivono, hanno pensiero e sentimento.

VII.

Pöe fu un artista nel senso più nobile e più largo.

Gli uomini lo hanno chiamato pazzo, ma la scienza non ci ha ancora appreso se la follia sia o non sia il sublime dell'intelligenza; e se tutto ciò che è la *poesia*, il *genio*, la *gloria* non derivi da una infermità del pensiero, da un fenomeno, da una forma dello spirito eccitato a spese della ragione.

In questi ultimi tempi il figlio di Griswold, del primo biografo di Edgardo Allan Pöe, pubblicò sul *Century di New-York* i documenti che servirono al padre per la sua biografia.

Con tale pubblicazione il signor Griswold *junior*, nell'intenzione di giustificare l'opera del padre, tenta insinuare che Edgardo Pöe non fu che uno scrittore di buona volontà, ma d'ingegno non molto superiore all'ordinario.

Ciò è semplicemente una bugia! Quando pure si volesse ammettere che l'uomo abbia vissuto male, è però certo, come egregiamente osservò l'Hennequin, che egli non nocque che a se stesso: noi gli dobbiamo ad ogni modo racconti e poesie di cui nessun prezzo potrebbe pagarne la bellezza.

UNA MISTIFICAZIONE

Una mistificazione è uno studio analitico di caratteri e di ambiente.

I caratteri posti di fronte sono due; quello di un mistificatore astuto ed intelligente, e quello di un ragazzo ignorante e vanitoso.

La vittoria naturalmente, vittoria del tutto intellettuale è pel primo.

L'ambiente è quello di una delle vecchie Università tedesche, pittura esattissima e coscienziosa di quelle strane corporazioni di studenti beoni e attaccabrighe, le quali, dal medio-evo sino ad oggi, tra i canti gogliardici, le orgie ed i duelli, hanno conservata intatta tutta una stravagante e sacra eredità di tradizioni e di pregiudizi che sono nello stesso tempo una legge inviolabile ed un deplorabile ma simpatico anacronismo.

Il racconto è un gioiello di comicità fine, bizzarra ed originale.

L'aneddoto è svolto con una briosità geniale e con una precisione di osservazioni e di particolarità addirittura mirabili.

Una mistificazione

Il barone Ritzner von Jung apparteneva ad una illustre famiglia ungherese i cui membri, da tempo immemorabile, sono stati, più o meno, notevoli per qualche bizzarria di carattere; la maggior parte per una certa originalità di immaginazione, di cui il poeta Tiek, uno della razza, ha lasciato ricordi sorprendenti.

Avevo fatto conoscenza col barone al castello di Jung, ove stetti qualche giorno durante l'estate del 18..., in seguito ad avventure straordinarie, che debbono rimanere segrete. Egli cominciò sin da allora a stimarmi, ed io potei formarmi un concetto, per quanto superficiale, della sua strana costituzione mentale.

Più tardi i nostri rapporti si fecero più intimi man mano che cresceva l'amicizia, e quando tre anni dopo, ci trovammo assieme all'Università di G..., io sapevo tutto quanto era necessario sapere sul carattere del barone.

Ricordo ancora la grande curiosità che produsse il di lui arrivo all'Università la notte del 25 giugno,

e rammento benissimo che tutti gli studenti lo proclamarono, a prima vista, l'uomo il più originale che fosse al mondo, senza però che alcuno d'essi sapesse dare le ragioni di una tale opinione. La stranezza di Ritzner era così evidente, che pareva un'impertinenza il ricercarne le cause.

Ma lasciamo ciò. Ho voluto semplicemente stabilire che, sino dal primo momento in cui il barone comparve a G..., egli esercitò sulle abitudini, sulle usanze, sulle persone, sui gusti di tutta la comunità l'influenza la più estesa, la più dispotica e nello stesso tempo la più indefinita e la meno spiegabile. È perciò che il breve soggiorno suo fece epoca negli annali dell'Università, tanto che rimase addirittura leggendaria *l'epoca straordinaria in cui dominava il Barone Ritzner von Jung*.

Non appena giunto, il Barone venne a visitarmi nel mio appartamento. In quel tempo egli non dimostrava alcuna età; vale a dire che la sua età non era manifestata da alcun segno esteriore. Poteva avere tanto 20 anni come 40, in realtà ne aveva 21. Non era quello che si dice un bell'uomo, forse anzi sembrava brutto. I contorni del suo viso erano angolosi e ruvidi, la fronte alta e bianca, il naso camuso, gli occhi grandi, vitrei, pesanti, senza espressione, le labbra salienti e riposanti l'una sull'altra.

Nel complesso era impossibile immaginare una combinazione di lineamenti umani, anche i più complessi, che, come quelli del Barone, producesse la impressione perfetta ed esclusiva della calma e della gravità inalterabile.

Da ciò che ho detto si comprende come il Barone fosse una di quelle anomalie viventi che ogni tanto si incontrano e pei quali studio e scopo nella vita è il mistificare gli altri. Mentre una facoltà speciale dello spirito gli assicurava l'esercizio di questa scienza della mistificazione, la sua apparenza fisica lo forniva, per praticarla, di agevolezze poco comuni. In verità io credo che nessuno degli studenti, durante la famosa *éra del barone Ritzner*, abbia penetrato il segreto di quella strana natura, e son certo che nessuno all'Università, all'infuori di me, abbia creduto l'amico mio capace di uno scherzo sia di parole che di azioni. Ma che! Ne avrebbero piuttosto accusato il vecchio bull-dog di guardia al cancello del giardino, o lo spettro di Eraclito, o la parucca del professore di teologia! E ciò mentre poi le bizzarrie le più imperdonabili erano sempre ispirate, se non da lui, almeno per causa sua, e colla sua complicità.

La bellezza, se così può dirsi, della sua arte di mistificare consisteva nella sua grande abilità (risultato di una conoscenza, quasi d'intuizione, degli uomini e di un sangue freddo sorprendente) per cui appariva che le beffe si facessero suo malgrado, ad onta dei suoi sforzi per impedirle e per salvaguardare il buon ordine ed il decoro dell'Università.

La profonda e solenne mortificazione che, a ciascun insuccesso dei suoi virtuosi tentativi, appariva su tutti i lineamenti della sua fisionomia, non lasciavano nell'animo dei compagni, anche i più scettici, il più leggero dubbio sulla sua sincerità.

Mai ho conosciuto persona, all'infuori del mio amico, che facesse del mistificare un'abitudine, e che pur tuttavia sapesse sempre sfuggire alle conseguenze naturali dei suoi tiri, mantenendo incolume da discredito il suo carattere e la sua persona. Vivendo di buffonerie sembrava non praticasse che le severità le più austere, e persino la sua famiglia non ha una sola volta associata la sua memoria ad altra idea che non fosse quella della maestà e della dignità.

Durante tutto il tempo in cui Ritzner restò a G... parve che il genio del « dolce far niente » aleggiasse, come un incubo, sulla Università. Non si faceva che mangiare, bere e divertirsi. Le camere degli studenti erano cambiate in altrettante bettole, e la più rumorosa e frequentata era, naturalmente, quella del Barone.

Una notte noi avevamo prolungata la nostra riunione fin quasi all'alba, bevendo ancor più del solito. La compagnia era formata da 7 od 8 persone oltre il Barone e me.

La maggior parte erano giovani di aristocratiche e boriose famiglie, imbevuti di idee le più strampalate sulle questioni d'onore. Da veri studenti tedeschi esponevano le opinioni le più estreme su quanto riguardava il duello. Certe pubblicazioni recentemente giunte da Parigi, e tre o quattro scontri con funesta conseguenza, accaduti in quel torno a G... avevano dato un vigore ed un impulso straordinario a quelle idee alla Don Chisciotte. Perciò la conversazione s'era, durante la maggior parte della notte, aggirata su quel tema.

Il Barone, il quale aveva serbato un silenzio insolito durante il principio della serata, si scosse di un tratto dalla sua apatia, e prese egli stesso a dirigere la conversazione, parlando con ammirazione calda ed eloquente dei vantaggi dei nuovi codici cavallereschi e della bontà ed utilità di tutte le regole minuziose per gli scontri.

La sua eloquenza destò il più grande entusiasmo nei suoi uditori in generale, e riempì invece me di stupefazione, come quegli che sapevo essere il Barone un oppositore di tutto ciò per cui ora tanto s'accalorava e che aveva per tutte quelle fanfaronate il supremo disprezzo, che esse meritano.

Guardandomi attorno, durante una pausa del Barone, sorpresi i segni di un interesse più che ordinario per ciò che si diceva sulla fisionomia di uno degli ascoltatori.

Costui, che chiamerò Hermann, era un originale sotto tutti i rapporti, meno forse per il fatto ch'egli era un gran pazzo. Tuttavia era riuscito a farsi, in certi ritrovi di studenti, una riputazione di profondo metafisico ed anche di possedere qualche talento in logica.

Come duellista poi era fra i più rinomati di G... Ho scordato il numero preciso delle vittime cadute sotto il suo ferro, ma, certo, lo si diceva considerevole. Era un uomo incontrastabilmente coraggioso, ma menava specialmente vanto delle sue complete e minuziose conoscenze in fatto di delicatezza e di etichetta nelle questioni d'onore. Era quella la sua mania.

Ritzner, sempre in cerca di tipi grotteschi, già da tempo aveva trovato terreno favorevole a mistificare nelle particolarità del carattere di Hermann.

Io non pensavo più a ciò, e pur tuttavia m'accorsi che l'amico mio macchinava qualche tiro bizzarro di cui il duellista era l'oggetto.

Mentre il Barone continuava il suo discorso, o, meglio, il suo monologo, io vidi che l'eccitamento di Hermann andava gradatamente aumentando. Infine egli parlò, opponendo un'obbiezione circa un particolare su cui il Ritzner aveva insistito.

A tale obbiezione il Barone rispose seccamente, con un tono cattedratico ed impertinente, terminando la sua replica in un modo che trovai di cattivissimo gusto, poichè in fine non era che un sarcasmo ed una canzonatura evidente all'indirizzo di Hermann.

La mania di costui prese allora il sopravvento. Me ne accorsi subito dal modo irato e puntiglioso con cui prese a rispondere; infine perdè la testa. Ricordo perfettamente le sue ultime parole:

« Le vostre opinioni — disse — permettetemi di
« farvelo osservare, signor barone Ritzner von Jung,
« per quanto corrette in linea generale, fanno, in
« taluni punti, poco onore a voi ed alla Università
« alla quale appartenete. Esse sono persino, in parte,
« immeritevoli di una seria confutazione. Direi an-
« che di più, se non temessi di offendervi (e qui
« l'oratore sorrise con una certa affabile petulanza).
« Direi, o signore, che le vostre opinioni non son
« di quelle che s'ha diritto di aspettarsi da un uomo
« d'onore. »

Non appena Hermann ebbè pronunciata questa frase così poco equivoca, tutti gli occhi si rivolsero al Barone.

Egli da prima impallidì, poi diventò estremamente rosso, poi lasciando cadere il fazzoletto si chinò a raccogliarlo. Potei osservare la sua faccia in quel punto, in cui, chino, non poteva essere scorto da altri. La sua fisionomia era raggianti per quella espressione sarcastica che in lui era naturale, ma che non avevo sorpresa che quando eravamo soli e si mostrava qual'era.

Un istante dopo, ritto, squadrava Hermann.

Mai prima d'allora io aveva assistito ad un mutamento più completo di espressione in un tempo tanto breve. Per un momento giunsi a credere di essermi ingannato e che il Barone fosse terribilmente serio. Egli sembrava sopraffatto dall'ira ed il suo volto aveva assunta una tinta livida, cadaverica. Per qualche tempo restò silenzioso, sforzandosi visibilmente di padroneggiare la propria emozione. Finalmente, presa una caraffa che era vicino a lui, e tenendola stretta, rispose:

« Le parole che voi, mio signor Hermann, avete
« creduto di dirigermi, sono suscettibili di molte ob-
« biezioni che non ho voglia nè tempo di specifi-
« care. Ma il dire che le mie opinioni non sono
« di quelle che si ha il diritto di pretendere da un
« uomo d'onore, è asserzione così direttamente of-
« fensiva, che a me non rimane che una sola linea
« di condotta.

« Però debbo qualche riguardo alla presenza di

« questi signori ed a voi stesso che siete mio ospite.
« Mi scuserete quindi se, per questa considerazione,
« mi allontano leggermente dalle consuetudini co-
« stanti in simili casi di insulto personale fra gente
« d'onore, e mi perdonerete il piccolo sforzo che
« sono per chiedere alla vostra immaginazione. Vo-
« gliate favorire di considerare per un istante l'ima-
« gine della vostra persona riflessa in quello specchio
« come lo stesso vivente sig. Hermann. Ciò fatto, io
« scaglierò questa boccia sulla vostra imagine, e così
« potrò, in ispirito, se non in realtà, soddisfare al
« risentimento che il vostro insulto ha cagionato,
« senza tuttavia usar violenza alla vostra persona. »

E ciò detto lanciò la caraffa piena di vino nello specchio che pendeva in faccia ad Hermann, colpendo, con una mirabile precisione, il riflesso del viso di quest'ultimo, e mandando, com'era naturale, la lastra in mille frantumi.

Tutti si alzarono e partirono lasciandomi solo con Ritzner.

Questi, mentre Hermann usciva, mi disse all'orecchio di seguirlo e di offrirgli i miei servigi.

Obbedii, sebbene proprio non sapessi cosa farmi in una questione così ridicola.

Hermann aggradì la mia offerta con quella sua solita aria presuntuosa ed affettata. Prendendomi pel braccio, mi condusse nelle sue stanze. Io potevo a stento trattenere le risa, ma egli continuava a parlarmi gravemente su ciò che diceva « la natura
« particolarmente raffinata dell'oltraggio che aveva
« ricevuto. »

Dopo un lungo e pesante discorso, espresso nel suo solito stile, egli prese da uno scaffale un certo numero di vecchi libri relativi al duello, e mi trattene assai tempo leggendone dei brani e commentandoli; mi rammento appena i titoli di alcune di quelle opere. Vi era *l'ordinanza di Filippo il bello sulla singolar tenzone*; il *Teatro dell'onore* del Tavyn; un *Trattato sul permesso del duello* di Audigniers. Poi mi mostrò, con gran sussiego, le *Memorie del duello* di Brantôme, Colonia, 1668, un elzevir prezioso, unico, su carta velina, con grandi margini, rilegato dal Derôme.

In fine richiamò in modo particolare, con aria di scaltrezza, la mia attenzione sopra un « in-ottavo » grosso, scritto in latino barbaro da un certo Hedelin, un francese, portante questo titolo singolare: *Duelli lex scripta et non, aliterque*. Di quest'opera mi lesse un capitolo, il più insulso del mondo, circa le *injuriae per applicationem, per constructionem et per se*, di cui la metà, a suo dire, concerneva direttamente il suo caso « particolarmente raffinato », senza che io giungessi a comprender sillaba in tutto quel guaz-zabuglio.

Finito il capitolo, chiuse il libro e mi chiese che cosa pensassi dovesse fare. Gli risposi che io aveva intera fiducia in lui, e che quindi mi sarei attenuto senz'altro a quanto egli avesse proposto. La sua vanità fu soddisfatta, ed egli si sedette per scrivere una missiva al Barone.

Eccola:

« *Signore,*

« Il mio amico, il sig. P..., vi consegnerà questo
« biglietto. Credo d'essere in diritto di domandarvi,
« per quando vorrete, una spiegazione su quanto
« è avvenuto stanotte, in casa vostra.

« Qualora mi rifiutaste questa spiegazione, il si-
« gnor P... sarà lieto di combinare con un amico che
« vorrete indicargli, i preliminari di uno scontro.

« Coi sentimenti del più profondo rispetto, sono,
« Signore, il vostro umile servitore

« HAAS HERMANN. »

« *Al barone Ritzner von Jung*

18 agosto 18... »

Non sapendo cosa farmi di meglio, mi recai da Ritzner colla mia epistola. Ricevendola, s'inclinò, poi, col suo fare grave, m'accennò una seggiola.

Letto il cartello di Hermann, scrisse la seguente risposta che io portai a quest'ultimo:

« *Signore,*

« A mezzo del comune amico nostro, signor P...,
« ho ricevuto il vostro biglietto. Dopo ponderata
« riflessione, ho riconosciuto francamente l'oppo-
« runità della spiegazione che voi mi domandate.
« Ciò ammesso, provo tuttavia molte difficoltà ad
« acconsentirvi, considerata la natura particolarmente
« raffinata dell'affronto da me commesso sulla vostra
« persona, ad esprimere quello che ho a dirvi a

« vostra soddisfazione, e ad adattare il mio linguaggio
« a tutte le esigenze minuziose, e a tutte le delicate
« sfumature della nostra questione.

« Confido cionullameno in quella estrema delica-
« tezza ed in quel profondo discernimento circa le
« convenienze, per cui, da tanto tempo, ed in modo
« così eminente, siete stimato.

« È quindi colla certezza d'essere perfettamente
« compreso che vi dimando licenza, in luogo di
« offrirvi l'espressione dei miei sentimenti, di indi-
« rizzarvi alle opinioni del sig. Hedelin, quali sono
« espresse nel 1° paragrafo del capitolo: *Injuriae*
« *per applicationem, per constructionem et per se* nel
« suo: *Duelli lex scripta et non, aliterque.*

« La vostra perfetta competenza riguardo al sog-
« getto trattato in quello scritto basterà, ne sono
« certo, a convincervi che, rimandandovi a quel
« passaggio, io soddisfo pienamente alla vostra do-
« manda di spiegazioni.

« Con i sentimenti del più profondo rispetto sono,
« o signore, il vostro obbedientissimo servitore

« RITZNER VON JUNG ».

Al sig. Haas Hermann

18 agosto 18...

Hermann cominciò a leggere questa lettera con aria sprezzante, che però si cambiò in un sorriso della più ridicola compiacenza quando arrivò alle stoltezze delle *Injuriae per applicationem*, ecc. Finito di leggere mi pregò con grande affabilità a sedere, poi prendendo il libro lo lesse attentamente

6 — *Edgar Allan Poe.*

a bassa voce, poi lo rilesse ed infine chiuse il libro e mi incaricò, in qualità di confidente, di esprimere al Barone i sensi della sua viva ammirazione per la condotta cavalleresca da lui usata, e, in qualità di padrino, di assicurarlo che la spiegazione ricevuta era la più completa, la più onorevole, la più soddisfacente e la più categorica possibile.

Sorpreso, mi recai dal Barone, il quale ricevette il messaggio come se fosse la cosa più naturale del mondo.

Dopo qualche frase insignificante entrò nella camera vicina e tornò coll'eterno *Lex duelli*..... Mi diede il volume e mi pregò di scorrerne un capitolo. Io lessi, ma senza alcun risultato, inquantochè quanto leggevo non aveva ombra di senso.

Restituii l'opera al Barone ed egli lesse il capitolo ad alta voce. Con mia grande meraviglia quello che il Barone leggeva era il racconto burlescamente assurdo di un duello tra due scimmie.

Mi spiegò allora il segreto, facendomi vedere che il libro, quale appariva a prima vista, era scritto sulla foggia dei versi del Du Barton, vale a dire che il discorso era studiato in modo da presentare tutti i segni esteriori della intelligibilità, e fin anche della profondità, mentre poi, nel fatto, era assolutamente senza senso. Per capire, conveniva saltare alternativamente tutte le seconde o terze parole, ed allora si scopriva una serie di corbellature sul duello, come oggidì lo si pratica.

Il Barone mi disse poi, più tardi, che egli aveva apposta fatto tenere, tre settimane prima dell'acc-

duto, il libro ad Hermann; che, chiaccherando, s'era accertato che la sua vittima aveva studiato la *Lex duelli, ecc.* colla più profonda attenzione e che la considerava come un'opera di merito non comune.

Su quest'indirizzo aveva agito. Hermann avrebbe sofferto mille morti piuttosto che confessare la sua incapacità a comprendere cosa alcuna che avesse attinenza col duello.

F. G.



MADRIGALE

Fra le persone pietose che la vita sventurata di EDGARDO PÖE confortarono di devozione e di amicizia, è degna di essere ricordata, fra tutte, la signora Francis Sargent Osgood, una poetessa gentile, una donna di cuore, sopra ogni cosa, e che ha lasciato qualche memoria interessante sul nostro poeta.

Pöe la conobbe nel 1845, poche settimane dopo la pubblicazione del *Corvo*, quando il poema faceva il suo giro trionfale negli Stati Uniti, e imitatori e commentatori pullulavano da ogni parte e l'ammirazione e la curiosità generale si arrestava per un momento innanzi a lui.

Da quell'epoca fino alla sua morte, essi furono amici, e la signora Osgood ebbe a scrivere: « Egli mi ha dato sempre prova di fedeltà e di devozione, prima che la sua ragione fosse rovesciata dal suo trono sovrano, e so pure che nelle sue ultime parole ho avuto la mia parte di ricordo ».

Oltre al madrigale, che qui riportiamo tradotto, poesia piena di sentimento e di malinconia, Edgardo Pöe dedicò a Francis Sargent Osgood anche un lungo articolo nella sua rivista sui *Literati of New-York*; i versi *A Valentine*, ed una ottava leggiadrissima:

Vuoi essere amata? non volgere allora
il pie' dal sentiero che segui. Nel mondo
se c'è qualche cosa che affascina ancora
è un guardo siccome il tuo sguardo profondo;
se ancora qualcosa gli spiriti culla
è ciò che il tuo ingenuo cuore sa già:
l'arcana tua via prosegui, fanciulla,
e, omaggio dovuto, l'amor ti sarà.

A Frances Sargent Osgood

O amata, in fra la tenebra de' guai
che il mio sentiero avvolge insidiosa
(triste sentiero — ohimè! — dove non mai
crebbe una rosa, una solinga rosa),
l'anima mia si culla e si riposa
sognandoti e nel sogno trova almeno
un eden carezzevole e sereno.

Così la tua memoria è per me come
un'isola incantata: chiusa in grembo
ad un mar senza spiaggia e senza nome,
l'onda la morde, la flagella il nembo
e il nocchiero la fugge, e pure un lembo
di cielo, azzurro, su lei sola, in giro
le tesse una corona di zaffiro.

E. R.



MISS PSICHE ZENOBIA

La « signora Psiche Zenobia » *piccola conversazione letteraria*, è un gioiello di satira arguta e piacevole.

Col porre in ridicolo gli scrittori ignoranti, che credono far mostra d'ingegno esponendo stramberie sconclusionate; col mettere in berlina gli scribacchiatori zotici e vanitosi, i quali riescono ad imporsi al pubblico volgare rubacchiando qua e là, ed a sproposito, e idee ed espressioni ai grandi maestri, filosofeggiando a dritta ed a rovescio senza criterio, ma con stupefacente presunzione, l'audace ed astuto autore ha, nel tempo istesso, fatta la migliore delle apologie dei propri lavori, i quali invece, originali e fantasiosi, hanno sempre una forte e larga base di erudizione, di filosofia e di logica.

Questa *piccola conversazione letteraria* può essere definita « la caricatura della *maniera* di Pöe », caricatura tanto più ammirevole, tanto più efficace, tanto più interessante inquantochè è uscita dalla penna dello stesso Pöe (1).

Lo spirito caustico e comico, l'osservazione sottile, la *verve* facile e schietta ed onesta, la *modernità* meravigliosa dello scopo e della forma, fanno dell'articolo un vero monumento d'arte letteraria.

I traduttori hanno cercato di mantenere la più coscienziosa fedeltà all'originale, ma non hanno potuto ridare,

(1) Così, in tempo più vicino a noi, un altro grande, Riccardo Wagner, volle, nei *Maestri Cantori*, fare la caricatura della *musica dell'avvenire* che gli sciocchi schernivano, impotenti a comprenderla; e volle pure lanciare ancor più in su, colla splendida creazione, la *musica sua*, la *maniera* di concepire musicalmente, che egli, il maestro altissimo, aveva creato.

nella lingua italiana e nell'anno 1894, certe efficacie locali e contemporanee, certe sfumature, certe allusioni a personalità od a giornali, certi giuochi di parole, che però non riuscirà tanto difficile l'intuire dalla forma stessa e dal contesto della narrazione, la quale fu ideata da Edgardo Allan Pöe nell'anno 1838 e pubblicata a Boston, nella rivista mensile *The American Museum*, col titolo originale di *The Signora Zenobia - Literary Small Talk*.

Miss Psiche Zenobia

In nome del Profeta — dei fichi!!
(Grido del mercante di fichi, turso).

Non esiste persona al mondo che non abbia sentito parlare di me. Io sono la signora Psiche Zenobia. Questo è un fatto del quale sono sicura.

Non ci sono che i miei nemici, i quali si ostinano a chiamarmi *Suky Snobbs* (1).

Io so, da fonte certa, che *Suky* è nient'altro che la corruzione del vocabolo greco — Psiche — che vuol dire l'*anima* (cioè *io*, perchè io sono *tutta* anima) e qualche volta anche « *une abeille* » (2), parola che evidentemente allude al mio aspetto esteriore, nella mia nuova *toilette* di raso cremisi, col mantelletto arabo *bleu-ciel*, colle *agrafes* verdi e con sette volanti *en oreillettes* color arancio.

Quanto a *Snobbs*, so pure che questa parola è semplicemente una corruzione di *Zenobia*, e che *Zenobia* era una regina. (Anch'io! — il dott. Money-

(1) Pedante pretenziosa. — Nella pronuncia il suono si avvicina molto a quello di *Psiche Zenobia*.

(2) Le parole in francese sono in questa lingua anche nell'originale.

penny (1) dice sempre che io sono « la regina dei cuori »).

Zenobia, come Psiche è greco purissimo ; mio padre era greco, e, per conseguenza, io ho diritto a questo nome patronimico di Zenobia, e niente affatto a quello di Snobbs. Io sono la signora Psiche Zenobia.

Come dissi, tutti mi conoscono. Io sono quella signora Psiche Zenobia, così meritatamente celebre quale segretaria-corrispondente della « Philadelphia, Regular, Exchange, Tea, Total, Jung, Belles Lettres, Universal, Association, To, Civilise, Humanity ».

Fu il dott. Money-penny che ci compose questo titolo, e l' ha scelto, dice lui, perchè è sonoro come un barile da rhum vuoto. (Il Dottore qualche volta è volgare, ma è profondo).

Noi accompagnamo la nostra firma colle iniziali della Società, a somiglianza della R. A. S. (Reale Società delle Arti), oppure della D. U. C. S. (Società per la diffusione delle utili cognizioni).

Vale a dire che facciamo seguire al nostro nome le iniziali P. R. E. T. T. Y. B. L. U. E. B. A. T. C. H. ; una lettera per ciascuna parola.

Il Dottore pretende che queste iniziali indicano il nostro vero carattere ; ma, parola d'onore, io non so cosa voglia dire (2).

Malgrado i buoni uffici del Dottore, e lo zelo ardente spiegato dalla Società per farsi conoscere, essa

(1) Moneta da un soldo.

(2) Pretty-blue-battch (P. R. E. T. T. Y. B. L. U. E. B. A. T. C. H.) letteralmente: graziosa infornata azzurra (1).

non aveva avuto un grande successo sino a che io non ne ebbi fatto parte. La cagione proveniva da ciò, che i suoi membri, nella discussione, adoperavano una forma troppo leggera. Il giornale, che compariva ogni sabato sera, si raccomandava più per la buffoneria che per la serietà. Non era che panna montata!

Nessuna ricerca delle cause prime, dei primi principii. Nessuna ricerca di nulla. Non la menoma attenzione a questo punto capitale: « La convenienza delle cose ».

In una parola tutto era volgare, basso, assolutamente basso! Nessuna investigazione, nessuna lettura; niente metafisica, nulla di quello che i dotti chiamano « idealismo » e che gli ignoranti amano meglio stigmatizzare col nome di « Cant » (1). (Il dottore Money-penny dice che io dovrei scrivere Cant colla K; ma io me ne intendo).

Appena entrata nella società, cercai d'introdurvi un miglior metodo di pensiero e di stile, e ognuno sa come io vi sia riuscita.

Ora noi sul P. R. E. T. T. Y. B. L. U. E. B. A. T. C. H., pubblichiamo degli articoli buoni, tanto quanto quelli che compariscono nel « Blackwood ».

Dico il « Blackwood », perchè sono convinta che i migliori scritti, su qualsivoglia soggetto, sono quelli che si pubblicano su questa « Rivista » (2), così meritatamente celebrata.

(1) Cant, Gergo: Kant, il celebre filosofo tedesco autore della « Critica della Ragione pura ».

(2) *Magazine*.

Noi li prendiamo ad esempio in tutto, cosa che ci porrà in grado di conquistare una rapida notorietà.

Dopo tutto, non è poi tanto difficile di comporre un articolo sulla foggia del vero « Blackwood », purchè si sappia sceglier bene. Non parlo degli articoli politici.

Nessuno ignora più come questi si fabbrichino; dacchè il dott. Money-penny l'ha spiegato.

Il sig. Blackwood ha un paio di cesoie da sarto, e tre commessi gli stanno vicini pronti ai suoi ordini.

Uno gli porge il *Times*; l'altro l'*Examiner*, ed il terzo il « *Gulley's New Compendium of Slang-Whang* » (1).

Il sig. Blackwood non fa che tagliare e distribuire. È l'affare di un momento; nient'altro che *Examiner*, *Slang-Whang*, e *Times*; poi *Times*, *Slang-Whang* ed *Examiner*, ed in fine *Times*, *Examiner* e *Slang-Whang*.

Ma la vera importanza del « Blackwood » gli viene dai suoi articoli di — miscellanea — ed i migliori di tali articoli sono quelli che entrano nella categoria di ciò che il dott. Money-penny chiama: *Les excentricités* (abbiano, o no, senso) e che gli altri dicono: *Articoli a sensazione*.

Sono una specie di lavori che da gran tempo io aveva imparato ad apprezzare; ma non fu che dopo la mia ultima visita al sig. Blackwood (a cui ero stata inviata in deputazione dalla società) che ho

(1) Frastuono demagogico.

potuto rendermi conto, in modo esatto, del metodo perfetto della loro fattura.

Questo metodo è semplicissimo, ma tuttavia meno semplice di quello adoperato per gli articoli politici.

Introdotta presso il sig. Blackwood, gli esposi il desiderio della società. Egli mi ricevette con grande cortesia, mi fece entrare nel suo gabinetto, e mi spiegò chiaramente tutto il procedimento.

« Mia cara signora, mi disse, evidentemente colpito dal mio aspetto maestoso, perchè io aveva in quel giorno indosso la mia veste cremisi colle *agrafes* verdi, ed i volanti color arancio, mia cara signora, vogliate sedervi.

« Ecco quanto si deve fare :

« In primo luogo lo scrittore di articoli a sensazione deve avere dell'inchiostro nerissimo, ed una penna assai grossa e colla punta smussata.

« Ed osservate bene, miss Psiche Zenobia — continuò dopo una lunga pausa e con un fare energico e solenne che mi impressionò — osservate bene!... questa penna, non deve, mai, essere tagliata!

« In ciò, o signora, sta il segreto, l'anima dell'articolo a sensazione. Potrei aggiungere che uno scrittore, per quanto di genio, non ha mai scritto, con una buona penna, intendiamoci bene, un buon articolo.

« Voi potete esser certa che un manoscritto che si può leggere, non è mai degno d'essere letto.

« Questo è uno dei principii fondamentali della nostra fede, e se voi avete qualche difficoltà ad accettarlo, noi possiamo senz'altro por fine alla nostra conversazione ».

Ed egli tacque.

Ma siccome, naturalmente, io ci tenevo a continuare la conferenza, così approvai subito, e tanto più volentieri, in quanto che, da gran tempo, avevo sperimentata la verità delle sue asserzioni.

Egli parve soddisfatto, e continuò le sue istruzioni:

« Vi parrà forse una pretesa da parte mia, o miss Psiche Zenobia, che io vi proponga a modello dei vostri studi un nostro articolo od una collezione dei nostri articoli, ma tuttavia mi sembra utile il richiamare la vostra attenzione su qualche caso.

« Vediamo!

« Abbiamo avuto « *il morto vivente* » articolo importantissimo; la relazione delle sensazioni provate da un gentiluomo nella sua tomba, prima di rendere l'anima, articolo pieno di gusto, di terrore, di sentimento, di metafisica e di erudizione. Voi giurereste che l'autore nacque e fu allevato in una bara...

« Poi abbiamo avuto « *la confessione di un mangiatore d'oppio* » articolo di grande effetto; splendida immaginazione, filosofia profonda; speculazione sottile, molto brio con un sufficiente contorno di cose perfettamente inintelligibili; una salsa squisita che è scivolata giù deliziosamente per la gola del lettore. Si diceva che fosse stato scritto da Coleridge. Invece, no! Esso fu composto da « Juniper » il mio babbuino favorito dopo una gran bevuta di gin olandese, ed acqua calda senza zucchero. (Io non avrei mai creduto ciò, se altri, fuorchè il signor Blackwood, me lo avesse raccontato).

« Dopo ci fu « *L'experimentalista involontario* » che tratta di un gentiluomo cotto in un forno, e che ne uscì sano e salvo, non senza aver provata una terribile paura...

« Poi « *Il giornale di un medico defunto* » il cui gran merito è di aver mescolato un linguaggio da energumeno con un greco insipido, due cose che interessano straordinariamente il pubblico.

« In ultimo abbiamo pubblicato « *L'uomo nella campana* », un articolo, signora Zenobia, che io non saprei raccomandare abbastanza alla vostra attenzione.

« È la storia di un uomo che si addormenta sotto una campana di una chiesa e che viene svegliato dai rintocchi funebri.

« Egli diventa pazzo, e, per conseguenza, tirando fuori il suo libro di note, vi scrive le sue sensazioni.

« Le sensazioni, ecco tutto!

« Se per avventura voi doveste annegarvi, o se foste impiccata, registrate le vostre sensazioni, e ve le pagheranno 10 ghinee al foglio.

« Se volete ottenere dell'effetto, miss Zenobia, curate, curate le sensazioni! »

Non mancherò di farlo, risposi.

« Benissimo, continuò, vi debbo pure accennare alle particolarità di quello che si può dire un vero « *Blackwood a sensazione* », e voi mi permetterete di ritenere questo genere di composizione come il migliore sotto tutti i rapporti. La prima cosa a farsi è di mettervi voi stessa in una situazione anormale, nella quale nessuno, prima di voi, si sia trovato.

« Il forno, per esempio, è già buono. Ma se non avete sotto mano il forno o la campana, se non vi conviene buttarvi giù da un pallone, od essere inghiottita in un terremoto, o cader nel fuoco, bisognerà vi accontentiate di immaginare semplicemente una qualche consimile avventura. Però io preferirei che voi aveste un fatto *vero* a dimostrare.

« Nulla aiuta così bene l'immaginazione come lo aver fatto, sopra sè stesso, l'esperienza del proprio soggetto, poichè, voi lo sapete bene, la verità è sempre più strana della finzione, e giunge più sicuramente allo scopo ».

Io lo interruppi per dirgli che avevo un fortissimo paio di legacci da calze, e che, al bisogno, me ne avrei potuto servire per impiccarmi.

« Bene, rispose, fatelo; per quanto l'impiccagione sia un po' troppo usata. Forse si potrebbe trovare di meglio. Potreste provare a prendere una scatola di pillole del Brandert, e scrivere le vostre sensazioni.

« Del resto le mie istruzioni si possono applicare, colla medesima efficacia, a tutte la varietà di avventure sgradevoli; così, tornando a casa, voi potreste rompervi la testa, o essere rovesciata da un omnibus, o morsa da un cane arrabbiato, od annegarvi in una grondaia... Ma veniamo al procedimento.

« Quando avrete bene fissato nella vostra mente il soggetto, dovrete pensare al tònò, od allo stile della narrazione.

« Vi è il tònò didattico, il tònò entusiastico, il tònò naturale, tutti e tre volgarissimi.

« Ma vi è però il tònno laconico, o breve, che è molto alla moda, e che consiste nell'esprimersi con corte sentenze; per esempio: Non si può essere troppo concisi; Non si saprebbe essere troppo biz-zarro; Null'altro che punti, mai paragrafi.

« Poi c'è lo stile elevato, per interiezioni. È rac-comandato dai nostri migliori romanzieri. Le parole devono turbinare e ronzare come una trottola. Un tale ronzio tien luogo di senso. È lo stile migliore che ci sia, se lo scrittore non ha tempo di pensare. Il tònno metafisico è pur esso eccellente. Se cono-scete una qualche parolona, è il caso di adoperarla. Parlate di scuole *Joniche* ed *Eliastiche*, di *Archinto* e di *Alcmone*, accennate alla *oggettività* ed alla *soggettività*. Non temete di dir troppo male di un certo Locke. Fate allusione alle cose in modo generico, e, se avete lasciato sfuggire una qualche assurdità troppo grossa, non mettetevi in pena per cancel-larla. Basta che mettiate una nota in fondo alla pagina, in cui direte che avete preso la profonda osservazione alla « *Kritik der reinen Vermuft* » oppure alla « *Metaphysische Aufausgsgrunde der Naturwissenschaft* » (1). Ciò passerà per erudizione e per... franchezza.

« Ci sono varii altri tònno tutti egualmente celebri; ma io non ve ne ricorderò più che due: Lo stile *trascendentale*, e lo stile *eterogeneo*.

« Nel primo il merito consiste nel vedere entro la natura delle cose molto più in là degli altri. Questa

(1) Critica della ragione pura. — Elementi metafisici di scienza naturale.

seconda vista fa un grande effetto, quando è bene adoperata. In questo caso evitate i paroloni. Impiegate le espressioni più semplici e scrivetele a rovescio. Consultate i poemi dello Chamning, e citate quello che egli dice « di un piccolo uomo grasso che aveva la seducente apparenza di una pentola ». Dite qualche cosa della *Divina Unità*; ma, per l'amor di Dio, non parlate dell'*Infernale Dualità*. Studiatevi anzitutto di insinuare; fate credere, ma non affermate mai nulla. Se avete a parlare di una fetta di pane col burro, non adoperate queste parole: *pane e burro*, ma qualche altra che vi si avvicini. Voi potrete, per esempio, alludere ad un pasticcietto di grano nero, arrivare sino ad insinuare una pasta di tritello d'avena, ma mai pane e burro ».

Lo assicurai che non l'avrei detto mai più.

Egli mi abbracciò.

« Quanto allo stile eterogeneo, continuò, è semplicemente una miscela giudiziosa, in proporzioni eguali, di tutti gli altri; e perciò tutto quello che vi ha di profondo, di grande, di bizzarro, di piccante, di bello entra nella sua composizione.

« Ed ora supponiamo che voi abbiate scelto l'argomento e lo stile.

« La parte più importante, l'anima, direi, di tutto il componimento, richiede ancora tutta la vostra attenzione. Voglio parlare della *riempitura*.

« Non si può credere che una dama od un gentiluomo abbiano trascorsa tutta la loro vita a divorar libri; eppure è indispensabile sopra tutto che il vostro articolo abbia un'*aria* di erudizione, o che

almeno offra dei segni evidenti di una estesa conoscenza letteraria. Ebbene io vi porrò in grado di vincere anche questa difficoltà ».

Egli aprì a caso quattro o cinque libri: « Ecco, disse, voi non avete a far altro che a gettare i vostri occhi sulla prima pagina del primo libro che vi capita fra le mani per trovarvi mille briciole d'erudizione e d'arguzia; e cioè quello che occorre, come sfondo, ad un vero articolo alla « Blackwood ».

« Prendete nota mentre io leggo.

« Farò due divisioni: *Fatti originali per confronti*; *Espressioni originali da introdursi a seconda dell'occasione*.

« Scrivete! »

Io scrissi sotto la sua dettatura:

« 1° *Fatti originali per confronti*: — In origine « non vi erano che tre Muse: *Melete*, *Mnemonè* ed « *Aede*; la meditazione, la memoria ed il canto ».

« Voi potete trarre un gran partito da questa bella frase, se saprete adoperarla a proposito. Essa non è molto conosciuta e sembra una frase scelta. Nell'usarla però convien darvi l'apparenza di cosa improvvisata.

Altro esempio: — « Il fiume Alfeo passò sotto il « mare, e ne uscì senza che la purezza delle sue « acque ne fosse turbata ».

« Questa è un po' vecchia, ma ben vestita e ben presentata potrà ancora avere un'aria di freschezza ed interessare.

« Ecco qui qualche cosa di meglio:

« *L'iris* della Persia sembra possieda per taluno

« un dolce e penetrante profumo, mentre per altri
« esso è assolutamente senza odore ».

« Questa è una frase gentile e delicata! Girandola un poco se ne può fare una meraviglia. Noi troveremo ancora qualche altra frase sulla botanica. Non v'è cosa che serva di più, specie se vi si aggiunge una riga di latino.

« Scrivete :

« *L' Epidendrum Ilos Aeris* dell'isola di Giava
« produce un bellissimo fiore, e vive anche se sradicata. Gli indigeni la sospendono con una corda
« al soffitto e ne godono il profumo ancora per
« qualche anno ».

« Questa è una espressione interessantissima! E basta pei confronti.

2° *Espressioni originali da introdursi a seconda delle occasioni*: — « Il venerato romanzo cinese *Ju-Kiao-Li...*

« Eccellente! Usando giudiziosamente di queste poche parole, farete prova di una conoscenza rara della lingua e della letteratura cinese.

« Però è assolutamente indispensabile di conoscere anche lo spagnuolo, il tedesco, il latino ed il greco.

« Vi darò un campione per ciascuna di queste lingue.

« Avvertite che qualunque citazione è buona a raggiungere lo scopo. Sta al vostro ingegno adattarla al soggetto.

« Scrivete :

« *Aussi tendre que Zaïre*, francese, allusione alla

« frequente ripetizione della frase: « La tendre « Zaïre » nella tragedia di questo nome ».

« Ben usata, questa citazione proverà non solo che conoscete la lingua, ma che ne leggete i classici, e proverà pure il vostro spìrito. Per esempio, potrete dire che il pollo che mangiate (in un racconto ove racconterete di essere morta, strangolata da un osso di pollo) non era tanto tenero quanto Zaira.

« Scrivete.

Van muerte tan escondida
Que non te sienta venir
Porque el plazer del morir
No me torne a dar la vida.

« Questo è spagnuolo di Don Miguel de Cervantes: « Vieni presto, o morte; non mi lasciar « vedere che tu vieni, affinchè la gioia di morire « non mi restituisca a vita! ». Voi potrete introdurre questa citazione molto a proposito quando vi contorcerete col vostro osso di pollo negli spasimi dell'agonia.

« Scrivete:

Il pover'uom che non se n'era accorto
Andava combattendo, ed era morto.

« Questi versi, voi lo indovinate, sono italiani! dell'Ariosto; e voglion dire che nel calore della battaglia un eroe non s'era accorto d'essere stato bravamente ucciso, e continuava a combattere benchè morto. L'applicazione del passaggio va da sè al caso

vostro, perchè io spero bene, o mis Psiche, che non scorderete di sballottarvi almeno una buon'ora dopo essere stata strozzata!

« Vogliate scrivere :

Und sterb'ich doch, si sterb'ich denn
Durchsie ! — durchsie !

« Questo è tedesco purissimo; nientemeno che dello Schiller: « E se muoio, almen morirò per te... per te! ».

« Qui è evidente che vi rivolgete alla causa della vostra sciagura, al pollo! Ed in verità, qual gentiluomo, o qual dama, di senso, non consentirebbe, dico io, a morire per un cappone bene ingrassato secondo il vero sistema Molucca, farcito di capperi e di funghi e servito con una gelatina d'arancio a mosaico? (Voi troverete questo piatto da Tortoni).

« Scrivete, ve ne prego :

« Abbiamo qui una frase latina poco comune, e cortissima (in latino nulla è troppo breve) : « *Ignoratio Elenchi* ». Un tale ha commesso un « ignoratio elenchi », vuol dire che ha compreso le parole della proposizione, ma non il senso, l'idea. Si tratta dunque di un imbecille, di un povero scemo al quale vi raccomandate, mentre vi dibattete col vostro osso, e che non giunge a comprendere bene quello che gli chiedete.

« Scaraventategli in faccia il vostro « ignoratio elenchi » e di un colpo lo annientate. Se osasse replicare, voi potrete servirgli del Lucano (ecco il passo) dove parla dei puri *Anemonæ Verborum*, delle parole anemoni. L'anemone ha una grande vivacità

di colore, ma non ha profumo. Se volesse poi fare il rodomonte, allora voi lo potrete confondere colle *Insonnia Iovis*, colle insonnie di Giove, parole che Silio Italico applica ai pensieri gonfiati e presuntuosi.

« Dopo ciò non gli resterà che girare su sè stesso e morire.

« Volete avere la cortesia di scrivere ?

« In greco abbiamo qualche cosa di abbastanza grazioso, per esempio, di Demostene :

« *ἄνθρωπος ὁ φεύγων καὶ παλιν μαχεσεται* », che si può tradurre : « Colui che fugge può pugnare ancora, ma non lo può chi è morto ». In un articolo alla Blackwood nulla fa più effetto del greco. Persino la stessa stranezza della forma dei caratteri dà allo scritto un aspetto di profondità. Scusate, signora, guardate l'aria severa di questo *ipsilon* ! e quel *Pi*, certamente dev'essere un vescovo ! e quel *Tau* come graziosamente si biforca ! »

Queste furono press'a poco le istruzioni che il signor Blackwood mi fornì. Oh ! finalmente, anche io ero dunque in grado di scrivere un vero articolo alla Blackwood ! Decisi di mettermi subito all'opera.

Congedandosi da me, il signor Blackwood mi fece la proposta di comprare l'articolo che avrei scritto, ma siccome non poteva offrirmi che 50 ghinee la cartella (1), così credetti meglio di farne approfittare la società, e declinai l'offerta.

Il signor Blackwood mi testimoniò tutta la sua considerazione, e mi trattò davvero con la più squi-

(1) 1500 lire.

sita affabilità. Le ultime sue parole lasciarono nel mio cuore una profonda impressione, e me ne ricorderò sempre, spero, con riconoscenza.

« Mia cara miss Zenobia, mi disse colle lacrime agli occhi, posso io fare qualche altra cosa per cooperare al buon successo della vostra lodevole intrapresa? Vediamo! lasciatemi pensare!... Forse voi non riuscirete convenientemente ad affogarvi, ed essere strangolata da un osso, o ad essere morsa... Oh! ma aspettate!... Ma sicuro!... Ed io non ci pensavo! Ma li ho io, nel cortile, due mastini selvaggi... Tom! e Peter!... In cinque minuti divoreranno voi, il vostro mantello, e tutto... Oh! benissimo!... e, mi raccomando, attenti alle sensazioni!... »

Ma siccome io avevo gran premura e non potevo perdere neppure un minuto, così fui costretta, con mio vivo dispiacere, a prender congedo più bruscamente, lo confesso, di quello che avrebbe voluto la stretta convenienza.

Mia prima cura, lasciato ch'ebbi il sig. Blackwood, fu quella di cercare una qualche singolare avventura, in cui cacciarmi, conformemente alle sue istruzioni, e quindi corsi tutto il giorno a traverso la città, nella speranza di imbattermi in qualche avvenimento strano e nuovo che rispondesse all'intensità dei miei sentimenti, e che mi permettesse di adoperarlo nell'arco di grande effetto che avevo in animo di scrivere.

Fui fortunata, e nel pomeriggio riuscii nell'intento. Fu allora che mi accadde l'originalissimo caso, di cui l'articolo alla Blackwood che segue, scritto nello *stile eterogeneo*, è la sostanza ed il risultato:

Articolo alla Blackwood di Miss Zenobia

Quale sventura, o mia buona signora
vi ha così privata della vita?

COMUS.

Il pomeriggio era quieto e tranquillo; ed io mi incamminai per la gentile città di Edina.

Era nelle vie una confusione, un tumulto spaventevole. Gli uomini parlavano. Le donne gridavano. I fanciulli strillavano. I carri stridevano. I cavalli nitrivano. I gatti facevano il sabba. I cani danzavano.

Danzavano? — È egli possibile? — Sì! *Danzavano!* Ahimè!, pensai, per me è passato il tempo di danzare! I cani danzavano; ed *io*, io non lo *potevo* più! Essi saltavano, ed io piangevo! Essi capriolavano ed io singhiozzavo!

Commoventi e mesti pensieri, che non potranno a meno di rammentare all'erudito lettore lo squisito passo sulla convenienza delle cose che si trova al principio del terzo volume dell'ammirevole e venerando romanzo cinese, il *Io-Go-Stow*.

Nella mia solitaria passeggiata a traverso la città, io avevo due umili, ma fedeli compagni. Diana, la

mia cagnetta ! la più dolce delle creature. Una ciocca di peli le scendeva sopra un occhio e lo copriva completamente, ed un nastro celeste le era elegantemente annodato intorno al collo. La sua statura era appena di cinque pollici, ma però la sua testa era da sola più grossa di tutto il resto del corpo. La sua coda tagliata cortissima dava all'interessante animale un'aria di innocenza oltraggiata che la faceva ammirare da tutti.

L'altro compagno era Pompeo ! Pompeo, il mio negro ! Oh ! soave Pompeo, potrò io mai scordarti ? Io avevo passato il mio sotto al suo braccio. Egli non era alto che tre piedi (io amo mettere i punti sugli *i*) e poteva avere 70 anni ; fors'anche 80. Aveva le gambe incurvate ed era alquanto obeso ; la bocca aveva larga e le orecchie non piccole ; però i suoi denti sembravano perle, ed i suoi occhi, grandi, largamente aperti, erano di un delizioso color bianco. La natura gli aveva negato il collo, e le sue caviglie (come in tutti quelli della sua razza) posavano nel mezzo della parte superiore del piede.

Egli vestiva con notevole semplicità. Tutto il suo abito consisteva in un colletto alto nove pollici, ed in un soprabito di drappo scuro, quasi nuovo, che in altri tempi aveva servito al grande e robusto ed illustre dott. Money-penny.

Questo soprabito era di un taglio severo ! Era ben fatto ! Era quasi nuovo ! Pompeo lo teneva rialzato con ambe le mani affinchè le falde non trascinasero nel fango.

La comitiva, come dissi, si componeva di tre per-

sone, di cui due ora sono conosciute. Ma ve n'era una terza! questa terza persona ero io! Io sono la signora Psiche Zenobia!

In quell'occasione io indossava un abito di raso cremisi con una mantelletta araba color del cielo. La veste era abbellita da fermagli di nastro verdi e da sette volanti di color aranciato.

Io ero la terza persona della comitiva! C'era la cagnetta guercia! c'era Pompeo! c'ero io! Noi eravamo tre; così, si asserisce, in origine, non vi erano che tre Furie: *Malty*, *Mommy* e *Hetty*; vale a dire la Meditazione, la Memoria ed il Violino.

Appoggiata al braccio del galante Pompeo, e seguita a rispettosa distanza da Diana, io scendeva una delle più popolari e ridenti contrade di Edina allora deserta; quando, ad un tratto mi si parò innanzi una chiesa, una cattedrale gotica, vasta, veneranda, con un alto campanile, la cui cima si perdeva nelle nubi.

Quale follia si impadronì allora di me? Perchè sono io andata così incontro al mio triste destino? Perchè mi prese l'irresistibile desiderio di salire quella torre vertiginosa? Dove era dunque il mio angelo custode?

Ve ne sono ancora di tali angeli? **Si!** Oh! il monosillabo pieno di turbamento! qual mondo di mistero, di scienza, di dubbio, di incertezza si racchiude entro le tue due lettere!

Le porte aperte della chiesa mi attiravano! Entrai! e, senza sciupare i miei volanti color d'arancio, penetrai nel vestibolo. Così, si racconta, l'immenso fiume *Alberto* passa intatto, a secco, sotto il mare.

Le scale non finivano più. Esse *giravano*. Sì! giravano e montavano sempre!

Sortii per respirare, ed allora notai un fatto troppo importante, sotto il punto di vista morale e metafisico, perchè io possa tacerlo.

Già da qualche tempo avevo osservato dei singolari movimenti nella mia Diana. Ma in quello istante mi accertai... Sì, non potevo ingannarmi, ero nel pieno possesso delle mie sensazioni. Non v'era più dubbio! Diana *sentiva* un topo! Anche Pompeo lo constatò. Un topo era stato *sentito* e sentito da Diana!

Ma che cosa è mai dunque la tanto vantata intelligenza dell'uomo! Il topo era *là*, vale a dire in qualche luogo. Diana lo aveva sentito, ed io, ahimè! *io* non lo *potevo* sentire.

Nella stessa maniera l' *Iris prussiano* ha per taluno un grato e soave profumo, mentre per altri è completamente senza odore.

Giungemmo finalmente in cima! Pompeo mi tese la mano, ma nel fare questo gesto lasciò cadere le falde dell'abito! Ma non si stancheranno dunque mai gli Dei di perseguitarmi?

Le falde dell'abito caddero e si attorcigliarono ai piedi di Pompeo, e lo rovesciarono.

Egli precipitò in avanti e la sua testa colpendomi in mezzo al petto, mi lanciò lunga e distesa con lui sul duro e sporco pavimento del campanile.

La mia indignazione scoppiò pronta, tremenda! Lo presi furiosamente con ambo le mani per i capelli, e gli strappai una enorme quantità di quella

materia nera, cresputa e ricciuta, che gittai lontano con tutti i segni del più profondo disprezzo. Quella lana cadde in mezzo alle corde e vi restò!

Pompeo non disse una parola; ma mi guardò e sospirò! Gran Dio! quale sospiro! Ebbi rimorso della mia azione e guardai con raccapriccio quella ciocca di peli che pendeva dal cordame, e mi parve vivesse! mi parve fremesse di sdegno!

Non altrimenti l'*Happidandy Ilos Aeris* di Giava produce un bellissimo fiore che ha vita anche se la pianta è sradicata. Gli indigeni la sospendono con una fune al tetto della casa, e ne godono, per lunghi anni, il dolce profumo.

Giunti alfine tutti nella stanzetta del campanile, ci accorgemmo che non v'erano finestre. La poca luce penetrava da uno spiraglio quadrato largo poco più di un piede ed alto sette piedi dal suolo. Un immenso ingranaggio di ruote e di macchine dall'aspetto cabalistico si trovava di faccia al foro, ed a traverso dello spiraglio passava un'asta di ferro che partiva dal macchinismo.

Fra le ruote ed il muro non v'era che uno spazio appena sufficiente pel mio corpo; ma come salire lassù? Oh! non vi sono difficoltà pel vero genio! Chiamai Pompeo e gli ordinai di starsene fermo, ritto sotto all'apertura, e, salendo sulle sue spalle, riuscii a passar la testa ed il collo attraverso al finestrino. Oh! il meraviglioso panorama! Io mi abbandonai tutta al godimento sublime!

Non mi perderò a descrivervi la città di Edimburgo. Tutti furono ad Edimburgo, tutti conoscono

la classica Edina! Mi limiterò ai principali particolari della mia pietosa avventura.

Dopo avere alquanto soddisfatta la mia curiosità e studiata così dall'alto la fisionomia generale della città, rivolsi la mia attenzione ad esaminare la chiesa e la delicata architettura della torre su cui mi trovavo. Rimarcai che il foro pel quale la mia testa poteva passare giusto, giusto, si apriva nel quadrante di un gigantesco orologio. Dalla strada dove fa l'effetto di un largo buco da chiave come si vede nei quadranti degli orologi da tasca. Senza dubbio il vero scopo dell'apertura era quello di permettere al braccio di un impiegato di accomodare, occorrendo, le sfere dell'orologio. Osservai con sorpresa le enormi dimensioni di quelle sfere, di cui la più lunga era almeno dieci piedi e larga da 8 a 10 pollici. Erano fatte in acciaio massiccio, e pareva che i bordi ne fossero affilati.

Dopo aver notato questi dettagli, e qualche altro particolare, rivolsi di nuovo il mio sguardo alla stupenda prospettiva che avevo dinanzi, e mi assorbii nelle mie contemplanzi.

Fui disturbata dalla voce di Pompeo, che mi dichiarava non poter più resistere, e mi pregava di scendere dalle sue spalle! Era assurdo! e glielo dissi. Egli insistette, ed allora, in termini perentorii, gli replicai che era un imbecille; che aveva commessa un *Ignoramus eclench-yré*, che le sue idee non erano che *Insommary Bovis*, che infine le sue parole non valevano neppure un' *Ennemye warry bor'em*. Egli rimase soddisfatto!

Da circa una mezz'ora io era immersa nella contemplazione dello spettacolo bellissimo, quando fui d'improvviso svegliata da qualche cosa di freddo che mi premeva dolcemente sulla parte superiore del collo!

Inutile dire la commozione intensa che ne risentii! Non poteva essere Pompeo che avevo sotto i piedi, non Diana, cui avevo ordinato di starsene seduta graziosamente sulle zampe di dietro, là giù, in un angolo. Cosa era dunque, Dio mio?

Ahimè! Non lo seppi che troppo presto! Voltando leggermente il capo, mi accorsi, con terrore, che l'enorme, lucente sfera (quella delle ore), come una scimitarra, nel corso della sua rivoluzione oraria, era *discesa sul mio collo!* Compresi che non c'era un minuto da perdere! Cercai di ritirare il capo. Troppo tardi! L'orrenda trappola, in cui la mia testa era stata presa, si rinchiodava sempre più, con una rapidità che sfugge all'analisi. Non è possibile descrivere l'angoscia di un simile istante! Alzai le mani e provai con ogni mia forza di smuovere la barra di ferro! Inutile! Era come se avessi provato di muovere la cattedrale istessa!

E la lama scendeva, scendeva sempre!

Chiesi soccorso a Pompeo, ma egli mi rispose che lo aveva offeso, e che ben mi stava.

Inviai un grido supremo a Diana. Ella mi mandò un *bow-wow-wow*, che voleva chiaramente significare che io le avevo ingiunto di non muoversi.

Ogni speranza di aiuto mancava; ed intanto la pesante e terribile *falce del tempo* (compresi allora

la forza letterale di questa citazione classica) non si fermava! Già aveva spinto il suo filo per un pollice nella mia carne, e le mie sensazioni diventavano confuse ed indistinte. Talora mi pareva di essere a Filadelfia presso al potente dott. Money-penny; tal'altra nel gabinetto del sig. Blackwood, ricevendo le sue preziose istruzioni. Poi il dolce ricordo di antichi giorni migliori si presentò al mio spirito, e sognai il felice tempo in cui il mondo non era che un deserto, e Pompeo non era ancora interamente crudele!

Il tac-tac della macchina mi divertiva. *Mi divertiva* perchè, in quel punto, le mie sensazioni confondevano col benessere perfetto, e le più insignificanti circostanze mi davano piacere.

Ma ad un tratto provai un ineffabile dolore, e compresi la mia miserevole posizione. La lama era entrata per due pollici nel mio collo. Io invocai la morte liberatrice, e le mie labbra mormoravano gli squisiti versi del grande poeta spagnuolo, Miguel de Cervantes:

Vanny, buren, tan escondida
 Query no te senty venny
 Pork and pleasure, delly morry
 Nommy, torny, darry, widdy!

Un nuovo argomento di terrore, tale da impressionare i più forti, si produsse. I miei occhi, sotto la terribile pressione, uscivano letteralmente dall'orbita!

Mentre pensavo al pericolo di perderli, uno di

essi uscì fuori dalla mia testa, cadde ed andò a fermarsi nella grondaia che incominciava la cima dell'edificio.

Ma la perdita di quest'occhio non mi fece tanto effetto, quanto l'aria insolente di indipendenza, e di sprezzo, colla quale esso mi guardava. Era lì, nella grondaia, precisamente sotto al mio naso, e la sua tracotanza sarebbe invero stata ridicola, se non fosse stata rivoltante.

Mai avevo veduta una simile sfrontatezza! Questo contegno, da parte del mio occhio nella grondaia, era non solamente irritante per la manifesta insolenza, e per la vergognosa ingratitudine, ma altresì sconveniente in modo eccessivo pel fatto della *simpatia* che esiste fra i due occhi della medesima testa anche se divisi. Diffatti, io fui obbligata, malgrado la mia ripugnanza, ad aggrozzare le sopraciglia, a *strizzar l'occhio* in armonia perfetta con quell'altro, scellerato, che giaceva sotto di me.

Fui sollevata da quest'oppressione solo quando se ne andò anche l'altro.

Egli, cadendo, prese (forse per premeditata intelligenza) la stessa strada del primo.

Tutti e due si fermarono, vicini, nella grondaia.

In quel punto la lama era entrata per lo spessore di quattro pollici e mezzo nel mio collo, il quale non era più attaccato al busto che da un sottile lembo di pelle.

Le mie sensazioni furono allora quelle dell'assoluta felicità! Io sentivo che, fra cinque minuti, sarei tolta dalla incomoda posizione in cui mi trovavo.

Non m'ingannai, perchè a 5 ore e 25 minuti precisi, dopo il mezzodì, l'enorme lama aveva compita quella parte della sua terribile rivoluzione sufficiente per tagliare il poco che ancor rimaneva del mio collo.

La mia testa ruzzolò lungo le pareti del campanile, si fermò un attimo nella grondaia, poi, d'un tuffo, balzò giù in mezzo alla via.

Debbo confessare che in quel momento le mie sensazioni rivestirono il carattere il più strano, o, meglio, il più misterioso, il più inquietante, il meno comprensibile.

Quando io avevo ancora la mia testa io credeva che quella fosse il mio *io*, che quella fosse la *vera* signora Psiche Zenobia. Ebbene, no! Ora mi persuadevo che era il corpo, non il capo che costituiva la mia *reale* identità. Per chiarire bene le mie idee a questo riguardo, cercai la mia tabacchiera nella tasca dell'abito, ma nel prenderla e nel tentare di aspirare una presa del suo delizioso contenuto, m'accorsi subito che mi mancava un oggetto indispensabile, e quindi buttai la tabacchiera giù, alla mia testa.

Essa aspirò voluttuosamente una presa, e m'inviò un sorriso riconoscente. Poi mi indirizzò anche una allocuzione che non potei comprendere che in modo alquanto vago, mancandomi le orecchie. Sentii però abbastanza per capire che essa era sorpresa al più alto grado di vedermi ancor viva. In fine essa citò le nobili parole dell'Ariosto:

Il pover hommy che non sera corty
And have a combat tenty, erry, morty,

paragonandomi così a quell'eroe che nel calore della pugna, non accorgendosi d'esser morto, continuava a battersi con instancabile valore.

Nulla oramai mi impediva di scendere dal mio osservatorio. Mi lasciai cader giù!

Non ho mai potuto sapere che cosa Pompeo abbia visto di tanto particolarmente singolare in me; ma è un fatto che aprì la bocca da un'orecchia all'altra, chiuse gli occhi come se avesse voluto rompere delle noci colle ciglia, e, raccolte le falde del soprabito, si lanciò giù per le scale e scomparve.

Scaraventai alle calcagna del miserabile le veementi parole di Demostene:

Andrew O'Phlegeton, you really wake haste to fly.

poi mi volsi alla cara del mio cuore, al mio vezoso idolo da un occhio solo, alla mia Diana dal folto pelame!

Ma, ahimè! quale orribile visione colpì il mio sguardo? Non era forse un topo quello che scivolava in quel buco?

Non eran forse quelle le ossa rosicchiate del tenero angioletto mio, crudelmente divorato dal mostro?

Gran Dio! *Non è forse l'anima fuggita, l'ombra della mia ben amata quella che io vedo là, assisa, con tanta grazia, in quel canto?*

Ascoltiamo: Esso parla, il fantasma! e, Numi del cielo! in tedesco ella parla, nel tedesco di Schiller:

Unt stobly duk, so stubly dun
Duk she! Duk she!

Oh! le sue parole sono vere! Sì!... E se io muoio,
per te muoio! per te!

Soave creatura! Anche tu ti sei sacrificata per me!

Senza cane, senza negro, senza testa, che mai ri-
mane *ora* alla sventurata signora Psiche Zenobia?

Ahimè!... nulla!

Ho detto.

F. G.



ULALUME

Pöe, poeta, è il cantore della morte; i suoi versi non vibrano che di quest'unica corda.

Egli non invoca il Nulla, la Quietè Suprema, come Leopardi o lo Shelley; non crede nel *renaitre ailleurs*, come Vittor Hugo; non si compiace di scheletri e di terrore come il Burger, l'autore del *Corvo*, davanti alla tomba, subisce unicamente il fascino, la vertigine del dolore. Egli non piange, non prega, non impreca, non filosofeggia. Di fronte al rovinare della sua fede, del suo amore egli resta immoto, vinto dal destino, e mormora con monotona litania, ed annovera, ed analizza, con triste insistenza, i dolori suoi, le ferite che gli sanguinano nel cuore.

La sventura lo stupisce, la fatalità lo accascia. Egli è come il prigioniero del pozzo, nella sua celebre novella, che al parossismo della disperazione quasi sorride, seguendo, coll'occhio, l'oscillare, l'abbassarsi lento ed implacabile della lama d'acciaio che deve passargli sul petto.

Mai un barlume di speranza! nel completo abbandono di tutto egli ben sa che il passato non può più tornare, che la morte è per sempre, che la Desolazione sarà eterna.

E così in questa misteriosa e selvaggia *Ulalume*, la stella dell'alba, della gioia, dell'amore, non conduce — fatalmente — che ad un sepolcro, ed il raggio di Venere, che un istante aveva diradato la tenebra, non serve ad altro che a svelare il nome di una morta adorata, e ad evocare un passato *irrimediabile*.

Ulalume, scrive il Withmann, rassomiglia a certi paesaggi di Turner: « al primo sguardo non presentano che tenebre, sembrano informi ».

Il triste scenario del tempo e del luogo è abbozzato dal Pöe, sin dal principio, con straordinaria potenza suggestiva.

Le ripetizioni che s'inseguono, che si succedono con pazza ostinazione, quasi confessione dell'impotenza di un maniaco sublime che non sa e non vuole e non può strapparsi dall'idea fissa che lo seduce, danno subito al lettore un'impressione vaga d'angoscia, e poi, a poco a poco, nella solennità di quella notte di ottobre, nel mistero di quel paese druidico e spettrale di Wer, sulle rive tenebrose di quello sconosciuto padule d'Hobre, rinnovandosi, crescendo, moltiplicandosi come rintocchi funebri, sopraffanno l'anima e l'avvincono in un incubo, in un fascino a cui non le è più possibile sfuggire.

Il poeta, quasi trascinato da un ricordo, indolente si lascia vincere dalla propria parola e dal proprio pensiero e passa, come senza avvedersene, da una semplice descrizione, da impressione ad impressione, fino a svelare tutto l'intimo spasimo dell'anima sua.

Edgard Pöe compose *Ulalume* nella solitudine di Fordam, nel 1847. — Gli era morta la moglie pochi mesi prima.

Ulalume

I cieli eran foschi e cinerei
le foglie calpeste e appassite,
le foglie cadute e appassite!
Ed era una notte di un livido ottobre
lontano, in un anno di duolo e mister
ed era giù in riva del gran lago d'Hobre
nel triste e nebbioso paese di Wer!
giù, lungo il silente, letal stagno d'Hobre
nei boschi stregati e profondi di Wer.

E qui tra i cipressi di un viale titanico
erravo coll'anima mia,
con Psiche, coll'anima mia:
e il cuore, in quei giorni, il mio cuore vulcanico,
siccome la lava bollià,
le lave e gli zolfi bollià,
che scorrono eterni sui fianchi del Yaniko
tra i picchi e le rupi dei fiord,
che gemono e sprizzano sui fianchi del Yaniko
negli ultimi climi del Nord!

E i nostri discorsi eran stati solenni e severi,
ma i nostri pensieri ripieni d'affanno
e i nostri ricordi un inganno,

perchè ci eravamo scordati
che quello era il mese d'ottobre,
nè più rammentato la notte dell'anno.
(Ah! notte fra tutte le notti dell'anno!).
Non più ravvisammo le rive deserte dell'Hobre,
ben ch'ivi altra volta ci fossimo aperto un sentier,
non più ravvisammo il fatal lago d'Hobre,
nè i boschi stregati e profondi di Wer.

E poi che nel cielo in oriente
le stelle annunciavano l'alba,
le stelle indicavano l'alba,
dal fine del nostro sentiero un nascente
ci giunse nebbioso baglior:
la stella di Venere allora saliente
ci avvinse in un raggio d'amor,
la stella di Venere allor dolcemente
ci strinse in un raggio d'amor.

Oh! dissi, Ella certo più fida che Diana
si leva frammezzo alla bruma,
ci appare frammezzo alla bruma!
Certo Ella ha saputo che l'anima umana
nel duol si consuma!
che, eterni, nei nostri cervelli d'infermi
si annidano i vermi,
e in alto, fra gli astri maligni è comparsa
amica, squarciando ogni vel,
fra gli astri maligni nell'alto è comparsa
mostrandoci amica la strada del ciel!

Ma Psiche, levando la candida mano,
mi disse: io diffido dell'astro di Venere,
diffido del triste, bell'astro di Venere.

Oh! non arrestiamci, fuggiamo lontano,
lasciam questi luoghi d'orrore e di duol!
Così mi parlava piangendo, e man mano
le grandi ali sue piegavansi al suol.
Così mi parlava, lasciando man mano
che l'ali battute volgessero al suol,
volgessero chiuse e tristissime al suol.

Ed io le risposi: Quest'è solo un sogno,
seguiamo, seguiamo la tremula luce,
bagniamoci in questa benefica luce!
Il suo tremolante bagliore s'accende
stanotte di gioia e di speme.
Non vedi? egli surge, s'avviva, si stende,
vien dunque, ed al raggio volgiamoci insieme.
Ei solo guidarci può a porto fedel;
poich'egli s'accende di gioia e di speme
traverso le vie profonde del ciel.

Così calmai Psiche, la strinsi al mio core
e vinsi i suoi dubbi con baci tremanti
e meco la trassi in un sogno d'amore.
Ed ecco, all'estremo del viale, rizzarcisi innanti
la porta glacial d'una tomba,
la porta istoriata e glacial di una tomba!
Oh!, dissi, sorella, che è scritto sui freddi e pesanti
battenti di quella tristissima tomba?
Ed Ella rispose: Ulalume! Ulalume!
In questo sepolcro perduto fra i boschi e le brume
riposa la morta, tua bella Ulalume!

Allora il mio cuore si strinse funereo
siccome le foglie contorte e appassite,
siccome le foglie calpeste e ingiallite!

E certo, urlai — pazzo — cert'era l'ottobre
in questa medesima notte dell'anno,
che sono disceso per questi sentier,
portando una bara, per questi sentier!
In quella terribile notte d'affanno.

Oh! quale demonio mi fe' qui cader?

- Or si riconosco le brume e le rive dell'Hobre
e il triste e deserto paese di Wer!
Conosco ora il cupo, fatal stagno d'Hobre
e i boschi stregati e profondi di Wer!

E. R.



L'O E L'X

L'O e l'X (1) è semplicemente una bizzarria.

È un divertente duello a penna fra due giornalisti, il quale, per un originalissimo incidente, finisce in modo inaspettato.

È notevole la *briosità* della forma e la novità assoluta della trovata.

Probabilmente sotto questa graziosa e comica concezione doveva essere nascosta una intenzione sottile ed una satira finissima.

Senza dubbio, qualche pubblicitista d'allora dovette trovar qui la propria caricatura.

(1) Nell'originale « *The reply by X* » (una replica all'*X*).

L'o e l'x

È generalmente ammesso che la saggezza viene dall'Oriente.

Il signor Vaevieni Testaquadra arrivava direttamente dall'Est, dunque il signor Vaevieni Testaquadra era un saggio.

Ove poi occorresse una prova a questa dimostrazione, aggiungerò che il signor Testaquadra era un direttore di giornale e che non aveva che un solo difetto: la testardaggine, o, meglio, l'irascibilità; ma l'ostinazione di cui lo si accusava non era infine che un debole, e poichè invece naturalmente il sig. Testaquadra la teneva per fermezza, e la considerava come la maggiore delle sue virtù, così è provato che il signor Testaquadra era un saggio.

Tuttavia in una sola circostanza egli non meritò questo epiteto, e fu quando lasciò il domicilio legale della saggezza — l'Est — e venne a stabilire la sua dimora nella città di Alessandro-il-gran-donopoli, od altro luogo di simile nome, in fondo al Farwest.

È però giustizia riconoscere che se egli si decise

a scegliere la città anzidetta ciò fu nella persuasione che quel paese non possedesse nè giornale, nè direttore di giornale.

Fondando la *Caffettiera delle famiglie* egli credeva che il campo fosse libero. Presumo anzi che non si sarebbe mai sognato di andare ad abitare Alessandro-il-gran-donopoli ove avesse potuto supporre che in quel paese viveva già un certo John Smith del Comfort (se la memoria mi è fedele), il quale, da lunghi anni, s'era impinguato pubblicando la *Gazzetta Alessandro-il-gran-donopolitana*.

Fu dunque in seguito a poco esatte informazioni che il signor Testaquadra si trovò un bel giorno ad Alessandro-il-gran-donopoli, o, per farla breve, ad Onopoli, e che, giuntovi, per non mancare alla sua fama di fermezza, decise di rimanervi. Anzi sballò i suoi torchi, i suoi caratteri da stampa, ecc.; prese in affitto un ufficio proprio di faccia a quello della *Gazzetta* e, tre giorni dopo il suo arrivo, pubblicò il primo numero della *Caffettiera*.

L'articolo di fondo, m'è forza confessarlo, era assai bellicoso, per non dir peggio. Diceva male di tutti in generale e del redattore della *Gazzetta* in particolare. Qualche passaggio era anzi così incendiario che da allora ho sempre considerato l'onorevole John Smith, il quale vive ancora, come una specie di salamandra.

Non posso trascrivere qui tutto l'articolo, ma rammento la conclusione:

« Oh! sì! Oh! noi comprendiamo benissimo! Oh!
« certo! Il giornalista di faccia è un genio! Oh! Dio!

« Oh! bontà divina! dove va mal a finire il mondo!
« O tempora! O mores! »

Una satira così caustica e, nello stesso tempo, così classica, piombò come un obice nella città, sino allora sonnolenta, di Onopoli. Capannelli di persone agitate si formavano agli angoli delle vie. Tutti attendevano ansiosi la risposta del degno signor Smith.

Essa sparve il mattino dopo così concepita:

« Leggiamo nella *Caffettiera delle famiglie* le seguenti linee: Oh! sì! Oh! noi comprendiamo; « Oh! certo; Oh dove va il mondo; Oh! Dio! Oh! « bontà divina; O tempora, O mores! — Ma che « cosa è? ma questo signore non è che una O? Ciò « spiegherebbe, del resto, il perchè i suoi ragiona- « menti siano così tondi, e come i suoi scritti non « abbiano nè principio nè fine, nè testa nè coda.

« E davvero noi crediamo che questo signore « senza luogo e senza tetto, non possa far cosa « che non sia farcita di O; chi sa? Egli viene dal- « l'est! Chi sa? forse che non fosse laggiù debitore « di qualche r seguito da tanti O quanti egli ne « mette nelle sue frasi? Oh! quanto ci spiacerebbe! »

L'indignazione del signor Testaquadra nel leggere questa scandalosa elucubrazione fu tale che non saprei ridirla.

Più che gli attacchi alla sua onoratezza, lo fece uscir dai gangheri la canzonatura del suo stile. Ma come? lui Vaevieni Testaquadra, non era buono a produrre uno scritto che non fosse farcito d'O? Oh! saprebbe bene, e presto, mostrare a quel bam-

bino di Smith come s'ingannasse a partito, lo stupido! Egli s'impegnava, lui, Vaevieni Testaquadra, di far vedere a John Smith che lui, Vaevieni Testaquadra, sapeva comporre, se così gli piacesse, tutto un articolo senza che quella spregievole vocale, l'O, vi figurasse una sol volta; no! neppure una!

Calmatosi alquanto, riconobbe come il far ciò sarebbe stata una concessione al signor Smith.

Niente affatto! Vaevieni Testaquadra non cambierà il suo stile per soddisfare il capriccio di tutti quanti gli Smith della cristianità.

Egli manterrà i suoi O.

Infiammato da questa nobile determinazione il gran Testaquadra fece comparire sul seguente numero della *Caffettiera* questa comunicazione, semplice, ma recisa:

« Il redattore della *Caffettiera delle famiglie* ha
« l'onore di annunciare al redattore della *Gazzetta*
« di *Onopoli* che egli (la *Caffettiera*) si farà un do-
« vere di convincerlo (la *Gazzetta*) nel suo numero
« di domani che egli (la *Caffettiera*) può e vuole
« essere padrone del proprio stile.

« Egli intende esprimere il supremo disprezzo che
« alberga nel suo (della *Caffettiera*) libero cuore per
« le critiche della *Gazzetta*, e comporrà per suo
« (della *Gazzetta*) piacere, appositamente, un arti-
« colo di una certa lunghezza, nel quale la vocale
« magnifica, l'emblema dell'eternità, naturalmente
« antipatica alla sua (della *Gazzetta*) squisita sen-
« sibilità non sarà certo bandita.

« E pigliati su questo! »

Per dare effetto alla terribile minaccia, che aveva oscuramente accennata piuttosto che chiaramente espressa, il gran Vaevieni Testaquadra, sordo ad ogni domanda di « originale » rimase sino allo spuntare del giorno, consumando un'enormità d'olio, immerso nella composizione dello stupefacente articolo che segue:

« NO, JOhn! nO JOhn! nOn sONate trOppO a
« triOnfO!

« QuestO nOn è giOcO buOnO per vOi, pOstO
« ancOrA entrO al bOzzOlO.

« DiavOlO! La vOstra bOnne O il vOstrO pe-
« dagOgO dOrmOnO che vOi siete fuOri sOlO?

« NO! NO! nOn vOgliO!

« TOrnate tOstO a bOrdO, al cOvO, all'OstellO
« vOstrO nel bOscO di COmfOrt; nell'OrridO bO-
« scO di COmfOrt, O piccOlO gufO!

« NOn vOlete?

« OibO'! OibO' JOhn! NOn è questO il cOn-
« tegnO di un buOn bimBO!

« TOrnate, e pOcO chiassO, O bOttOlOttO idrO-
« fObO!

« NiunO vi vuOle ad OnOpOli.

« Se nOn tOrnate tOstO nOn vi cOnsidererO'
« più cOme un uOmO!

« NO! vi dirO' allOccO, sciOccO, bOnO a pO-
« cO, biffOlco, cOcOmerO, brOccOlO brOdOlOsO,
« abOrtO, OrciO rOttO, OrcO, rOccOlO, cOrpO
« spOrcO, rOspO sOrtO dal fOssO del BOscO di
« COmfOrt!

« Il nOdO è al grOppO.

« NOn bOffOnchiate, nOn fate l'OcchiO tOrvO!
 « BuOn DiO! Che OrrOre il vOstrO scrittO!
 « COme è sciOccO! COme siete pOco accOrtO!
 « VOi vi cOntOrcete a rOtOlO cOme un'Oca in
 « fOndO a un truOgOlO prOfOndO e pOco O-
 « dOrOsO.

« IO nO! IO sOnO fOrte e grOssO! NOn rOm-
 « bO, e nOn bOrbOttO! SOffOcO l'OdiO di bOt-
 « tO; ma nOn rOdO l'OssO, e, se vOgliO, OsO, iO!
 « V'hO messO a pOstO, O cOlIO tOrtO?

Sfinito dopo questo prodigioso sforzo d'immaginazione, il gran Testaquadra non potè scrivere altro.

Fermo, solenne, con un gesto di grandezza cosciente, porse il manoscritto al compositore che aspettava; rientrò lentamente in casa e si mise a letto con ineffabile dignità.

Nel frattempo il compositore, che finalmente aveva dell' « originale », si arrampicò su al primo piano, ove era la tipografia, e, fermato con uno spillo il foglio davanti a sè, si mise al lavoro.

La prima parola essendo *NO*, mise la mano nel cassetto delle *N* maiuscole e ne tolse fuori felicemente la lettera.

Rallegrato da questo successo, cercò nel cassetto degli *O* maiuscoli, ma chi potrà descrivere il suo stupore quando vide tornar fuori la mano senza la lettera richiesta?

Chi saprà dipingere l'espressione della sua rabbia e della sua meraviglia quando, fregandosi l'estremità delle dita, dovette convenire che egli le aveva vanamente urtate contro le pareti di un cassetto vuoto?

Gli *O* maiuscoli mancavano, e quando corse al compartimento degli *O* minuscoli scoprì con terrore che anche quello era perfettamente vuoto.

Stupefatto, il compositore corse dall'impaginatore.

— Eh! voi! — urlò — come debbo fare a comporre senza *O*?

— Che? — grugnò l'altro, di cattivo umore per aver dovuto vegliare tanto tardi.

— C'è che non ci sono più *O*, nè grandi nè piccoli, in tutta la stamperia!...

— Che?... e dove sono andati?

— E che ne so io?... però — riprese il compositore — ora che ci penso, ricordo che uno di quei dannati compositori della *Gazzetta* è venuto stassera a ronzare da queste parti... volete scommettere che ce li ha sgraffignati lui, tutti i nostri *O*?

— Che il diavolo lo porti! È stato lui certo! — riprese l'impaginatore, rosso dalla collera, — ma si pigliano guardia quei birbanti perchè uno di questi giorni andiamo a portar loro via tutte le loro *A* e tutte le loro *Z*, a quei tiraborse del demonio!

— Accettato! — approvò l'altro — si farà!... Ma intanto questo articolo bisogna pur stamparlo...

— È lungo? — interruppe l'impaginatore.

— Così, così...

— Facciamo alla meglio!... Mettete un'altra lettera al posto dell'*O* e che la sia finita. D'altra parte, chi mai legge le balordaggini del padrone?

— *Amen!* — concluse il compositore, e si pose all'opera.

Un tale contrattempo non è per nulla raro nelle

tipografie, e quando si verifica, si usa, non so bene il perchè, di sostituire la lettera mancante con una X. Forse perchè l'X abbonda sempre nel cassetto.

Quanto al nostro impaginatore, egli avrebbe creduto di commettere un'eresia se non avesse usato l'X in una congiuntura di simile genere.

— Bisognerà ben che passi quest'indiafolato articolo all'X — disse fra sè, mentre leggeva meravigliato; — ma, parola d'onore, questo è l'articolo il più pieno di O che io mi abbia mai veduto.

Mise giù le X senza misericordia e lo passò alla stampa.

Il mattino dopo, la popolazione di Onopoli, trasecolata, leggeva in capo alla *Caffettiera delle famiglie* le seguenti linee:

« NX, JXhn! NX, JXhn! NXn suXnate trXppX
« a triXnfX!

« QuestX nXn è giuXcX buXnX per vXi, pX-
« stX ancXra entrX al bXzzXIX!

« DiavXIX! la vXstra bXnne X il vXstrX peda-
« gXgX dXrmXnX che vXi siete fuXri sXIX?

« NX! NX! NXn vXgliX!

« TXrnate tXstX a bXrdX, al cXvX, all'XstellX
« vXstrX nel bXscX di CXmfXrt; nell'XrridX bX-
« scX di CXmfXrt, X piccXIX gufX!

« NXn vXlete?

« XibX'! XibX'! JXhn! NXn è questX il cXn-
« tegnX di un buXn bimbX!

« TXrnate, e pXcX chiassX, X bXttXIXttX
« idrXtXbX!

« NiunX vi vuXle ad XnXpXli.

« Se nXn tXrnate tXstX, nXn vi cXnsidererX'
« più cXme un uXmX.

« NX! vi dirX' allXccX, sciXccX, bXnX a pX-
« cX, biffXlcX, cXcXmerX, brXccXlX brXdXlXsX,
« abXrtX, XrciX rXttX, XrcX, rXccXlX, cXrpX
« spXrcX, rXspX sXrtX dal fXssX del bXscX di
« CXmfXrt!

« Il nXdX è al grXppX.

« NXn bXfXnchiate, nXn fate l'XcchiX tXrvX!
« BuXn DiX! che XrrXre il vXstrX scrittX!
« CXme è sciXccX! cXme siete pXcX accXrtX!

« VXi vi cXntXrcete a rXttXlX cXme un'Xca
« in fXndX a un truXgXlX prXfXndX e pXcX
« XdXrXsX.

« IX nX! IX sXnX fXrte e grXssX! NXn rXm-
« bX, nXn bXrbXttX! sXffXcX l'XdiX di bXttX,
« ma nXn rXdX l'XssX, e, se vXgliX, XsX, iX!
« V'hX messX a pXstX, X cXllX tXrtX?

Nessuna umana parola può dare l'idea del tumulto causato da uno scritto così misterioso e cabalistico. Il primo pensiero che la popolazione di Onopoli concepì fu quello che sotto a quei geroglifici si nascondesse un qualche infernale sortilegio, e si precipitò come un sol uomo alla casa di Testaquadra nella lodevole intenzione di linciario.

Ma il grand'uomo era sparito senza che nessuno potesse dire come e quando, e da allora, ad Onopoli, nessuno lo vide più!

F. G.



IL CORVO

10 — *Edgar Allan Poe.*

Quando il *Corvo* uscì la prima volta, nel 1845, in un numero di febbraio della *American Review*, era firmato « Quarles ». Il poema richiamò immediatamente l'attenzione del pubblico, ma per qualche tempo l'autore rimase sconosciuto.

Pöe allora era ricevuto nella più scelta società letteraria di Nuova York, fra gli artisti e gli uomini di lettere che settimanalmente miss Anna C. Linch, celebre autrice, raccoglieva intorno a sè nel suo sontuoso appartamento di Waverley Place, e la parola calda, immaginosa, le eleganti maniere, l'aspetto distinto del nostro autore, affascinavano ognuno e gli cattivavano la simpatia e la benevolenza generale.

In una di queste riunioni, Pöe, richiesto dai suoi ospiti, recitò il *Corvo*, ed in tal modo egli disse quelle strofe della febbre, dell'allucinazione, della disperazione che l'uditorio, elettrizzato, *sentì* che egli doveva esserne l'autore.

La paternità del poema fu svelata e la fama del poeta surse più alta che mai.

Un critico americano, il prof. *Henry Shepherd* di Baltimora, dopo aver assegnato a Pöe un posto fra i classici, ed aver collocato il suo nome fra quelli di Milton, di Ben Johnson, di Herrick, di Shelley, di Keats, analizzando il *Corvo*, così si esprime :

« Nessuna composizione poetica nella nostra lingua « raccoglie, come questa, una più ricca, una più armoniosa combinazione di metri e di rime. Ogni singola « vocale, ogni singola consonante, ricercata con cura,

« collocata secondo il suo valore, dà al verso una sonori-
« rità magnifica, solenne, prolungantesi al di là delle
« parole, e la *penetrazione*, la *fluidità* delle *liquide*, non è
« solo caratteristica nella trovata del ritornello: « Ne-
« vermore » (mai più), ma in tutto il poema, la loro
« scorrevole dolcezza, sottolineata da molli cadenze ri-
« vela quale conoscenza avesse il poeta delle *intime*
« armonie che sono la base dell'umano linguaggio e
« quale abilità egli avesse nel trattarle ed adattarle al
« pensiero ».

La continuità del ritmo, per cui l'idea che si svolge
severa di verso in verso, non incontra intoppi; l'impo-
nenza della rima triplicata; la purezza, l'evidenza dello
stile; l'allitterazione propria agli scaldi scandinavi e ai
bardi sassoni, rinnovata; l'interesse sempre sostenuto in
progressione drammatica dal principio alla fine; la stessa
grafica delineazione, fanno del *Corvo* una composizione
perfetta e degna di essere posta in alto fra le più no-
bili creazioni dell'intelletto umano di tutti i tempi, di
tutte le lingue.

Il Corvo

Una volta, a mezzanotte, mentre stanco e affaticato
meditavo sovra un raro, strano codice obliato,
e la testa grave e assorta — non reggevami più su,
fui destato all'improvviso da un romore alla mia porta.
Un viatore, un pellegrino, bussò, dissi, alla mia porta,
solo questo e nulla più!

Oh ricordo era il dicembre e il riflesso sonnolento
dei tizzoni in agonia ricamava il pavimento.
Triste avevo invan l'aurora — chiesto e invano una virtù
a' miei libri, per scordare la perduta mia Lenora,
la raggiante, santa vergine che in ciel chiamano Lenora
e qui nome or non ha più!

E il severo, vago, morbido, ondeggiare dei velluti
mi riempiva, penetrava di terrori sconosciuti!
tanto infine che, a far corta — quell'angoscia, m'alzai su
mormorando: è un pellegrino che ha battuto alla mia porta,
un viatore o un pellegrino che ha battuto alla mia porta,
questo, e nulla, nulla più!

Calmo allor, cacciate alfine quelle immagini confuse,
mossi un passo, e: « Signor » — dissi, o signora, mille scuse!
ma vi giuro, tanto assorta — m'era l'anima e quassù
tanto piano, tanto lieve voi bussaste alla mia porta,
ch'io non sono ancor ben certo d'esser desto ». Aprii la porta:
Un gran buio e nulla più!

Impietrito in quella tenebra, dubitoso, tutta un'ora
 stetti, fosco, immerso in sogni che mortal non sognò ancora!
 ma la notte non diè un segno, il silenzio pur non fu
 rotto, e solo, solo un nome s'udì gemere: Lenora!
 Io lo dissi ed a sua volta rimandò l'eco: Lenora!
 Solo questo e nulla più!

E rientrai! ma come pallido, triste in cor fino alla morte
 esitavo, un nuovo strepito mi riscosse, e or fu sì forte
 che davvero, pensai, davvero — qualche arcano avvien quassù,
 qualche arcan che mi conviene penetrar, qualche mistero!
 lasciam l'anima calmarsi, poi scrutiam questo mistero!
 Sarà il vento e nulla più!

Qui dischiusi i vetri e torvo, — con gran strepito di penne,
 grave, altero, irruppe un corvo — dell'età la più solenne:
 ei non fece inchin di sorta — non fe' cenno alcun, ma giù,
 come un lord od una lady si dicesse alla mia porta,
 ad un busto di Minerva, proprio sopra alla mia porta,
 scese, stette e nulla più.

Quell'augel d'ebano allora, così tronfio e pettoruto
 tentò fino ad un sorriso il mio spirito abbattuto:
 e, sebben spiumato e torvo, — dissi, un vile non sei tu
 certo, o vecchio spettral corvo della tenebra di Pluto?
 Quale nome a te gli araldi dànno a corte di Re Pluto?
 Disse il corvo allor: « Mai più! »

Mi stupii che quell'infausto disgraziato augello avesse
 la parola, e benchè quelle fosser sillabe sconnesse,
 trasalii, chè, in niuna sorta — di paese fin qui fu
 dato ad uom di contemplare un augel sovra una porta,
 un augello od una bestia aggrappato ad una porta
 con un nome tal: Mai più!

Ma severo e grave il corvo più non disse e stette come
 s'egli avesse messo tutta quanta l'anima in quel nome:
 sovra il busto, appollaiato — non parlò, non mosse più
 finchè triste ebbi ripreso: altri amici m'han lasciato!
 il mattin non sarà giunto ch'egli pur m'avrà lasciato!
 Disse allor: Mai più! mai più!

Scosso al motto ch'or si bene s'era apposto al mio pensiero,
certo, dissi, queste sillabe sono tutto il suo sapere!
e chi a tale ritornello — l'addestrò, forse quaggiù
sarà stato sì infelice ch'ogni canto suo più bello,
come un requiem, non ebbe ogni canto suo più bello
a finir che in un *mai più!*

Ma un pensier folle ancor voltomi a un sorriso il labbro torvo,
scivolai su un seggiolone fino in faccia al busto e al corvo,
e qui, steso nel velluto, — presi intento a studiar su
cosa mai volesse dire quel feral augel di Pluto,
quel feral, sinistro, magro, triste, infausto augel di Pluto
col suo lugubre « mai più. »

Così assorto in fantasie stetti a lungo, e, sempre intento
all'augello i di cui sguardi mi riempivan di spavento,
non osai più aprire labbro — sprofondato sempre giù
fra cuscini accarezzati dal chiaror di un candelabro
fra cuscini rossi ov'ella, al chiaror di un candelabro,
non verrà a posar mai più!

Allor parvemi che a un tratto si svolgesse in aria, denso
e arcan, come dal turibolo d'un angelo, un incenso.
O infelice, dissi, è l'ora! — e infin ecco la virtù
e il nepente che imploravi per scordar la tua Lenora!
Bevi, bevi il filtro e scorda! scorda alfin questa Lenora!
Mormorò l'augel: Mai più!

O profeta, urlai, profeta, spettro o augel, profeta ognora!
o l'averno t'abbia inviato — o una raffica di bora
t'abbia, naufrago, balzato — a cercare asil quassù,
in quest'antro di sventure, di' al meschino che t'implora,
se qui c'è un incenso, un balsamo divino! egli t'implora!
Mormorò l'augel: Mai più!

O profeta, urlai, profeta, spettro o augel, profeta ognora!
per il ciel sovra noi teso, per l'Iddio che noi s'adora
di' a quest'anima se ancora — nel lontano Eden lassù,
potrà unirsi a un'ombra cara che chiamavasi Lenora!
a una vergiue che gli angeli ora chiamano Lenora!
Mormorò l'augel: Mai più!

Questo detto sia l'estremo, spettro o augello, urlai, sperduto!
Ti precipita nel nembro! torna ai baratri di Pluto!
non lasciar piuma di sorta — qui a svelar chi fosti tu!
lascia puro il mio dolore, lascia il busto e la mia porta!
strappa il becco dal mio cuore! t'alza alfin da quella porta!
Disse il corvo: Mai, mai più!

E la bestia ognor proterva — tetra ognora, è sempre assorta
sulla pallida Minerva — proprio sopra alla mia porta!
Il suo sguardo sembra il guardo — d'un dimòn che sogni, e giù
sui tappeti il suo riflesso tesse un circolo maliardo,
e il mio spirto, stretto all'ombra di quel circolo maliardo!
non potrà surger mai più!

E. R.



LA GENESI D'UN POEMA



La Genesi di un poema (*The philosophy of composition*), l'analisi, la ricostituzione che Pöe ha fatto della composizione del suo « Corvo », è una delle più strane rivelazioni che autore abbia mai ideato: è un brano di fine umorismo, forse una mistificazione d'uomo di genio; chè per parte nostra non crediamo che il Corvo sia stato composto con sì esatta geometria nel cervello.

In questa « Genesi » troveremmo tutt'al più la filosofia di quanto può essere chiamata la « meccanica » della « produzione », ma il lavoro primordiale dell'artista, l'intima concezione dell'opera, resta pur sempre a cercarsi nell'ispirazione.

Quando nelle sue veglie solitarie Pöe concepì e scrisse il « Corvo », quale meraviglia che, nella sua delicata sensibilità, egli abbia pensato di nascondere al malevolo e profano sguardo degli indifferenti tutta l'anima che vi aveva trasfuso?

È per questo, forse, che egli pubblicò il suo capolavoro sotto un pseudonimo, e che volle sviare ogni traccia dalla sua origine con una mirabile *finzione*. Qui, ancora una volta, brilla tutta la finezza di osservazioni e l'acutezza di analisi della mente che ha creato il William Legrand dello « Scarabeo d'oro », e l'Augusto Dupin della « Lettera rubata ».

La genesi d'un poema

I.

Carlo Dickens, in un articolo che in questo momento ho sott'occhio, parlando di un certo studio che altra volta io ebbi occasione di fare sul meccanismo del « Barnaby Rudge », così si esprime :

« Sapete voi, sia detto fra parentesi, che Godwin « scrisse il suo « *Caleb William* » incominciando « dalla fine ? Sicuro ! egli cominciò ad avviluppare « il suo eroe in una rete di difficoltà che costi- « tuiscono la materia del secondo volume, e poi, « per comporre il primo, si diede ad immaginare « come avrebbe potuto giustificare quanto aveva « già scritto ».

Che questo sia veramente stato il procedimento usato dal Godwin, io ne dubito ; anzi il cenno che egli ci lasciò sul suo lavoro, non è tale da confermare l'opinione del sig. Dickens, tuttavia l'autore del « Caleb William », da quel perfetto artista che era, non avrebbe certamente esitato a riconoscere tutta l'eccellenza di un consimile metodo di com-

posizione e tutto il vantaggio che, in ogni caso, ne avrebbe potuto trarre.

Ed infatti è evidente che *un'idea* qualunque di narrazione, degna veramente del nome di idea, deve essere elaborata e ponderata profondamente, in vista del fine cui si tende, prima ancora che la penna abbia toccato la carta.

Non è che coll'avere sempre avanti agli occhi il completo svolgimento del lavoro, che noi possiamo dare a un disegno di composizione la sua indispensabile fisionomia di conseguenza e casualità, curando che tutti gli avvenimenti, e particolarmente l'intonazione generale, convengano in modo diretto allo sviluppo della nostra concezione.

C'è, a mio avviso, un errore radicale nel metodo generalmente usato per comporre una novella.

Talvolta è la storia che fornisce un argomento; talvolta è un accidente qualunque della giornata, oppure, nel migliore dei casi, è l'autore che, ispirato da qualche combinazione di episodii interessanti, fa di quelli lo sfondo dell'opera sua e scrive, riservandosi di colmare poi colla descrizione, col dialogo ed anche con opportune riflessioni personali, le lacune del fatto e dell'azione che potessero, di pagina in pagina, farsi più evidenti.

Per me la prima di tutte le considerazioni è quella di un *effetto* a produrre.

Sempre in vista l'originalità (chè s'ingannerebbe a partito chi credesse di poter far senza questo mezzo tanto evidente quanto facile per ottenere che il lettore s'interessi ad un'opera), sempre in vista l'origi-

nalità, anzitutto mi dico : Fra gli innumerevoli effetti od impressioni che il cuore, l'intelletto, o, per parlare più generalmente, l'anima, è suscettibile di ricevere, quale sceglierò io nel caso presente ?

Fatta anzitutto la scelta del soggetto, poi quella dell'*effetto* che voglio produrre, mi dò a ricercare se è cogli episodii della narrazione, o colla forma da usarsi, che io posso meglio riuscire ; se con episodii volgari e con uno stile speciale ; se con episodii singolari e con una forma ordinaria, o se con una eguale singolarità di fatti e di stile.

Poi cerco intorno a me (o più spesso in me) quali combinazioni di fatti e di stile possano meglio aiutarmi a creare l'effetto voluto.

Spesso ho pensato quanto sarebbe interessante un articolo di Rivista, in cui un autore qualunque volesse — o meglio potesse — narrare il procedimento che egli ha gradatamente seguito in una qualsiasi delle sue composizioni sino al completo suo svolgimento. Non saprei dire il perchè un siffatto lavoro non sia stato finora dato al pubblico : la vanità degli autori c'entra forse per qualche cosa.

Il maggior numero degli scrittori — i poeti soprattutto — amano meglio lasciar credere che essi compongono in una specie di esaltazione, di estasi, di rapimento, e si vergognerebbero se il pubblico, gettando uno sguardo dietro la scena, potesse contemplare l'indeciso embrione del loro pensiero : la decisione presa solo all'ultimo momento ; l'idea, tante volte travista, ribellarsi per tanto tempo prima di lasciarsi cogliere in piena luce ; le frasi già arrotondate e poi

gittate con disperazione perchè inadattabili; la scelta prudente, i rifiuti, le raschiature rabbiose e le penose interpolazioni; infine tutti i congegni, i meccanismi, gli spedienti, i trabocchetti, le truccature, i belletti, che, in novantanove casi su cento, costituiscono tutto l'apparato scenico dell'*istrione letterario*.

Oltrecciò non è facile per un autore il rifare la via da lui seguita per svolgere completamente un concetto: le idee, sorte nella mente alla rinfusa, furono seguite e scordate nella stessa maniera.

Io però non provo ripugnanza nè difficoltà a richiamare alla mia mente il cammino progressivo, le fasi per cui è passata una qualunque delle mie composizioni e ad analizzarle; e poichè l'interesse di questa analisi e di questa ricostruzione (che io ho sempre considerato come un *desideratum* in letteratura) è del tutto indipendente dall'interesse reale supposto nella cosa analizzata, così non mi s'accuserà di mancare alle convenienze se svelo qui il *modus operandi*, mediante il quale ho potuto costruire uno dei miei lavori.

II.

Scelgo il *Corvo*, siccome uno dei più conosciuti. Voglio persuadere il lettore che nessun punto della sua composizione è dovuto al caso od alla ispirazione, e che l'intera opera ha proceduto grado a grado alla sua soluzione colla rigida logica di un problema di matematica.

Tralascio, perchè non riguardante il poema per

sè stesso, le circostanze in cui mi nacque l'idea di comporre un poema che soddisfacesse, ad un tempo, il gusto dei lettori, e le esigenze della critica.

Ciò premesso, comincio la mia analisi:

La prima considerazione fu quella della *dimensione*. Se un lavoro letterario è lungo, così da non poter essere letto tutto in una volta, bisogna che l'autore si rassegni a perdere l'effetto prodigiosamente importante che risulta dall'unità d'impressione.

Infatti se sono necessarie, per la lettura, due sedute, fra queste s'interpongono le mille cure della vita, e, ciò che si chiama *l'insieme*, viene distrutto d'un colpo solo.

Ma poichè, *caeteris paribus*, nessun poeta può privarsi di ciò che vale al proprio intento, non rimane che a vedere se nella lunghezza si possa trovare un qualche vantaggio che compensi la perdita d'unità.

E, subito, rispondo: No!

Quello che si dice un lungo poema, in realtà non è altro che una successione di poemi corti, o, meglio, di *effetti* poetici brevi.

È ovvio ripetere che un poema è solo poema quando solleva l'anima e le procura una intensa emozione. Da ciò la necessità *fisica* della breve durata comune a tutte le eccitazioni interne.

Per questa ragione una buona metà almeno del *Paradiso perduto* non è che pura prosa, non è che una serie di emozioni poetiche interrotte, inevitabilmente, da depressioni corrispondenti; l'opera tutta essendo privata — a causa della sua eccessiva lun-

ghezza — di quell'elemento artistico così importante che è l'armonia o l'unità dell'effetto.

È pertanto evidente che nella dimensione *v'* è un limite preciso per tutte le opere letterarie, e questo limite è che la loro lettura possa essere compiuta in una sola seduta.

Quantunque certi generi di composizione in prosa — ad esempio il *Robinson Crusoe* — non reclamino il limite dell'unità di lettura, non ci sarà tuttavia mai vantaggio a sorpassarlo in un poema.

Ma, pur restando nel limite, la lunghezza di un poema deve trovarsi in rapporto matematico colla importanza del soggetto, vale a dire, coll'elevazione o coll'eccitazione cui esso trascina; ed in altri termini, colla quantità del giusto effetto poetico di cui può colpire uno spirito.

A questa regola non *v'* è che una sola condizione restrittiva, ed è che una certa quantità di durata è assolutamente indispensabile per la produzione di un effetto qualunque.

Fissate queste considerazioni così che questo grado di eccitamento non avesse a riuscire troppo superiore al gusto popolare, e non troppo al disotto delle esigenze della critica, concepì subito l'idea della lunghezza conveniente alla mia opera, una lunghezza di cento versi circa. In realtà, non ve ne sono che cent'otto.

Il mio pensiero si fermò poi a studiare ed a riflettere sulla scelta della impressione da produrre, e qui credo opportuno di osservare che a traverso di questo lavoro di costruzione, avevo sempre avanti

agli occhi l'idea di comporre un'opera apprezzabile *universalmente*.

Sarei portato troppo lungi dal mio soggetto immediato se qui volessi darvi a dimostrare una cosa su cui più d'una volta ho insistito, e cioè che il *Bello* è il solo dominio legittimo della poesia.

Dirò tuttavia qualche parola per chiarire alquanto il mio pensiero, che qualche amico s'è affrettato a travisare.

Il piacere più intenso, più elevato, il più puro, non si trova, io credo, che nella contemplazione del *Bello*.

Quando si dice la *Bellezza* s'intende, non precisamente una qualità, come i più suppongono, ma un'impressione; in poche parole, si ha in mente quella violenta e pura elevazione dello spirito — non dell'intelletto più che del cuore — che ho già notato e che è il risultato della contemplazione del *Bello*.

Ora io dico che la *bellezza* è il dominio della poesia, poichè è legge evidente dell'arte che gli effetti debbono necessariamente nascere da cause dirette, che gli obbietti devono essere conseguiti coi mezzi più adatti, nessuno essendosi ancora mostrato così sciocco per negare che l'elevazione singolare di cui parlo sia più facilmente ottenibile col mezzo della poesia.

L'obbietto *Verità*, o soddisfazione dell'intelletto, e l'obbietto *Passione*, o eccitamento del cuore, benchè essi pure, sino ad un certo punto, alla portata della poesia, sono assai più facili ad ottenersi mediante la prosa.

Infatti la *Verità* richiede troppa precisione, e la *Passione* troppo abbandono.

(Quelli veramente appassionati mi comprenderanno).

La verità e la passione sono quindi assolutamente contrarie a quella *Bellezza*, che non è altro, lo ripeto, che l'eccitamento ed il dolce entusiasmo dell'anima.

Ben inteso che da ciò non consegue affatto che la passione, od anche la verità, non possano essere con vantaggio introdotte in un poema, imperocchè esse possono servire a secondare e ad aumentare l'effetto generale, come le dissonanze in musica, per contrasto; ma il vero artista si studierà sempre, in primo luogo, di ridurle a prestazioni favorevoli allo scopo prestabilito e poi di sollevarle, per quanto potrà, in quel nimbo di bellezza che è l'atmosfera e l'essenza della poesia.

Considerato quindi il Bello come il solo dominio del poeta, passai in seguito a domandarmi qual fosse il tono della sua più alta manifestazione.

La risposta fu facile.

Ogni esperienza dimostra che questa intonazione è quella della tristezza.

Infatti una bellezza, di non importa qual specie, nella sua espressione suprema, invita inevitabilmente al pianto un'anima sensibile.

La melanconia dunque è il più legittimo dei toni poetici.

III.

Determinate così la lunghezza e l'intonazione del mio poema, mi misi a ricercare, per via d'induzioni del tutto comuni, una qualche curiosità artistica ed interessante, di cui potessi servirmi come di chiave per la sua costruzione; di qualche perno, su cui far girare la mia macchina.

Meditando attentamente sopra tutti gli effetti di arte conosciuti, o, più propriamente, sopra tutti i mezzi d'effetto (la parola intesa nel suo senso scenico), non potevo a meno di riconoscere immediatamente che nessuno era stato più generalmente impiegato che quello del *ritornello*.

La generalità del suo uso bastava a convincermi del suo valore, e mi risparmiò la necessità di sottometterlo all'analisi.

Considerai tuttavia che, essendo il ritornello ancora allo stato primitivo, era suscettibile di perfezionamento. Così, come lo si usa comunemente, il ritornello, non solo è limitato alla poesia lirica, ma anche il vigore della impressione che deve produrre, dipende unicamente da una potenza di monotonia, tanto nel suono, quanto nel concetto.

Il piacere che ne risulta non proviene altro che dall'identità e dalla ripetizione.

Io stabili di variare l'effetto, allo scopo di aumentarlo; di restare, cioè, generalmente fedele alla monotonia del suono, mentre alteravo continuamente quella del pensiero: vale a dire, io mi promisi di produrre

una serie continua di effetti nuovi per mezzo di una serie di applicazioni variate del ritornello, mantenendolo però, in se stesso, sempre immutato.

Perchè l'applicazione potesse essere continuamente variata, è chiaro che questo ritornello doveva essere breve, altrimenti si sarebbe incontrata una insormontabile difficoltà nel variare di continuo le applicazioni di una frase un po' lunga.

La facilità delle variazioni sarebbe stata naturalmente in proporzione della brevità della frase. Ciò mi condusse tosto a scegliere una sola parola come il miglior ritornello possibile.

Ventilai, dopo questa decisione, la questione relativa al *carattere* di questa parola.

Avendo stabilito che ci sarebbe stato un ritornello, ne conseguiva la divisione del poema in stanze, ciascuna terminante col ritornello.

Questa *posa*, questa fermata doveva essere naturalmente sonora e suscettibile di un'enfasi prolungata. Tale considerazione mi portò a scegliere l'*o* lungo, come la vocale più sonora, combinata coll'*r*, come la consonante la più robusta.

Essendo per tal modo determinato il suono del ritornello, dovevo scegliere una parola che lo racchiudesse, e nello stesso tempo si accordasse, il più possibilmente, con quella melanconia che avevo adottato come intonazione generale del poema.

In questa inchiesta sarebbe stato assolutamente impossibile il non cadere sulla parola *Nevermore* (mai più): fu infatti la prima parola che mi si parò alla mente.

Il *desideratum* seguente fu : Quale sarà il pretesto per l'uso continuo della parola **mai più** ?

Notata la difficoltà che provavo a trovare una ragione plausibile e sufficiente per questa ripetizione continua, non mancai di accorgermi che questa nasceva unicamente dall'idea preconcepita che questa parola, così ostinatamente e monotonamente ripetuta, doveva essere profferita da un essere umano ; che insomma la difficoltà consisteva a conciliare questa monotonia col funzionamento della ragione nella creatura destinata a ripetere la parola.

Concepì allora l'idea di una creatura non ragionevole, e pure dotata di parola, e, naturalmente, un papagallo mi si presentò prima alla mente ; esso però fu ben presto detronizzato da un *Corvo*, questo potendo pure profferire qualche motto ed accordandosi assai più colla intonazione voluta.

Ero dunque infine giunto alla concezione di un Corvo — uccello di cattivo augurio — ripetente ostinatamente la parola — *mai più* — alla fine di ogni stanza, in un poema di intonazione malinconica, e di una lunghezza di un centinaio di versi circa.

Allora, sempre senza perdere di vista la perfezione possibile in tutti i punti, mi domandai : Di tutti gli argomenti melanconici, quale è il più malinconico, secondo l'universale intelligenza ? — La morte ! — risposta inevitabile. E quando, mi dissi, quest'argomento, il più malinconico, è anche il più poetico ?

Da quanto ebbi già occasione di spiegare, si può facilmente indovinare la risposta : Quando egli si fonde intimamente colla *Bellezza*.

La morte quindi di una *bella donna* è incontestabilmente il tema più poetico del mondo, ed è in pari tempo fuor di dubbio che il labbro più appropriato a svolgerlo è quello di un amante desolato.

Mi rimaneva allora a combinare queste due idee: Un amante piangente la sua innamorata morta, ed un corvo ripetente continuamente la parola *mai più*.

Bisognava combinarle; ed avendo sempre presente l'idea di variare ad ogni volta l'applicazione della parola ripetuta, il solo mezzo possibile per una tale combinazione mi parve quello di immaginare un corvo, serventesi della parola stessa, per rispondere alle domande dell'amante.

E fu allora che m'accorsi, ad un tratto, della facilità che da ciò mi veniva offerta, per l'effetto che dal mio poema mi ripromettevo, vale a dire la produzione dell'effetto mediante il ritornello.

Capii che potevo far volgere la prima domanda, a cui il corvo doveva rispondere *mai più*, come un luogo comune; la seconda, come qualche cosa di meno usuale, la terza, qualche cosa di meno comune ancora, e così di seguito fino a che l'amante, tratto alla fine dal suo abbandono dal carattere lugubre della parola, e dal pensiero della riputazione sinistra dell'augello che la pronuncia, si trovi agitato dalla superstizione e lanci pazzamente delle richieste di un carattere affatto differente; domande appassionate ed interessanti pel suo cuore; domande rivolte un po' per un sentimento di superstizione, un po' per quella disperazione singolare che trova una voluttà nella sua tortura, e ciò non già perchè l'amante creda

al carattere profetico e demoniaco della bestia (chè la ragione gli dimostra non ripetere se non una lezione lungamente udita ed imparata), ma perchè egli prova una frenesia a formulare le sue domande ed a riceverne in risposta il *mai più* sempre atteso, ferita ripetuta e tanto più deliziosa, inquantochè essa è insopportabile.

Vedendo dunque questa facilità che mi era offerta, o, per meglio dire, che mi s'imponeva nel progresso della mia composizione, giunsi alla domanda finale, alla questione suprema, alla quale il *mai più* doveva servir di suprema risposta; questa domanda, cui il *mai più* fa la replica la più disprezzata, la più orrenda, la più dolorosa possibile.

IV.

Qui dunque potrei dire che il mio poema aveva trovato il suo principio — dalla fine, come dovrebbero cominciarsi tutte le opere d'arte — imperocchè fu allora che presi per la prima volta la penna e scrissi la stanza che segue:

O profeta, urlai, profeta, spettro o augel, profeta ognora!
per il ciel sovra noi teso, per l'Iddio che noi s'adora,
di' a quest'anima se ancora, nel lontano Eden lassù,
potrà unirsi a un'ombra cara che chiamavasi Lenora!
a una Vergine che gli angeli ora chiamano Lenora!
Mormorò l'augel: Mai più!

Composi questa strofa, prima per stabilire il grado supremo dell'intonazione del poema e poter, a mio agio, variare e graduare, secondo la loro gravità e la

loro importanza, le domande precedenti dell'amante, poi per stabilire il ritmo, il metro e la struttura generale della stanza, così da poter graduare le stanze che dovevano precedere in modo che nessuna avesse a sorpassare quest'ultima per effetto ritmico.

Se io, nel lavoro di composizione che doveva seguire, fossi stato tanto maldestro da costruire stanze più vigorose di questa, mi sarei studiato, deliberatamente e senza scrupolo alcuno, ad indebolirle così, da non guastare l'effetto del crescendo.

Non sarà inutile che io dica qui qualche parola sulla verseggiatura. Il mio scopo era, come sempre, l'originalità. Perchè l'originalità sia stata tanto dimenticata nella *tecnica* della versificazione, è una delle cose per me più inesplicabili. Ammesso anche che non possa esservi gran che di varietà nel ritmo stesso, è però evidente che le combinazioni possibili di metro e di strofa sono infinite, eppure, per secoli e secoli, nessuno ha mai escogitato, in fatto di versificazione, qualche cosa di originale.

Il fatto è che l'originalità (eccetto nelle anime di forza affatto insolita) non è per nulla, come qualcuno suppone, cosa di istinto o di intuizione.

In tesi generale, per trovarla, convien cercarla laboriosamente, e, benchè essa sia un attributo positivo delle classi più elevate, è meno lo spirito di invenzione che lo spirito di negazione, che ci fornisce i mezzi per conseguirla.

Certo io non pretendo ad alcuna originalità nel ritmo e nel metro del *Corvo*. Il primo verso di ogni stroffa è trocaico, il secondo si compone di un ot-

tonario acatalettico, alternato con un eptametro catalettico, che, ripetuto, diventa ritornello al quinto verso, e termina con un tetramento catalettico.

Per parlare senza pedanteria, i piedi impiegati sono trochei — una sillaba lunga seguita da una sillaba breve — il primo verso della stanza è composto di otto piedi di tale natura, il secondo di sette e mezzo, il quinto pure di sette e mezzo, il sesto di tre e mezzo.

Ora ciascuno di questi versi, preso isolatamente, è già stato impiegato.

L'originalità consiste nell'averli combinati nella stessa stanza.

Nulla che possa, anche da lungi, rassomigliare a questa combinazione, è stato fin qui tentato.

L'effetto di questa combinazione originale è aumentato anche da qualche altro effetto inusitato ed assolutamente nuovo, tratto da una applicazione più estesa della rima e della alliterazione.

La questione da risolvere in seguito era quella della maniera di mettere in comunicazione l'amante ed il corvo, e perciò doveva essere determinato il *luogo*.

Sembra che l'idea, che, in questo caso, avrebbe dovuto da sè presentarsi al pensiero, sarebbe stata quella di una foresta o di una pianura, ma a me è sempre parso che uno spazio stretto e chiuso sia assolutamente necessario per l'effetto di un incidente isolato, e gli dia quell'energia che una cornice aggiunge ad una pittura.

In ogni modo c'è sempre il vantaggio morale, restringendo il quadro, di restringere anche l'attenzione, e questo vantaggio, non occorre dirlo, non

dev'essere confuso con quello che può essere trattato dalla semplice unità di luogo.

Risolvetti dunque di *mettere* l'amante nella sua camera, in una camera santificata per lui dai ricordi di quella che vi aveva vissuto.

La camera è addobbata riccamente, e ciò in vista di soddisfare alle idee già ricordate intorno alla bellezza, come il solo e vero tema della poesia.

Determinato il luogo, mi occorreva introdurre il corvo, e l'idea della finestra era inevitabile.

Che l'amante supponga, prima, che il battito delle ali contro la persiana sia invece un colpo battuto alla porta, è un'idea che mi è nata nel desiderio di accrescere, coll'attesa, la curiosità del lettore, e per porre così l'episodio incidentale della porta spalancata dall'amante, che non vede che tenebre, e che in quel momento può ammettere l'idea fantastica che sia lo spirito della sua innamorata, quello che è venuto a bussare alla sua porta.

Ho fatta la notte tempestosa, in primo luogo, per spiegare questo corvo cercante un rifugio, poi per creare l'effetto di contrasto colla tranquillità materiale della camera.

Parimenti ho fatto appollaiare la bestia sul busto di Minerva, per creare il contrasto tra il marmo e le penne.

Si capisce che l'idea del busto mi venne suggerita unicamente dall'idea del corvo. Il busto di Minerva (Pallas) venne scelto pel suo intimo rapporto coll'erudizione dell'amante, ed anche per la sonorità della parola *Pallas*.

Verso la metà del poema, ho di nuovo approfittato della forza del contrasto per preparare l'impressione finale.

Perciò diedi all'entrata del corvo un aspetto fantastico e quasi comico, per quel tanto almeno che l'argomento me lo poteva permettere :

Egli entrò *con gran strepito* di penne

• • • • •
 Ei non fece inchin di sorta, non fe' cenno alcun, ma giù,
 come un lord, od una lady, si diresse alla mia porta.

Nelle due stanze che seguono, il disegno è ancor più manifesto :

Quell'augel d'ebano allora, così tronfio e pettoruto
 tentò fino ad un sorriso il mio spirito abbattuto,
 e, sebben spiumato e torvo, — dissi — un vile non sei tu
 certo, o vecchio, spettral corvo, della tenebra di Pluto!
 Qual nome a te gli araldi danno a corte di re Pluto?

Disse il corvo allor: Mai più!

Mi stupii che quell'infausto disgraziato augello avesse
 la parola, e, benchè quelle fosser sillabe sconnesse,
 trasalii, chè, in niuna sorta di paese fin qui fu
 dato ad uom di contemplare un augel sovra una porta,
 un augello od una bestia aggrappato ad una porta

Con un nome tal: Mai più!

Preparato così l'effetto finale, abbandonai immediatamente l'intonazione fantastica per un'altra più severa e più profonda. Questo mutamento di forma comincia subito col primo verso della stanza che segue quella sopra citata :

Ma severo e grave il corvo più non disse, e stette come
 s'egli avesse messo tutta quanta l'anima in quel nome.

Da questo punto, l'amante non scherza più; egli non s'avvede neppur più che vi sia del fantastico nell'attitudine dell'uccello. Egli parla di lui come di un

feral, sinistro, magro, triste, infausto augel di Pluto,

egli sente i di lui occhi *riempirlo di spavento*.

Questa evoluzione del pensiero, questa immaginazione nell'amante, ha per iscopo di prepararne una analoga nel lettore, di guidarlo alla scena suprema che sta per avvicinarsi il più direttamente ed il più rapidamente possibile.

Col finale propriamente detto, espresso dal — *mai più* — del corvo, risposto al quesito finale dell'amante (se cioè egli troverà l'innamorata in altra vita), il poema, nella sua fase più chiara, più naturale — un semplice racconto — può essere considerato finito.

Fino a questo punto le cose sono rimaste nei limiti del comprensibile, del possibile.

Un corvo ha ritenuto, a furia di averla sentita ripetere, una sola parola: *mai più*; ed essendo sfuggito alla sorveglianza del suo proprietario, è ridotto, sulla mezzanotte, durante l'imperversare di un turbine, a chieder l'asilo ad una finestra da cui brilla ancora una luce: la finestra di uno studioso, immerso nei libri, e nel ricordo di una innamorata morta.

La finestra si spalanca, egli entra, va ad appollaiarsi nell'angolo più adatto, fuori dalla portata immediata dello studioso, che, divertendosi dell'incidente e del bizzarro contegno dell'ospite, gli domanda, scherzando, e senza neppure attendersi una risposta, il suo nome.

Il corvo, interrogato, risponde col suo ritornello: — *mai più* — parola che trova un'eco malinconica nel cuore dello studioso; e questi, esprimendo ad alta voce i pensieri che gli sono suggeriti dalla circostanza, è colpito di nuovo dalla ripetizione del — *mai più*.

Lo studioso si lascia andare a congetture dettate dal caso, ma egli è spinto ben tosto, dall'ardore del suo cuore, a torturare sè stesso, e così, per una specie di superstizione, a proporre all'uccello domande scelte per modo che la risposta attesa, l'intollerabile *mai più*, debba recare a lui, amante solitario, la più tremenda messe di dolore.

È in questo senso del cuore, spinto al limite estremo, che il racconto, in ciò che io chiamo la sua prima fase, la fase naturale, trova la sua naturale conclusione, e nulla fin qui si è mostrato che esca dai limiti del possibile.

Ma, in soggetti adoperati in tal guisa, con qualunque abilità essi lo siano, con qualunque lusso di incidenti che si possa supporre, c'è sempre una certa asprezza, una crudità che stona all'occhio dell'artista.

Due cose sono continuamente richieste: l'una, una certa misura di complessità o più propriamente di combinazioni; l'altra, una certa quantità di spirito suggestivo, qualche cosa come una corrente sotterranea del pensiero, non visibile, indefinita.

È quest'ultima qualità che dà ad un'opera d'arte quell'aspetto opulento, quell'apparenza solenne che noi, troppo sovente e scioccamente, confondiamo coll'ideale.

È l'eccesso nella espressione di un sentimento che

non deve essere che accennata, è la manìa di fare della corrente sotterranea di un'opera, la corrente visibile e superiore, che cambia in prosa, ed in prosa della specie la più volgare, la pretesa poesia dei sedicenti trascendentalisti.

Sicuro di queste mie opinioni, aggiunti le due stanze che chiudono il poema.

La loro natura suggestiva è destinata a penetrare tutto il racconto che precede.

Il filo sotterraneo del pensiero si lascia scorgere per la prima volta in questi versi :

Strappa il becco dal mio cuore, abbandona quella porta
Mormorò l'augel: *Mai più!*

Si noterà che le parole « dal mio cuore », racchiudono la prima espressione metaforica del poema.

Queste parole colla risposta *mai più*, dispongono la mente a cercare un senso morale in tutto il racconto sviluppato anteriormente.

Il lettore comincia a considerare il corvo come emblematico ; ma non è poi che all'ultimo verso dell'ultima strofa che gli è permesso di vedere distintamente l'intenzione di fare del corvo il simbolo del *Ricordo* funebre ed imperituro :

E la bestia ognor proterva, tetra ognora, è sempre assorta
sulla pallida Minerva, proprio sopra alla mia porta.
Il suo sguardo sembra il guardo d'un Dimon che sogni, e giù
sui tappeti, il suo riflesso tesse un circolo maliardo ;
e il mio spirto stretto all'ombra di quel circolo maliardo
Non potrà surger mai più!

E. R.



IL PAESE DEI SOGNI

12 — *Edgar Allan Poe.*

Siamo nel regno dei simboli: la regione dei ricordi, il *paradiso artificiale*, che il sonno crea ai mortali.

Ecco il paese dei sogni, l'*ultima Thule fuor del tempo e dello spazio*, l'Eden, cui non si giunge che attraverso i misteri della notte ed in cui il passato, morto per sempre allo sguardo aperto, rivive ancora una volta sotto alle chiuse pupille in un paese meraviglioso e senza limiti.

La stranezza del paesaggio singolare, vario, mutabile come una serie di quadri dissolventi, ha la giusta incoerenza del sogno, e tutti i caratteri di una visione di fumatore d'oppio.

Il paese dei sogni

Per vie buie, dove a frotte
erran gli angeli del male,
e un Dimon che ha nome NOTTE
spia da un trono funerale,
sono giunto or ora a un' Ultima
Thule arcana, a un regno alter
fuor del TEMPO e dello SPAZIO,
nel paese del mister.

Valli chiuse ed acque fonde,
ecco il sito l forre, spechi
dove il sol non entra, e donde
non uscirono mai echi;
boschi, dedali ove gli uomini
non si spinsero fin or
e rugiade eterne stillano
strani olezzi a strani fior;

ecco il sito l Monti in ruine
ed immensi oceani tristi,
orizzonti senza fine
e paesi non mai visti;

poi paludi, stese pallide
d'acqua morta, — un luccicar
d'acqua morta, — morta e gelida
nel candor dei nenufar!

E pei monti e lungo i piani
d'acqua morta, — morta e diaccia,
diaccia e ugual, tra i fiori strani
che vi tuffano la faccia;
sotto agli alberi ed ai margini
silenziosi del padul,
dove appiattansi le vipere
e i ramarri, e stanno i Ghul;
nel recesso più romito,
sul sentier più desolato,
il viator scorge atterrito
vagar l'Ombre del passato;
larve, pallide fantasime,
alme, amici che svanir,
che sussultano, sorridono
e ancor mandano un sospir.

Per i cuori su cui l'ombra
del dolore, grado a grado
s'è distesa e tutto ingombra,
questo, — oh questo! è un Eldorado!
una santa, una magnifica
invidiabile region!
ma i viator che vi si perdono
e la corrono a tenton,
non la ponno contemplare
che a pupille chiuse, poi
ch'è vietato penetrare
desti in fondo agl'antri suoi!

Così vuol l'Inesorabile
che la vigila dal ciel:
e le forme, e l'ombre appaiono
solamente dietro un vel.

Per vie buie, dove a frotte
erran gli angeli del male,
e un Dimon che ha nome NOTTE,
spia da un trono funerale,
sono giunto or or da un'Ultima
Thule arcana, da un imper
fuor del TEMPO e dello SPAZIO,
nel paese del mister.

E. R.





UN'AVVENTURA A GERUSALEMME

Pöe si serviva e si compiaceva spesso della sua erudizione estesissima.

In ciò, tuttavia, nessuna pedanteria, chè la erudizione era sempre appropriata e limitata al soggetto.

Nella novella che segue: *Un'avventura a Gerusalemme*, egli ci trasporta a molti secoli indietro: all'epoca in cui la *Città Santa* era stretta d'assedio dalle coorti del romano Pompeo.

È un gaio, divertente schizzo dei costumi sacerdotali ebraici, reso a tocchi vivi e sicuri e sottolineato abilmente da quel linguaggio pomposo, figurato, ispirato che troviamo nella Bibbia e in tutti i libri orientali.

Come sempre in Pöe, anche qui la *bizzarria della concezione* è contenuta da una purezza estrema di forma.

Pöe, nemmeno nella caricatura, non s'abbassa mai, non è mai volgare,

Un'avventura a Gerusalemme

— Affrettiamoci ai bastioni — disse Abel-Phittim a Buzi-Ben-Levi e a Simeone il Fariseo, il decimo giorno del mese di Thammuz, l'anno del mondo tremilanovecento quarantuno — affrettiamoci ai bastioni della porta di Beniamino, che è nella città di Davide e che domina il campo degli incirconcisi. È l'ultima ora della quarta veglia, ed ecco, già si leva il sole. Secondo quanto gli idolatri ci hanno promesso, essi devono già attenderci cogli agnelli dei sacrifici.

Ora: Simeone, Abel-Phittim e Buzi-Ben-Levi, erano i Gizbarim, vale a dire, i sotto-collettori delle offerte, nella città santa di Gerusalemme.

— In vero — replicò il Fariseo — spicciamoci, chè la generosità nei pagani è cosa assai rara, e la malafede è sempre stato il vizio più comune degli adoratori di Baal.

— Che essi siano infedeli e traditori, è vero quanto esiste il Pentateuco — disse Buzi-Ben-Levi — ma infedeli e traditori essi lo sono solamente verso il popolo di Adonai. Si è mai dato il caso di vedere gli

Ammoniti infedeli ai loro propri interessi? In fin dei conti mi pare che gran che di generosità essi non la dimostrino, perchè se è vero che essi ci accordano gli agnelli per l'altare del Signore, è pur vero che noi diamo loro in cambio trenta sicli di argento per ciascuno.

— Ma tu dimentichi, Ben-Levi — rispose Abel-Phittim — che il romano Pompeo, ora empicamente accampato intorno alla città dell'Altissimo, non ha realmente alcuna prova che noi adopriamo gli agnelli comperati per l'altare piuttosto pel nutrimento del corpo che per quello dello spirito.

— Per le cinque punte della mia barba — gridò il Fariseo — per le cinque punte di questa barba, che, come sacerdote m'è vietato di far radere, non siamo noi dunque vissuti che per vedere il giorno in cui l'idolatra ed il bestemmiatore di Roma ci accuserebbe di appropriarci, per gli appetiti della carne, gli elementi più sublimi e più santi? Non siamo noi dunque vissuti che per vedere il giorno in cui...

— Non andiamo ora troppo indagando le ragioni del Filisteo — interruppe Abel-Phittim — perchè solo oggi noi scendiamo ad approfittarci della sua avarizia o della sua generosità. Piuttosto spicciamoci verso i bastioni, chè le offerte potrebbero mancare all'altare di cui nessuna pioggia del cielo può spegnere il fuoco, e di cui nessuna tempesta può abbattere le colonne di fumo.

La parte di città, verso cui si affrettavano ora i nostri bravi Gizbarim, e che portava il nome del

suo costruttore, il re Davide, era considerata come il punto più fortificato di Gerusalemme, ed era situata sull'alta e scoscesa collina di Sion.

Là, una trincea larga, profonda, circolare, tagliata nella stessa roccia, era difesa da un muro altissimo e solidissimo.

Questa muraglia era interrotta, ad intervalli regolari, da torri quadrate di marmo bianco, la più bassa di sessanta, la più alta di centoventi cubiti d'altezza; ma nella vicinanza della porta di Beniamino essa veniva a cessare, ed in cambio, tra il livello della trincea e la base del bastione, saliva perpendicolarmente una roccia di duecentocinquanta cubiti facente parte della montagna diruta di Moriah.

Per modo che quando Simeone ed i suoi colleghi arrivarono al sommo della torre chiamata Adon-Pezek, la più alta di tutte le torri che cingevano Gerusalemme e che era il luogo abituale delle comunicazioni coll'esercito assediante, essi poterono contemplare sotto, il campo del nemico da una altezza che sorpassava di molti piedi la piramide di Ceope e di qualcuno il tempio di Belo.

— In verità — sospirò il Fariseo, gettando uno sguardo nel precipizio — gli incirconcisi sono numerosi come le sabbie sulla riva del mare, come le cavallette nel deserto! La vallata del Re è diventata la vallata d'Adommin.

— Ed ancora — aggiunse Ben-Levi — tu non puoi mostrarmi un Filisteo, uno solo, dall'Alef, fino al Tau, dal deserto fino alle fortificazioni, che sia più grande della lettera Jod.

— Calate il paniero coi sicli d'argento — urlò allora un soldato romano, con voce tanto rude e tanto rauca da parere che uscisse fuori dagli imperii di Plutone — calate il paniero con quella moneta maledetta, il cui solo nome basta a scorticare la bocca di un nobile romano! È così dunque che voi attestate la vostra gratitudine al nostro signore Pompeo, che, nella sua indulgenza, tanto si degnò da tendere l'orecchio alle vostre bizzarrie? Il dio Febo, che è un vero Dio, è in viaggio già da un'ora, e voi, non è dal levare del sole che dovevate essere al bastione? Per Giove Statore! credete voi forse che noi, i conquistatori del mondo, non abbiamo nulla di meglio a fare che montar la guardia alla porta di tutti i canili per trafficare coi cani della terra? Orsù! il paniero, vi dico! e badate che la vostra mercanzia abbia buon colore e giusto peso!

— El-Elohim! — esclamò il Fariseo, mentre i rochi accenti del centurione risuonavano lungo le rocce del precipizio e venivano a morire contro il tempio! — El-Elohim! *Chi* è mai questo dio Febo? Chi mai ha invocato questo bestemmiatore? Tu, Buzi-Ben-Levi, che sei dotto nelle cose dei Gentili e che hai vissuto lungo tempo nei loro paesi, è forse di Nergal che parla l'idolatra? o di Ashimah? o di Nibhaz? o di Tarak? o di Adramalech? o di Anamalech? o di Succoth-Benith? o di Dagone? o di Belial? o di Baal-Perith? o di Baal-Fegor? o di Baal-Zebub?

— No, no, nulla di tutto questo, ma bada alla corda! non lasciartela scivolare troppo rapidamente fra le dita! la panierina potrebbe urtare contro qual-

che spigolo di roccia, laggiù, e tu sparpaglieresti deplorvolmente le sante cose del tabernacolo.

Coll'aiuto di un meccanismo, grossolanamente foggato, il paniere caricato pesantemente era alfine disceso fra la folla; e, dal loro pinacolo vertiginoso, i Gizbarim potevano vedere i Romani stringervisi confusamente intorno; ma l'altezza enorme ed un po' di nebbia, impediva loro di distinguere distintamente quanto avveniva in basso.

Mezz'ora intanto era già passata.

— Noi saremo in ritardo — sospirò il Fariseo guardando impaziente nell'abisso! — saremo in ritardo ed i Katholim ci caceranno dal tempio.

— E mai più — continuò Abel-Phittim — mai più potremo regalarci le grascie della terra, mai più potremo profumare le nostre barbe cogli incensi dell'Olibano, mai più potremo cingerci le reni coi finissimi lini del tempio!

— Racca! — bestemmiò Ben-Levi — Racca! Intendono essi forse derubarci del danaro del mercato? Oh! san Mosè! osano essi dunque pesare i sicli del tabernacolo?

— Ecco alfine il segnale! — gridò il Fariseo — ecco alfine il segnale! Tira, Abel-Phittim! tira anche tu, Buzi-Ben-Levi! O che i Filistei si sono attaccati essi pure al paniere, o che il Signore li ha ispirati a mettervi un animale di buon peso!

E i Gizbarin tiravano, ed il fardello ondulava pesantemente nell'aria e saliva attraverso alla nebbia che andava addensandosi sempre più.

.

— Maledizione su di lui! maledizione su di lui!
Tale fu l'esclamazione che sgorgò dalle labbra di Ben-Levi, quando in capo ad un'ora, un oggetto incominciò a disegnarsi confusamente all'estremità della corda.

— Maledizione su di lui! ohibò! è un montone, anzichè un agnello, un montone delle forre d'Engaddi, tanto rugoso quanto la valle di Giosafat!

— V'ingannate! — proruppe Abel-Phittim — è invece, fortunatamente, il primo nato di un armento! lo riconosco al dolce belato delle sue labbra e alla curva infantile delle sue membra! I suoi occhi sono più splendidi che i diamanti del Pettorale, e la sua carne è simile al miele di Hebron!

— È un vitello ingrassato nelle pasture di Bashan — disse il Fariseo — i Pagani si sono comportati assai lodevolmente con noi! Uniamo le nostre voci ad un salmo! Rendiamo grazie colla tromba e col salterio! coll'arpa e colla buccina! col sistro e colla sacchetuba!

Fu solo quando il panierino fu giunto a pochi piedi dai Gizbarim, che un sordo grugnito rivelò loro un *porco* di proporzioni fenomenali.

— El Emanu! — gridarono i tre lentamente, volgendo gli occhi al cielo.

E come essi si lasciarono scivolare la corda fra le mani, il porco, abbandonato a sè stesso, rovinò precipitosamente in mezzo ai Filistei.

El Emanu! che Dio sia con noi! *È carne inno-*
minabile!

E. R.



AD ELENA

Questi delicatissimi, patetici versi « ad Elena » vennero dedicati da Pöe a M.rs Withman, alla quale fu per un momento fidanzato, e la cui amicizia fu una delle poche consolazioni, dei pochi conforti dei suoi desolati ultimi anni.

Le circostanze accennate nel poema sono reali e tutta la fantasmagoria del plenilunio, delle rose, del parco addormentato dipinta dal vero.

Nel 1845 Pöe, una notte, in cammino per Boston, ove era aspettato per una lettura, vide per la cancellata di un giardino una bellissima signora passeggiare solitaria, al chiaro di luna. L'ora, il scenario, i particolari tutti lasciarono in lui un'indelebile impressione e quando il caso l'avvicinò a quella donna, un anno, circa, più tardi, egli che aveva già tanto fantasticato su quell'incontro, le indirizzò questa elegia che il Bourget non esita a chiamare una delle più ammirabili che si siano mai scritte.

Ad Elena.

T'ho veduta una volta, una, una sola,
anni son, non rammento ben più quanti,
ma non molti, e quell'ore, quegl'istanti
non mi sono al pensier più che una fola.

Fu una notte di luglio, e dalla luna
piena, che, come l'animo tuo anelo,
si cercava una via traverso il cielo,
cadea, nel sogno e nel mister, com'una

fascia di seta diafana, d'argento,
sui volti aperti e attoniti di mille
e mille rose, in linea, tranquille
in un giardino magico, ove il vento

non osava passar che sulle punte
de' pie': cadea sul volto delle rose
che esalavan le loro alme odorose,
in cambio di que' rai, quasi consunte

in una morte estatica; cadea
sul volto delle rose che spiegate
aulivano e languivano ammaliato
dal tuo sguardo, dal tuo sguardo di dea.

Là ti vid'io seduta, tutta in bianco,
mentre cadea la luna sulle cose
tutte e sul volto assorto delle rose
e sovra il tuo, composto in atto stanco!

Oh! a que' viali, laggiù, in su quella mezza
notte di luglio non fu già un destino
arcano che mi trasse al tuo giardino
a respirare l'intima dolcezza

di quelle rose addormentate? Oh aiuole!
niun suon! tutto era immerso nel sopore,
tutto, salvo me e te (ciel, come il cuore
mi trema ancora a queste due parole:

«salvo me e te»). Ristetti, ti guardai
e ogni cosa disparve in quel momento
(certo, qualche divino incantamento
mi traeva a quel parco), ti guardai,

e i fior, l'acque, le piante gaudiose
più non furono, e l'erba si fe' bruna,
e la luce di perla della luna
si spense... l'odor stesso delle rose

morì in grembo dell'aüre tranquille!
Tutto, tutto svanì, salvo te, salvo
il tuo sguardo, il tuo spirito nell'alvo
misterioso delle tue pupille!

Più non vidi che quelle, quelle tue
pupille, altro non vidi fino a quando
non tramontò la luna! quale blando
sogno! quanto incantesimo in quei due

astri e quanto pensier! qualche dolore
ignoto pareva farli anche più buoni,
quante carezze, quante visioni
e quale — oh quale! — oceano d'amore!

.
Come la luna si tuffò tra i crocchi
delle nuvole, lungi, in occidente,
come una fata tu, soavemente
dileguasti tra i fiori, ma i tuoi occhi

rimasero! Rimasero! e pur ora
io li vedo (oh! prodigio senza nome!)
io li vedo! e ogni dove e sempre come
due veneri in fulgor, pria dell'aurora.

E. R.



LA
FILOSOFIA DELL' ARREDAMENTO

Come tutti gli esseri troppo sensibili, i quali, perseguitati dalla sorte, senza gioie e senza soddisfazioni nella vita, malcontenti della realtà, si sono fabbricati un mondo immaginario, e si compiacciono stranamente a torturarsi l'anima coll'avvicinare, collo studiare la felicità che loro fu negata, così anche il nostro autore, il povero sognatore della *Bellezza*, prova una gioia ineffabile ad immergersi per un momento in quel lusso aristocratico, di cui fu circondata l'avventurosa sua prima giovinezza, e che poi non ebbe più.

Egli è tristamente sollevato quando può descrivere minutamente con analisi gentile alcuna cosa, in cui vorrebbe avere parte e vita.

In questa *Filosofia dell'arredamento* (ideale di abitazione) così fine, così ricca di osservazioni, così delicata di stile, si sentono le aspirazioni tutte di Pöe verso il bello, il suo gusto geniale di artista originalissimo, e quella sua eterna preoccupazione dell'*apparato scenico*, che abbiamo già notato altrove e che fu forse la sola eredità lasciatagli da quegli sventurati *Cabotins* che furono i suoi genitori.

La filosofia dell'arredamento

Nella decorazione interiore delle proprie abitazioni gl' Inglesi sono superiori a tutti.

Gl' Italiani, all'infuori dei marmi o dei colori, sentono assai debolmente l'arredamento.

In Francia *meliora probant, deteriora sequuntur*; i Francesi sono una razza troppo *coureuse* per coltivare questo talento domestico, del quale però hanno la delicatissima intelligenza, o quanto meno il senso elementare e giusto.

I Chinesi e la maggior parte dei popoli orientali hanno in ciò una calda immaginazione, ma poco appropriata.

Gli Scozzesi sono *poveri* decoratori.

Gli Olandesi hanno forse l'idea che non si devono far tende con dei ritagli.

In Spagna invece tutto è cortina, tutto è appeso. La Spagna, in realtà, è una nazione che ama le *appiccagioni*.

I Russi non hanno mobiglio.

Gli Ottentotti s'accontentano della semplice natura. Non ci sono proprio che gli Americani — i

Yankee — che faccian le cose all'opposto del buon senso.

Come ciò accada, non è difficile comprendere: noi, americani, non abbiamo aristocrazia di nascita, e, per conseguenza, avendo naturalmente ed inevitabilmente fabbricato per nostro uso e consumo una aristocrazia di dollari, la mostra della ricchezza ha dovuto prendere il posto e compiere l'ufficio del lusso mobiliare dei paesi monarchici.

Per una transizione facile a capire, ed egualmente facile a prevedersi, noi fummo indotti a soffocare in una pura ostentazione tutte le nozioni di gusto che potevamo possedere.

Parliamo in modo meno astratto:

In Inghilterra, per esempio, una esposizione di mobiglio costoso sarebbe di gran lunga meno adatta, che non in America, a dare un'idea di bellezza relativamente al mobiglio stesso, e di buon gusto naturale riguardo al proprietario.

Ciò, in primo luogo, perchè la ricchezza, non costituendo nobiltà, non è in Inghilterra il supremo scopo dell'ambizione; poi perchè la vera nobiltà di nascita, attenendosi colà al più stretto limite del gusto legittimo, evita quella sontuosità, che solo la invidia di un arricchito può raggiungere con successo. Il popolo imita i nobili, e ne consegue una diffusione generale del giusto sentimento.

Ma in America, il danaro contante essendo il solo blasone dell'aristocrazia, la mostra di questo danaro può considerarsi come il solo mezzo di distinzione; e il volgo, che cerca sempre i suoi modelli in alto,

è insensibilmente spinto a confondere le due idee, essenzialmente distinte, della bellezza e della sontuosità.

Insomma, per noi americani, il valore, o, meglio, il costo di un oggetto di mobiglio, è diventato l'unico criterio del suo merito sotto il punto di vista decorativo, e questo criterio, una volta adottato, ha aperto la via ad una serie di errori, dei quali si può facilmente risalire la fonte sino alla principale sciocchezza primordiale.

Non v'è cosa che urti più direttamente l'occhio di un artista quanto l'arredamento interno di ciò che agli Stati Uniti si dice un appartamento bene ammobigliato.

Il principale difetto è la mancanza d'armonia. Parlo dell'armonia di una camera, come parlerei dell'armonia di un quadro, imperocchè entrambi, la camera ed il quadro, sono, nella stessa maniera, soggetti ai principii immutabili, che governano tutte le varietà dell'arte.

E si può dire che le regole per cui noi giudichiamo le qualità principali di un quadro, sono, press' a poco, sufficienti per apprezzare l'arredamento di una camera.

Qualche volta la mancanza d'armonia si rivela nel *carattere* delle varie parti dell'arredamento, ma più generalmente è notevole nei colori o nel modo di adattarli al loro uso naturale.

Spesso l'occhio è offeso da un adattamento anti-artistico: o sono le linee dritte troppo visibilmente predominanti, continuate senza interruzione, o spez-

zate ad angoli retti, oppure, se domina la linea curva, essa si ripete con una monotona uniformità, e così, per esagerata precisione, tutto l'aspetto di una bella camera si trova completamente guastato.

Le drapperie raramente sono ben disposte o ben scelte in rapporto colle altre decorazioni.

Con un mobiglio completo e razionale, un grosso volume di cortinaggi, di qualunque natura essi siano, non è conciliabile col buon gusto.

Poi v'è la questione dei tappeti. In questi giorni essa tende a migliorare, ma però fa sovente commettere gravi errori a causa della scelta delle tinte e dei disegni.

Il tappeto è l'anima dell'appartamento. È il tappeto che deve dare il tōno del colore e determinare pure la forma degli oggetti destinati a posarvi su.

Ad un giudice qualunque è permesso di essere un uomo ordinario; ma un buon giudice *in tappeti* deve essere un uomo d'ingegno.

Ognun sa che un grande tappeto *può* portare grandi disegni, e che un piccolo tappeto *deve* essere coperto di disegni piccoli; ma in ciò solo non sta tutta la dottrina.

(Noi abbiamo sentito su ciò discutere col fare di allocchi spiritati molti zerbini, incapaci di dare ai loro propri mustacchi una piega regolare.)

Per quanto riguarda il tessuto, il tappeto di Sassonia è veramente il solo che sia ammissibile. Quello di Brusselle è il passato più che perfetto dello stile, e quello di Turchia è il buon gusto nella sua definitiva agonia.

Riguardo al disegno, un tappeto non deve essere tatuato e foggiato come un Indiano Riccareo, tutto a righe rosse, giallo ocra, e penne di gallo.

Le leggi inviolabili, nel caso in questione, sono: un fondo visibile, con disegni vivi, circolari o cicloidi, ma che *non abbiano significato di sorta*.

Quell'orrore dei fiori o delle immagini di oggetti comuni di qualsivoglia specie, dev'essere recisamente escluso. Si tratti di tappeto, di tenda, di tappezzeria, o di stoffa, tutto ciò deve assolutamente essere ornato con disegni *arabeschi*.

Quei vecchi tappeti, come se ne trovano ancora nelle abitazioni borghesi, con enormi disegni a raggi, separati da righe dritte e brillanti di tutti i colori dell'arcobaleno, e nei quali è impossibile distinguere uno *sfondo*, non sono che una malsana invenzione di quella razza di adoratori appassionati dell'oro, figli di Baal, innamorati di Mammone, i quali, per risparmiare il pensiero ed economizzare la fantasia, hanno dapprima inventato l'abominevole caleidoscopio, e poi hanno fondato delle Società per azioni allo scopo di farlo girare a vapore.

Lo sfoggio è la principale eresia della filosofia americana in materia di mobiglio; eresia che nasce da quel perversimento del gusto di cui poc'anzi parlavamo.

Ad esempio, noi sembriamo impazzire pel gas e pel vetro.

Il gas nelle case è inammissibile; e a chiunque ha cervello ed occhi ripugnerà di usarlo.

Una luce dolce, quella che gli artisti chiamano *a giorno freddo*, producendo naturalmente delle om-

bre calde, farà meraviglie anche in una camera imperfettamente mobigliata.

Non vi è invenzione più simpatica della lampada astrale. Voglio parlare della bella lampada di Argand, col suo paraluce primitivo di vetro liscio, colla luce chiara di luna eguale e moderata.

Il riverbero in vetro faccettato è una trista invenzione del demonio. La fretta colla quale venne adottato, prima perchè è *risplendente*, poi perchè *costa di più*, è un ottimo commento in appoggio alla mia proposizione.

Chi adopera uno di tali *abat-jour*, deliberatamente, non ha buon gusto od è un servitore cieco dei capricci della moda.

La luce, che passa per tali vanitose abominazioni, è ineguale, spezzata, dolorosa. Essa basta per guastare tutti i buoni effetti in un ammobiamento soggetto alla sua detestabile influenza.

Un brutto occhio sciupa più della metà del fascino della bellezza femminile.

In fatto di vetro, generalmente si parte da un falso principio, che cioè la sua qualità ed il suo carattere principale debba essere il *luccicchio*.

Quale folla di cose sgradevoli questa sola parola basta ad esprimere!

Le luci tremolanti, inquiete, possono essere *qualche volta* gradite (esse lo sono sempre ai fanciulli e agli idioti); ma nella decorazione di una camera debbono essere scrupolosamente evitate. Dirò di più; la luce *fissa*, se è troppo viva, neppure essa deve essere accettata.

Quegli enormi ed insensati candelabri di vetro tagliati a faccette, illuminati a gas, senza riverbero, che sono sospesi nei nostri saloni più alla moda, possono essere citati come la quintessenza del cattivo gusto ed il superlativo della follia.

La mania dello sfarzo, questa idea, come ho detto, essendosi confusa con quella della magnificenza, ha spinto all'uso generale degli specchi. Si coprono le pareti degli appartamenti con grandi lastre di fabbrica inglese e si crede di avere con ciò fatto qualche cosa di molto bello.

Invece la più leggera riflessione basterà a convincere chiunque abbia occhi, dello sgradevole effetto prodotto da numerosi specchi, specie poi se grandissimi.

Prescindendo pure dalla sua potenza riflessiva, lo specchio presenta una superficie liscia, incolore, monotona, cose queste, sempre ed evidentemente, spiacevoli.

Considerato come riflessione, lo specchio contribuisce grandemente a produrre una mostruosa ed antipatica uniformità, ed il male è aggravato non solo in proporzione diretta del mezzo, ma in ragione costantemente crescente.

Diffatti una camera che abbia quattro o cinque specchi, distribuiti qua e là, è, dal punto di vista artistico, una camera senza forma. Se a questo difetto si aggiunge la ripercussione delle cose riflesse, si otterrà un perfetto caos di effetti discordanti e spiacevoli.

Il più ingenuo villano, entrando in una camera

così fatta, sentirà immediatamente che in essa vi è qualche cosa di assurdo, per quanto gli riesca impossibile assolutamente di trovare la causa di questa sua impressione.

Supponiamo lo stesso individuo condotto in una camera arredata con gusto. Egli lascerà sfuggirsi un'esclamazione di sorpresa e di piacere.

Una disgrazia, che proviene dalle nostre istituzioni repubblicane, è quella che un uomo che possiede una gran borsa, non ha generalmente che una piccola anima da mettervi dentro. La corruzione del gusto fa il paio coll'industria dei dollari. Più si arricchisce e più le nostre idee si guastano. Perciò non è certo nella *nostra aristocrazia* che noi cercheremo l'alta spiritualità del salotto inglese.

In questo momento ho davanti agli occhi della mente una piccola camera, senza pretesione, arredata in modo irreprensibile.

Il proprietario è assopito su di un sofà. La temperatura è mite, la mezzanotte è vicina.

Farò uno schizzo mentre egli sonnecchia :

La forma è oblunga ; 30 piedi di lunghezza, 25 di larghezza. È questa una forma che permette la maggior comodità pel collocamento del mobiglio.

Non vi è che una porta, poco larga, nel fondo e due finestre dal lato opposto ; queste ultime sono larghe e scendono sino al pavimento. Sono molto incassate e si aprono sopra una terrazza all'italiana.

I vetri, color porpora, sono inquadriati in legno di palissandro più massiccio dell'ordinario.

Nello stesso sfondo sono guerniti di cortine di un

fitto tessuto d'argento, adattato alla forma delle finestre, e cadenti libere a piccole pieghe.

Nell'interno vi sono tende di seta cremisi, molto ampie, con una ricca frangia d'oro e argento dello stesso tessuto di cui sono fatte le tendine esteriori.

Nessuna cornice, ma tutte le pieghe della stoffa (che è finissima e leggera) sono strette da un cornicione dorato, di ricco lavoro, che fa il giro della camera alla linea di congiunzione tra il soffitto e le pareti.

La drapperia si apre e si chiude mediante un cordone di filo d'oro che l'avvolge negligeramente e che si stringe in un facile nodo. Non vi sono bracciali nè meccanismo di sorta.

I colori delle tende e della frangia, cremisi ed oro, si riproducono dappertutto con profusione e determinano il *carattere* della camera.

Il tappeto, un tessuto di Sassonia, è spesso un pollice, ed il suo fondo, egualmente cremisi, è semplicemente rilevato da una striscia d'oro, analoga al cordone che stringe le tende, alquanto in rilievo, la quale, girando a zig-zag, forma una serie di curve brusche ed irregolari, l'una passando ogni tanto sopra l'altra.

I muri sono rivestiti di una carta rasata di color argentino, tigrata da piccoli arabeschi del colore cremisi dominante, però alquanto diminuito di vivacità.

Qualche pittura qua e là sulla tappezzeria: per la maggior parte paesaggi di stile immaginativo, del genere della *Grotta delle fate* di Stanfield, o dello *Stagno lugubre* di Chapmann.

Vi sono però tre o quattro teste di donna di una bellezza eterea, ritratti sul fare di quelli di Sully.

Ogni pittura è di tònno caldo, ma serio. Esse non producono quello che si dice *un effetto brillante*. Da tutte emana un senso di quiete e di riposo.

Nessuna tela è di piccole dimensioni. I quadri troppo piccoli danno ad una camera quell'aspetto di picchiettatura, che è il difetto di molte opère d'arte troppo ritoccate.

Le cornici sono larghe, poco profonde e riccamente scolpite, nè opache, nè traforate, ed hanno, tutte, lo splendore dell'oro brunito.

Riposano a piatto sul muro, non sospese da corde, e non inclinano verso chi le guarda.

È vero che i quadri guadagnano spesso ad essere inchinati, ma l'aspetto generale della camera ne è sciupato.

Non v'è che un solo specchio e non grande; la sua forma è pressochè circolare ed è sospeso per modo che il proprietario non possa, stando seduto, vedervi entro la propria imagine.

Due larghi divani, bassissimi, in legno di palissandro, coperti di seta cremisi ricamata d'oro, sono i soli sedili, eccezion fatta di due poltroncine pure in palissandro.

V'è un piano-forte aperto. Una tavola ottagonale, fatta di un bellissimo marmo, in un sol pezzo, incrostata d'oro, è collocata vicino ad uno dei divani.

Questa tavola non ha tappeto: in fatto di draperie si credettero sufficienti le cortine.

Quattro grandi e magnifici vasi di Sèvres, con

entro una profusione di fiori olezzanti e dai colori assai vivi occupano i quattro angoli, leggermente arrotondati, della stanza.

Un alto candelabro contiene una piccola lampada antica, ove arde un olio profumato ed è posto presso la testa del mio amico assopito.

Parecchie assicelle leggere e graziose, coi bordi dorati, sospese con cordicelle di seta cremisi con borchiette d'oro, sostengono due o trecento volumi magnificamente rilegati.

Non v'è altro mobile, eccettuata una lampada di Argand: un semplicissimo globo di vetro di color porpora, che pende dal soffitto (che è a vòlta e molto alto) per un'unica e sottile catena d'oro, e spande su tutte le cose una luce al tempo stesso tranquilla e misteriosa.

F. G.



LE CAMPANE

Pöe passò la primavera del 1849 a Lowel, e fu qui, in casa di un amico, che egli compose il suo famoso poema *Le Campane*, poema che una volta di più dimostra la versatilità del suo ingegno ed il suo talento di verseggiatore.

Le *Campane* hanno nell'originale un valore fonetico che nella versione non può essere interamente serbato, ed infatti le fantasticherie mirabili dell'autore sono qui così abilmente ricamate fra le combinazioni dei ritmi e dei suoni, così finamente intrecciate, che il lettore, a un certo punto, non sa più se lasciarsi guidare dalla magia della concezione o cullare dal fascino dell'armonia, finchè abbarbagliato davanti a quel miracolo di *equilibrio poetico* è costretto ad esclamare con Byron:

« One shade the more, one shade the less
Would half impair the nameless grace .»

(Un'ombra di più, un raggio di meno avrebbero guastata quella grazia senza nome).

La storia di questo poema è curiosa. Nella sua forma e disposizione attuale non venne pubblicato che dopo la morte di Pöe: quando la prima volta fu dato alle stampe nel *Sartain's Magazine* esso non constava che di 18 versi:

LE CAMPANE (Canzone.)

Oh le campane! senti le campane,
le solenni campane nuziali!
e le campane piccole d'argento!
Che melodia magica s'eleva
da ogni pulsazione argentina

delle campane, delle campane, delle campane,
 delle campane!
 Le campane! Ah! le campane!
 le pesanti campane di ferro!
 Senti il rintocco funebre delle campane
 senti il rintocco! —
 Che tetra canzone squilla
 dalla loro gola
 dalla loro gola profonda!
 Come rabbrivisce l'anima alle note
 che escono dalla gola malinconica
 delle campane, delle campane, delle campane
 delle campane, delle campane (1)!

È interessante studiare il progressivo sviluppo di una
 idea nella mente di un uomo di genio.

Pöe, lavoratore instancabile, paziente cesellatore di pa-
 role come il Flaubert, mai contento dell'opera propria,
 trovò che il suo lavoro, così com'era, non rispondeva

- (1)
- The bells! hear the bells!
 the merry wedding bells!
 the little silver bells!
 How fairy-like a monody there swells
 from the silver tinkling cells
 of the bells, bells, bells
 of the bells.
- The bells! ah! the bells
 the heavy iron bells!
 Hear the tolling of the bells!
 Heart the knells!
 How horrible a monody there floats
 from their throats —
 from their deep-toned throats!
 How I shudder at the notes
 from the melancholy throats
 of the bells, bells, bells!
 bells!

pienamente alle esigenze del suo intelletto d'artista. Vi tornò sopra. Sei mesi dopo inviava all'editore del *Sartain's Magazine* una nuova edizione del poema, più ampiamente svolto, più finamente ritoccato; ma, non ancora soddisfatto, tre mesi più tardi inviava un'altra versione.

Fu l'ultima.

Era la vigilia della sua morte e colle *Campane* Pöe aveva detto la sua ultima parola.

Le Campane

I.

Oh! senti le slitte coi loro sonagli!
 Sonagli d'argento!
 Che pura allegria
effonde la loro festosa armonia
 nel buio e nel vento!
E come essi squillano, tintinnan, tentennano
 per l'aere sperso
intanto che gli astri dal cielo ne accennano
e pare che brillino d'un raggio più terso!
E ascolta! in cadenza, su un metro, su un unico
 ugual ritmo runico
 gli allegri tintinni
 non quietansi mai!
 mai! mai!
 ma in inni, ma in inni
 continui e gai
si levano, e un soffio par quasi sparpagli
per tutto, e sonagli, sonagli, sonagli,
per tutto un tintinno, un tinnir di sonagli!

II.

Oh! senti le campane nuziali,
 Campane d'oro!
Che allegra sinfonia di madrigali
 lanciano in coro
 sul mondo!
E senti come alzandosi e abbassandosi
strepitando s'intendono e rispondono!
e come, a quando a quando, inebbriandosi
 di suoni, in un giocondo
crescendo si confondono e si fondono!
e dànno! dànno! dànno l'alma al suono!
Oh! quell'onda di note d'oro fuso
 e tutte in tono,
 senti come in confuso
cogli olezzi si culla all'aria bruna,
 sotto la luna!
Ed ogn'eco a sua volta in rime strane
 ripete la gazzarra
 delle campane
 e narra
 contento
 al vento
 l'incantamento
che stringe in questa raffica bizzarra
e campane, e campane, ognor campane-
tanti osanna, tant'inni di campane!

III.

Campane a martello! campane a martello!
Campane di rame!
che orrende
leggende
di stragi e di fame
nel rombo insistente del lor ritornello!
Com'atre, all'orecchio glacial della notte,
ruinando dirotte
a botte su botte,
raccontan la storia del loro spavento!
Ma troppo comprese d'orror per parlare
le tristi, intontite, non sanno che urlare
che urlare!
che urlar fuor di tono!
e in un gareggiare feral col frastuono
del fuoco e del vento,
l'un l'altre s'incitano,
e come a un assalto
s'addoppian; s'invitano
più in alto! più in alto!
più in alto!
a spinte, su spinte,
quasi ebbre, nel folle terror d'esser vinte!
di non poter mai,
mai, mai,
trovar pur un eco — pur uno — a quei lai!
E ascolta! Campane! Campane! Campane!
Campane a martello!

Il loro terror narra certo un immane
flagello!
Oh! come esse squillano, rimbomban, martellano!
e appellano e appellano!
e appellano aiuto!
E al lor suono roco,
al lor suono acuto
l'orecchio distingue
il flusso e il riflusso lontano del fuoco!
Se avvampa o s'estingue!
Se crolla o se s'alza,
nel flusso e riflusso del nembo che incalza
così le campane!
nell'ira che tanto martella, tempesta
le strane
campane!
che grandina e pesta
campane e campane! campane e campane!
che stringe in un vortice orrendo ed immane
così tanto e tanto tonar di campane!

IV.

Oh! il rintocco freddo e lento
della squilla funerale!
Che agonia!
che sottil malinconia
in quel ritmo sempre uguale!
Come piene di spavento,
nel silenzio della notte,

le campane così rotte
ci singhiozzano il memento!
E ogni voce che s'invola
dal metallo che hanno in gola
 è un lamento!
E i lontani, ohimè, i lontani
 campanari,
che, appiattati a lume spento
 sugli arcani
campanili solitari,
 danno al vento
 simil voce,
provan certo qualche atroce
compiacenza a premer, tetri,
sopra il cuor di tanti oppressi
su quel metro lutulento!
Ma gli ossessi — quegli ossessi! —
non son donne! non son uomini!
Niun li cerchi! niun li nomini!
 Sono spetri!
Ed è il re, il re lor, che volle,
 volle — il folle! —
intonare in così strane
rime il suon delle campane!
e cantarsi per diana
(accentando il métro — l'unico
métro — sopra un ritmo runico)
 quel peana!
quel peana di campane!
È il re loro che vaneggia,
che si dondola, folleggia

fra le corde, che dà al vento
 quel lamento!
 quel lamento di campane!
Ed ei strilla! ghigna! e in festa
(mantenendo il métro — l'unico
 métro — sopra un ritmo runico)
danza, ridda e mai s'arresta!
 mai! mai! mai:
tutto in giubilo a quei lai!
a quei lai delle campane!
Oh! il suo cuor si gonfia certo
a quel requie, a quel concerto
 di campane!
Ed ei scande il métro — l'unico
 métro — sopra un ritmo runico!
 scande! scande!
 scande!
scande! e batte la misura
sempre, in tempo, su quell'unico
ostinato ritmo runico!
E a cercar le fibre umane
via pel ciel s'allarga e spande
come un soffio di paura
quel singhiozzo di campane!
 quelle arcane
vibrazioni di campane!
 quel lamento
 ferreo, lento,
di campane! di campane!
di campane! di campane!

E. R.

MARGINALIA

I « Marginalia » sono note, pensieri, impressioni abbozzati e buttati giù in quella forma compendiosa e semplice che Goëthe prediligeva, e sono, per la maggior parte, scritti critici e filosofici.

Abbiamo scelti i 45 che seguono, fra i molti, ritenendoli i più originali ed i più interessanti pel lettore italiano.

Dei « Marginalia » null'altro diciamo, e per una ragione, che la prefazione l'ha fatta lo stesso Pöe.

In essi è tutta la sua anima d'artista.

Marginalia

Comprando i miei libri, io cerco sempre di sceglierli con larghi margini, non già che ciò m'importi per la cosa in sè stessa, ma perchè vi trovo il vantaggio di poter così scribacchiarvi su i pensieri che la lettura mi suggerisce, la mia adesione od il mio dissentimento a quanto dice l'autore, od anche dei semplici commenti critici.

Quando le mie annotazioni sono troppo lunghe per contenersi nello spazio di un margine io le affido ad un foglio di carta che insinuo fra le pagine, e fisso con gomma.

Può darsi che sia una mania, ma io ci piglio gusto, ed il piacere, checchè ne dica il sig. Mill associato al sig. Buntham, costituisce sempre una specie di profitto.

Le note marginali non sono *memoriali* e non ne hanno i difetti. « Quello che io metto sulla carta, dice Bernardino di S.t Pierre, io lo tolgo dalla mia mente, e per conseguenza lo scordo. »

Osservazione perfettamente giusta. Per sbarazzarsi di un ricordo, non v'ha di meglio che immobilizzarlo scrivendolo. E quindi le note marginali, messe giù non per memoria, differiscono dagli appunti commemorativi per la natura e per lo scopo; anzi non hanno scopo di sorta. Ed è ciò che dà loro valore.

Esse valgono sempre un po' più che i commentari accidentali e passeggeri, più che i petegolezzi letterari. Questi alle volte non sono che parole dette così... per parlare; mentre che le note marginali si scrivono perchè si sente il bisogno di alleggerirsi il cervello di un'idea che, forse impertinente, forse triviale, forse ingenua, non è però meno un'idea, e non una di quelle concezioni embrionali, che aspettano per manifestarsi una speciale circostanza favorevole.

Oltre ciò nelle note marginali noi parliamo a noi stessi, e, quindi, arditamente, francamente, con originalità, con abbandono, senza pregiudizi, alla maniera di Geremia, di Taylor, di Thomas Browne, di sir William Temple, di Burton l'anatomista, di Buttler il logico, e di tanti altri del buon tempo passato, troppo preoccupati del loro soggetto per pensare allo stile, il quale poi, messo così fuori di causa, diventa uno stile ammirevole, uno stile a modello di una semplicità e snellezza assolutamente marginale.

La scarsità dello spazio è tutt'altro che un inconveniente. Noi siamo per questo obbligati, per quanto esteso sia il nostro concepimento, a rivaleggiare in concisione con Montesquieu, con Tacito (eccettuo l'ultima parte dei suoi annuali) ed anche con Carlyle.

In un pomeriggio piovoso, poco tempo fa, sentendomi troppo distratto per mettermi ad un lavoro serio, cercai di togliermi la noia di dosso prendendo, a caso, qualche volume nella mia biblioteca, non molto considerevole, a dir vero, ma abbastanza scelta e svariata. Forse avevo un po' la testa a rovescio, ma la pittoresca apparenza dei miei scarabocchi attrasse la mia attenzione. Quei commenti, così, in fila disordinata, mi piacquero. Giunsi persino a desiderare che altra mano che la mia avesse così sconciati i miei libri pel piacere di scorrerne le annotazioni. Da ciò ad immaginare che potessero avere un qualche interesse anche per altri non v'era gran strada. La transizione è così naturale, che anche i sigg. Lyell, Murchison e Featherstonehaugh l'avrebbero ammessa.

La grande difficoltà consisteva nello scindere le note dal libro, il contesto dal testo, senza nuocere alla loro chiarezza. Anche colle pagine stampate sotto gli occhi, le mie annotazioni sembravano gli oracoli di Dodona, o quelli del Lionfronte Tenebroso, o, meglio, agli esercizi

dello scolaro di Quintiliano, i quali erano necessariamente sublimi, se il maestro stesso non riusciva a comprenderli.

Io ho grande fiducia nella intelligenza e nella immaginazione dei miei lettori; ma tuttavia, in certi casi, nei quali la fede istessa non riuscirebbe a far muovere la montagna, ho creduto bene di rifare la nota per modo che essa conservasse almeno l'ombra del senso originale, e quando il testo commentato era assolutamente necessario, lo citai; quando il titolo del libro esaminato era indispensabile, lo diedi. Insomma, come un eroe da romanzo in imbarazzo, risolvetti di lasciarmi guidare dagli avvenimenti.

Quanto alle varie opinioni espresse nello zibaldone che segue; quanto al dire se tutto ancora mi va, o se oggi una parte mi spiaccia, quanto alla possibilità che io abbia, sino ad un certo punto, cambiato parere, ed alla impossibilità che io ne abbia cambiati parecchi; su ciò, dico, mi tacerò, imperocchè su certi argomenti la prudenza non è mai troppa.

Sarà però bene avere presente che un *calem-bourg* non è buono se non è spaventevole, e che il senso essenziale della nota marginale è il non senso.

EDGAR ALLAN PÖE.

I.

Calunniare un grand'uomo è, pei mediocri, il mezzo più sollecito per arrivare essi stessi alla grandezza. È probabile che lo scorpione non sarebbe mai diventato una costellazione senza il suo coraggio di mordere Ercole al tallone.

II.

I giornalisti mi sembrano costituiti come gli Dei del Valhalla, che si facevano in pezzi ogni giorno, e che tutte le mattine si alzavano in perfetta salute.

III.

Certamente si troverà questa associazione di idee molto singolare; ma io non ho mai potuto assistere alla rappresentazione di un'opera italiana, a questo va e vieni di gente che gesticola e canta, senza immaginarmi di essere ad Atene, e di sentire quella tragedia di Sofocle, nella quale l'autore mette un coro di polli d'India a piangere la morte di Meleagro.

A questo proposito osservo che non vi è un'oca al mondo, che, in fatto di furberia, non si crederebbe offesa d'essere paragonata ad un pollo d'India.

IV.

Non è per nulla irragionevole che, in un'esistenza futura, noi non possiamo considerare questa vita come un sogno.

V.

Se dovessi definire brevemente la parola *Arte*, io la direi la riproduzione di quello che i sensi scorgono nella natura, a traverso il velo dell'anima.

L'imitazione della natura, per quanto esattissima, non permette a nessuno di prendere il sacro nome di artista...

I grappoli di Zeusi nulla avevano d'artistico, se non a volo d'uccello, e la stessa tenda di Parrasio non giungeva a nascondere quanto mancava di genio a questo pittore.

VI.

Quegli non è realmente coraggioso, il quale teme di parere, o d'essere (quando gli convenga) un vile.

VII.

X.... preferisce essere maltrattato dai critici all'essere dimenticato. Non lo si potrebbe quindi biasimare se ringhia all'occasione, come potrebbe fare un cane che si bombardasse d'ossa.

VIII.

Quando Luciano descriveva la sua statua « *Una superficie di marmo pentelico pieno all'interno di sordidi cenci* », doveva avere una vista profetica delle nostre grandi istituzioni finanziarie.

IX.

Una causa produce certamente un effetto. Ma, in morale, è altrettanto vero che il ripetersi di effetti tende a produrre una causa!

Questo è il principio di quello che tanto vagamente diciamo *un'abitudine*.

X.

La perfetta armonia di un'opera di immaginazione, è un torto agli occhi degli sciocchi, perchè dà loro l'illusione della facilità.

Essi (gli sciocchi) arrivano a chiedersi come mai le combinazioni loro presentate non siano state tentate prima.

XI.

Vi sono due modi plausibili per spiegare l'etimologia dell'aggettivo « piangente » applicato al salice. 1° Che ciò proviene dalla disposizione dei lunghi rami pendenti che danno l'idea di acqua cadente goccia a goccia ; 2° basando l'espressione sopra una

verità della storia naturale, poichè il salice esala insensibilmente un considerevole vapore che si condensa al freddo, e precipita qualche volta in una fine pioggerella.

Ebbene, riuscirà facile il determinare molto esattamente la tendenza di uno spirito, il grado del senso della causalità che egli possiede, osservando quale di queste due derivazioni adotterà.

La prima senza dubbio è la vera, poichè gli epiteti comuni, volgari, provengono dai fenomeni comuni, notati da tutti, senza preoccupazione della esattezza dell'osservazione.

Ma nove filologi su dieci s'attaccheranno invece alla seconda spiegazione unicamente per la sua originalità e per la singolare precisione con cui il fatto sembra adattarsi alla parola.

XII.

Paulus Iovius, il quale viveva in quegli oscuri tempi, in cui le penne a punta di diamante erano sconosciute, giudicava bene quando, credendo di fare della rettorica, diceva del suo *Stilus* che era *aliquando ferreus, aliquando aureus*.

Fra gli autori moderni, i quali per scrivere, non si servono che di penne d'acciaio o d'oro, ve ne saranno certamente che, per la posterità, daranno a queste il nome di *penne d'oca*, e, poveretti, crederanno anch'essi di fare della rettorica.

XIII.

Un francese, che potrebbe anche essere Montaigne, ha scritto: *Io non penso mai, se non quando mi siedo per scrivere.*

E appunto questo del non pensare se non quando ci si siede per scrivere il motivo del grande numero di opere mediocri che ci affligge. Forse la citazione contiene più di quanto non sembri a prima vista. Certo, l'atto di scrivere, tende per sè stesso a logizzzare il pensiero; quando io non sono soddisfatto di un concepimento del mio cervello ritenendolo vago, ricorro subito alla penna allo scopo di ottenere, col suo aiuto, la forma, il seguito, la precisione di cui abbisogno.

Quante volte non sentiamo dire che il tale od il tal'altro pensiero è inesprimibile. Io non credo che un pensiero, propriamente detto, non possa essere reso col linguaggio. Credo piuttosto che quando si prova difficoltà a rappresentarlo con parole, vi sia, nell'intelligenza, un difetto o di deliberazione o di metodo. Quanto a me non ho mai avuto un'idea che io non abbia potuto mettere in parole, ed anzi la esprimo con maggior precisione di quella con cui l'avevo concepita.

Come ho detto, il pensiero diviene più logico per lo sforzo necessario a riprodurlo scritto. Tuttavia vi sono certe *fantasie* di una squisita delicatezza che non sono idee, e per le quali sinora non ho potuto trovare un linguaggio. Adopro la parola « *fantasie* »

così, a caso, semplicemente perchè debbo pure usare una qualche designazione. Ma il senso che comunemente si dà a questo vocabolo, non è applicabile neppure approssimativamente all'ombra di cui voglio parlare.

Esse mi sembrano più psichiche che intellettuali. Esse si elevano dall'anima, — ahimè! quanto raramente — nei momenti di tranquillità assoluta, quando la salute del corpo e dello spirito è perfetta; e solamente in quell'istante in cui i confini del mondo reale si confondono con quelli del sogno.

Io non ho coscienza di queste fantasie se non quando sono per addormentarmi, e quando *sento* di essere in quel punto. Mi sono convinto che una tale condizione di tempo non esiste che durante un attimo inapprezzabile, e tuttavia queste ombre sono innumerevoli.

Non sono dunque pensieri poichè al pensiero è necessaria la durata.

Queste fantasie danno un'estasi voluttuosa, così lontane dalle più voluttuose del mondo reale o di quello dei sogni, quanto il Cielo, nella teologia degli antichi Normanni, era lontano dall'Inferno.

Tali visioni contemplo con un terrore che affievolisce e tranquillizza l'estasi. Le contemplo così per la convinzione (che sembra far parte dell'estasi stessa) che esse sono di una natura oltrepassante la natura umana; che esse sono uno sguardo nel mondo degli spiriti ed arrivo a questa conclusione (se è possibile usare una tale parola) per una intuizione istantanea, riconoscendo nelle sensazioni che provo un carat-

tere d'assoluta stranezza. Dico assoluta, imperocchè in quelle impressioni psichiche nulla ricorda le impressioni ordinarie. È come se i miei cinque sensi fossero sostituiti da cinque miriadi di sensi sublimati.

Ma la mia fiducia nella potenza della parola è così intensa, che, talvolta, ho creduto possibile il dar corpo a tali effimere fantasie.

L'esperimento che ho tentato a questo scopo mi permise di provocare, quando il mio stato corporale e mentale è sano, il momento in cui io *vedo* tali fantasie; vale a dire che ora io posso, fuorchè sia malato, accertare che questo stato, se lo voglio, si produrrà tra la veglia ed il sonno.

Mentre prima, anche nelle circostanze più favorevoli, questa certezza mi mancava, ora io posso essere sicuro che proverò l'estasi, e possiedo anche il potere di obbligarla a prodursi.

Ma le condizioni proprie sono sempre rarissime, senza di che io avrei già fatto scendere il cielo sulla terra.

In seguito sono giunto ad impedire che l'istante, di cui ho parlato, di passaggio tra la veglia ed il sonno, svanisca; non già che io possa prolungare l'estasi, fare che l'attimo non sia più attimo; ma io posso, quando la visione si dilegua, tornar sveglio e fissarla nel dominio della memoria, trasportando le mie impressioni, o, più propriamente, il loro ricordo per modo che durante un breve lasso di tempo mi riesca di *rivederle* e di sottoporle all'esame.

Giunto a tanto io non dispero di poter mettere

in parole una parte delle mie visioni sufficiente a dare la concezione crepuscolare della loro natura ad una certa classe di intelligenze.

Non voglio, così parlando, far credere che io supponga che queste fantasie, queste visioni psichiche siano limitate a me solo, e non siano invece comuni a tutta l'umanità, imperocchè su ciò è ben certo che io non ne so nulla.

Quello che è certo si è che un racconto, anche imperfetto, delle mie visioni, sbalordirebbe le umane intelligenze per la novità assoluta delle cose descritte e pei pensieri che esse suggerirebbero, come è certo che se giungessi a trattare un tale soggetto, il mondo sarebbe obbligato a riconoscere che finalmente ho scritto un'opera originale.

XIV.

È meraviglioso osservare quanto i prodotti della immaginazione migliorino passando l'Oceano. Precisamente come i vini.

Noi abbiamo avuto l'onore di essere saccheggianti senza quartiere in Europa; ma siccome le nostre novelle ne profittavano, almeno nella stima dei nostri compatrioti, così non abbiamo reclamato. I nostri scritti non attirarono l'attenzione del pubblico se non quando la « *Miscellanea* » di Bentley, od il « *Charivari* » di Parigi gli ebbero pubblicati come roba loro.

La « *Boston Nation* » ci aveva mosso severi rimproveri perchè avevamo scritto « *La fine della Casa*

Usher ». Ebbene, poco dopo, essendosi Bentley appropriato questo racconto pubblicandolo senza firma, la « *Nation* », scordandone il vero autore, non solamente la lodò *ad nauseam*, ma la riprodusse *in toto*.

XV.

Scott, nella sua « *Eloquenza presbiteriana* », narra un'antica favola poco conosciuta, nella quale vien bandito un concorso di canto fra l'usignuolo ed il cuculo, essendo giudice l'asino.

Quando ciascuno dei due uccelli ebbe cantato come meglio sapeva, l'arbitro dichiarò che l'usignuolo era un cantatore incomparabile, ma che, per una buona canzone popolare, meglio valeva il cuculo.

Il giudice dalle lunghe orecchie è il tipo perfetto di quella schiera di critici, i quali non sanno fare altro che raccomandare la moderazione, in cui fanno consistere la suprema perfezione letteraria; gente che dilleggia Tennyson e porta Addison alle stelle.

XVI.

Il progresso che in questi ultimi tempi hanno fatto le « Riviste », non deve essere considerato una decadenza del gusto e della letteratura americana, come certi critici pretendono.

È invece un segno dei tempi; è il primo indizio di un'era che spingerà verso tutto quello che è breve, condensato, spontaneo; un'epoca in cui si abbandonerà tutto quanto è faragginoso; è il trionfo

del giornalismo, è la fine della dissertazione. Ora ci occorre artiglieria leggera, non pesanti cannoni.

Oltrecciò il patrimonio del pensiero s'è arricchito; abbiamo maggior copia di fatti; v'è più a riflettere.

Vogliamo mettere il maggior numero di idee nel minor spazio possibile, e svolgerle rapidamente.

Da ciò il nostro giornalismo attuale; da ciò anche le nostre « Riviste letterarie ».

XVII.

Dite tre o quattro volte al giorno ad un farabutto che egli è un fior di probità, e voi riuscirete a farne, per lo meno, un modello di borghese rispettabile.

Accusate invece un onest'uomo di essere una canaglia, e gli ispirerete l'ambizione perversa di provarvi che non siete del tutto in errore.

XVIII.

Il tiraborse ordinario ruba un portamonete e tutto è detto. Egli non si gloria della somma che il suo furto gli ha procacciato, e non accusa la persona derubata di ladroneccio. Questi sono titoli di preferenza che il ladro comune ha sul ladro letterario. A mio avviso non v'è spettacolo più ripugnante di quello che offre il plagiario pavoneggiantesi, il cuore orgogliosamente agitato pel ricordo di applausi che egli sa dovuti ad un altro.

La purezza, la nobiltà, l'idealità della gloria me-

ritata fanno, coll'azione turpe del rubare, un contrasto che dà al delitto di plagio il più detestabile aspetto.

Ci ripugna di trovare nello stesso individuo, assieme al desiderio nobile di gloria, la propensione bassa alla rapina.

È appunto quest'anomalia, questo disaccordo che ci stomaca.

XIX.

È notevole che nel breve racconto della « Creazione », Mosè adopera l'espressione *hara elohim* (*gli dei cred*) più di 30 volte, mettendo il sostantivo al plurale ed il verbo al singolare.

Nel *Deuteronomio* però vi è il singolare: *Eloah, Dio*.

XX.

Gli Svedemborgisti mi scrivono d'aver constatato che quanto io ho narrato nella mia novella: *La Rivelazione Magnetica* è assolutamente vero, per quanto essi da prima fossero disposti a dubitare della mia sincerità.

Ma io non ho mai sognato, io, di dubitarne!

Il mio racconto è una finzione pura dal principio alla fine!

XXI.

Quando io penso agli strani soliloqui, agli « a-parte » delle moderne commedie, non posso fare a meno di considerare come rispettabilissimi anche gli spedienti adoperati dai commediografi cinesi.

« Quando un generale sulla scena, a Pechino od
 « a Canton, — dice David — riceve l'ordine di par-
 « tire per la guerra, brandisce lo scudiscio, prende
 « in mano un paio di redini, corre tre o quattro
 « volte in giro, in mezzo ad un frastuono spaven-
 « toso di gonghi, di tamburi e di trombe. Poi si
 « ferma, ed annunzia al pubblico che è arrivato. »

XXII.

Il naso del pubblico è la sua immaginazione. È dunque per questo naso che lo si potrà sempre e facilmente menare.

XXIII.

Camoëns-Genua, 1798.

Ecco un volume, il quale per le sue minuscole perfezioni, e per la sua esattezza tipografica potrebbe portare per epigrafe la frase del Corano : « In questo libro non v'è errore. »

Perchè non si può dire errore la semplice spostatura di un *O*.

Però io sono contento di aver scoperto questo *O* quanto Colombo od Archimede !

Dopo tutto, poi, che cos'è la scoperta di un continente, o la condanna di qualche orefice ?

Non vale forse più un buon *O* spostato, e tutto un gregge di *Argli* bibliomani che non seppero trovarlo in tanti anni !

XXIV.

Se qualche ambizioso volesse rivoluzionare d'un tratto il mondo del pensiero, dell'opinione e del sentimento umano io gliene offro il mezzo.

La via ad una gloria immortale è aperta dritta avanti a lui. Non ha che a scrivere ed a pubblicare un piccolissimo libro dal titolo semplice, qualche parola appena: « *Il mio cuore messo a nudo* ». Ma il piccolo libro deve mantenere tutte le sue promesse.

Non è strano che in mezzo alla folla di uomini pazzamente assetati di notorietà, inquieti di quello che di essi, come d'un feticcio, potrà dirsi dopo morte, non ve ne sia uno solo che abbia tanta audacia da scrivere questo libriccino?

Scriverlo, dico. A migliaia sono quelli che, fatto il libro, si metterebbero a ridere se venisse lor detto che, viventi, non avrebbero osato di pubblicarlo; ma bisogna scriverlo! Questa è la difficoltà! Nessun uomo oserà mai di scriverlo; nessun uomo saprebbe scriverlo, quand'anche lo osasse.

La carta si accartoccerebbe e si consumerebbe al contatto della sua penna infuocata.

XXV.

Credo che i romanzieri in generale potrebbero trovar profitto imitando i Chinesi, i quali, benchè costruiscano le loro case facendo prima di tutto il tetto, tuttavia hanno abbastanza buon senso per cominciare i loro libri dalla fine.

XXVI.

Non si comprende l'ostinazione dei nostri migliori scrittori a voler parlar sempre del coraggio *morale*, come se vi potesse essere un coraggio che non lo fosse.

L'aggettivo è applicato erroneamente al soggetto anzichè all'oggetto. L'energia che domina la paura, sia poi la paura di ciò che minaccia la nostra persona o di ciò che minaccia la nostra posizione, non può naturalmente essere che un'energia mentale, un'energia morale.

E poi parlando di coraggio morale s'implica l'idea di un coraggio *fisico*.

Tanto varrebbe parlare di un pensiero corporale o di un'immaginazione muscolare.

XXVII.

Il numero delle nostre « *bas bleu* » si moltiplica all'infinito. Bisognerebbe per lo meno decimarle.

Che non vi sia proprio un critico tanto energico da giustiziarne una qualche dozzina *in terrorem*.

Occorrerebbe, ben inteso, che per far ciò egli si servisse di lacci di seta, come si usa in Spagna per i grandi di sangue bleu: *de sangre azula*.

XXVIII.

Nel mondo materiale avvengono dei fatti che hanno una meravigliosa analogia coi fenomeni del pensiero.

È perciò che prende una certa apparenza di verità questa affermazione dei retori, in fondo falsa, che una metafora od una similitudine possa servire tanto a confermare un asserto, quanto ad abbellire una descrizione.

Il principio della *forza d'inerzia*, per esempio, secondo il quale il momento necessario per vincere una resistenza è proporzionale a quello conseguente a questa vittoria, sembra essere identico in fisica ed in metafisica.

Parimenti come in fisica è certo che un corpo considerevole è mosso più difficilmente che un corpo piccolo, e che l'energia viva che ne risulta è proporzionale a questa difficoltà, così si può in metafisica ammettere che le intelligenze le più vaste, le più forti, le più costanti nel loro slancio siano le più lente a muoversi, le più imbarazzate, le più esitanti nei primi passi del loro movimento.

XXIX.

Quanti critici dimenticano, ahimè! il sensatissimo consiglio di Tenion che: « le ministre de l'instruction lui même doit parler français. »

XXX.

Un buon argomento a favore del Cristianesimo è questo: « I peccati contro la carità sono i soli per cui un uomo, al letto di morte, può essere indotto a sapersi ed a sentirsi colpevole. »

XXXI.

Quando noi ci attaccheremo meno ai pregiudizi e più ai principii, quando considereremo meno le qualità e più i difetti (a rovescio di quanto taluno suggerisce) allora noi saremo migliori critici di quello che siamo ora.

Gli elogi che noi prodighiamo ad un'opera casualmente buona, provengono dalla nostra intelligenza che non percepisce nulla di meglio.

« Quegli che mai non vide il sole — dice Calderon — non può essere biasimato se crede che nessun splendore superi quello della luna ; quegli che non ha mai veduto nè sole nè luna, non deve essere rimproverato se si entusiasma davanti alla luminosità, per lui incomparabile, della stella del mattino. »

Perciò il dovere del critico è di fare ogni sforzo per vedere il sole, anche quando l'orbita se ne trovasse molto in alto sopra l'orizzonte ordinario.

XXXII.

Si può, con tutta sicurezza, ammettere che l'eloquenza di Demostene produceva un effetto maggiore di quello dei nostri oratori, e nello stesso tempo non ammettere che l'eloquenza greca fosse superiore alla moderna.

I Greci erano un popolo impressionabile ; non abituati alla lettura, poichè non possedevano libri

stampati; per conseguenza le perorazioni a viva voce avevano sul loro spirito l'enorme ascendente del *nuovo*.

Essi dovevano sentire profondamente quella acuta emozione che produce la prima favola udita sulla intelligenza nascente dei fanciulli, emozione che si consuma a misura che essi sentono ripetere le stesse cose, e rinnovarsi le medesime fantasie.

La più bella filippica dei Greci sarebbe stata fischiata alla Camera dei Lord in Inghilterra, mentre una improvvisazione di Sheridan o di Brougham avrebbe trasportato all'entusiasmo tutti i cuori e tutte le intelligenze di Atene.

XXXIII.

A proposito di citazioni, come è ammirevole quella che circolava per Parigi quando Vigal e Bouchardon eressero la statua di Luigi XV « *Statua Statuae!* » Statua della statua!

XXXIV.

L'artista appartiene alla sua opera,
non l'opera all'artista.

(NOVALIS.)

Nove volte su dieci il cercare di comprendere il significato di una sentenza tedesca è un perdere il proprio tempo, o, per dir meglio, si può da ciascuna di quelle sentenze tirar fuori il senso che si vuole.

Se nell'aforismo di Novalis, citato in margine, si intende che l'artista è schiavo del proprio soggetto,

e che deve su quello limitare le sue idee, io non posso prestar fede ad una asserzione che mi pare prodotto di uno spirito estremamente prosaico.

Fra le mani del vero artista il soggetto non è che un masso di materia da cui la volontà o la bravura dell'operaio può fare quello che vuole. È la materia che è schiava dell'artista. Essa gli appartiene. Il genio, senza alcun dubbio, si è manifestato scegliendola.

Essa non ha necessità d'essere fina o grossolana in modo astratto; ma precisamente così fina o così grossolana, così plastica o così rigida quanto occorre per l'oggetto che si deve eseguire, o, più esattamente, per l'impressione che l'oggetto stesso è destinato a produrre.

XXXV.

Per conversar bene, bisogna possedere la fredda prudenza del talento: per parlar bene l'ardente abbandono del genio.

Tuttavia vi sono uomini di genio che talvolta parlano bene, tal'altra no: bene, quando non sono stretti dal tempo ed hanno un uditorio simpatico; male, quando temono di essere interrotti, o sono irritati di non potere esaurire il loro soggetto in un solo discorso.

Il genio brilla a tratti. Esso è frammentario. Il vero genio ripugna dall'incompleto, dall'imperfetto. Preferisce tacere piuttosto che dir cosa che non sia definitivamente decisiva.

.

L'influenza del conversatore è, in generale, più accentuata che quella dell'oratore.

I buoni conversatori sono più rari che i mediocri oratori. Di questi ultimi ne conosco molti. Di conversatori veri cinque o sei solamente; e la maggior parte ci obbliga a maledire la nostra stella che non ci fece vivere in quella terra africana, di cui fa menzione Eudossio, dove i selvaggi, non avendo bocca, non l'aprivano naturalmente mai.

Eppure certi individui di mia conoscenza, quando anche non avessero la bocca, troverebbero ancora il modo di chiacchierare col naso, come, del resto, fanno anche adesso.

XXXVI.

È strano che la parola *τύχην* (fortuna) non si trovi una sola volta in Omero, benchè la fortuna sia l'idea fondamentale del dramma greco.

XXXVII.

Il dramma è la principale forma della letteratura imitativa, e quindi tende a generare in chi lo coltiva la propensione al plagio.

Di tutti gli imitatori, gli autori drammatici sono i più cattivi, i meno coscienti ed i più incoscienti; e ciò da che mondo è mondo.

Euripide e Sofocle non furono che l'eco di Eschilo. Terenzio non è che Menandro, e delle sole dieci

tragedie romane che siano sopravvissute (quelle attribuite a Seneca) nove sono d'argomento greco.

Questo basterebbe per spiegare la decadenza del dramma, se a tale strombazzata decadenza si dovesse credere.

Ma così non è; al contrario in questi ultimi cinquant'anni il dramma ha materialmente progredito, ma siccome nello stesso tempo tutti gli altri generi letterari e le arti hanno corso infinitamente più in fretta, e tanto più in quanto che c'era minore imitazione, così pare che il dramma sia in regresso.

XXXVIII.

Io comincio a credere con Horsley, che il popolo non abbia nulla a che vedere nelle leggi, fuorchè per obbedirvi.

XXXIX.

Nell'*Antigone*, ed anche in altri drammi antichi, mi sembra regni una certa aridità.

Questa aridità, che i pedanti vogliono sforzarsi a considerare come semplicità studiata e supremamente artistica, non è, invece, che il risultato della inesperienza.

È nella scultura greca che la semplicità risponde ai nostri desiderii, perchè quest'arte è semplice per sè stessa e pei suoi elementi; ed anche perchè la scultura modella le sue forme su quelle che s'hanno davanti agli occhi ogni giorno.

Ne consegue che le arti semplici arrivano alla

perfezione sino dall'origine, mentre le complesse esigono inevitabilmente l'esperienza lunga e lentamente progressiva del tempo.

I Greci ritenevano perfetto il loro dramma poichè per essi rispondeva a ciò che è scopo di qualunque dramma — li commuoveva — ; ma se si cita questo fatto come prova della perfezione assoluta del loro teatro, è ben facile obbiettare che la loro arte ed il loro sentimento artistico erano necessariamente allo stesso livello.

XL.

Nella preoccupazione di particolari di poca importanza noi giungiamo a scordare delle generalità essenziali.

Per esempio B*** ha mosso alti lamenti per certi errori di stampa rilevati in un suo libro, ed ha poi risparmiato al suo editore il rimprovero, che costui meritava due volte piuttosto che una, pel più grosso errore di tutti: quello di avergli stampato il libro.

XLI.

Un gentiluomo ed un naso rincagnato sono incompatibili.

« Quegli solo che può vivere disoccupato, senza « lavoro manuale, che ha il portamento, le funzioni « e la *fisonomia* di un signore, quegli solo merita « di essere chiamato e considerato un gentiluomo. »
(La *Repubblica d' Inghilterra* di sir Tommaso Smith).

XLII.

I moderni riformatori della filosofia che avviliscono l'individuo pel maggior bene delle masse, e la nuova legislazione che interdice il piacere per garantire il benessere, mi fanno tornare alla mente una vecchia legge feudale, la quale, per impedire che venissero turbati i nidi delle pernici, proibiva, sotto pena di ammenda, di lavorare la terra, e di condurre il bestiame al pascolo.

XLIII.

Defoë avrebbe meritata l'immortalità anche se non avesse scritto il *Robinson Crusoe*.

Pur tuttavia gli altri suoi numerosi ed eccellenti lavori sono pressochè scomparsi agli occhi del pubblico di fronte al grande splendore delle avventure toccate al marinaio di Yorck.

Quale gloria maggiore di quella di cui gode da tanto tempo avreb'egli potuto desiderare? Il suo libro è diventato un oggetto familiare in quasi tutte le case della cristianità. Pur tuttavia l'ammirazione universale non fu mai accordata con minore conoscenza e discernimento. Non v'è un uomo su dieci, su cinquecento, che non creda, sfogliando il libro, che nessuna molecola di genio e neppure di talento mediocre sia occorso per scriverlo.

Non si considera il *Robinson Crusoe* come una opera letteraria.

Defoë non prende ai suoi lettori nessuna delle loro idee. Robinson le ha tutte.

La potenza che ha fatto il miracolo è dimenticata a cagione dell'effetto del miracolo stesso.

Noi leggiamo con intenso interesse, poi, chiuso il libro, siamo convinti che l'avremmo potuto scrivere noi stessi senza alcuna difficoltà.

Quest'impressione è la conseguenza della magica verosimiglianza dell'opera.

L'autore di Crusoë ha dovuto possedere al più alto grado quella che si dice la facoltà di identificazione, quell'impero della volontà sulla fantasia, che gli impose di perdere la propria individualità per assumerne una fittizia.

Questa facoltà contiene il potere di astrazione, e con una tale chiave, noi possiamo in parte comprendere l'ascendente misterioso che ha, per tanto tempo, esercitato su noi il suo volume.

Ma con ciò non è ancora completa l'analisi del nostro interessamento.

Defoë deve moltissimo allo stesso suo soggetto.

L'idea di un uomo che vive assolutamente solo, benchè spesso intraveduta, non era ancora stata messa in opera in modo così perfetto.

XLIV.

Qualche volta mi sono compiaciuto di immaginare quale sarebbe la sorte di un uomo dotato, per sua sventura, di una intelligenza di gran lunga superiore a quella dei suoi contemporanei.

Naturalmente egli avrebbe la coscienza di questa sua superiorità, e non potrebbe, essendo conformato come gli altri uomini, fare a meno di manifestare questa coscienza.

Per tal modo si creerebbe innumerevoli nemici.

E poichè le sue opinioni, le sue speculazioni sarebbero differenti da quelle di tutti gli altri, evidentemente sarebbe considerato come un pazzo.

Doloroso ed orribile supplizio. L'inferno non può inventare tormento più grande di quello di essere ritenuti per infinitamente deboli appunto perchè si è infinitamente forti.

È poi certo che uno spirito generoso, provante realmente i sentimenti che gli altri si limitano a professare, deve inevitabilmente rimanere incompreso, essendo per tutti inintelligibili le cause delle sue azioni.

Nella stessa maniera il genio si dirà fatuità; un eccesso di sentimento cavalleresco, l'ultima espressione della bassezza e così di seguito per tutte le altre virtù.

Questo soggetto è ben triste.

XLV.

L'enorme moltiplicarsi dei libri in ogni ramo dello scibile umano, è uno dei più grandi flagelli dell'età nostra.

Esso è uno dei più seri ostacoli all'acquisto di ogni conoscenza positiva.

F. G.



INDICE



INTRODUZIONE	Pag. 9
Una mistificazione	» 51
Madrigale	» 69
Miss Psiche Zenobia	» 75
Ulalume	» 107
L'O e l'X	» 115
Il corvo	» 129
La genesi d'un poema	» 137
Il paese dei sogni	» 161
Un'avventura a Gerusalemme	» 169
Ad Elena	» 179
La filosofia dell'arredamento	» 187
Le campane.	» 203
Marginalia	» 215



PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY

PAIR



32101 035656329

