



Fanf. Dom. - C. c. Posta - scad. 31 Dic. 1913  
4204 Siz. Avv. Ercole Braschi  
V. S. Maria Valle, 5  
MILANO

# FANFULLA DELLA DOMENICA

CENTESIMI  
10  
IL NUMERO

Abbonamento al FANFULLA DELLA DOMENICA  
Italia: Anno L. 3 — Semestre L. 2  
Ester: Anno L. 6 — Semestre L. 3,50

DIRETTORE: PROF. CARLO SEGRÉ  
—  
I manoscritti non si restituiscono

ARRETRATO  
15  
CENTESIMI

(Conto corrente con la Posta) — Indirizzare lettere e vaglia al "FANFULLA DELLA DOMENICA", Via Magenta, 16 — ROMA (Conto corrente con la Posta)

## SOMMARIO

G. Brognoligo. Nuovi studi goldoniani.  
Annibale Gabrielli. La Fortuna.  
Marco A. Garrone. Altisidora convertita.  
Luigi Filippi. La fisima del teatro dialettale.  
Luigi Zenoni. Lirica veneziana.  
Cronaca. — Note bibliografiche — Nuove pubblicazioni.

## NUOVI STUDI GOLDONIANI

Un volume di un duecento pagine e un opuscolo di appena una dozzina (1): l'autore di quello rischia il parallelo tra il Goldoni e il Molière e l'autore di questo ricerca e definisce i limiti dell'arte goldoniana; questo, come avverte l'autore stesso, potrebbe sembrare troppo aspro, anzi a dirittura una demolizione, se non si tenesse presente che oggetto dello studio è propriamente la parte dimen-ticata e la parte non buona dell'opera del Goldoni, quello è una esaltazione di essa opera, un'esaltazione sincera e appassionata, che si risolve in una ingiustizia a danno del Molière. Finora chi ha posto a confronto i due commediografi ha concluso negando al veneziano quelle qualità che si riassumono più o meno esattamente nella qualifica di *pensatore* e che sono concordemente riconosciute al francese; questo al De Vico è parso una grave ingiustizia e per ripararvi ha rifiutato il parallelo, concludendo, naturalmente, che il Goldoni non è meno *pensatore* del Molière, in nulla inferiore a lui, anzi, forse, in qualche cosa superiore.

Il libro è scritto con bell'impeto giovanile, con sincero convincimento e profondo interesse per il suo argomento o, per dir meglio, per il suo poeta, ed è ricco di osservazioni acute e sensate, di quel semplice buon senso che è proprio dei lettori e degli spettatori, i quali, pur essendo colti, non s'impacciano di teorie estetiche e davanti a quello che loro par bello, ammirano senza altro. Ma in queste qualità, che lo rendono simpatico e piacevole alla lettura, è anche il difetto del libro: il buon senso in questioni di letteratura non basta, e non bastano né anche la dottrina e il senso vivo dell'arte: occorre anche saper meditare, e la meditazione è appunto ciò che più manca nel libro del De Vico e abbonda invece nell'opuscolo che gli accompagna e che è opera di un attento e acuto studioso dell'arte manzoniana e della goldoniana: Attilio Momigliano.

Se il De Vico avesse meditato, avrebbe facilmente trovato che i paralleli letterari non riescono mai a far risaltare compiutamente i due termini: poiché è impossibile che essi siano in tutto paragonabili, quello che sfugge è talvolta il più caratteristico e il più interessante, e quindi il confronto riesce o inutile o ingiusto. Essendo, come artisti, il Goldoni e il Molière tali che nessuna questione può farsi sulla maggiore o minore grandezza loro, il confronto non può farsi che sul loro livello o mondo spirituale, su ciò che importa sì all'arte, ma non è l'arte, che fa il significato morale e sociale di un artista, ma non l'artista. Ora che anche in questo i due poeti si equivalgano, tende a dimostrare il De Vico, ma la sua dimostrazione, in buona fede certamente e per insufficienza di meditazione, poggia sopra un equivoco: « nell'osservazione della vita, egli scrive, nello studio della natura umana sta la vera sorgente della commedia: senonchè colui il quale osserva, pensa, perché figlio della osservazione è il pensiero, la riflessione ». Osser-

vano e il Molière e il Goldoni e quindi l'uno e l'altro hanno eguale diritto alla qualifica di *pensatore*, è la facile conclusione che il De Vico trae da questo suo principio e sostiene con molta abilità e con adeguata conoscenza delle opere dei due scrittori. Ma egli dimentica che l'osservazione può essere diretta in un senso più tosto che in un altro, addentrarsi o rimanere alla superficie, distendersi largamente o raccogliersi in un piccolo cerchio, e ciò perché la guida il pensiero e il sentimento di un uomo: pensiero e sentimento variano infinitamente da uomo a uomo, come varia la cultura dei singoli individui, che pure ha la sua efficacia sull'osservazione dell'artista. Osservano, per dar subito un esempio, anzi, meglio, esperimentano il Goldoni e il Molière un medesimo fatto: la civetteria capricciosa di una donna, e l'uno ne cava *La locandiera*, l'altro *Le misanthrope*, due opere che nulla hanno di comune fra loro oltre la forma teatrale (1).

Pensiero e sentimento sono nel Goldoni, come, del resto, la sua cultura, di un livello più basso che non siano nel Molière, e ne viene che tutto il teatro suo è, in fondo, dominato da una semplicità e superficialità di pensiero che è quasi popolare, come nota l'autore di un recente ottimo libro sull'evoluzione del teatro italiano contemporaneo (2), il quale anzi molto acutamente trova in quella semplicità e superficialità la ragione dell'assoluta inefficacia del Goldoni sull'evoluzione del teatro nostro quale si determinò quando lo spirito pubblico, frivolo e tranquillo, di cui egli aveva dato nelle sue commedie un riflesso mirabile, scosso dalla rivoluzione francese, si fece più sensibile, più acuto, più riflessivo; invece egli naturalmente esercitava una reale e feconda influenza sul teatro dialettale, che si accontenta di rappresentare i semplici, umili e non squisitissimi sentimenti e pensieri popolari. Di ciò *La bottega del caffè* ci offre, a mio parere, uno dei migliori esempi che possiamo desiderare, là dove, alla fine della bella commedia, vittima commiserata da tutti gli altri personaggi e, si sente, dal poeta medesimo, delle chiacchieire di don Marzio è fatto un mascalzone meritevole non d'una, ma di cento prigioni: la scelta della vittima è indice eloquente del sentimento morale del poeta, che non si eleva su quello dei suoi spettatori, come non s'eleva, quando con *La buona madre* presenta alla loro ammirazione una donna che briga perché il figlio giovinetto sposi una ricca vedova. Quando vuole elevarsi, eccolo scrivere una commedia quale *La buona famiglia*, che sente nella rappresentazione della virtù lo sforzo e il manierato. Perciò, se il Momigliano può dire che il Goldoni non è tra gli dei della nostra letteratura e i suoi libri non sono la lettura prediletta di nessun'anima pensosa, noi possiamo dire che sempre il pubblico ha fatto e farà festa alle commedie del Goldoni, perché vi si ritrova tutto e nulla v'incontra che lo urti e lo turbi per voler spingerlo a voli, dei quali è incapace.

Non così il Molière, che offre in copia nutrimento alle anime pensose. Basti un esempio: se anche da qualche commedia del Goldoni si può rilevare che tale è il servo quale il padrone, nessuna di esse ci dà così viva e profonda l'impressione di quanto è pericoloso l'esempio del male che scende dall'alto, come ce la dà il *Don Giovanni* del Molière, commedia della quale il De Vico si compiace, per amore del Goldoni, di mettere in luce i difetti. Essa non sarà, nell'insieme, un capolavoro, ma il suo valore morale e sociale non può essere disconosciuto, e ciò concedendo al De Vico, — ecco uno dei suoi tratti di buon senso, — che troppo siasi voluto ve-

dere nella famosa frase dell'elemosina per amore dell'umanità.

¶

Non io ora ripeterò che il Goldoni sia il fotografo incosciente del suo mondo, che il De Vico avrebbe ragione di rinfacciarmi quanto ebbi a scrivere nei miei studi: *Nel teatro di Carlo Goldoni* (1), egli, che mi concede la lode di essere uno dei pochi che hanno riconosciuto certi meriti del nostro commediografo (2); anzi osserverò al De Vico medesimo ch'egli avrebbe potuto dir dell'altro sul Goldoni *pensatore*, se avesse voluto rivolgere la sua attenzione, come negli studi su ricordati ho fatto io, ai sentimenti di lui sulla guerra e i soldati; ma di questi argomenti il Molière non si è curato e di conseguenza nè anche il De Vico, preoccupato solo di raffrontare i due poeti: buon argomento, questa omissione, per provare l'inutilità sostanziale dei paralleli. Tuttavia io credo abbia ragione il Momigliano di dire che se in qualche commedia il Goldoni mostra un intento sociale, questo intento è una moda ed egli non s'interna nei problemi che tratta e non li impregna del suo pensiero: anche in questo caso il mondo suo è quello de' suoi spettatori e quello de' suoi interpreti: servi e padroni si atteggiano e si muovono nelle sue commedie come in quelle degli attori che improvvisavano, e nella rappresentazione dei nobili egli cade in difetti, grossolanità e goffaggine, che mostrano come egli vedesse di lontano e di maniera, nel giudizio che ne dà o ne promuove, ripete cose che allora tra la gente colta, a voce più o meno alta, tutti dicevano. Anche da questo appaiono i legami sottili e tenaci che stringono la commedia del Goldoni a quella dell'arte e che ad un osservatore un po' attento ed esperto possono riuscir palese anche alla rappresentazione.

Nella presente esposizione teatrale di Parma figura questo, diremo, *ordine del giorno* di Eleonora Duse ai suoi attori: « Prego tutti gli attori che prendono parte alla *Locandiera* di evitare ogni e qualsiasi tono di sgarberia. Prego ricordare che Goldoni esige: calze di seta, merletti alle maniche, riverenze e occhialetti; che tutto questo dunque abbia un'influenza sul tono generale (3) ». Ora io ricordo di aver assistito a una rappresentazione della *Locandiera*, data da una delle nostre prime compagnie, nella quale Mirandolina, un'attrice dall'anima fervida e dall'intelligenza finissima e vivacissima, avrebbe veramente soddisfatta la grande maestra; ma gli altri tutti, qual più qual meno, caricavano la nota e portavano il lazzo dove non sarebbe dovuto essere, e ciò specialmente nella scena del pranzo: l'abito era inappuntabile, ma il tono di sgarberia buffonesca. Ricordo anche una rappresentazione delle *Donne curiose*, data da una compagnia veneziana diretta da chi per finezza e signorilità di recitazione non teme rivali; eppure nella scena dell'ammissione di Florindo, quando si tratta di passare nella sala da pranzo, quello che il Goldoni immaginò, — a noi può parere un po' ingenuamente e goffamente, — come un saggio di maniere semplici e cordiali, nell'esecuzione di tutti quegli attori, il direttore compreso, diventava una serie di sgarberie, una di quelle burle grossolane che la gente volgare

(1) Napoli, Pironti, 1907.

(2) Dimentica però che non del solo ceticismo io mi sono occupato, ma anche del concetto che dei nobili mostra di avere il Goldoni, e ciò a proposito di quelle *Femmine puntigliose*, alle quali il De Vico stesso ricorre, e anche del concetto che pare avesse dell'educazione femminile in Italia e fuori (*Il medico olandese*). Credo poi di poter ricordare al De Vico, che lamenta come le nostre storie letterarie siano ingiuste col Goldoni ripetendo i giudizi tradizionali, che le osservazioni da me esposte nel su citato volumetto sono passate nel *Sommario di storia della letteratura*, che scrissi in collaborazione col Belloni (Padova, Draghi).

(3) R. SIMONI, *L'esposizione del teatro nel Corriere della Sera* del 19 agosto 1913.

non si risparmia. Che significa questo se non che, recitando le commedie del Goldoni, gli attori sono incoscientemente portati a riprendere i modi e il tono dei comici dell'arte, o sia che di quei modi e di quel tono il Goldoni non seppe del tutto spogliare i suoi personaggi?

¶

La cosa non deve far meraviglia, se il Goldoni stesso dice chiaramente che nelle commedie conservò, agli attori che le dovevano rappresentare, i loro naturali caratteri, e di ciò fa un caposaldo della sua riforma naturalistica (1). Ha ragione dunque il Momigliano di concludere che il Goldoni trovò i limiti del suo ingegno, i quali sono la deficienza psicologica, la chiacchiera insipida, il burlesco insignificante, l'avventuroso meccanico e scialbo, oltre che in se stesso, nella commedia dell'arte; anzi egli determina molto bene le relazioni che corrono tra questa e la goldoniana, le quali non si possono rintracciare, contro quanto pare si crede comunemente, nella somiglianza o nella medesimizza di casi, di situazione e di tipi, scrivendo che il Goldoni ha introdotto la serietà artistica in un mondo che non ha serietà spirituale. La conclusione discende con logica inoppugnabile dalla premessa, sintetico esame della parte men bella dell'opera goldoniana; tuttavia, oltre la derivazione già accennata dei caratteri di certi personaggi delle commedie dai caratteri reali dei comici, credo che qualche cosa ancora si possa ricordare per meglio chiarire, compiere forse, il pensiero del critico acuto.

Anzitutto egli accenna, cominciando, a un'azione della commedia classicheggiante sulla goldoniana, e poi non sviluppa questo accenno: può darsi che, essendo la levità spirituale carattere comune della commedia dell'arte e della classicheggiante, parlando di quella, egli intenda parlar anche di questa; ma è bene tener presente che da questa e non da quella il Goldoni deve aver tratto le decisive, per quanto esteriori, intenzioni moralizzatrici del suo teatro. Anche per lui, come per i retori fedeli alla tradizione classica, era dogma che la commedia *castigat ridendo mores*, e di tal dogma non pensò nè meno si potesse discutere, per esso proseguì la commedia, anche quando era logicamente e psicologicamente compiuta, fino a giungere più o meno artificiosamente al fine lieto e morale insieme voluto dalla tradizione. Così è, per esempio, nel *Cavaliere e la dama*.

Il Goldoni dunque, che pur seppe, sebbene timidamente, come ricorda il De Vico, combattere le *unità*, non pensò nè meno che si potessero discutere i caratteri tradizionali del genere *commedia* e perciò trovò nelle abitudini e nelle credenze letterarie del suo tempo un altro limite dell'ingegno e dell'arte sua, e questo mentre vedeva nella sua mente commedie che, secondo le regole tradizionali, non si sarebbero potute chiamar così, ed erano in fatto nuove e libere rappresentazioni del suo mondo fantastico. Un altro limite egli trovò nella sua stessa riforma, e precisamente nello scrupolo che ebbe, da lui apertamente confessato, di non *guastar la natura*: *L'Adulatore*, — qui pure un esempio vale una dimostrazione, — si chiudeva nella prima redazione con l'uccisione del triste protagonista; ma di rado, o mai, nella realtà la morte tronca a proposito una situazione, e il poeta modificò la chiusa e l'adulatore continuò a vivere, benché la sua morte fosse la logica e naturale conclusione di una congiura, preparata nel secondo atto, d'anticamera e di cucina. Lo scrupolo realistico impediva il libero volo del suo genio nello stesso tempo che glielo impediva l'ossequenza alla tradizione classica: questi, tra i limiti dell'arte sua, non mi paiono i meno importanti e i meno significativi.

G. BROGNOLIGO.

(1) Cfr. la su ricordata prefazione della *Locandiera*.

(1) A. De Vico, *Per un parallelo letterario malfatto (Molière e Goldoni)*. Milano-Roma-Napoli, Società Editrice D. Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1913.

A. MOMIGLIANO, *I limiti dell'arte goldoniana* (estratto dalla *Miscellanea in onore del professore R. Renier*).

## LA FORTUNA (\*)

E' un volume di novelle, intitolato dalla prima fra esse. Dopo averlo letto, mi venne fatto di andare a scorrere l'elenco, che la Casa Treves inserisce in fine del libro, dei romanzi e novelle di propria edizione. Perchè? Perchè pensavo essere forse io in colpa ignorando Paola Drigo. E posso pensarlo ancora, benchè non abbia trovato alcun volume di lei in quell'elenco. Ciò infatti non basta per dedurre che la Drigo sia al tutto nuova tra coloro che scrivono romanzi e novelle. Comunque, l'autrice era nuova per me, colpevole forse ma non immiteribile di perdoni.

Che la novità — e, più, il non essere io preparato a ricevere dal libro la viva e duratura impressione che me ne rimase — abbia accresciuto il mio interessamento, può darsi, e può parere anche naturale; ma che quella speciale condizione di spirito abbia influito su la obiettiva serenità del mio giudizio, non credo.

Il che premesso, dico senz'altro che talune fra queste novelle, e sopra tutte *Fortuna*, *L'Amore* e *Il ritorno* non sono soltanto opera d'una donna d'indiscutibile ingegno — il che può accadere d'affermare anche per cose mediocri, non soccorse dal magistero dell'arte — ma contengono i pregi che provengono dall'ingegno naturale e dalla felice inspirazione riuniti e fusi armonicamente con quelli della elaborazione riflessa, frutto di meditazione e di studio.

Non voglio, col riassumere il contenuto, sciupare l'emozione che può suscitare *La Fortuna* nel lettore che abbia intelletto atto a intendere ed a gustare. Quegli vedrà come nella novella della Drigo una toccante significazione e sociale e morale venga fuori da una descrizione d'« interno » familiare, che è già, considerata per sè medesima, opera d'acuta osservatrice della verità.

Protagonista di *La Fortuna* è una contadina, Rosa: anima vergine e semplice quant'altra mai. Eppure, quant'alta sa volare quell'anima nei cieli del sentimento! Quella contadina, senza saperlo, canta come un inno perenne alla vita: l'inno che esalta e glorifica la santa maternità.

La signora (o signorina?) Drigo dunque scrive solamente quando ha qualcosa da dire, qualcosa di non effimero da significare.

Novelle, semplici novelle...? E siano! Ma qui la novella non è il facile immaginare fattarelli ed episodi, il falso dipingeri tipi e persone fuori del comune.

Ciascun componimento di questa novellatrice ha, potrebbe dirsi, quasi un'anima propria: *anima rerum*. Sotto quest'aspetto guardate un po' anche *L'Amore*: novella prolissa, se vogliasi, e non isceva di mende stilistiche, satura tuttavia di vigore pittorico. Nell'effigiare le due principali figure femminili (Nanna la sciancata e la figlia gibbosa nata da lei) la Drigo raggiunge il notevole risultato d'usare con franca e ardita libertà del realismo fisiologico, ch'è nella vita, per accrescere dignità e nobiltà ideale all'arte sua di narratrice.

Ho ricordato con predilezione ancora una terza novella, l'ultima delle sette che formano la raccolta: *Ritorno*; perchè se in questa è minore originalità d'invenzione, la melancolia profonda, che vi alita entro e che prepara alla catastrofe tragica, è di una squisita femminilità. Suor Maria Angelica, che ritorna Adelaide Castori dopo aver gettato alle ortiche la veste monacale, somiglia, a buon conto, ad altre frequenti figure di zitelle inaridite e anzi tempo invecchiate che incontriamo nella letteratura romanzatrice. E muore suicida, asfissiandosi... Ma perchè quella scarna e clorotica Adelaide, pur somigliando a molte altre sue compagne, finisce per impersonare con tanto maggiore evidenza la vita disertata inesorabilmente dall'amore...?

Una nota ricorrente nelle concezioni narrative della Drigo sembra essere la gioia dell'amore santificato dalla procreazione. Come a genitori sani ed amanti siano ineffabile conforto e dolcissimo premio figlioli sani ed amati potrebbero essere la *tési* (sebbene la parola non mi piaccia) della novella *In guardia*, pure assai meno armonica di proporzioni in confronto delle altre. Su queste non m'intratterò, solo restringandomi a

segnalare *La barba di Durer* come quadretto pieno di vivacità e di arguzia.

La produzione femminile (la quale, chi proceda per dati statistici, rileverà essere oggi abbastanza in fiore tra noi) ha un nome doppia da inscrivere nel proprio albo. Paola Drigo può prendere, senza timide preoccupazioni, il suo posto.

ANNIBALE GABRIELLI.

## Altisidora Convertita

« Te desquijotizas algo, pero es quijotizando a cuantos de tí se burlen ». M. DE UNAMUNO (1).

Vado ogni di più confermando nell'opinione che quell'amabilissima e feconda pazzia, per cui divinamente grandeggia l'immortale eroe della Mancia, si è comunicata e si comunica a' suoi ammiratori, divenuti così più o men *quijoteados* o *quijotescos*; e mi sento ancor più lieto di questo fatto, quando mi è dato constatarlo in persone eminenti, come Miguel De Unamuno e J. L. Estelrich. Del primo ho ricordato un'opera per l'assunto nostro assai significativa; l'altro, il mio amico di Palma di Maiorca, confessa apertamente nelle sue *Páginas Mallorquinas*: « Mi amor á este libro soberano raya en locura, que me guardará muy bien de querer justificar, no tanto porque mis apasionamientos á nadie importan, cuanto por no aumentar la lista de aquellos á quienes la locura de Don Quijote ha vuelto locos ».

Non saprei se *El Loco de La Buhardilla*, di N. Serra (+ 1879), commedia, della quale è protagonista il Cervantes e in cui si dipinge la *virtud contaminadora del libro rey*, possa confortare la mia opinione; ad ogni modo, occorrendomi il presidio di dati più ampi e precisi, per sottoporre ad un esame esauriente, il fenomeno, lasciatevi dir così, della *quijotización*; mi sto pago, per ora, di pubblicare una novellina catalana, che ho scoperto, per caso, nell'archivio di Felanitx, in Maiorca.

¶

Non vi sarà certo uscita di mente quella spiritosa Altisidora, che, nel castello del duca Borja di Villahermosa (2), s'era finta innamorata del Cavaliere dalla trista figura, allo scopo di pigliarsi giuoco di lui. Orbene (è facile comprenderlo), la donzella era rimasta fieramente indispettita contro Don Chisciotte, la prima e l'ultima volta, in cui egli ebbe abbandonata quella corte, perchè, come donna non inconscia de' suoi vezzi, mal sopportava che un cavaliere, comunque si chiamasse, non si fosse mai piegato alle lusinghe del suo amore; non avesse obliato, almen per breve, l'impareggiabile Dulcinea; e più volte ella avea meditato vendetta contro il « *cruel Vireno* ».

Quando poi le pervenne la notizia, affatto inattesa, della morte di Alonso Quijano el Bueno, gliene dispiacque il rinsavimento, precursore immediato della fine immatura, sembrando quella nobil pazzia di gran lunga superiore ad un'ordinaria saviezza; e cominciò a sentirsi stranamente intenerire per lo sventurato cavaliere. Il duca Don Carlos e la duchessa Donna Maria Luisa si trovavano allora in Aragona; e Altisidora, rimasta, per ragion di salute, nella villa, che noi conosciamo, quasi sola e libera per di più da ogni incombenza, diremo così, cortigiana: aveva tutto l'agio di erogolarsi in una simpatia, che di giorno in giorno ingiantiva. Rivedeva i luoghi, che s'eran voluti teatro a nuove imprese dell'eroe; ritornava spesso sotto la solitaria finestra, ove avea attentato alla fedeltà di lui, col giocoso inganno della serenata; si rammaricava della parte, ch'ella aveva rappresentato in una commedia, certo poco onorevole per gli allegri duchi e la loro corte.

Un giorno, spolverando un piccolo stipite, le capita in mano un grazioso volume: il marocchino che ne riveste le pagine dorate, i fermagli finemente cesellati l'invitano ad aprirlo; e vi legge, per caso:

*Aquit lloró Don Quijote*  
*Ausencias de Dulcinea*

DEL TOBOSO (3).

Era quella la prima parte dell'opera di Michele Cervantes, non ignorata in quel castello; e la donzella, che non ne era affatto

digiuna, incominciò a leggere della strana penitenza di Don Chisciotte, seguace di Bel-tenebroso, nelle solitudini di Sierra Morena. Quelle parole, con le quali il cavaliere dichiara a Sancio che tutta la forza e lo spirito della sua nuova azione di penitenza consisteva appunto nell'impazzire senza causa reale: « *en desatinar sin ocasión y dar á entender á mi dama que si en seco hago esto, qué hiciera en mojado* »; commossero quella fanciulla di squisito intelletto. Don Chisciotte incominciò ad apparirle come in nuova luce d'eroe e di santo; vedeva in lui l'eroe di tutte le vittorie, il santo d'una incrollabile fede; e capi che cosa doveva essere quell'assenza di Dulcinea, che il cavaliere piangeva. Dulcinea era il fulgido astro d'un ideale immacolato, astro, che di rado brilla nel « settentrional vedovo sito » (1), e del quale non solamente nuoce l'eclissarsi, ma angustia persin l'iniziale preoccupazione d'un possibile eclissamento: *lloró*

*Ausencias de Dulcinea!*

Gli sgambetti sparati in aria, le preghiere, le parole intagliate sulle cortece degli alberi, i sospiri, le invocazioni erano esercizi spirituali per dar l'assalto ai molini a vento, vincere i biscaglini, infrangere le catene dei galeotti. In quel suo ritiro, lo straordinario eremita si curava delle burle del mondo, burlandosi di esso; là coltivava la sua eroica pazzia.

Altisidora lo aveva compreso...

¶

« Come si chiama questo villaggio? »

« *Quijotería*. »

« *Quijotería*? E gli abitanti? »

« *Quijoteados*. »

« *Quijoteados*? Oh questa è bella! E quel castello lassù? »

« *Quijotismo*: e la torre più alta Dulcinea. »

« Per la contessa Lobuna! Che stranezza è questa? Quanti siete a vivere quassù? »

« A *Quijotear*? Circa duecento persone. »

« Vivere è *quijsotear*? Per Micomicona! Son giunto, senza dubbio, nel paese dei sogni donchisciottechi! »

Chi aveva mosso queste domande era un giovane cavaliere, armato di tutto punto, dai cui occhi guizzavano lampi d'intelligenza mista a bonaria astuzia: il suo interlocutore, un villano semplice e robusto, lo stava squadrando da capo a piedi, ed osservava, stupefatto, il lucente scudo, che recava l'impresa d'un cavallo di legno, galoppante fra le nubi.

Dopo breve esitazione, quel signore die' di sprone al suo cavallo, ed entrato nel villaggio, salì di corsa al piccolo castello, che incoronava la vetta del colle. Qui l'attendeva un'altra sorpresa; chè, sull'arco dell'unica porta alta e stretta, spicava un bianco mulino a vento, in campo nero, sormontato da un bacile d'oro; ed in basso splendeva il motto: « *Lloró ausencias de Dulcinea!* ». Mentr'egli contemplava, con sorriso di meraviglia e di compiacimento, quello stemma, s'affacciò ad una finestra una gentile donzella; la quale domandò al cavaliere il suo nome: « *Sanson Carrasco* », le fu risposto, « del paese di Don Chisciotte della Mancia ». La castellana, la bella Altisidora, invitò il cavaliere ad entrare: *quijsotada* com'era, non durò fatica ad intendersela con Sansone, che, cordialmente pentito dei tiri giocati a Don Chisciotte, era divenuto un baccelliere sinceramente *quijsoteco*; e, se mai vi fu al mondo unione di anime gemelle, suggellate dai carismi sacramentali, questa fu appunto il matrimonio fra Sansone ed Altisidora.

In quel villaggio, che i duchi, lacerati dal rimorso delle sacrileghe burle, avevano donato alla donzella, perchè liberamente vi esplicasse il suo spirito donchisciotteco (2), vissero felici i due sposi; e tutta la loro vita, che fu lunga assai, venne spesa nel mettere in pratica quegli ideali che stimavano più opportuni all'edificazione dei tempi loro. Nel villaggio florirono pure due scuole, e nella superiore, alla quale venivano ammessi solo pochi giovani d'eletto ingegno, fu assegnato, fra gli altri, questo tema: « *Nel secolo ragionatore ed irragionevole, in cui i più volgari interessi si levano contro l'idealità ed il sentimento, ritorniamo sulle orme di Dulcinea* ». Morsasco, agosto 1913.

MARCO A. GARRONE

(1) *Vida de Don Quijote y Sancho*; Madrid, 1905.

(2) Che questo fosse il nome del duca è pure opinione del Pellicer.

(3) *Quijote*, I, 26.

## La fisiima del teatro dialettale

Non è questione nuova, e io non intendo scoprere l'America, trattandola. Tuttavia non sarà cosa mal fatta un tentativo di togliere illusioni e pregiudizi che, in quest'argomento, sono largamente e profondamente radicati.

Premetto che l'intendimento mio non deve essere franteso. Io non mi sogno di deplorare che il tale o il tal altro autore si sia servito del dialetto nelle sue opere teatrali, o che la tale o la tal'altra commedia sia scritta in vernacolo piuttosto che in italiano. Questo non ha che vedere con la questione, perchè ognuno segue gli impulsi delle proprie facoltà artistiche. Altra è la discussione, e ciò bisogna mettere bene in sodo.

Un letterato, al quale esponevo un giorno la mia teorica avversione al teatro dialettale, mi osservava: — Ma perchè si confonde a far questione di forma? Sarebbe come se, davanti a un quadro di Raffaello, ella dicesse: « Peccato che non sia una statua! » — Ora, c'è appunto uno degli equivoci principali, e bisogna chiarirlo subito. Non si può confrontare un lavoro di pittura con uno di scultura come si confronta una commedia in dialetto con una in italiano. I termini di paragone non sono corrispondenti. S'io deplorassi che un'opera in vernacolo non sia scritta in italiano, sarebbe come se, davanti a una bella statua di creta, io discessi: — Peccato che non sia di marmo!

E' dunque, sì, questione di forma, ma di forma d'arte secondaria o primaria; e per l'arte drammatica quel'a del dialetto è forma secondaria. Il dialetto ha cominciato a riprodurre, sulla scena, buffonate, scherzi, e quando nella commedia dell'arte, e più tardi ne' lavori a parte obbligata, si volevano dir delle cose volgari, magari delle sudicerie, non si aveva il coraggio di spiazzellarle in faccia agli uditori nella lingua italiana, ma si ricorreva alla parlata del volgo. Sviluppandosi successivamente l'arte scenica, il vernacolo è stato levato dal suo ufficio di esilarare il pubblico con lazzi più o meno puliti, e nel Goldoni è diventato strumento nobile, ma sempre in lavori d'intonazione gioiale. I pochissimi autori che dalla metà del secolo scorso in poi hanno tentato lavori dialettali seri raramente hanno raggiunto una certa forza drammatica, e sempre, se mai, valendosi d'argomenti popolari, il che ha molta importanza. Ebbene, questa spontanea limitazione dei confini artistici è segno non dubio d'impotenza. Se il paragone del quadro e della statua fosse giusto, dovrebbe esser possibile trattare scenicamente qualsiasi argomento tanto in dialetto come in italiano, senza differenza. Dovrebbe essere quindi egualmente facile una riduzione italiana delle *Miserie d'Monssù Travet* come una dialettale del *Saul*. Ma v'accerchiate subito che se le *Miserie* in italiano le ascoltereste volentieri, e la traduzione la giudicate fattibile, l'idea dell'Alfieri in vernacolo vi fa ridere. Che se l'idea sola non fosse bastante a muovervi l'ilarità, un esempio otterrà l'effetto. Un esempio non dell'Alfieri, ma del Monti, il che — mi si concederà — non toglie nulla alla dimostrazione.

La tragedia ridotta in vernacolo è l' *Aristodemo*; tolgo dei versi dall'atto secondo:

Ecco, Lisandro, la pietà spartana.  
Accordar pace e millantar clemenza  
Per tema de restar battuta in guerra.

Riduzione vernacola:

Ecco, Lisandro, la pietà spartana.  
Acordar pace e simular clemenza  
Quando la ga una fufa maledeta  
Co tutto el so valor, che i ghe le peta.

Ancora dall'atto secondo:

... sa quanto  
Di vendetta desio s'aduna e bolle  
Ne' messenisi petti e come acute  
Abbian le spade e disperato il braccio.

Riduzione vernacola:

La sa quanto xe grande el desiderio  
Che anima i messeni a la vendeta.  
E come i peta zo da disperai  
Co quele spade che i manezia lori  
Che le tagia assai più dei rasadori.

Il vernacolo, come si vede, è veneziano, e la riduzione fu fatta dal veneziano Camillo Nalin, non importa per il nostro assunto se con fine parodistico: il dialetto c'è.

Nonno detto che le dissomiglianze tra regione e regione, tra individuo e individuo, in Italia sono troppe, e che male si presta la lingua italiana a esprimere tutto ciò ch'è di altamente caratteristico in certi paesi. E la profonda e serena convinzione di ciò ha portato uno scrittore ad affermare una volta che « la grande commedia italiana non è, e non può essere, per ora che la commedia in dialetto ». Ora, lo dico che se la lingua italiana non sa spesere esprimere tutto quello che vive e s'agitò in Italia, in ciascuna delle sue italiane regioni, non esisterebbe neanche, ed è di vista corta colui che afferma essere necessario il dialetto

per esprimere una data cosa, propria d'una data regione: la lingua italiana esprime tutto, basta saperla adoperare. Se fosse vero che per descrivere ciò che avviene in un dato luogo bisogna usare il dialetto di quella data regione, questa sarebbe la condanna a morte della lingua italiana. Perchè pensando così ogni scrittore di teatro dovrebbe scrivere le sue opere nel dialetto di quel paese nel quale l'azione avviene; non solo, ma ogni personaggio dovrebbe parlare il proprio vernacolo. Poniamo che l'azione avvenisse sulla tolda d'un bastimento d'emigranti per l'America: quante diverse lingue e orribili favelle si udrebbero!

Dicono anche che la lingua italiana varia da bocca a bocca, da paese a paese; ma il dialetto è unico meno che mai, neanche in dieci chilometri quadrati di territorio. Dicono che usando il dialetto un autore ha più libertà di riprodurre fedelmente luoghi e caratteri; ma come usando la lingua italiana può trovarsi impacciato nello scegliere la forma, i modi di dire, le esclamazioni adatte a riprodurre quelle date cose, così col dialetto uno può trovarsi agli stessi passi, perché non gli è possibile adoperare l'identica parlata del popolo: guai se sulla scena si dovesse ripetere il vero modo d'esprimersi del volgo! Per l'italiano dunque, se mai, la difficoltà starebbe nel renderlo meno solenne, più familiare; per il dialetto al contrario, nel sollevarlo dalle sue forme proprie a una che tuttavia non sappia di letterario. Nel primo caso la difficoltà con lo studio e con la pratica si supera, e l'italiano riman sempre italiano; nel secondo, raggiunto lo scopo, si snatura la parlata popolare. Non è poi vero che col dialetto si possa esprimere tutto ciò che si vuole; quando esso parla di letteratura, d'arte, in genere di cose alte, gli bisogna di essere italianizzato; quando vuole esprimere sentimenti intimi, gentili, delicati, deve pure cercar parole italiane e dar loro la sua terminazione. Tutti gli autori dialettali hanno fatto questo; il più grande di essi, il Goldoni medesimo, nella cui vasta produzione le migliori opere sono le dialettali, ha dovuto dare alle espressioni italiane la forma dialettale là dove il vernacolo suo, ch'era quasi una lingua ufficiale, non aveva modi di dire adatti. Ed è insomma proprio così: l'italiano dice tutto, il dialetto non ha vocaboli per tutto. E' chiaro che, per questa semplice ragione, solamente l'italiano ha il potere di descrivere e di esprimere vita, parlare e costumi di qualsiasi ceto e di qualsiasi luogo; il dialetto se non vuol andare a prestito di vocaboli deve rimanere in giù.

Ma oltre a tutto questo, detto per coloro che preferiscono o mettono alla pari la forma dialettale all'italiana, giova ripetere la ragione fondamentale indiscutibile: la naturale impotenza del teatro vernacolo. Osserviamo il principe dei commediografi dialettali, il Goldoni, e vedremo che in fin de' conti egli non è grande per avere scritto in dialetto, ma solo e soprattutto per avere creato il teatro italiano moderno: lo spirito della sua opera è puramente italiano; e vedremo che i suoi migliori lavori sono i lavori dialettali non perché dialettali, come qualcuno vorrebbe, ma perché egli era più padrone del dialetto che della lingua; e la prova di ciò è che in francese è scritta quella che forse è la migliore opera sua.

Noi abbiamo avuto e abbiamo in Italia vari teatri vernacoli. Quale di essi ha dato più, quale ha dato meno. Ogni tanto ne sorge uno nuovo, produce qualche cosa di buono, e scompare. Qualcuno ha un repertorio originale, qualche altro vive di traduzioni; nessuno però è tanto ricco, da vivere completamente di vita propria: il veneziano, forse il più ricco, è pieno di riduzioni dall'italiano o magari da altri teatri dialettali. Assai varia è la sostanza di questi teatri: uno non riproduce che coltellate, fatti di sangue, bassifondi e malavita, un altro vive della piccola vita borghese, un terzo si pase di comicità e di satira, un quarto non ha carattere alcuno e toglie di qua e di là i mezzi per tirare innanzi stentatamente. Ebbene, perché non uno solo de' nostri teatri regionali ha protratto la sua esistenza più in là d'un fortunato periodo d'attori e d'autori? Perchè non uno solo mostra una vitalità sicura, possiede una messe rigogliosa? Eppure, se di taluno si potrà dire che manca o del terreno necessario, o dell'ambiente, o delle cause naturali o storiche, non si potrà negare che uno, il veneziano, abbia avuto tutte le condizioni favorevoli per uno sviluppo duraturo, gli esempi insigni, i mezzi, la parlata, insomma tutto quanto era intrinsecamente necessario per la sua vita: e vediamo come oggi anch'esso sia decaduto al punto che quasi nessuno più si cura di lui. Perchè dunque tutti questi teatri regionali nascono dal caso, acquistano fama passeggera per un attore o per un autore, e nessuno si regge a lungo? La risposta è chiara: perchè hanno dentro di sé, nella loro stessa natura, i germi dell'impotenza. Alla grande produzione nazionale dunque, all'arte teatrale italiana, tutta questa altalena di fioriture, questo accentrarsi di forme d'arte peculiari non può essere che nocivo.

E se si volesse toccare di altri problemi mi-

nori inerenti a questo generale, si potrebbe dire almeno di uno: quello degli attori. Nel teatro veneziano potrà anche avvenire che un attore nato a Genova, come il Bennis, o in Piemonte, come la Moro-Lin, dopo lungo studio giunga a recitare in quel vernacolo. Poco questo avvenire anche in tutti gli altri? No, evidentemente. Ma poniamo che possa essere. E allora un problema ce ne farà venire in mente un altro: quello degli autori e del pubblico. Lo scrittore bolognese non può scrivere che nel suo dialetto, e il pubblico bolognese difficilmente capirà la commedia siciliana. Quale segno più evidente dunque d'infelicità di questa forma d'arte drammatica che porta inconsciamente a un fine tanto egoistico da escludere attori magari buoni solo perché non nati in quel dato territorio dov'essa è sorta e si svolge? che ristinge il numero degli autori che la potrebbero trattare a quelli vissuti nella breve cerchia de' suoi confini provinciali e che esclude necessariamente — svantaggio questo enorme di fronte al teatro italiano — dalla sua comprensione intima tanto pubblico che non la può gustare e tanti studiosi che non possono penetrarne lo spirito?

Ora dunque che l'Italia s'avvia con tutti i mezzi all'unione politica e intellettuale, le regioni italiane non devono volersi imporre reciprocamente in una caratteristica d'arte, la cui possibilità va di giorno in giorno allontanandosi. Regionalismo, campanilismo, come non vanno bene in politica, così non devono andare in arte. Senza contare che i teatri dialettali medesimi, oltre a non avere vitalità, possibilità di vita, non hanno uno scopo ragionevole. Che cosa vuol dire infatti « teatro veneziano » « teatro fiorentino », « teatro piemontese »? Vuol dire che i caratteri rappresentati non possono uscire da quell'ambiente ch'è caratteristico a Venezia, a Firenze, al Piemonte; sono dunque come delle monografie drammatiche sulle varie città e regioni: ebbene, questo è l'ostacolo primo a che l'arte teatrale da noi possa assurgere a una significazione vasta, perfetta, omogenea di ciò ch'è profondamente italiano; ciò che, o m'inganno, è il fine naturale della produzione nazionale.

campanilismo, come non vanno bene in politica, così non devono andare in arte. Senza contare che i teatri dialettali medesimi, oltre a non avere vitalità, possibilità di vita, non hanno uno scopo ragionevole. Che cosa vuol dire infatti « teatro veneziano » « teatro fiorentino », « teatro piemontese »? Vuol dire che i caratteri rappresentati non possono uscire da quell'ambiente ch'è caratteristico a Venezia, a Firenze, al Piemonte; sono dunque come delle monografie drammatiche sulle varie città e regioni: ebbene, questo è l'ostacolo primo a che l'arte teatrale da noi possa assurgere a una significazione vasta, perfetta, omogenea di ciò ch'è profondamente italiano; ciò che, o m'inganno, è il fine naturale della produzione nazionale.

E poi, anche l'espressione « teatro piemontese », « teatro napolitano » è per sè stessa priva di significato. Non parliamo d'una provincia, ma in una città medesima il vernacolo cambia da persona a persona, e i lavori scenici in quel vernacolo non potranno mai rappresentare veramente e perfettamente tutto quanto è caratteristico della loro città: ciò può fare solamente la lingua italiana, perché è una.

Il teatro dialettale dunque non può sussistere a lungo: ad esso mancano tutti gli elementi di vita, ed è sterile per natura. Le condizioni per la sua vita non sono stabili, né possono essere. Gli usi e i costumi cambiano, mutano le credenze, le tendenze, e il vernacolo stesso si trasforma. Sì che, come non potrà il dialetto d'una sola regione durare, così non potrà mai creare un lavoro che sia l'espressione alta e vera di quella regione medesima. Quello che oggi è teatro d'una data provincia, di qui a mezzo secolo potrebbe non avere più ragione di esistere per le condizioni mutate.

La prova più evidente di questo è che non c'è stato mai un vero teatro dialettale che abbia durato gran che.

In genere, come abbiamo detto, è un attore quello che fa la fortuna di simili tentativi e li fa conoscere fuori della terra dove son nati; sparito lui ogni cosa ritorna all'oscuro. Nulla v'è dunque di favorevole alla esistenza del teatro dialettale. Tutto quello che nel teatro dev'essere verità, virtù alta e immutabile, non può venir espresso che con la lingua italiana.

LUIGI FILIPPI.

## Lirica Veneziana

Nell'anno 1817, l'eruditissimo Bartolomeo Gamba pubblicava a Venezia (Alvisioli) in quattordici volumetti la sua « Collezione delle migliori poesie scritte in dialetto veneziano di ogni secolo » e le dedicava ad E. D. Davenport onorevole signore d'Inghilterra... dotto e perito nelle lingue e nei dialetti italiani,... raccolto solerte delle antiche e moderne preziosità dell'italiana letteratura,... scrittore fel-

ce di italiani versi berneschi e di novelle venuste ». Alcuni anni più tardi, nel 1845, l'editore Cecchini di Venezia, ripetendo l'edizione del Gamba, ma presentandola in più sicura lezione ed arricchendola di copiosissime aggiunte, ripubblicava la raccolta sopra citata, in un volume unico. Finalmente nel 1886 Raffaello Barbiera dava alle stampe in Firenze, nella nota collezione gialla del Barbiera, una florita di poeti veneziani, — da uno dei più antichi, Andrea Calmo, ad uno dei moderni, Arrigo Boito, — annotata e preceduta da uno studio sulla poesia vernacola e sul dialetto di Venezia. Questo per la cronologia letteraria.

Ora tali opere, tutte ben compilate ed egualmente utili, ma difficili a rintracciarsi e vorremmo dire irreperibili addirittura, adornano come rarità bibliografiche le biblioteche pubbliche e poche private librerie di studiosi erudit, raccoglitori delle patrie memorie; e il volume stesso del Barbiera, più vicino a noi in ordine di tempo, è scomparso, se non ci inganniamo, anche dal catalogo della benemerita casa-editrice fiorentina. Ma per buona ventura, un modesto, quanto intelligente ed animoso libraio veneziano, che ama la sua città e serba il culto delle glorie avute con devoto affetto, l'editore Giusto Fuga, proprio in questi giorni manda alla luce un grosso volume di oltre novcento pagine dal titolo « Antologia della Lirica Veneziana dal 500 ai nostri giorni », compilata da un altro memore figlio di Venezia, Antonio Pilot, noto, non da oggi soltanto, ai lettori del nostro periodico.

Diciamo qui subito tutto il bene che l'opera laboriosa si merita; le critiche, gli appunti, i desideri di ciò che manca in essa esporremo da ultimo e con onesta franchezza, quantunque ben siamo anticipatamente persuasi che in lavori si fatti il giudizio di chi legge sia del tutto, o quasi, soggettivo e riesca, in fondo, più facile mostrarsi scontenti ed insoddisfatti di ciò che abbiamo dinanzi, che generosi dispensatori di lodi.

Il Pilot, mentre si propone di raccogliere — come avverte nella garbata e dotta sua introduzione — in altri volumi omogenei « il fiore della poesia vernacola storica, satirica, amorosa e via via quanto, insomma, si può agevolmente raggruppare sotto un unico fine », colla presente silloge volle fare soltanto « una scorsa scapigliata senza soverchie aspirazioni letterarie nei floriti campi della varia ispirazione; qui una rosa, lì una margherita, qua (e perché no?) un pugnito...: tutto insomma, se ne levi i papaveri; anche qualche ciclamino, un bucaneve, un crisantemo ».

Citiamo, scegliendo qua e là, qualche nome. Ecco del secolo XVI, nel quale la poesia veneziana fa già bella e sicura prova, Andrea Calmo, più noto ed apprezzato quale commediografo, attore ed epistolografo, che come poeta, mentre come tale appare talvolta oscuro e poco spontaneo, e Maffeo Venier, uno fra i migliori artefici dialettali, figlio del lercio e famigerato Lorenzo. Del secolo XVII, ricchissimo di monumenti letterari, Paolo Briti, detto anche il Cieco di Venezia, poco ricordato, ma assai popolare ai suoi tempi; — Dario Varotari, non di rado prolioso e monotono, specie nelle satire, ma nei sonetti grazioso e spontaneo; — Giulio Cesare Bona (Gnesio Basapoli), frate dei convventuali in Venezia, che scrisse più che altro contro le prave tendenze del suo secolo, dedito all'oro, all'inganno, alla vita dissoluta; — Alvaro Paruta, quasi ignoto fin qui e tolto all'oblio per opera dello stesso Pilot, che lo mise per primo in luce nelle colonne del nostro foglio. Ecco del secolo XVIII Giorgio Baffo, laido e corrotto nei versi, onesto e dignitoso nella vita privata, del quale nell'antologia sono molto opportunamente riportati (dal codice Cicogna 2395 del Museo Correr) i versi martelliani contro la commedia del Goldoni « Il Filosofo Inglese », cui il commediografo stesso rispose per primo da par suo, poi, acutamente, il Gozzi; — l'abate Angelo Maria Labia, il poeta cronista, a dir così, degli ultimi tempi della Repubblica; — Carlo Goldoni e Gaspare Gozzi; — G. B. Merati (Tati Remita), abate benedettino nell'isola di San Giorgio e poeta gnomico picaevolissimo; — il magistrato faceto e galante M. Antonio Zorzi; — Giovanni Pozzobon, compilatore ed editore del popolarissimo « Schiessen Trevisan »; — Giacomo Mazzola e Lodovico Pastò, medici entrambi ed entrambi poeti graziosi e facilissimi. Del secolo XIX l'acuto e arguto favolista Francesco Gritti della nobilissima famiglia, che annovera tra i suoi antenati il doge Antonio; — G. B. Bada, agile ed esperto nelle parafrasi delle favole esopiane; — Luigi Martignon, ingiustamente dimenticato; — il classico tra i poeti veneziani Antonio Lamberti; — il fecondissimo Pietro Buratti, novello Ovidio; — Giacomo Vincenzo Foscari, castigatissimo e patriota fervente, soldato con Napoleone e amico intimo del Carrer; — Camillo Nalin, fluido, lepido e caro ancor oggi al popolo di Venezia. E taciamo di altri molti per ricordare, a noi vicinissimi tra i moderni, con sempre vivo desiderio e rimpianto, Attilio Sarfatti, rapito a soli 35 anni nel 1900 e Riccardo Selvatico morto un anno dopo, nel 1901.

Ai poeti contemporanei è riserbata l'ultima

parte del volume, che da pagina 639 giunge a pagina 932; ma di essi, che sommano ben a ventuno e sono, in generale, non degeneri figli della gloriosa musa paesana, omettiamo, per brevità e per facili ragioni, di citare anche i nomi, eccezion fatta per quello dello stesso Antonio Pilot. Che egli fosse un dotto studioso di letteratura veneziana, un diligente e infaticabile ricercatore di antiche memorie, un buon erudit e insieme illustratore vivace di aridi documenti, era noto da tempo; che sia ancora facile ed arguto poeta vernacolo, lo dimostrano, non molto tempo addietro, i suoi « Cocolelli, Sempiezzi e Matezzi in lengua veneziana », lo dimostra ora un'altra volta questo nuovissimo saggio di sedici varii componimenti, dall'anacreontica al sonetto. Poichè giova notare a titolo di lode che il Pilot, riportando i suoi versi, non ha voluto ripetersi: « Barufe in famegia » — « L'omo inamorà xe un piavol » — « El squero », ecc., domandano per la prima volta, in mezzo a queste pagine, il giudizio del pubblico.

Chiude l'antologia un indice biografico preciso e sufficientemente compiuto.

Se non che — ecco le critiche e gli appunti che abbiamo promessi e che l'autore stesso, del resto, domanda ai suoi benevoli... e malevoli lettori — noi avremmo desiderato che le utili biografie, inopportunamente relegate e sepolte in calce al volume, avessero invece trovato posto più adatto tra le pagine della raccolta, dinanzi ad ogni singolo autore citato, proprio così come fece, ad esempio, il Barbiera nella scelta sopra riferita; nè vale a giustificazione del peccato commesso l'economia del volume, il quale poi, a conti fatti, si sarebbe accresciuto di una ventina di pagine al più. Che se proprio ragioni di spazio e di opportunità tipografiche si sono a ciò opposte, il Pilot poteva facilmente essere, con qualche coraggioso sacrificio, più misurato e parco nella sezione dei contemporanei e di conseguenza (ecco un altro nostro desiderio!) meno avaro, a piedi pagina, nelle note « rarae nantes in gurgite vasto ». A tacer di vocabili (agrizzare, storiol, batibugio, cattazze, azzalin, pepa, cavedal, sparaman... e potremmo continuare a lungo, trascrivendo dai nostri appunti), anche intere frasi e versi invocano nell'antologia commenti e postille; nè il Pilot, uomo di giudizio, può pretendere che i concittadini di Carlo Goldoni siano tutti custodi erudit anche del dialetto di un secolo addietro e più, e che l'opera sua, di così lunga lena, non varchi le acque tranquille della laguna. In una nuova ristampa dell'opera, che noi sinceramente auguriamo non lontana, l'autore provvederà, ne siamo sicuri, alle lievi defezioni, che in omaggio alla verità abbiamo notate; e così anche l'editore, tanto benemerito degli studi e della cultura veneziana, farà da parte sua ogni sforzo per rendere il volume più proprio per quanto riguarda la forma esterna (ahimè quella mescolanza di carta... iridescente!) e tipograficamente meglio corretto. Noi rischiamo di correre ora colle nostre parole, il declivio della pedanteria, è vero; ma è parimente inoppugnabile che molti editori italiani, grandi e piccini, attendono alla stampa delle opere loro con poco rispetto per sè stessi e per il pubblico: interpunzione qua e là mancante o sbagliata addirittura, sviste di impaginazione, errori di vario ordine nel testo, attorno ai quali lo studioso benevolo è più volte chiamato ad esercitare il suo acume e la sua pazienza...

Abbiamo parlato in generale, e l'editore Giusto Fuga, che ha pure qualche rimorso di questo genere sulla sua coscienza, non ci sussurri a difesa aver un giorno il Tommaseo, gran lettore e intendente di libri, affermato — a proposito degli errori di stampa — che il libro più corretto è quello che ha l'errata-corrigere più lungo. Il suo volume non l'ha, e se l'avesse... sarebbe in ogni caso troppo lungo!

LUIGI ZENONI.

## CRONACA

\*\* Il centenario del Boccaccio.

Anche le feste per il centenario dell'immortale novellatore di Certaldo sono passate. In memoria perenne di esso rimarranno i due poderosi discorsi pronunziati da Vincenzo Morello e Isidoro Del Lungo, e la scoperta e la consegna delle ossa del Boccaccio al sindaco marchese Mannucci.

Singolare storia questa del ritrovamento delle ossa del grande umanista che si ritenevano da tutti perdute. La scoperta è dovuta al proposito di San Jacopo don Alessandro Pierotti, il quale, dopo indagini e ricerche durate più anni, riuscì a trovare il luogo preciso dove esisteva il sepolcro che racchiudeva gli avanzi del Certaldo; senonchè quegli avanzi erano mischiati ad altri di altra salma, come ne facevano fede due teschi. Comunque sia, il sepolcro in cui furono rinvenute le ossa era incontestabilmente quello in cui furono racchiuse le ossa del Boccaccio,

dunque, se non tutto, parte del contenuto di quella tomba doveva senza dubbio aver appartenuto alla salma di lui. L'accertamento fu fatto con la maggiore scrupolosità, quindi quei resti rinchiusi con religiosa cura nell'urna in cui già li aveva raccolti don Alessandro Pierotti, legata l'urna e suggellata, venne redatto l'atto notarile di consegna al proposto di S. Jacopo e al marchese Mannucci, sindaco di Certaldo.

L'atto solenne fu firmato dal marchese Mannucci, dal proposto don Alessandro Pierotti, dai professori Isidoro Del Lungo, Pio Rajna, Gilberto Scerant, da Adolfo Orvieto, Aldo Francesco Massera, Goffredo Bellonci, conte Pognatti, avv. Roselli e dottor Dario Novi.

Con quest'atto si conferma al mondo civile che Certaldo conserva, preziose reliquie, le ossa dell'immortale autore del *Decameron*.

\*\* *In memoria di Cesare e Vittorio Betteloni.*

Nel recinto del cimitero di Bardolino domenica scorsa fu solennemente scoperta una lapide che il paese volle murata sulla porta della Cappella votiva a memoria di Cesare e Vittorio Betteloni. La cerimonia fu accompagnata da discorsi, cortei, ecc.

\*\* *Le opere del Segantini all'estero.*

La vendita delle opere del Segantini è terminata.

Ecco ora la lista dei quadri che si trovano all'estero:

A Vienna: *Nirvana*, *Cattive madri*, *Meriggio*, cartoni del trittico e qualche altro disegno. A Berlino: *Ora mesta*, *Ritorno al paese natio* e disegni. A Monaco: *Aratura in Engadina*. Ad Amburgo: *Dolore confortato dalla fede*, *Paesaggio con pecore*. A Lipsia: *Ritratto*, *Il figlio dell'amore*. A Zurigo: *Ragazza che fa calze*. A Basilea: *Vacche aggiate*. A Liverpool: l'altro *Nirvana* delle *Lusuriose*. A Coira: *Al balcone*. A S. Moritz: *Tritico*, conservato nel Museo Segantini del quale il Governo della Federazione Elvetica contribuì con 250.000 franchi.

\*\* *Per G. Verdi a Busseto.*

Anche Busseto vuol ricordare e onorare Giuseppe Verdi, e nel suo teatro rappresenterà la *Traviata* e *Falstaff*. La prima rappresentazione è fissata per il 20 corrente. Si darà la *Traviata* diretta da Arturo Toscanini.

Il giorno 4 prossimo ottobre si radunerà poi in Busseto il primo Congresso dei maestri di musica italiani.

\*\* *Un busto a Gounod.*

A Saint-Remy di Provenza verrà dedicato un busto a Carlo Gounod, nella ricorrenza del cinquantenario dell'opera sua *Mirella*. Si ricorda che il Gounod cinquant'anni fa, innamorato dell'ispirato poema di Mistral, si era appunto recato a Saint-Remy per intendersi con l'illustre poeta e per vestir di note melodiose i sonanti e suggestivi versi di lui. A Saint-Remy si svolgeranno solenni festeggiamenti, cui prenderanno parte i più celebri compositori ed artisti di Francia e lo stesso Federico Mistral. Alla inaugurazione del busto si troverà pure il figlio di Gounod.

\*\* *Notizie teatrali.*

L'ultima commedia di Ed. Rostand, *La dernière nuit de Don Juan* sarà recitata a Parigi verso la fine di dicembre.

L'autore ha posto l'azione a Cartagena dove la leggenda vuole che Don Giovanni abbia terminata la sua vita piena d'avventure erotiche.

Il lavoro è in due atti soli, ma assai lunghi; alla lettura il primo dura un'ora, il secondo un'ora e un quarto.

A quanto si dice, *La dernière nuit de Don Juan* sarà tradotta in italiano da Olindo Guerrini.

— Nella seconda quindicina di settembre si rappresenterà a Parigi *La rose rouge* di Romain Coolus. La nuova commedia, in tre atti, è di una forte drammaticità che si accentua di atto in atto e che, dice l'*Excelsior*, non può mancare di produrre una forte impressione.

Il primo e il terzo atto si svolgono davanti a una *halle*, il secondo in un giardino.

Anche questo lavoro comparirà sopra scene italiane.

— Il 15 del prossimo ottobre s'inaugurerà a Parigi un nuovo teatro sorto sulle rovine del *Vieux Colombier*. In esso si produrranno, oltre che lavori di giovani autori moderni, scelte opere del repertorio antico e classico. Il cartellone promette fino da ora una tragedia di Eschilo ed una di Euripide, il *Don Giovanni*, *Il cornuto immaginario*, di Molière; il *Britannicus*, di Racine; *Barberine*, del De Musset; *Daisy*, di Tristan Bernard; *Il pane di casa*, di Giulio Renard; *La fortuna di Francesca*, di Giorgio Porto-Riche; e poi lavori del Claudel, del Suares, ecc. Sono annunciati anche capolavori del teatro straniero.

\*\* *Tra riviste e giornali.*

La *Rassegna Nazionale* (1° settembre) contiene: « Monsignor Bonomelli tra gli operai all'estero »

note ed appunti; « Di una nuova legge sulle espropriazioni e degli studi avviati per compilarla » di P. Manassei; « A proposito di una nuova edizione delle lettere di S. Caterina da Siena » di Matilde Fiorilli; « L'editto di Milano: Fu un vero editto? » di A. Giobbo; « Un avventuriero lucchese nella prima metà del secolo XIX » di C. Sardi; « Giuseppe Allievo » di G. Cottini; « Enrico Lacerda e i suoi tempi » di Luisa Giulio Benso; Notizie letterarie; « La commemorazione di P. Alberto Guglielmi » di A. V. Vecchi; « Di una banca per l'estero » di A. G. Mallarini; *Rassegna politica*, Notizie, ecc.

— In *Pagine Istriane* (luglio-agosto 1913) Attilio Hortis parla dell'autografo dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, donato recentemente alla Biblioteca civica di Trieste, che l'illustre uomo considera come un vero cimelio. — G. Quarantotto ricordando Besenghi degli Ughi morto il 24 settembre del 1849 a Trieste ha parole di lode per la lapide dedicatagli di questi giorni dall'on. Adolfo Mordo. — D. Rismundo discorre di « Dignano nei ricordi ». — Altri scritti porta il fascicolo: di Ignazio Mitis « Ancora su Caisole »; di F. Babudri su « il Calendario istriano nelle rime e nelle assonanze del popolo »; di F. Majer su « Gli ebrei feneratori a Capodistria ».

— Nella dispensa 5<sup>a</sup> (ag. 1913) de *La Bibliofilia* Arnaldo Bonaventura descrive un Codice musicale mediceo della collezione di manoscritti del comm. Leo Olschki; lo scritto è accompagnato da quattro tavole fuori testo, che offrono un saggio della ricchezza di quel codice ornato di miniature splendide. G. Boffito e P. Niccolari continuano la loro « Bibliografia dell'aria ». Leo S. Olschki dà il seguito del suo elenco dei « Livres inconnus des bibliographes » e Roland Barraud dà il seguito del suo « Essai de Bibliographie du songe de Poliphile ».

— Nell'*Illustrazione Ossolana* (nn. 7-8) Guido Bustico parla della « maschera di Napoleone » donata recentemente dal prof. Luigi Belli al Museo Galletti, e in altra parte discorre della « Valle Antigorio e Formazza » ai confini d'Italia. G. V. Amodini-Capìs dà « Appunti di Storia ossolana » e Silvio Canestrini tratta dei « minerali dell'Ossola ».

— Nella *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* (n. 7, a. XXI) A. Della Torre recensiona il libro di E. Donadoni « Antonio Fogazzaro ». E. Mele parla « di alcune novellate nel « Don Quijote ». F. Flamini polemizza circa « Il petecantropo filosofo ». Segue un abbondante notiziario.

— Il prof. Luciano Vischi ha pubblicato di recente (22 agosto) nel *Resto del Carlino* una buona traduzione del *Carme Alumnus Virgili* del prof. Adolfo Gaudiglio che ottenne la *magna laus* nel concorso di Amsterdam di quest'anno.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

### LETTERATURE MODERNE

Studi diretti da Arturo Farinelli.

Una buona notizia abbiamo appresa in questi giorni e noi la comunichiamo ai lettori, persuasi, che, come a noi, essa giungerà loro gradita. Verrà fra breve iniziata in Italia la pubblicazione d'una scelta di studi di letterature moderne, diretti da Arturo Farinelli il chiaro docente nell'Ateneo torinese. Come e di che sarà composta questa specie di preziosa collana letteraria ci viene spiegato dallo stesso Farinelli.

Ecco infatti le sue testuali parole:

Piacque ad alcuni giovani affidare a me la direzione di una scelta di studi, che si offrisse al pubblico a libri intervallati e manifestasse quel vivo amore per la poesia e l'arte dei popoli moderni, che pur da noi si è acceso negli spiriti, ed ha recato all'indagine critica, risollevata e fortificata ormai, uscita fuor di ogni cerchia angusta, nuovi impulsi e nuove energie.

A tutti dovrà sembrare opportunissima una tale scelta, vagheggiata in Italia da più anni e non mai tentata, poiché, se da una parte le monografie che svolgono argomenti di letteratura italiana facilmente trovano posto nelle collezioni di cui è ricca a dovizia la critica contemporanea, dall'altra vediamo costretti a rimaner nell'ombra, dispersi, privi di un centro a cui convergere, gli studi migliori che intorno alle letterature straniere si vanno compiendo.

Ci compiacciono dei libri che Tedeschi, Francesi ed Inglesi dedicano alle cose nostre, libri fatti talora abilmente e con finezza e chiara visione; ma pur vorremmo che anche gli Italiani rivelassero una egual destrezza nel penetrare e comprendere la vita spirituale che è fuori del-

l'ambito delle loro tradizioni. Come abbiamo sempre ritenuto folle delirio le fantastiche dei razzisti, presuntuoso vaneggiamento l'accordare a questa o a quell'altra nazione un privilegio particolare nella liberissima creazione artistica, così siamo ora più che mai convinti che fra le varie nazioni non esistono barriere, e fermissimamente crediamo a quell'unità spirituale inscindibile, che è in tutte le letterature di tutti i popoli.

La proposta, che a me facevano gli amici e compagni di studio con tanto ardore di fede, mi sedusse, e, vinte le prime esitazioni, accordandomi con un editore valente, benemerentissimo della diffusione della cultura in Italia, inizio ora, senza ambagi, la desiderata pubblicazione.

Né occorre che io qui annunzi un programma determinato, e segni le norme direttive per il lavoro che intendiamo compiere: l'esplorazione del mondo dell'anima in scrittori cresciuti sotto ogni plaga di cielo, fatta sulle opere viventi ognora, con criteri risolti, con retta disciplina storica con tutti i sussidi offerti dalle Biblioteche e dagli Archivi, che non dovrebbero essere necropoli squallide, ma focolari di una scienza sempre desta e sempre attiva. Nessuna predilezione di scuola ci guida. Ci inchiniamo a tutte le scuole e a tutti i metodi, persuasi che chi indaga e si affanna per cercare il vero debba seguire unicamente la voce che risuona nella sua coscienza, e sviluppare intera, non mai inceppata, la sua individualità.

E immaginiamo una palestra di studi e di ricerche aperta a tutti i critici già addestrati nel lavoro, animati da sinceri e saldi propositi; ma dichiariamo di non poter favorire gli inesperti che ancor limano ed accarezzano le prime dissertazioni, e i cupidi di fama che per tutta sostanza soglion dare un'esteriore apparenza, simulando una scienza che non posseggono, o quelli ancora che corrono ansimanti alla ricerca dei titoli ambiti e, spenta in cuore ogni fiamma di aspirazioni ideali, sommettono la scienza a bassi scopi di utilità pratica.

### Volumi di prossima pubblicazione:

ARTURO FARINELLI, « La vita è un sogno » — (A proposito del dramma di Calderon).

GIUSEPPE GABETTI, *Il dramma di Zacharias Werner*.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *La leggenda del Tasso in Francia — Storia di un tema romantico*.

SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*.

GIUSEPPE ANTONIO ALFERO, *Lo « Heinrich von Ofterdingen » di Novalis*.

FEDERICO OLIVERO, *I racconti trascendentali di E. A. Poe*.

### In preparazione:

ARTURO FARINELLI, « Don Giovanni ».

ID., *Le « Sette leggende » di Gottfried Keller*.

FRANCESCO PICCO, *La vita e l'opera del Brantôme*.

DIEGO VALERI, *La poesia di Maurice de Guérin*.

PAOLO ARCAI, *Ippolito Taine*.

ALBERICO BACCIARELLO, *La Bibbia e i poeti pseudo-classici in Francia*.

ALESSANDRO FERRARIS, *Il pensiero e l'arte di Balzac*.

SAVERIO FILIPPONI, *La vita e le opere di F. Haller*.

BARBARA ALLASON, *Caroline Schlegel*.

MARIO PUCCINI, *La viottola - Novelle* (collezione economica di romanzi e novelle, n. II). Ancona, Giovanni Puccini e figli, editori, 1912.

Perché Mario Puccini abbia intitolato *La viottola* questa sua raccolta di novelle, alla quale è per seguirne un'altra che s'intitolerà *La strada maestra*, facilmente intende l'avveduto lettore. Di fatto il volume ha per dir così un carattere sperimentale, come quello che non offre lo svolgimento di un solo genere, fra i molti in cui si partisce la forma letteraria della novella, ma dà al lettore nei dieci lavori che lo compongono, altri e tanti saggi o meglio tentativi di vari generi narrativi, con singolare varietà e riuscita armonia. V'è la novella borghese e quella letteraria, v'è la novella tragica e quella ironica, v'è la novella campestre e quella provinciale, v'è in fine, su tutto, la dimostrazione di una coltivata ed estesa attitudine a raccontare e la presentazione di un temperamento di narratore il quale descrive, analizza, sente, vede, traverso ad una personalità molteplice ed organica. L'unità del libro è data dall'unità dell'autore il quale sembra abbia voluto cimentarsi con le forme più diverse non solo per la compiacenza di godere di se stesso nelle manifestazioni diverse che sentiva di poter esprimere di se stesso, ma anche per scaltrirsi, per affinarsi, per temprarsi, si da ritrovare la sua strada maestra. V'è in ciò una simpatica, giovanile, quasi ingenua sincerità onde proviene un giudizio diseguale, quanto alle sin-

gole composizioni, ma coerente e deciso quanto allo scrittore. In vero, delle novelle alcune sentono un poco l'esercitazione e quello speciale adattamento di uno spirito d'artista, ad uno stampo che non egli ha creato; altre mostrano qualche artificio, per il modo in cui sono condotte, altre lasciano osservare qualche incertezza d'esecuzione, qualche asprezza di passaggi, ed in tutte si nota un certo sforzo di stile, per la ricerca d'immagini non sempre felici, per taluni translati un poco contorti o bruschi o sorprendenti. Ma lo scrittore, se non del tutto rivelato, c'è sicuramente, nelle sue virtù ed anche nei suoi difetti, anzi c'è uno spirito di scrittore, che si prepara nei tentativi più vari a trovar la sua più corretta espressione. *La viottola* è un libro di purificazione, in cui l'autore può rivedersi se stesso, e riconfrontarsi con l'opera propria e con la propria coscienza d'artista, per affrancarsi a miglior determinazione delle proprie attitudini e delle proprie facoltà. Ma è anche, preso per sé, non solo come geniale emanazione di un giovane vivace e tenace, ma anche come contenuto intrinseco ed obiettivo di lettura, un piacevole volume. — (E. B.).

La ditta Zanichelli ha pubblicato un dotto studio di ANTONIO SCOLARI. *Il messia dantesco*; ha pure pubblicato un'opera, di alta importanza per la psicologia sociale, intitolata *Lettere di letterati* del prof. FILIPPO LUSSANA; e in fine ha ripubblicato, a gran vantaggio dell'educazione popolare, uno dei migliori libri che a questo intento siano stati scritti durante il nostro risorgimento, vogliam dire *Uomini e soldati* di quel gran valentuomo che fu G. C. ABSA; del quale giovani, ed anche i vecchi, debbono pur leggere le gloriose *Noterelle d'uno dei Mille* (ovvero *Da Quarto al Volturino*), il racconto, recentemente pubblicato dalla stessa ditta Zanichelli, *Le rive della Bormida*.

### OPUSCOLI.

— *Di alcuni scritti di Ugo Foscolo sconosciuti in Italia* (Estr. « Nuova Antologia » 16 luglio 1913). Di farci conoscere questi scritti si è assunto l'impegno EUGENIA LEVI, che tanto studio porta nelle indagini sull'opera sulla vita del poeta di Zacinto. La chiara nostra collaboratrice, riservandosi di offrircene altri in seguito, ci presenta intanto, da lei tradotto sul testo inglese pubblicato nella *Retrospective Review* del 26 maggio 1826, il giudizio del Foscolo sulle *Rime* di Michelangelo Buonarroti (il Vecchio) nell'edizione uscita in Firenze nel 1726.

— Tra i numerosi scritti coi quali fu composta la « Miscellanea di studi critici e ricerche erudite in onore di V. Crescini », — studi e ricerche veramente degni dell'egregio uomo cui furono dedicati, — sono compresi i *Giudizi sul Petrarca del Grotto e di Celio Magno*, raccolti ed illustrati col suo abituale acume da ANTONIO PILOT. (Cividale del Friuli, Tip. Stagni).

— Ricerche storiche *Su le origini di Comiso* ha fatto F. STANGANELLI e il frutto de' suoi studi ha pubblicato poi nell' « Archivio storico per la Sicilia Orientale » di cui abbiamo sott'occhio l'estratto. Il lavoro presentava certo ardua fatica; lo Stanganelli, infervorato dall'amore del luogo natio, ha spinto lo sguardo tra le tenebre dell'antichità e del medioevo e interrogando gli storici e i geografi che più si occuparono dell'interessante argomento, confutando alcune asserzioni che a lui non sembrano attendibili e ne rileva altre dalle quali la realtà apparisce più sicura.

— Sopra *Il Canto XV del Purgatorio* ARTURO LINAKER tenne una lettura a Genova nel gennaio 1907 e la ripeté a Firenze in Orsanmichele