

MESA

M E S A

19 ◀ SPRING ▶ 52

NUMBER FOUR

PAUL VALÉRY, PARABOLES

VENCESLAO IVANOV, IL CORO AVVENIRE

KARL VOLLMOELLER, EUROPA

RAINER MARIA RILKE, DREI BRIEFE

RAINER MARIA RILKE
QUELQUES LETTRES À PAUL VALÉRY
ET
À CHARLES DU BOS

IL CORO AVVENIRE

IL divario (messo in rilievo da Saint-Simon) tra lo stato organico e la fase critica della civiltà si palesa in modo particolare nella diversità dei rispettivi tipi dell'arte. Ben diversa è l'arte molteplice e mutevole d'un'epoca critica, quale è la nostra, dalla grande arte, manifestazione monumentale di quella unità di pensiero e di stile che contraddistingue la cultura organica, ove ogni impresa come ogni lotta si svolge sul terreno comune delle medesime norme della vita. Senonchè tale unità non si trova per solito integra: l'esame storico scopre dovunque almeno i germi d'una differenziazione, la quale attraverso una successione di forme miste conduce finalmente la cultura organica verso lo stato opposto, la cultura critica. In questa, gruppo e individuo s'affermano nel distacco dall'insieme; la coscienza unica si spezza; i criteri comuni del vero, del bello, del bene sono invalidati; la ricerca critica si sostituisce alla spontaneità creativa. La divergenza degli scopi ed indirizzi, l'analisi fruttifera e liberatrice, l'emulazione inventiva favoriscono il perfezionamento delle singole attività, insieme con stravaganza, artificiosità, preziosità; ma l'arte, per fulgida che sia, smarrisce le sue pristine caratteristiche di necessità e semplicità, di freschezza e vigore, soprattutto di grande stile.

La cultura critica elabora due tipi dell'arte minore, che possono essere rispettivamente definiti come l'arte demotica e l'arte da camera. Quella mira a colmare la lacuna causata dall'estinzione della grande arte rivendicandosi un valore unificativo, sintetico, relativamente monumentale, a fissare cioè un momento stabile nel flusso del divenire. Il pregio dell'arte demotica si manifesta segnatamente nel grande romanzo dell'epoca moderna, dal Cervantes in poi, fino ai giorni nostri. Questo genere epico ritrae in un quadro complessivo la società multiforme del suo tempo e quasi, si può dire, fa le veci dell'epopea antica, senza poter per ciò ritenersi grande arte, poichè rimane tentativo d'un singolo di dare al processo collettivo una interpretazione sintetica e soprattutto poichè l'oggetto stesso di tale tentativo è una unità non data ma ricercata. L'arte da camera, bisogno e diletto, secondo le condizioni sociali dell'epoca, ora delle classi

superiori, ora dei cenacoli avanzati che finiscono coll'imporre il loro gusto a ceti più vasti, esprime nel modo più caratteristico le proprietà dell'epoca critica. Ma la differenziazione non si ferma qui: in cerca di soverchia raffinatezza e di squisitezze rare, l'arte, straniandosi dalla vita, vuole essere un mondo per sè e lo scopo a se stessa. L'artista spinge l'isolamento della sua intima esperienza e creatività autonoma fino al distacco completo dal volgo, ed oltre, fino alla tragica scoperta dell'impossibilità generale d'una mutua comprensione fra le anime, chiuse ciascuna nella propria solitudine. Al linguaggio delle cose ben circoscritte e dei concetti distinti occorre sostituire una segnalazione allusiva per mezzo di immagini fluide e vagamente suggestive, le quali vengono battezzate col nome antico di simboli. Questa è l'origine del simbolismo soggettivistico, mediatore fra le coscienze isolate.

Accanto a questo simbolismo di nuovo conio e sulle prime, come nel caso di Baudelaire, in una illegittima simbiosi con esso, risorge un altro simbolismo di stirpe vecchia, poichè la sua legge risale, attraverso Novalis e Goethe, alla grande arte anagogica di Dante e oltre per secoli, quello non già orientato verso il soggettivismo idealistico, bensì intento a far trasparire nelle cose rappresentate la segnatura del loro valore e nesso ontologico. Qui alla voce "simbolo" viene restituito il suo genuino significato di una qualsiasi realtà considerata sotto l'aspetto di correlazione o corrispondenza con una realtà superiore, cioè più reale, nella scala del reale; tale rappresentazione delle cose reali diventa un avviamento *a realibus ad realiora*. È ovvio che il simbolismo così concepito è una diretta negazione del principio disgiuntivo e analitico che regge la cultura critica, mentre il simbolismo soggettivistico ne è l'affermazione spinta all'estremo. Così nei limiti storici di questa si delinea un altro tipo dell'arte che la nega; claustrale si può denominare codesto tipo, in cui s'incontrano varie manifestazioni della sete spirituale che rende gli assetati, per dirla con Nietzsche, "eremiti dello spirito" [*Einsiedler des Geistes*]. Essi infatti, ancorchè svolgano la loro attività nei confini, per esempio, dell'arte demotica, come Dostoievski, sono però unanimi nel presupposto ideale e nell'annuncio d'una nuova epoca organica; Beethoven nella con-

clusione corale della Nona non contempla solo, ma evoca l'umanità spiritualmente unita dell'indomani. E questa aspirazione coincide per loro col postulato estetico della grande arte risorta.

Unitiva dunque s'afferma la tendenza dell'arte claustrale, e tal'è in particolare la virtù del simbolismo realistico, comprovata dalla forza inerente al vero simbolo di generare il mito, il quale è di natura unitivo, perchè, se è vivo, perpetua o inizia un culto. Il mito, ridotto alla più breve espressione, è una proposizione sintetica in cui al soggetto simbolo è aggiunto un predicato verbale. "Amore" nel linguaggio dantesco è un simbolo pregno di molteplici intuiti, suscettibile di varie interpretazioni, eppure muto per coloro in cui non opera come una forza viva; ma quando Dante aggiunge al nome arcano un verbo: "muove il sole e le altre stelle", quando cioè attribuisce al nume un atto, ecco sorgere un mito che unisce obiettivamente la comunità degli spiriti capaci di cotale contemplazione e li invita alla comune preghiera. Come il simbolo si attua solo in una comunione di anime, così anche il mito permane una immaginazione qualsiasi, soltanto una finzione poetica, finchè non gli venga incontro un assenso collettivo, un *si* corale. Tale coro, l'arte-claustrale lo presuppone come virtualmente esistente, nè teme, nella sua sfida al mondo moderno, di essere tacciata d'utopismo; anzi preferisce l'incomprensione alla posticcia realizzazione prematura, materialmente sempre possibile nei suoi sogni della grande arte avvenire. Solo una vera unanimità, ancora insospettata, può destare nelle moltitudini quell'entusiasmo dionisiaco donde nascerebbe una sinfonia musicale in cui il coro ormai concreto ritroverebbe la sua voce. E come nell'antica Grecia il coro fu il nucleo del dramma, nello stesso modo di fronte al coro, depositario della secolare saggezza collettiva, sorgerebbe l'eroe, iniziatore ardimentoso, e nei molteplici rapporti fra il coro e il protagonista il mito rivestirebbe le forme sia d'una tragedia simile a quella antica, sia d'un sacro mistero, sia pure d'una alta e fantasmagorica commedia, non già borghese, sibbene analoga a quella dei tempi di Aristofane. Corale sarà questo dramma e perciò lo stato d'animo dei presenti essenzialmente diverso dalla partecipazione sentimentale e tutt'altro che catartica degli spettatori odierni alle vicende della

vita raffigurata; invece dell'immedesimarsi nella immaginazione coll'eroe essi si sentiranno una parte della coscienza collettiva che parlerà per la bocca del coro. E nel coro troveranno una solenne espressione in modo quasi plebiscitario la fede e la volontà del popolo libero.

Venceslao Ivanov

NOTES

Paul Valéry's *Paraboles*, "poème pour accompagner douze aquarelles de Lou Albert-Lazard", was first printed in a few copies for the Editions du Raisin, Chantenay-Malabry, Seine, 1935. —The fragment *Poème* in *Histoires brisés* (Gallimard, 1950) belongs to the same cycle.

Il Coro avvenire, written in Italian, is one of the last essays of Vyacheslav Ivanov (1866-1949).

The later poems of Karl Vollmoeller (1878-1948) have not been collected. One of them, *Praeceptor Germaniae*, has been published in: Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George* (Küpper, München und Düsseldorf, 1951).

For Rainer Maria Rilke's letters to Countess Aline Dietrichstein see the editions of the Insel-Verlag. —January 1, 1917: some of Rilke's own translations from Michelangelo had been published in the *Insel-Almanach auf das Jahr 1917*.

We thank Mme Maurice Betz, Mme Charles Du Bos, and Julien-P. Monod for allowing us to publish the French letters. —February 22, 1924: quelques vers: *Verger* ("Peut-être si j'avais osé t'écrire"); Rilke added this note: "(ni, en Allemand, ni dans aucune langue que je connaisse, on trouve un équivalent digne de ce nom délicieux: Verger.)" —March 23, 1924, PS.: see Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa* (1925). —September 5, 1926: a few months before Rilke's death he and Valéry met at the country house of a friend, in Anthy, near Evian. —*Cahier du Mois*: a number completely dedicated to Rilke. —Ellen Key's essay on his work appeared in 1904.

*

We should like to point out the following corrections to be made in *Mesa 3*.

P. 23 (*Vents*) line 5 from bottom: de ce monde

p. 44 (Table of Contents) VYACHESLAV