

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

1. EMILE LAUVRIÈRE. — *Edgar Poe; sa vie et son oeuvre — Étude de psychologie pathologique.* — Paris, Alcan, 1904 (8.º, pp. XIII-732).
2. RAFFAELE BRESCIANO. — *Il vero Edgardo Poe.* — Palermo-Roma, Fr. Ganguzza-Lajosa, 1905 (16.º, pp. 189).

Il signor Bresciano, in un'avvertenza in fine del suo volumetto, nota modestamente che le sue vedute coincidono in gran parte con quelle del Lauvrière, « data, naturalmente, l'enorme differenza fra il libro dello scrittore francese e il nostro ». L'enorme differenza non è però solo nella copia dei documenti e delle notizie, e nell'ampiezza dello svolgimento; ma nell'atteggiamento dei due scrittori di fronte al proprio tema.

Lo schizzo biografico del Bresciano è ricavato dalle due note opere dell'Ingram e del Woodberry. Il Lauvrière invece dispone di un materiale grandissimo di fatti e di documenti, e si serve, con perfetta padronanza, di tutta la bibliografia dell'argomento. Se non produce documenti nuovi, presenta tutti quelli che già si possedevano; e chi voglia conoscere per minuto la vita del Poe, senza ricorrere ai molti biografi inglesi ed americani, leggerà il suo libro con utilità. Al lettore italiano saranno utili in ispecie i capitoli in cui si tratta del Poe in quanto estetico e critico, e l'altro intitolato *Poe cosmogoniste*, in cui si parla dell'*Eureka*, sistema poetico del mondo, al quale l'autore attribuiva grande importanza scientifica, sotto l'impressione vivissima che gli avevano prodotto la lettura del *Cosmos* dell'Humboldt e la conoscenza dell'ipotesi del Laplace. Certo, nell'*Eureka* il poeta non riuscì, fra lampi di genialità, a dare se non una prova della sua poca attitudine speculativa e delle sue splendide facoltà artistiche male applicate: ma attraverso questa opera la sua personalità si conosce meglio. Le teorie estetiche — che sono un prodotto immediato della sua arte stessa — si desumono dalle sue numerose critiche letterarie. Chè l'ardimento, la lucidità, l'acutezza con cui il Poe diede con queste nuova vita all'arte e alla critica americane, vecchie già appena nate, gli assegnano un posto cospicuo nella storia di quella letteratura, anche a prescindere dalle sue opere d'arte. In generale, questi lati poco conosciuti della sua personalità sono i più adatti a dissipare l'immagine leggendaria che si ha di lui. Nel libro del Lauvrière perciò si cercheranno con profitto le notizie dell'ambiente letterario in cui egli visse e di ciò che contribuì alla formazione della sua personalità: si vedrà, come si dice, collocato il poeta nel suo tempo. Sono utili egualmente i

capitoli che guardano alla fortuna dell'arte sua, ai suoi imitatori e seguaci, anche in Europa. — Dalle teorie estetiche e dalle critiche concrete tutta l'arte del Poe è illuminata; si conosce il suo gusto raffinato, in ispecie per la lirica, la grande coscienza che ebbe dell'arte propria, e — ciò che importa di più — l'acutezza critica e il dominio volontario che egli portò nella creazione. Il Poe novelliere pauroso e grottesco è conosciutissimo: ancora sulla copertina del suo *Vero Edgardo Poe* il Bresciano ha fatto mettere un gatto nero, un teschio fumante dalle occhiaie, e simile suppellettile. Il Poe lirico è molto meno noto, e gli toccò questa sorte già da quando era ancora in vita: ma proprio le liriche gli fanno meritare la rinomanza e la gloria più schiette. Tuttavia, nel libro del Lauvrière, si potrà, a noi sembra, trascurare quanto riguarda le poesie, ed anche le novelle. E per le notizie biografiche e gli altri punti da noi indicati, bisogna osservare, come ora diremo, una necessaria cautela.

Edgardo Poe è uno di quegli artisti, dei quali è quasi fatale che l'arte non sia giudicata se non nella sua dipendenza dalla vita dell'artista. Come uomo, più che come artista, il Poe è stato esaltato o condannato, da quando era vivo. Il temperamento fieramente ribelle e violento, alcune irregolarità della vita in un ambiente regolarissimo, le qualità di certi eroi dei suoi racconti, le gelosie letterarie, gli odii suscitati dalle sue critiche, perfino le rivalità tra gli stati del Nord e del Sud nell'Unione americana, contribuirono alla formazione della cattiva leggenda. Il caso volle che la sua prima biografia fosse scritta da quel Griswold che, per molte ragioni, doveva riuscire così poco imparziale. E, come bene osserva il Lauvrière, il mondo anglosassone, alla sua morte, fu colpito da uno di quegli accessi di puritanismo da cui, secondo il Macaulay, esso è preso ogni sei o sette anni. — « Si dans l'esprit public le mal a des ailes — dice il Lauvrière, — le bien, au contraire, est de plomb ». E non è vero, perchè il male ed il bene volano egualmente nello spirito pubblico; ed è vero piuttosto quello che il Lauvrière dice poco dopo: « toujours aussi naïve que perverse, l'humanité n'a jamais cessé de se façonner des démons comme des héros ». Le anime simpatiche ebbero modo di conoscere nel Poe la delicatezza del sentimento, e la dolcezza del carattere nei momenti buoni; intesero la squisita idealità dell'amore nelle sue liriche; dettero peso alle avversità di fortuna che colpivano il povero poeta. Le anime simpatiche, che vennero poi, crearono la leggenda buona, e videro l'angelo dove altri aveva visto il demonio. I difensori entusiasti e devoti varcarono anch'essi ogni limite. Il Baudelaire diceva d'invocare nelle sue preghiere, come intercessore presso Dio, il nome di questo santo del martirologio letterari insieme con quello del padre e di una sua amata. E tutti ricordano, in difesa dell'americano, il sonoro schiaffo applicato da Joséphin Peladan sulla guancia del Yankee, « qui vous donne un compromis entre le gorille et l'épicier ».

Il Bresciano, molto in ritardo, ha voluto rifare il ritratto di quel « Poe convenzionale, che oscilla tra la canaglia e il mattoide » e ha fatto qualche

cosa di molto ingenuo. Non gli può dispiacere il sentirsi dire che ora, in Italia, il tono della sua apologia sarebbe appena tollerabile innanzi ad una edizione molto popolare dei *Racconti straordinarii*. E forse nemmeno. « Poe fu un beone! Ecco l'accusa che spruzzò come una gran macchia sullo scudo argenteo del glorioso cavaliere dell'arte. — No! Quantunque scarseggino i documenti, noi osiamo gridare in faccia al mondo che Poe non fu un volgare beone; ch'egli non va messo nell'indegna compagnia dei Villon e dei Quincey! ». Allo schizzo biografico del Bresciano che, come si vede — e l'autore stesso confessa —, « non si raccomanda per novità di vedute e genialità di forma », qualcosa è da perdonare, essendo ispirato da quel sentimento sincero e vivacissimo di ammirazione, che è sempre dote assai bella. E tanto più siamo disposti a perdonargli la sua ingenuità, che non deriva da ignoranza, ma dall'eccesso di entusiasmo, se paragoniamo la sua opera a quella del Lauvrière; perchè dal confronto risulta che un'apologia del Poe, comunque fatta, è ancora giustificata. — Del Bresciano siamo poi lieti senz'altro di additare la traduzione delle liriche, che segue alla biografia; una traduzione che, malgrado alcune palesi infedeltà, dà saggio di vera penetrazione, ed è assolutamente superiore a quella, tutta materiale ed estrinseca, dell'Ortensi.

Abbiamo detto che il libro del Lauvrière dev'esser letto con cautela. « Nous avons voulu — dice l'autore — plus de franchise encore: nous avons voulu qu'entre le lecteur et Poe disparût, dans la mesure du possible, l'intermédiaire de notre propre personnalité; nous avons voulu que dans toutes les crises décisives et sur tous les points litigieux de cette épineuse biographie, la présentation intégrale des documents vint, autant qu'il se peut, se substituer, ou du moins se joindre à notre seule interprétation; nous avons même en mainte occasion poussé le scrupule documentaire jusqu'à citer des faits et des arguments contraires à notre thèse, dans le sincère espoir qu'avec nos propres matériaux le lecteur puisse, s'il le juge à propos, se faire une opinion différente de la nôtre ». Ed è bene che il lettore eserciti questa libertà che lo scrittore gli ha voluto concedere, perchè l'intermediario c'è, ed ha soltanto creduto in buona fede di essere scomparso « dans la mesure du possible ».

Chi sia questo intermediario — l'unico, che al Poe restava da temere! — ce lo dice il sottotitolo del libro: *Étude de psychologie pathologique*. Il Lauvrière, che era un semplice letterato, dotato anche di una notevole acutezza psicologica, si è appassionatamente mutato, studiando Poe, in un seguace della *psicologia scientifica*, della *psicologia patologica*, dell'*alienismo*, della *dottrina degenerativa del genio*, e simili. « C'était pour nous tout un monde nouveau à explorer: l'alienisme, aussi lointaine que effrayante province d'une psychologie scientifique ». Ma non si è spaventato: « L'exploration nous en a heureusement paru aussi passionnante qu'accessible au commun des mortels ». Non ha esitato a consultare tutta la bibliografia di queste scienze nuove, rifacendosi da Moreau de Tours; ha trovato di esse, come si vede nella conclusione, gli

antecedenti più remoti; non ha temuto (*craini*) di presentarsi ai signori Ribot e Janet del Collegio di Francia e al dottor Klippel degli Ospedali di Parigi. Egli ha voluto cercar così di conciliare il punto di vista letterario e quello patologico, e contribuire all'intesa amichevole tra le due ricerche (fisima che hanno parecchi, anche in Italia). Nella citata conclusione, peraltro, si mostra moderato e cauto nell'accettazione delle nuove dottrine. Ma si veda questa moderazione in principio del libro: « Une lourde hérédité morbide n'exposait-elle pas gravement sa pauvre personnalité mal coordonnée au jeu barbare de l'impulsion et de l'obsession, forces plus ou moins fatales, qui devaient, en triomphant de sa volonté, faire à la fois la gloire de son génie et le malheur de sa vie? ». Che si potrebbe tradurre in questo modo: « Poichè egli ereditava da parenti degenerati, non correva il grave rischio di essere un genio? ». Dopo di che, ammesso che il genio sia un'utile forza sociale, al prudente legislatore non resterebbe che promuovere, diciamo così, conversazioni tra i tisiici e le isteriche, o tra gli alcoolici e le ninfomani. Si può essere convinti, come noi siamo, dell'incapacità delle discipline empiriche, come la fisiologia e la psicologia, a dare giudizi di valore, qual è quello incluso nella parola *degenerazione*; si può quindi essere indifferenti alle affermazioni e alle dispute dei nuovi scienziati; ma un'affermazione come quella trascritta di sopra non può non meravigliarci.

Il Lauvrière ha una tesi da sostenere: una tesi che, pare impossibile, è anch'essa una difesa del povero poeta. Si vede subito dal tono patetico col quale son poste continuamente nella bilancia della giustizia le colpe e le avversità di fortuna del soggetto patologico; son chiamati a testimoni i buoni lettori sani, equilibrati, di buon cuore e di buon gusto, ed invitati ad usare di tutta la loro indulgenza, nella speranza « qu'on ne trouvera en ces pages douloureuses, jusqu'en présence des plus tristes ridicules et des plus dangereuses faiblesses, ni de ces paroles cinglantes, ni de ces expressions narquoises qui ne trahissent trop souvent qu'orgueil, méchanceté ou sécheresse de coeur; mais, tempérée par une appréciation aussi impartiale que possible, beaucoup de pitié et, partant, quelque indulgence ». Forse solo il compilatore di un manuale di *savoir-vivre* saprebbe trovare qualche spruzzo di ridicolo nella vita di Edgardo Poe. E alla compunzione sottile e casistica del Lauvrière, quanto non è preferibile l'ingenuità del nostro Bresciano! Ecco la sostanza della difesa. Il Poe, difatti, non fu un vizioso, un alcoolico puro e semplice, ma un *dipsomane*. « Il n'y a pas lieu de s'effrayer des termes techniques quand'ils ont un sens précis: car les rejeter serait vouloir ne pas comprendre ». La *dipsomania* è una forma di degenerazione, che consiste in un alcoolismo intermittente e brutalmente impulsivo. Arvède Barine, fin da otto anni or sono, l'aveva scoperta nel Poe, dalle pagine della *Revue des deux mondes*. Mentre però la gentile scrittrice vedeva nella *dipsomania* il fatto essenziale della degenerazione del suo poeta, il Lauvrière non vede in essa « qu'un trait dominant de sa pathologie générale, si bien que, cette im-

pulsion à boire fût-elle supprimée, il resterait encore bien plus de symptômes variés qu'il n'en faut pour caractériser la dégénérescence physique et mentale de Poe ». Il Poe, con tutte le sue colpe, fu un disgraziato; e così dalla sua biografia « se dégage une leçon de bonté ».

I *coups de tête* giovanili del Poe non pare che debbano necessariamente essere riportati ad uno squilibrio mentale, alla degenerazione. La gioventù bisogna tenerla in conto, a meno che non sia essa stessa uno stato patologico. Il giovane Poe contrasse debiti di giuoco: il signor Allan, suo padre adottivo, un commerciante, volle averlo allora con sé, a lavorar con lui: Edgardo, cioè colui che doveva diventare l'autore del *Cuore rivelatore* e di *Annie*, scappa, preferisce la miseria e la libertà in attesa dell'attuazione dei suoi sogni, e pubblica un volumetto di versi: non incontra fortuna e va a farsi soldato; passa all'Accademia per divenire ufficiale: se ne stanca, commette mancanze e si ritrova libero. Si veda il Lauvrière quanto orrore accumula su queste scappate giovanili. — Altra cosa orribile: il Poe fu asprissimo nelle contese letterarie, non diede quartiere ai suoi nemici. E che volete farci? Non è una volgarità, nel senso proprio, riferire quell'asprezza solo al temperamento, al fisico? Ciascuno difende le sue cose più care nella misura del valore che loro attribuisce. La volgarità sta nel ritenere che quelle cose, che il Poe difendeva, non meritino, così, in generale, una protezione tanto energica. Egualmente astratta e volgare è l'accusa di poco *senso pratico*, quasi che del *senso pratico* ci fosse una misura assoluta. Il Poe ne ebbe tanto da sacrificare per tutta la vita la sua passione predominante per la poesia. — Ma il suo orgoglio fu patologico! — E a quanti uomini grandi, non ancora qualificati per degenerati, non fu rivolta quest'accusa? — Ma egli fu malinconico e cupo, anche quando stette tra i giovani compagni spensierati ed allegri! — E c'è l'obbligo di essere allegro, sotto pena di passare per un degenerato? Fu un bevitore, questo è certo, e un bevitore di poca resistenza per la debolezza generale del suo organismo. Negli ambienti della sua gioventù il bere era normale, ed anch'egli bevette. In séguito, per lunghi periodi, ebbe paura dell'alcool. Vi ricorse poi in momenti di stanchezza fisica e mentale. Senza essere alienisti o psico-patologi, si può domandare su questo punto: se il suo impulso a bere sia stato quello che è chiamato col nome di *dipsomania*, oppure l'effetto dell'abitudine resa acuta, nello stimolo, dalla stanchezza. Nè la stanchezza, crediamo, sarà mai una ragione di accusa contro chi lavora di cervello; tanto meno pel Poe, del quale si conoscono le difficoltà pratiche dell'esistenza, e l'ostilità dell'ambiente. Questa parte alle condizioni in cui si attua la volontà di una persona, bisogna farla. E così, in generale, per spiegare lo stato di depressione in cui fu il Poe negli ultimi anni della sua vita, si può invocare la miseria per tanti anni sofferta. Anche degli ultimi suoi anni sono gli innamoramenti repentini ed impulsivi. Non bisogna dimenticare che, prima, egli era stato il marito fedele e devoto della sua cara Virginia. Ma l'amore, per i nuovi scienziati, è anch'esso, o almeno dovrebbe essere, un fatto morboso.

Tutte queste obiezioni dimostrano che, restando presso a poco dal punto di vista del Lauvrière, si può dubitare molto dell'infallibilità delle sue conclusioni; ma non valgono contro di lui, che ha la sicurezza propria dello scienziato di gabinetto. E sta bene; perchè questo *più e meno*, questo modo relativo di considerar le cose, può essere impiegato anche a vantaggio suo. Per la qual cosa, essendo convinti che il Poe ebbe realmente turbamenti nel suo fisico, in ispecie negli ultimi anni, vogliamo arrivare ad ammettere ch'egli fu un *dipsomane*, un degenerato e quant'altro si vuole. Se non che, domandiamo: non fu egli un *uomo*? Se non fu un pazzo, cessò forse, in qualche altro modo, di essere un *uomo*? Una malattia, la tisi per esempio, o la *dipsomania*, non crediamo che tolgano ad un uomo la sua *umanità*. In una lettera al suo amico Snodgrass il Poe domandava se era credibile che egli avesse potuto scrivere quello che scriveva, e *come* lo scriveva, se fosse stato vero l'orribile ritratto che si faceva di lui. In tal modo, semplicemente, egli affermava la sua *umanità*, cioè la libertà del suo spirito, l'indipendenza della sua volontà. Il Lauvrière dice: « Il faut, pour organiser en oeuvre harmonieuse un chaos d'éléments discordants, des qualités d'inhibition: sens critique, goût réfléchi, logique consciente, d'autant plus fortes que ce chaos est plus incohérent ». E allora, se « sa raison lucide triomphe de sa sensibilité exaspérée », quest'uomo bisognava trattarlo da uomo. « Des peurs intenses, des impulsions irrésistibles, une curiosité effrénée, une imagination outrée ne donnent pas, de par leur seule juxtaposition en une tête humaine, du génie, mais de la folie ». E il Lauvrière nella sua biografia dimentica tutto ciò, e ad ogni passo, ad ogni gesto, ad ogni parola del Poe fa seguire il commento *patologico*, o lo suggerisce. Oppure egli ha creduto che la « *raison lucide* » e la « *logique consciente* » il suo autore potesse adoperarla soltanto nella creazione d'arte? Stia sicuro da questo lato: il Poe non poteva scrivere quello che scriveva, e *come* lo scriveva, se non fosse stato uno spirito libero, capace di affermare la sua libertà anche in altre azioni della vita. Siamo così innanzi ad una biografia che è tutta alterata da preconcetti e dai più condannabili, perchè sono quelli che negano la libera personalità dell'uomo di cui si narra la vita. Il Poe, per esempio, che aveva fatto coi suoi articoli la fortuna di più di una rivista, vagheggia l'idea di averne una propria, e ne concepisce il piano finanziario: si trovava allora in grandi strettezze. Ecco la *mania di grandezza*! Un altro segno della degenerazione! E tutte le più semplici azioni della sua vita trovano la spiegazione *scientifica*. Se un cattolico arrabbiato scrivesse la vita di un eretico, non troverebbe con tanta frequenza e minutezza da applicargli le misure del suo fanatismo. — Ma il Lauvrière diventa tristemente ridicolo quando poi si fa giustiziere: dopo aver creato un manichino, vuol giudicarlo e vederne « *les fautes* », e per queste invoca la pietà e l'indulgenza. Dove siamo arrivati? « *Ainsi peut-être s'humanise la science* »: no, la scienza vera, la scienza grande, è per se stessa umana, e voi non fate altro che un pessimo giuoco. Rileg-

gete soltanto, voi che dovrete rifarvi tutto intero sui libri, rileggete soltanto le biografie scritte dal Macaulay, voi che vi siete « bien gardé d'imposer à la multiple diversité des faits la simplicité d'un système tout personnel », e che avete preso in prestito allo spirito inglese « un peu de ce sens, si sain et si précieux, des complexités réelles qui le caractérise ». Può darsi, se non è tardi, che comincerete a riconciliarvi con la umanità.

Il Lauvrière è anche in un altro errore, che è molto rafforzato dai suoi preconcetti, ma che può sussistere senza quelli. Egli conclude sempre immediatamente dalle opere d'arte alla psicologia dell'autore: tratta le opere come *documenti*, senza nessun criterio. È ovvio che l'artista trae bene spesso il motivo della sua intuizione da qualche accenno che è nella *realtà*, nell'empirico. Ma l'arte è fatto teoretico, e non è necessario che l'opera sia stata empiricamente vissuta: la sua vita è nella fantasia. Quello che si chiama potere integratore del genio non è sconosciuto da nessuno. Così, Edgardo Poe, che si sappia, non andò mai di notte, irresistibilmente spinto da un'idea fissa criminosa, nella camera di un vecchio, per ammazzarlo; nè lo ammazzò veramente. Ma il *Cuore rivelatore* vi fa vedere con tanta verità il compimento del delitto e vi fa sentire così profondamente lo stato d'animo dell'assassino, dopo che l'ha compiuto. E voi stessi, che controllate quella *verità*, dovrete essere stati assassini! Il Lauvrière non arriva a dire che il suo novelliere fu un delinquente, ma astrae quella impulsività che trova spesso descritta nei suoi racconti, e l'applica ai casi della vita, sempre. E così, naturalmente, dove il fatto dell'arte può esser preso interamente come fatto della vita, il Lauvrière non esita ad identificare lo scrittore coi suoi eroi; il che serve mirabilmente ai suoi presupposti e alla sua tesi.

È facile immaginare che cosa sarà la seconda parte del libro, che tratta dell'*œuvre*. Come per la biografia il Lauvrière ha voluto essere inglese, ha creduto opportuno di conservare la propria nazionalità riguardo alle opere: « Nous avons donc préféré réserver pour l'étude critique des œuvres, à laquelle ils nous semblent plus particulièrement convenir, ces impérieux besoins de logique qui gouvernent l'esprit français ». Quegli *imperiosi bisogni di logica* ognuno, veramente, ha potuto osservarli anche nella biografia, immedesimati coi presupposti *scientifici*: nello studio delle opere pertanto essi non fanno che affermarsi maggiormente. E non si saprebbe vedere un vero passaggio dalla prima alla seconda parte del libro, perchè quest'ultima non è se non un seguito della biografia. Nella prima parte si narrano piuttosto i casi esterni della vita, conditi di molta interpretazione psico-patologica; nella seconda, i casi esterni son lasciati da parte, e le opere sono adoperate per continuare l'indagine della psicologia patologica dell'autore. La biografia nella seconda parte si fa, diciamo così, più intima, ma non cessa di essere biografia. Nessuno, del resto, avrebbe potuto pretendere una critica artistica, o qualcosa di approssimativo; perchè, in tal caso, come mai il Lauvrière avrebbe fatto a conservare in

tutto il suo libro quella conciliazione tra il punto di vista letterario e il punto di vista patologico?

I capitoli intitolati *Poe conteur*, portano ciascuno un sottotitolo. Il primo considera *le fantastique*, e il Poe vi è messo in confronto coi suoi predecessori *fantastici*, ai quali è superiore, perchè il suo « *c'est le vrai fantastique jaillissant de sa source pure, qui est quelque maladie de l'esprit* » (!). Il secondo, intitolato *la peur*, ci fa sapere, togliendo dai racconti gli esempi dei fatti paurosi, che « *Poe alcoolique était voué à la peur pyhsique, il était condamné à l'horreur* », perchè « *l'attente inquiète de répoussantes visions caractérise, en effet, l'alcoolisme* ». Nel terzo, *l'impulsion*, che è comune al Poe e agli eroi dei suoi racconti, Moreau de Tours ci spiega in che cosa essa consista. Finalmente il quarto capitolo, *la curiosité*, segue logicamente agli altri: « *Si la peur est une maladie de la sensibilité et l'impulsion une maladie de la volonté, il semble bien qu'une certaine curiosité intense, impérieuse, intempérante est une véritable maladie de l'intelligence* ». La curiosità del Poe è studiata in seguito più minutamente nel capitolo *Poe cosmogoniste*. — Ma non è finita col *Poe conteur*, perchè v'è ancora *l'imagination, la logique e le style*. « *Après avoir mesuré les tendances plus ou moins instinctives: peur, impulsion, curiosité* (!), qui constituent le fond morbide de l'âme de Poe, il reste à examiner les qualités plus ou moins intellectuelles: imagination, logique et style, qui en élaborent les produits littéraires ». Questa elaborazione, fatta dalla *facoltà intellettuale*, spinge forse il Lauvrière a guardare un po' la forma dei racconti, il loro valore poetico? Tutt'altro: l'immaginazione del Poe è interessante perchè esagera o deforma la realtà, e « *une trop puissante force intérieure surmène et fausse tous les rouages de cette trop délicate machine jusqu'à la détraquer follement* » (Riguardo alla logica, sappiamo che il Poe fu un loico, ostinato ed eccessivo; e nel suo stile poi egli « *se débat aussi frénétiquement dans les entraves de la langue que dans les bornes du monde* »).

Nulla ci sarebbe da opporre a questo casellario psicologico, se il Lauvrière in un punto non si fosse sforzato di dare un giudizio, che potrebbe rassomigliare ad un giudizio d'arte. « *Quant au plan (del racconto), s'il n'a pas toujours d'incontestables qualités de proportions et de symmétrie* (!), il n'en est pas moins toujours, selon la formule déjà citée, conçu en vue de l'effet final. Tout, intrigue et style, tout depuis le ton du début jusque aux intentions de la fin, y est, en vue du dénouement, prévu, combiné, organisé avec une cohésion et une harmonie parfaite ». È l'unica osservazione che potrebbe soddisfare un poco chi cercasse di sapere dal libro che cosa valgano i *Racconti*. Ma il giudizio del Lauvrière non fa che esprimere l'effetto che comunemente si riceve dalla lettura di essi. Egli scambia l'effetto emozionale di varia natura, specialmente pauroso, con l'effetto vero e proprio dell'arte. Le raccapriccianti rappresentazioni che si fanno in alcuni *cabarets* parigini sarebbero, in questo caso, superiori, riguardo all'effetto, ai *Racconti* del Poe. I quali non saranno mai

giudicati artisticamente da chi in essi cerca soltanto, in pieno sole, il brivido del terrore immaginario, per trasalire davvero, di notte, ad ogni vago rumore.

L'effetto artistico vero è di rado raggiunto dal Poe. Il Lauvrière, per esempio, ammira molto il *Wilson*, appunto per la convergenza dei mezzi all'effetto finale. Ma proprio nel *Wilson*, tipicamente, manca l'unità dell'opera d'arte, per la sovrapposizione di due ordini di fatti, che nel Poe è frequentissima. Lo straordinario dei fatti lo scrittore vuol ridurlo a cause psicologiche anormali dei personaggi; e allora è sottilissima la penetrazione di questi, in modo che voi vedete chiarissima la vanità del mondo fantastico in cui essi vivono. Ma, quasi sempre, mentre tutto si spiega bene per questa via, ed anzi esige di essere spiegato per questa via, sopraggiunge il fantastico, che non si può ridurre alle stesse cause. Vi trovate quindi in un mondo in cui i fatti hanno una doppia causalità, e che produce quel senso di scontento, che non può provare chi è predominato dall'effetto (volgare). Nel *Wilson*, fino all'uscita del giovanetto dal collegio, da tutti i minimi tratti risulta ch'egli è vittima della propria acutissima sensibilità; dopo, quello che era un fantasma della sua immaginazione malata diventa uno spettro, che ha non minore realtà di quello del padre d'Amleto. Nel *Wilson* stesso si può osservare un certo schematismo cui sono costretti i fatti per servire come *simboli*; e le intenzioni simboliche si trovano anche in altri racconti. Così pure in qualche altro, come in *Ligeia*, alcuni stati altamente lirici sono tradotti in sèguito di fatti, esposti *realisticamente*, i quali non riescono a nascondere lo spostamento dell'ispirazione. Da uno studio accurato crediamo risulterebbe che Edgardo Poe, nel racconto, di rado ha conquistato la pienezza dell'arte. Non bisogna dimenticare ch'egli scriveva per un pubblico che considerava l'effetto, e che le riviste gli aprivano volentieri le porte per quella specie di produzione. Ma il difetto era sostanzialmente in lui, che alla teoria dell'effetto ha dedicato la *Filosofia della composizione*, in cui spiega la formazione razionale del *Corvo*, che è ritenuta, e non è, la migliore sua poesia.

Nello studio delle liriche il Lauvrière preferisce il metodo cronologico ed esamina successivamente i volumi del 1827, 1829, 1831, 1845, e le ultime poesie. In tutte trova la tendenza al *sogno* e (curioso!) « une dangereuse prédominance de l'imagination sur les autres facultés humaines ». « Aussi voyons-nous le jeune Poe peupler dès lors son monde imaginaire de chimérique créatures »: segno distintivo « de la folie infantile comme de l'hystérie ». L'estasi e la depressione da cui essa è seguita sono la sostanza delle sue poesie, e insieme i caratteri più acuti della sua malattia. Il metodo cronologico ha il vantaggio di mostrare insieme il progresso dell'arte (in quanto artificio) e della degenerazione. — Ed anche qui, salvo che non si voglia trasportar per forza il Lauvrière su di un terreno che non è il suo, non vi sarebbe nulla da opporre. Ma egli dice che nei volumi di liriche vi sono parecchi capolavori. Perché non ce li

mostra? E come saranno capolavori questi prodotti morbosi? Egli che li giudica tali, come ha fatto a comprenderli senza essere un degenerato? Dove c'è il capolavoro il Lauvrière si trae indietro, annunciandolo semplicemente; e invece, poichè la sua indulgenza ha un limite, ci fa toccar con mano, nelle ultime poesie, che siamo fuori dell'umanità, « tant elles crient haut la folie ». Tali sarebbero, progressivamente rispetto alla follia, *Annabel Lee*, *Ululame*, *Per Annie*. Come possiamo credere che egli ha gustato i capolavori, se queste tre liriche, di cui la prima e la terza sono d'incontestabile bellezza, le vede prodotte da una completa follia? — Si sa la confessione del Poe, il quale dichiarava che la lirica era stata per lui *una passione*, un campo al quale, in circostanze più favorevoli, si sarebbe dedicato. I suoi frammenti teorici e le sue critiche dimostrano quale acuta coscienza egli avesse della lirica propria, che elevava però a norma di giudizio di qualunque altra. I suoi sarcasmi più atroci furono contro la poesia didascalica e propagandista, allora dominante, e contro i poemi di grande mole. L'ispirazione lirica, per lui, si esaurisce in componimenti rapidi e brevi; è essenzialmente musicale ed indefinita, come bene spesso nel Keats, nel Tennyson, nello Shelley; mira alla *Bellezza*. Le sue liriche, intorno ad alcune delle quali lavorò, si può dire, per tutta la vita, sono ispirate in gran parte da questa suprema *Bellezza*, che è una bellezza muliebre, degna dell'adorazione più assoluta. E pochi hanno cantato egualmente questa dedizione senza confini. La stessa bellezza, morta, perduta per sempre, è il tema di altre poesie. Altre son visioni di paesi strani o spaventosi, dominati dalla distruzione e dalla morte. In quasi tutte pertanto la perfezione è raggiunta; ed è questo che il critico (non il Lauvrière, che non ne ha l'obbligo) deve rilevare.

Al Lauvrière, per la preoccupazione della tesi, non è sfuggito quel doppio motivo ispiratore: la *Bellezza*, e la morte. Gli sono sfuggiti certi altri motivi, diversissimi, come sono nelle *Campane* e nella *Ballata nuziale*, i quali veramente fanno rimpiangere che le condizioni della vita abbiano distolto il Poe dalla sua genuina missione di poeta. — Al critico, che aveva l'occhio alla *malattia* da scoprire nelle poesie, era consentito solamente di indulgere in qualche modo al gusto comune e superficiale e alla fama già fatta del Poe, asserendo, senza provarlo, ch'egli fu l'autore di qualche capolavoro. La penetrazione delle liriche, anche meno di quella dei racconti, era fatta per lui. E, sia per difetto di gusto, sia per le preoccupazioni *scientifiche*, o, com'è più probabile, per l'una cosa e l'altra insieme, egli doveva arrivare a vedere la follia in qualche componimento, di cui non è nemmeno tanto difficile l'intelligenza. La più folle delle poesie sarebbe quella per Annie, dove è espresso lo stato di riposo, *cosciente* naturalmente, succeduto al momento della morte, dopo una vita travagliata ed ardente: riposo consolato dall'unico pensiero dell'amata. E il critico: « À quoi bon l'effort désormais?... Heureusement que la mort, la bonne mort conquérante, en a généreusement donné l'infaillible remède! ».

La critica d'arte, del resto, non può contrapporsi al libro del Lauvrière, se non per incidente. E l'unica reazione che esso suscita è la nausea di tutta questa nuova scienza, e di questa nuovissima critica conciliatoria, scientifica, letteraria ed umanitaria, che ignora che sia la scienza, non sente l'arte, e disconosce all'uomo l'umanità.

ALFREDO GARGIULO.

GIUSTINO FORTUNATO. — *La badia di Monticchio* (con 71 documenti inediti). — Trani, Vecchi, 1904 (pp. 541 in-16.º).

Non so a quanti lettori della *Critica* possa riuscire gradita una notizia delle vicende attraversate nei secoli dalla badia di Sant'Angelo in Vulture. Certo io che scrivo non ebbi mai vaghezza di saper nulla di essa; e se mi sono indotto a leggere questa monografia che è consacrata alla sua storia, m'ha mosso unicamente il nome dell'autore. Ma, come dalla lettura non è rimasta delusa la mia aspettazione, non mi pare ora inopportuno richiamare l'attenzione su quel che vi ho trovato che abbia un interesse generale, indipendente dalle sorti particolari della badia vulturense.

Il libro fa parte d'una serie di ricerche, con le quali l'A. s'è proposto di rappresentare tutto il passato della sua valle di Vitalba, in Basilicata; e si presenta perciò come un saggio di storia regionale d'interesse storico assai limitato. Assai limitato, perchè la storia dei feudi appartenuti alla badia di Monticchio non pare abbia nulla di particolare, essendo una storia come un'altra d'una qualunque badia medievale; nè della badia di Sant'Angelo nè della piccola terra di Monticchio, ad essa soggetta, rimane oggi più nulla di cui possa giovare chiarire le tradizioni locali. Non ci sono più nè i monaci della badia, nè i nipoti dei loro vassalli. Sicchè è una storia locale d'un passato morto per sempre e morto interamente. E che passato! La storia degli acquisti più o meno illegittimi di un convento; e di un convento, da cui se toglie il vago ricordo di qualche brigante famoso che vi fu onorevolmente ospitato, non rimane nessuna memoria: non entusiasmi religiosi, non ardori mistici, non tradizioni di cultura, non fervori di carità: nessun segno di umanità!

Sarà dunque il lavoro del Fortunato semplice erudizione archeologica? Si indurrà d'illustrare i 71 documenti inediti annunciati nel titolo? Certo, questi documenti ci sono, e per ogni verso illustrati; e c'è l'erudizione, e un'erudizione difficile, pellegrina, benchè non sempre completa; e c'è critica penetrante, benchè non sempre felice (1). Il lavoro è

(1) Qualche menda di critica o di erudizione è stata notata dal prof. P. FEDELE in una recensione pubbl. nell'*Arch. della R. Soc. rom. di St. patria*, vol. XXVII, e dal prof. TORRACA in un'altra recensione che può leggersi nell'*Arch. stor. nap.*, XXX, 65.