

# FANFULLA DELLA DOMENICA



Fanf. Dom. - C. e. Posta - scad. 31 Dic. 1914  
5688 Sig. Avv. Ercole Braschi  
Via S. Maria Valle, 5  
MILANO  
58

CENTESIMI 10  
II. NUMERO  
Abbonamento al FANFULLA DELLA DOMENICA  
Italia: Anno L. 3 — Semestre L. 2  
Estero: . . Anno L. 6 — Semestre L. 3,50  
ANNO XXXVI — N. 12  
Roma, 22 Marzo 1914  
DIRETTORE: PROF. CARLO SEGRÈ  
I manoscritti non si restituiscono  
ARRETRATO 15  
CENTESIMI

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

## SOMMARIO

Arduino Colasanti. Bramante.  
Giorgio Barini. Abbasso Shakespeare!  
Flaminio Pellegrini. Fantasma epico-drammatico del mondo poetico Carducciiano.  
M. A. Garrone. Per le relazioni letterarie fra Italia e Spagna.  
Cronaca — Note bibliografiche — Nuove pubblicazioni.

## BRAMANTE

Si sono compiuti in questi giorni quattrocento anni dalla morte di Bramante ed è un grande fervore di studi e di ricerche intorno al grandissimo artista, il più ricco d'invenzioni costruttive fra gli architetti del Rinascimento. Ma, se appare sempre meglio determinata nel suo alto significato e nei suoi elementi costitutivi l'opera dell'artefice meraviglioso che a Giulio II parve degno di rivelare con la fabbrica della rinnovata basilica di S. Pietro non tanto il voto dello spirito anelante alla salute eterna, quanto il trionfo della potestà temporale della Chiesa e della vittoria che la sua civiltà aveva riportato, nessun ardore d'indagine è riuscito a scoprire finora la Moira oscuramente velata che sembra presiedere alla sua educazione e alla sua giovinezza.

I documenti che lo riguardano, se hanno stabilito che egli vide la luce in una campagna nelle vicinanze di Monte Asdrubaldo, tacciono di lui fino al momento in cui a Milano aveva già gloriosamente iniziata la sua carriera di artista maturo di esperienza e ricco di genialità.

Ma dal mirabile organismo architettonico che, in mancanza di meglio, si contentò di dipingere sul prospetto di una casa in Corso Venezia, alla facciata del duomo di Abbiategrasso, dalla chiesa di S. Maria di Canepanova presso Pavia al chiostro di S. Ambrogio, dai lavori compiuti in Santa Maria delle Grazie alla meravigliosa trasformazione del S. Satiro, noi possiamo seguire lo svolgersi continuo di una idea di bellezza che ogni giorno più anelava a rivelare con maggiore impeto e con maggiore spontaneità l'anima eroica di Grecia e di Roma.

Giunto in Lombardia quando l'architettura languiva nella imitazione delle complicate formule romaniche con i loro sistemi di colonnine, di arcate e di gallerie, Bramante con l'audacia e la novità delle creazioni costruttive mostrò in qual modo il genio classico potesse unirsi allo spirito dei tempi nuovi, così che il Rinascimento, fiorendo nell'epoca sua come già in quella di Leon Battista Alberti dalle antiche forme e dalle antiche ispirazioni, sembrò veramente il risvegliarsi della stessa vita nella più meravigliosa primavera dell'umanità.

Il rinnovamento ancora una volta non fu se non un ritorno all'antico spirito, le facciate delle chiese, come quella del duomo di Abbiategrasso, si modellarono sugli antichi archi di trionfo, la vita e la bellezza degli edifici non apparvero soltanto nelle loro parti e nell'insieme, ma anche nella loro armonia col cielo e con le cose che li circondano, il carattere degli ornamenti diede il senso del rinnovato amore che ricongiungeva l'uomo alla natura, i portici e i loggiati, schiudendosi sopra i solidi capitelli, sembrarono veramente aperti perchè li invadessero e vi circolassero l'atmosfera e la luce, vi passassero

volando le rondini e i colombi e vi giugessero i canti delle creature dell'aria e il profumo dei fiori.

Un'arte informata a questi principii non poteva trovare la sua espressione assoluta e completa che a Roma, la quale è l'unica città che possa donare agli artisti e ai poeti il ritmo classico per cui l'uomo, a traverso il passato, ritorna alla vita semplice e profonda della natura.

Infatti l'essenza di Roma è classica non tanto perchè qui si conservano i più gloriosi monumenti che levino ancora i loro fastigi sotto la volta del cielo, ma perchè la città immortale è il primo maestro che parli all'artista con violenza eloquente e gli imponga di continuare ciò che è scritto nelle forme naturali, di ascoltare e di osservare ciò che dicono le forze eterne, di non mai alterare la natura, di non nascondere, di non velarla in alcun modo, di creare secondo la stessa legge con la quale la natura produce la disseminazione delle montagne e l'innumerabile varietà delle piante.

Per questo i maggiori artisti, giunti a Roma, trasformano la loro maniera, allargano il ritmo del loro respiro e pronunziano le parole che giungeranno al più lontano avvenire.

Il Beato Angelico vi sente vibrare una umanità più vasta di là dalle mura che chiudono nei chiostri fioriti e nelle celle monacali l'intimità delle sue soavi rappresentazioni; il neo platonismo di Michelangelo vi perde la sua particolarità fiorentina per assumere il senso profondo della universalità; la vibrazione di gioia che trema religiosamente nelle opere giovanili di Raffaello vi s'intensifica ed erompe nel tripudio di un'ardente sensualità pagana; Bramante non è più il facile e giocondo decoratore della casa Pozzobonelli e del S. Satiro di Milano, ma sembra trarre le sue ispirazioni non tanto dalle antiche terme e dalle basiliche, quanto dalla linea dei monti, e dalla desolata solitudine che circonda Roma di una infinita grandezza e di un tragico silenzio.

Seguendo passo passo l'attività svolta in Roma da Bramante, dal cortile di S. Damaso a quello del Belvedere, dal chiostro della Pace al Tempietto di S. Pietro in Montorio, dalla meravigliosa scala tortile al progetto del nuovo tempio Vaticano, assistiamo ad un processo di semplificazione continua. Qui dove gli architetti fiorentini tenevano il campo con le loro forme esili, con la loro decorazione da oreficeria, con la grazia superficiale della loro esteriorità elegante, il grande urbinato sente ogni giorno più che in architettura le forme che veramente servono a mostrare l'essenza e la virtù prodigiosa dello stile sono soltanto quelle nelle quali appare la maggior somma di vita. E la vita per lui è divina proporzione, intuizione profonda, istintiva, immediata della destinazione di ogni particolare e di ogni organismo costruttivo, facilità d'intendere l'aspirazione di ogni materiale ad ascendere come colonna, come arco, come volta, come cupola, come campanile.

Per quale ragione le opere di Bramante, così semplici nella loro solida apparenza esteriore, hanno sempre la virtù di far rinascere in noi il nostro spirito giovanile, il dono della meraviglia, come dinanzi allo spettacolo di un'alba? Perchè in esse si concentra una somma di vita, la quale è espressa nello stile, che è il segno visibile dell'idea. In architettura

non sono le forme più appariscenti quelle che generano una emozione artistica più profonda. Il genio abita nell'invisibile, e, se la linea di un arco, quando è segnata da un'artista comune, ci lascia freddi, ci riempie invece di commosso stupore quando la mano che ne traccia il volo è quella di Donat Bramante.

Se il romanticismo è il culto e l'espressione dell'io, l'arte classica è l'annullamento dell'uomo come individuo e la sua trasformazione in voce del mondo. Felice istinto della razza, non meno che perspicuità del genio individuale, comandarono appunto a Bramante di essere un artista classico, capace cioè non soltanto di esprimere la sua personalità, il suo sentimento e la sua passione, ma di rispecchiare l'anima di tutte le creature umane, di farsi eco di tutte le cose.

E come tutti i grandi artisti marchigiani, sembra che egli lavori accompagnato dalle visioni tranquille del paese nativo, ove le albe sono una festa di canti aerei di rondini, i tramonti han luce di prodigio e nelle sere animate dal suono delle campane i monti salgono come implorazioni degli uomini verso le prime stelle.

La stessa purezza, la medesima solenne semplicità che si riflette negli edifici di Bramante splende come un ricordo di pace nei quadri di Gentile da Fabriano, effonde un'eco delle consolanti musiche diffuse per l'oro dei crepuscoli marchigiani nelle grandi composizioni di Raffaello, anima i paesaggi di Giacomo Leopardi.

Ricordate? :

... e di lontan disvela  
serena ogni montagna.

Qui la natura confessa la sua divina quiete allo spirito geniale che ha saputo limpidamente leggerne il linguaggio, il linguaggio semplice che nulla nasconde e che può essere inteso solo dai bambini, dai poeti e dagli eroi.

Ebbene, la stessa verità che nella « quieta notte senza vento » la luna sorgente sulle montagne diceva a Giacomo Leopardi, la natura ripete a Raffaello e a Bramante, i quali con altrettanta serenità la espressero nelle linee placide e felici delle loro meravigliose invenzioni.

ARDUINO COLASANTI.

## Abbasso Shakespeare!...

I.

### Le opere.

Credo sia difficile trovare uno scrittore al quale sia toccato un trattamento più straordinariamente vario, che sia stato oggetto di più raffinata tortura, di esaltazioni più solenni, di critiche più acerbe, di Guglielmo Shakespeare. Ma se (ricordando soltanto i maggiori) possiamo renderci conto delle ire letterarie di un Voltaire, delle proteste morali e politiche di un Tolstoj contro uno scrittore la cui arte è in opposizione coi loro ideali; certi altri attacchi rabbiosamente insistenti, certe altre faticose e accanite campagne, non si spiegano se non riconoscendone il movente nel desiderio di fare un po' di chiasso, di mettersi in vista, desiderio di chi talvolta potrebbe anche ravvicinarsi al tipo critico dell'onesto Iago.

Anni sono, il Ricciardi levò gran rumore pubblicando *Le bruttezze di Dante*: i dantisti inferociti inveirono contro il novello Erostrato il quale si compiacceva nella enumerazione dei passi

danteschi che potevano dar luogo a qualche osservazione: protesteranno con uguale forza gli adoratori dello Shakespeare contro Georges Pellissier, per il libro da lui pubblicato in questi giorni *Shakespeare et la superstition shakespeareienne* (Paris Hachette 1914), in cui sono ordinatamente e organicamente esposte e disposte le bruttezze del grande drammaturgo?

L'autore dichiara di essere anticipatamente rassegnato al disprezzo degli adoratori dello Shakespeare, che però non gli impedirà di segnalare i difetti di cui i critici tacciono o che pretendono far passare per bellezze, i quali abbondano nelle opere di questo? Dio del teatro che è... « un cattivissimo drammaturgo ».

Prima colpa: abbandono della classica regola delle tre unità, alla quale lo Shakespeare ha sostituito il capriccio, a danno della logica, della verità, della verosimiglianza. Il Pellissier enumera i cambiamenti di scena in alcuni atti dei *Due gentiluomini di Verona*, del *Coriolano*, del *Giulio Cesare*, del *Re Lear*, di *Antonio e Cleopatra* sopra tutto, ove, nel terzo atto, l'azione si svolge in tredici luoghi, dalla Siria a Roma, ad Alessandria, ad Atene, ad Azio... Dopo le violazioni alla regola della unità di luogo, quelle all'unità di tempo: dalla *Tempesta*, la cui azione dura tre ore, alla *Novella d'inverno*, in cui dal terzo al quarto atto passano ben sedici anni, lo Shakespeare si permette tale libertà, da attribuire una elasticità e una capacità enormi alle ore e persino ai minuti; da una scena all'altra si maturano e si attuano progetti non semplici, si trasformano affetti e caratteri.

E che dire della maltrattata unità d'azione? Molteplicità di soggetti, aggiunta di episodi non collegati necessariamente alla azione o alle azioni principali, si notano nel *Cimbelino*, nella *Bisbetica domata*, nel *Re Lear*, nel *Giulio Cesare*, in *Tutto è bene quel che ben finisce*, *La dodicesima notte*, *Timone d'Atene*, *La novella d'inverno*, *Molto rumore per nulla*, *Il mercante di Venezia*... (Ma il *Sogno di una notte d'estate* dove lo lascia, egregio signor Pellissier?... Se ne ricordi per una nuova edizione). In conclusione: il poeta inglese non si limita a ripudiare regole che lo stesso Pellissier dichiara « arbitrarie o gratuitamente incommode »; ma « viola i principii essenziali della composizione... Le produzioni di Shakespeare sono mal fatte, si disseminano e si sparpagliano all'avventura; lo svolgimento ne è a volte precipitato, a volte lento e fiacco, a ogni passo vi si incontrano deviazioni, lungaggini, lacune; finalmente, l'azione non vi ha quasi mai la concatenazione e la coerenza cui debbono costringerle le leggi fondamentali del genere drammatico ».

Difettose sono le esposizioni o per assurdità, come nel *Re Lear*, o perchè incomplete, come nel *Mercante di Venezia*, o inesatte, o perchè fatte da personaggi di nessuna importanza nel dramma, o perchè rivolte evidentemente al pubblico, o perchè consistenti in scene inutili e che non spiegano nulla, come nella *Tempesta* (signori: si tratta proprio della scena sulla nave ch'è per naufragare), nel *Macbeth* (prima apparizione delle streghe), nell'*Amleto* (prima apparizione dello spettro); difettoso lo scioglimento o perchè troppo prolungato (*Mercante di Venezia*, *Cimbelino*) o incomprendibile per taluno dei personaggi (il re in *Tutto è bene quel che ben finisce*), o troppo precipitoso (*Coriolano*, *Amleto*), o per troppo subitanea trasformazione di carattere di un personaggio (*Tutto è bene ecc.*, *I due gentiluomini ecc.*); difettosa l'intima composizione o per contraddizioni e inavvertenze, o perchè un personaggio di secondaria importanza ad un certo momento ne acquista molta, ovvero per ingenuità e inabilità. Vi è soverchia abbondanza di mezzi convenzionali per avviluppare e sbrogliare l'intrigo, di artifici grossolani: conversazioni sorprese, equivoci di persone (come nella *Commedia degli equivoci*: chi l'avrebbe sospettato?) sopra tutto per travestimenti, riconoscimenti sorprendenti, monologhi esplicativi.

L'opera dello Shakespeare non è così ricca d'invenzione come generalmente si afferma: quasi mai i soggetti sono originali, perchè tratti



dalla storia, da cronache, novelle, poemi, opere teatrali di predecessori; tre soli dei quaranta lavori dello Shakespeare potrebbero essere originali: *Un sogno di una notte d'estate*, *Pene d'amor perdute*, *La tempesta*; ma, aggiunge l'A., « si spera bene scoprire tosto o tardi un lavoro qualsiasi da cui si è più o meno ispirato. »

Per di più, quando lo Shakespeare modifica i soggetti altrui, non sempre li abbellisce, e talvolta li sciupa: l'odio di Jago, ad esempio, è più logico nella novella italiana che non in *Otello*; certe scene non valgono se non per gli occhi e le orecchie: tale la prima della *Tempesta*, ritenuta riproduzione perfetta di un naufragio; « ma si fa anche meglio da quando abbiamo il cinematografo » (sic!); molti episodi sono insipidi e superflui; alcuni personaggi inutili ed eliminabili senza danno, come Porzia, Cicerone e il poeta nel *Giulio Cesare*, Rodrigo nell'*Otello*, Mercuzio in *Romeo e Giulietta*.

Nel dramma shakespeariano il patetico è basato su eccessi di crudeltà, su effetti da melodramma: sono frequenti nelle tragedie le uccisioni, le violenze a volte orrende (come l'acciecamento di Gloucester nel *Re Lear*): il sangue vi scorre a fiotti; cadaveri straziati, teste tagliate e sanguinanti vi abbondano; la follia nelle più dolorose espressioni vi appare ripetutamente. Talvolta il patetico è ricavato dal soprannaturale, spesso ridicolo, come nelle streghe del *Macbeth*; o da allucinazioni sostituite all'analisi psicologica. Il comico è commisto al tragico, mediante contrasti non di rado urtanti; i personaggi comici sono quasi sempre vere caricature; e spesso la comicità è oscena, lurida o per lo meno indecente, basata su giuochi di parole freddi e innumerevoli, su doppi sensi, indovinelli ed equivoci di frequente ripugnanti su paradossi, su tratti ironici non sempre spontanei. Molte volte la comicità è fuor di posto perchè ripugna alle circostanze o ai personaggi.

Manca l'esattezza storica al pari del colore locale nel teatro dello Shakespeare; manca il senso morale, perchè non è vero quel che si afferma, avere cioè ogni personaggio la sorte che merita: teoria per cui le vittime di *Macbeth*, ad avviso del Pellissier, dovrebbero aver meritato la loro sorte!

Incoerenti, inconsistenti sono spessissimo i personaggi shakespeariani: Bassanio, pel suo amore per Porzia che apparirebbe non disinteressato (*Mercante di Venezia*); Romeo, il cui amore per Giulietta non si esprime diversamente da quello per Rosalinda; Ferdinando, (*Tempesta*), che sembra barare al giuoco; il vile e sciocco Clotene (*Cimbelino*), che a un dato momento trova espressioni nobili e fiere; Laerte e Polonio (*Amleto*), che si trasformano completamente da un momento all'altro; altri sono mal rappresentati, come Bruto, Giulio Cesare, *Re Lear*, Prospero (così brutale col povero Caliban!); come i traditori (Iachimo, Riccardo III Edmondo, Jago), perversi ed in pari tempo in verosimilmente ingenui; come la maggior parte delle donne: Miranda, di una ingenuità un po'... incompleta; Ofelia, inconsistente e senza carattere; Cordelia, così poco espressiva; Desdemona, di una scempiaggine e di una inerzia incredibili. I grandi caratteri poi, rappresentati con forza, vitalità, colore, sono per lo più impulsivi, e la loro psicologia è rudimentale o incomprensibile.

Troppo spesso l'autore si sostituisce ai personaggi, alterandone la fisionomia: così avviene ad *Amleto* per i consigli ai comici; a Prospero e a *Macbeth* a causa di certe tirate belle, ma fuor di posto; così avviene in genere per le espressioni convenzionali, rettoriche, per le sottigliezze *euphuistiche*, le ridondanze e le perifrasi, per il gusto dell'ornamentazione, nello Shakespeare prevalente sulla naturalezza e la verosimiglianza.

E, scendendo a qualche particolare più minuto, quante volte la bramosia di illustrare le bruttezze induce l'aspirante Erostrato a 3 fr. 50 ad affermazioni strabilianti! Basterebbe quella, già ricordata, del cinematografo applicato alla *Tempesta*: nè meno grette e meschine sono le sue riflessioni sul *Re Lear*, sia per la scena iniziale, in cui non vuol riconoscere la incipiente alterazione delle facoltà mentali del vecchio sovrano (oh, indimenticabile apparizione di Ernesto Rossi, sotto le spoglie di *Re Lear*, agitato e fremente!); sia per la gigantesca scena nella foresta (gli Anicet Bourgeois e i Dennery, a suo avviso, sarebbero stati capaci di fare altrettanto!) in cui trova insopportabili il Clown e Edgard (che definisce « un échappé de Bedlam »!) senza riuscire a comprendere la potenza del tragico contrasto fra la vera follia senile, di fronte alla follia professionale e alla follia simulata, che male celano cuori affezionati e straziati.

Non esita a negare qualsiasi importanza alla gelosia di Jago, il quale pur dichiara di sospettare *Otello* di avergli invaso il talamo, e per ciò serbargli rancore; si ribella alla esasperante lungaggine della declamazione del comico in *Amleto*, errore rilevato anche... da Polonio (sic!); e alle interminabili divagazioni della nutrice di Giulietta, cui tenta invano di porre argine perfino la madre della fanciulla! Trova che è anacronismo la divisione della popolazione di Roma in nobili e plebei, distinzione suggerita dalle condizioni dell'Inghilterra elisabettiana; ritiene immorale, o almeno poco raccomandabile, essersi Elena sostituita presso il proprio marito alla fanciulla da questi insidiata (*Tutto è bene ecc.*); trova incomprensibile la trasformazione di Lady *Macbeth*, vero mostro nei primi tre atti della tragedia, e che nel quinto è atterrita singhiozzante, mentre si stropiccia le mani per cancellare la macchia di sangue, dimenticando deliberatamente che essa è in stato di sonnambulismo; dichiara mal dipinta la folla nel *Giulio Cesare*, ove il popolo di Roma, in genere, vi parla come un uomo solo: evidentemente egli non ha mai visto rappresentata a dovere la tragedia e non ha idea degli effetti vivi e suggestivi che possono ricavarsi dai rapidi tocchi dello Shakespeare; gli sembra esagerata la ripugnanza di Miranda per Caliban; insufficiente la forza suavisiva di Riccardo III nella scena in cui giunge a sedurre Lady Anna; saper fingere tenerezza e pentimento, far tremolar la voce, sgorgar lacrime dai propri occhi... è affare dell'attore! Cordelia è per lui un personaggio insignificante, sopra tutto perchè sta ben poco in scena; non gli pare ragionevole intitolare a Giulio Cesare una tragedia in cui questi ha così poca parte e muove al principio del terzo atto, non sentendo come lo spirito di lui pervada tutta l'azione e vi sovrasti, la guidi nel suo fatale andare; Romeo gli sembra un essere lirico, senza carattere, in cui non v'è traccia di osservazione psicologica, ed elimina così d'un sol tratto (per citare un solo esempio) l'ammirabile episodio dell'anello; *Amleto* ha avuto tanti commentatori in contraddizione tra loro, che non si può accettare nessuna delle interpretazioni proposte; l'ottimismo da prima, e poi la misantropia di Timone, ugualmente eccessivi, non offrono elementi per una analisi, che non è il caso di tentare: metodo semplice e spicciatamente pilatesco.

Conclusione del Pellissier: Shakespeare s'infischia della verità e della ragione. Imbroglia a caso le avventure barocche, gli episodi avventizi e disparati; non sa seguire meglio una idea o sostenere un carattere, che combinare un'azione; la sua tragicità consiste generalmente in tirate truculente e la sua comicità o in bisticci e sottigliezze o in baie.

« Non sapremmo però negargli il nome di grande poeta (meno male!). E forse non è dire abbastanza — a meno che non sia dire troppo (hai!) Specchio della natura, se vogliamo, la sua opera, enorme e deforme, la esagera e la ingrossa; ora l'abbellisce, ora le fa fare versacci. Incapace di contenere la sua immaginazione, egli vi si abbandona ciecamente. Da ciò le incoerenze e gli sbalzi, le brutalità e le raffinatezze, il calore e l'ampollosità, le chiacchiere insulse e la confusione. Ma anche quando offende oltraggiosamente la ragione e la verità, per quanto possiamo aver voglia di tacciarlo di barbaro, lo splendore, la forza, la straordinaria mobilità della sua immaginazione ci abbagliano e ci confondono; e questo basta per metterlo al di sopra di ogni altro (parrebbe ammenda onorevole: ma ecco la chiusa!)

« Checchè sia, l'opera shakespeariana, a malgrado di tante bellezze ammirabili, è, tutto ben considerato, un immenso guazzabuglio. La si crederrebbe, per lo più, opera di uno scolaro, di uno scolaro geniale il quale, non avendo né esperienza, né misura, né tatto, spreca prematuramente il suo genio abortivo ».

E tutto questo dovrebbe essere necessaria reazione contro i critici shakespeariani, i quali trovano tutto bello, tutto sublime nel teatro del grande inglese: *i critici, molti critici, certi critici*, sono le espressioni che si incontrano ad ogni momento; quando il Pellissier specifica, la lezione anonima si riduce a due nomi, il Mézières per il volume su *Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques*, ed Emile Montégut per le introduzioni e i commenti alla sua traduzione delle opere dello Shakespeare; tre o quattro volte è ricordato lo Stapfer per le tragedie antiche, due volte lo Chateaubriand, per frasi generiche, una volta lo Schérer, una il Taine, per caso e quasi di sfuggita.

Infatti ci vuole una bella dose di coraggio a citare proprio il Taine, in un libro di questo genere: il Taine, il quale ha saputo con tanto acume rilevare precisamente quei caratteri par-

ticolari dell'opera dello Shakespeare che sono necessaria affermazione del suo genio, conseguenza non meno necessaria della orientazione delle menti al suo tempo (come ha confermato limpidamente Giorgio Brandes); caratteri, espressioni, visioni, la cui originalità fa dell'opera del grande inglese un monumento indistruttibile, e che trovano invece così di frequente il loro posto nelle categorie poste all'indice dal Pellissier.

## II

## L'uomo.

Se v'è chi disprezza gli scritti dello Shakespeare, v'è anche chi se la piglia con l'uomo; il bello è che in questo caso l'argomentazione è rovesciata, come un guanto stretto, ed è così formulata: — Le opere che portano il nome di lui sono così perfette, così squisitamente raffinate, da non poter essere seriamente attribuite a un ignorante suo pari. — Non v'è chi non conosca l'ipotesi baconiana, e i lavori più pazienti intesi a sostenerla: *The great cryptogram* di Jg. Donnelly, *The authorship of Shakespeare* di Nath. Holmes; ma non basta più Bacone, che deve anzi essere escluso, secondo il deputato e professore belga Celestin Demblon, il quale afferma che *Lord Rutland est Shakespeare*; è questo il titolo di un suo grosso volume di recente pubblicato (Paul Ferdinand edit., Paris, 1913).

Il vero Shaxper (giusta le affermazioni del Demblon, deve stabilirsi in questa forma il cognome dell'attore di Stratford su l'Avon) era un analfabeta, un uomo volgarissimo, un delinquente, incapace di immaginare ed estendere i magnifici poemi che vanno sotto il nome di Shakespeare. L'A. raccoglie con grande cura e svolge e commenta con molto calore gli argomenti che possono aforzare la dimostrazione della sua tesi: accumula indagini minuziose e sottili induzioni, ribattendo senza riposo per 560 pagine il concetto fondamentale, come vollesse ossessionare la mente del lettore, cui preannunzia e di continuo rammenta un documento indiscutibile, lampante, di assoluta forza probatoria, tale da debellare qualsiasi dubbio. Nell'attesa della prova risolutiva, si passa sopra alla discutibile efficacia di certe considerazioni: come, ad esempio, allorchè il Demblon insiste nell'affermare che Ben Jonson si è limitato a giudicare unicamente l'opera shakespeariana; perchè negli scritti di lui non si trova il minimo elemento biografico sull'uomo di Stratford; e subito dopo riproduce un passo in cui Ben Jonson, per giustificare certa sua espressione che alcuni ritenevano ispirata da malevolenza verso lo Shakespeare, afferma nettamente: « amavo l'uomo e onoro la sua memoria al pari di chiunque, senza giungere all'idolatria. Infatti egli era onesto e di una natura aperta e franca, ecc. ». Ciò riguarda le opere?... « Natura aperta e franca », spiega con serena disinvoltura il D., è un tratto di carattere piuttosto che un elemento biografico.

Così pure, dopo aver richiamato l'attenzione dei lettori sul fatto stranissimo dell'incomprensibile silenzio degli abitanti di Stratford, ove nessuno, quarantasei anni dopo la morte di Shaxper, aveva pensato a scrivere di lui, esclude poi che la notizia sugli studi da lui fatti potesse emanare dagli abitanti di Stratford, molto estranei a tale materia, la massima parte di essi, anche tra gli edili, essendo assolutamente analfabeti! E man mano ci andiamo avvicinando a quella tal bomba, il cui scoppio deve tutto sconvolgere e chiarire; eccoci finalmente: si tratta di una lettera scritta il 27 dicembre 1600 da Dumbleton (Gloucestershire), in cui si parla di un giudice Shallow come di un solenne imbecille; e poi di una petizione di Sir Thomas Lucy figlio (che morì nel 1605), al consiglio privato, contro coloro che avevano illegalmente portato via un daino dal suo parco chiuso, accusando William Wall, di Booke, gentiluomo, e altri colpevoli: William Wall fece opposizione per dimostrare la sua innocenza nel giugno 1611, e l'affare sembra non abbia avuto seguito.

Niente meno! Un giudice Shallow, persecutore di Falstaff, è preso in giro in una delle edizioni delle *Allegre comari di Windsor*; nella stessa scena vi è un giuoco di parole su « luce » « louse », « Lucy »: per conseguenza, siccome Shaxper deve identificarsi con Falstaff, e Lord Rutland doveva aver messo al sicuro il suo prestanome nei propri domini del Gloucestershire, è chiaro, lampante, che William Shaxper doveva essere uno dei complici di William Wall (la cronologia rappresentata da quelle tali date 1605 e 1611, è cosa trascurabile), e che Lord Rutland, vero autore dei drammi sha-

kespeariani, si divertì a scherzare sul suo prestanome analfabeta.

Pensare che al Pellissier, mentre rimprovera allo Shakespeare di sostituirsi letterariamente ai suoi personaggi, non è venuto in mente di rilevare che egli si era perfino messo in scena materialmente, in persona di Falstaff! Che bella occasione mancata! Perchè era proprio l'unico punto in cui le due tendenze, diametralmente opposte, potevano trovare un contatto.

Il signor Demblon promette un altro volume nel quale, dopo il lavoro di demolizione dello Shakespeare, uomo-paravento, proverà che autore delle opere shakespeariane è proprio Roger Manners, quinto conte di Rutland, che doveva, per ragioni politiche, mantenere l'incognito: e sarà lavoro anche più arduo di quello testè pubblicato; almeno ove si pensi alla fama alquanto negativa di Lord Rutland, marito onorario di quella nobil donna, figlia di Sir Philip Sidney, ritenuta non inferiore al suo illustre genitore nella poesia, e che cercava nella letteratura e nella compagnia dei letterati un compenso al vuoto, rappresentato nella sua vita di eletta donna e poetessa, proprio da colui che si vorrebbe autore di *Amleto*!

Per fortuna, dopo aver perso tanto tempo a esaminare queste elucubrazioni, con la vana speranza di trovare qualche soddisfazione a quella curiosità che desta naturalmente in noi il desiderio di vedere un po' addentro nella vita e nell'animo del meraviglioso scrittore, possiamo, come Lady Rutland, trovare un compenso alla nuova delusione: rileggere un dramma shakespeariano: e dopo pochi istanti il ricordo dei Pellissier e dei Demblon si dilegua dalla nostra mente, come nebbia vana al sorgere del sole.

GIORGIO BARINI

Fantasmi epico-drammatici  
del mondo poetico Carducciano

Tra le *Lettere di Giosuè Carducci alla famiglia e a Severino Ferrari* (Bologna, Zanichelli, 1913), una ce n'è che io, senza merito, sono in grado di illustrare in un tratto certo interessantissimo per quanti, ammirati dell'esordio indimenticabile col quale il Poeta s'accinse a celebrare *La battaglia di Legnano*, rimpiangono ch'Egli non abbia lasciato più ampia traccia del suo genio in consimili complesse rievocazioni del nostro Medi Evo.

Nella lettera in parola, dove il Carducci parla alla moglie d'un suo lungo colloquio con la Regina Margherita (Courmayeur, 24 agosto 1887), si nota il seguente inciso:

« E poi (la Regina) mi ha domandato perchè non seguito *La battaglia di Legnano*. Io ho risposto che, se il suo Ministro dell'Istruzione mi lasciava un po' in pace, non solo avrei finito *Legnano*, ma avrei composto *L'ultimo giorno dell'anno Mille e Canossa*. »

Quali sorprese, quante promesse superbe in sì poche righe! Passi per *Legnano*... Che il Carducci, intorno al 1890, sollecitato a più riprese dalla giusta aspettazione universale, vagheggiasse l'idea di compiere il magnifico poema, non è cosa nuova. Come spesso, in quel torno, con la petulanza forse dell'età giovanile — giustificata tuttavia dall'intento, e attenuata certo dalla paterna benevolenza del Maestro verso un discepolo intimamente devoto — osai anch'io affettuose premure, perchè le *lasse* di *Legnano* non rimanessero in tronco!

Il pretesto ad insistere non era poi tanto difficile da trovare: colto il momento buono, bastava recitar qualcuno di quei versi mirabili... Il Poeta ascoltava taciturno, accompagnava non di rado con l'indice della breve mano nervosa la melodia del ritmo, ripeteva e continuava a sua volta, d'un tono raccolto e sommesso, come preso Egli pure dal fascino della sua propria poesia. Allora si poteva discorrere. Ed io ne profittai più d'una volta, nelle lente passeggiate suburbane tanto care al Carducci, dopo finita la lezione universitaria.

Un pallido ricordo di tali colloqui resta nella lettera che Egli mi dirigeva da Courmayeur il 29 agosto 1889: « Per ora son dietro a finire o compiere una terza raccolta di *Odi barbare*. Poi verrà il tempo per *Alberto da Giussano* » (*Lettere di G. C.*, Bologna, Zanichelli, 1911, p. 289).

Ma *L'ultimo giorno dell'anno Mille*, ma *Canossa* non sono invece delle vere e proprie rivelazioni? Ho buona ragione per crederlo. In verità, amici provati del Poeta mi attestano di non averne mai avuto sentore, mentre di tali poemi credo di poter assicurare che, nei manoscritti inediti, non rimane memoria.

Per ciò reputo tutt'altro che inutile dar pub-



blica notizia di quanto, il 9 marzo 1889, scrivevo da Bologna al professore conte Francesco Cipolla, fratello dell'illustre Storico prof. commendatore Carlo, e cultore benemerito egli stesso degli studi filologici e storici. L'ottimo amico, a Verona, conservò sempre la lettera antica e recentemente mi ha concesso di cavarne copia. In essa dicevo, tra altro, a proposito del Carducci:

« Che mente ha quell'Uomo! L'ho lasciato ora, dopo averlo accompagnato a casa sua. Era d'ottimo umore e, per via, l'ho tratto a discorrermi di quei suoi poemi epico-storici, dei quali mi pare d'averle già parlato (*La battaglia di Legnano, L'anno del Mille, Enrico IV a Canossa*) ».

« Mi disse che continua a lavorarci; ma che non ne pubblicherà neppure un tratto, neppure un verso, sui giornali, finché non li avrà finiti tutti e tre. — E allora (aggiunse Lui con uno di quei suoi gesti espressivi) e allora *paff!* — Quello sarà uno scoppio davvero... non Le pare? »

« Si figurì che, parlando del soggetto dell'ultimo, mi disse che Donizzone, lo storico del tempo, sarà introdotto a far come il prologo: che il poema sarà in forma drammatica, coi cori, « come quelli d'Eschilo e dello Shelley » — dove cioè siano introdotti a parlare esseri fantastici, le Città d'Italia, ad esempio, e voci dall'alto e che so io!... Insomma c'è da augurarci che il Carducci abbia ancora un trent'anni di vita, e vedremo chi sa che cose... ».

Vano purtroppo il voto e l'augurio; mentre, con la fine del secolo, anche l'attività creatrice del Maestro poté considerarsi virtualmente conclusa e, nei pochi anni intercorsi, troppo svariate cure lo distolsero dal fermare in carta le superbe intuizioni, accarezzate dalla fervida fantasia.

Del poema su *L'ultimo giorno dell'anno Mille* solo accenno rimane nella pagina ben nota, che dà esordio ai classici discorsi sullo svolgimento della letteratura nazionale. Come tuttavia Egli pensasse d'animare e di concretare nel verso la leggenda famosa, è impossibile pensare anche lontanamente.

L'ossatura schematica dell'altro poema su *Canossa* si delinea forse più netta davanti al nostro desiderio, ormai vano per sempre. Peccato che, salvo il titolo, e quel brevissimo ragguaglio che ho avuto la fortuna di raccogliere cinque lustri or sono, nulla più ne rimanga. Le efficaci lezioni dettate dal Carducci all'Università di Bologna nell'anno accademico, se ben ricordo, 1886-87, sui tentativi epici di scrittori italiani nell'alto Medio Evo, potranno meglio chiarire come il monaco Donizzone, l'autore della *Vita Mathildis* (1114), avesse ad atteggiarsi nel prologo: ma tali indizi fugaci non faranno che aggiungere rimpianto al rimpianto.

Un tema arduo, ma colossale. Una fantasia fatta per sentirlo appieno, matura sicuramente alla prova, accesa in nobile gara coi giganti dell'arte mondiale, con Eschilo, con Shelley... Di qual autentico capolavoro non fu mai privata l'Italia!

FLAMINIO PELLEGRINI.

## Per le relazioni letterarie fra Italia e Spagna

È notevole il numero dei letterati italiani, i quali, in questi ultimi tempi, si sono spinti a qualche fortunata incursione nel campo si ubertoso, e tuttavia poco noto, della letteratura spagnuola: non ci mancano poi ispanisti valorosi, che hanno consacrato tutta, o quasi, la loro attività ad indagini italo-ispatiche; e noi conosciamo ed ammiriamo questi studiosi d'una parte prima negletta del mondo neo-latino; ma a chi son note le nobili fatiche, che, da lunghi anni, ha dedicato alle relazioni fra Italia e Spagna il professore maggiore J. L. Estelrich, degno seguace del grande M. Menéndez y Pelayo?

Quegli mi era già caro per alcune opere, fra le quali: *Antología de poetas líricos italianos, traducidos en verso castellano* (1900-1889) (1) e *Poetas líricos italianos traducidos en verso por J. L. Estelrich* (2); nella seconda delle quali si raccolgono, con sottrazioni ed aggiunte, le traduzioni sue già comparse sull'*Antología*, insieme con qualche poesia d'altro traduttore in essa non compresa; ed ora mi richiama a lui la *Memoria: Influencia de la lengua y la lit. ital. en la l. y la lit. castellana* (3).

(1) *Obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por J. L. E.*; Palma de M., 1889 (pag. 884).

(2) Palma de M., 1891 (pag. 226).

(3) *Junta para ampliación de estudios y invest. científ.*; Anales, X, 2; Madrid, 1913. Delle *Páginas Mallorquinas* dello stesso autore ho già parlato nel *Fanf. della D.* (6 luglio, 1913).

La prima delle tre opere è un grosso volume, il quale ci offre saggi di versioni di oltre un centinaio fra i lirici nostri, taluno, a dir vero, non troppo famoso; e, fra i traduttori, che non possono rappresentare, per varie ragioni, uguale influenza italiana in tutte le epoche, mentre si leggono nomi di spagnuoli illustri, si nota l'attività dell'Estelrich, che ci presenta circa sessanta poesie tradotte da lui stesso. L'*Antología* che non vuol essere opera definitiva, incomincia col *Cantico delle Creature* (1) tradotto da Emilia Pardo Bazán (in nota se ne offre una versione catalana: *Altíssim omnipotent y bon senyor*), e, lasciando da parte la Scuola Siciliana, lacuna che viene scusata nell'erudita lettera preliminare, accoglie poeti della Scuola Toscana. Dante, quantunque si attinga anche al *Cancionero de Buena* e si aggiungano passi nell'appendice A, non si trova sufficientemente rappresentato (2); il Boiardo, che pur fu un grandissimo lirico, non compare affatto; ed il Bembo, l'Ariosto, il Buonarroti, l'Alamanni sono collocati fra i poeti del quattrocento. T. Tasso è rappresentato dall'*Aminia* tradotta da J. de Jáuregui; della famosa triade femminile notiamo solo madonna Gasparina; il Chiabrera si trova in appendice A con una sola poesia (3); il Metastasio è fra i poeti del sec. XVII; poco si nota del Parini, del cui *Giorno* si dà parte d'una versione, forse inedita e certo incompiuta, di A. Fernández Palazuelos, nell'appendice A; ed il Pindemonte, il Monti, il Foscolo, del quale si pubblicano i *Sepolcri* tradotti da M. Menéndez y Pelayo, il Rossetti, il Berchet, il Manzoni, il Pellico, il Grossi vengono compresi nel sec. XVIII.

Delle moltissime versioni spagnuole del *V. Maggio* si riportano la castigliana di J. J. Pesado e, a piè di pagina, la catalana di J. Martí y Folguera (nei *Poetas líricos it.* troviamo un'altra versione castigliana di Micaela de Silva y Collás); seguono gl'*Inni Sacri* tradotti da J. M. Quadrado, la *Batt. di Maclodio* e un passo dell'*Adelchi*.

Il Grossi è copiosamente rappresentato e così pure il Leopardi (4) della cui poesia *La quiete dopo la tempesta* vien data anche una versione basca (*Ekakak oso alde egiti eban*); indi è la volta del Giusti, come il Carducci scarsamente riprodotto.

L'app. B reca versioni e imitazioni di autori italiani anonimi; l'app. C alcune *Notas sobre la infl. de la Lit. Ital. en la Catal.* di M. Milá y Fontanals; ma più interessante di tutte è l'app. D, la quale, dalla pag. 773 all'827, ci fornisce, senz'alcuna pretesa, un catalogo alf. di autori italiani tradotti o imitati in castigliano (circa 350, compresi gli anonimi). Dell'*Orlando furioso* sono ricordate sette versioni integre (vedremo poi che sono undici), poche meno che frammentarie, e alcune imitazioni. Non si citano però, per la fortuna dell'Ariosto e del Boiardo (5) l'*Orlando Determinado* di M. Abarca de Bolea, il *Verdadero Suceso de la Batalla de Roncesvalle* di Fr. Garrido de Villena (1582), traduttore del poema del Boiardo; e la *Historia de las Hazañas y Hechos del invencible caballero B. del Carpio* di A. Alonso (1585), la *Hermosura de Angélica* di Lope de Vega (1602), *El Bernardo* del Balbuena (1624) (6) sono citati poi nella terza opera, insieme con altre traduzioni e imitazioni, prima non ricordate (7).

Il Boccaccio risulta tradotto in parecchie sue opere, fra le quali fortunata quella che s'intitola *De claris Mulieribus*; ma qui la bibliografia dell'Estelrich è molto deficiente, poichè non si tien conto dell'importanza che ebbe in Spagna l'*Amorosa Visione*, nè si registrano i nomi del Santillana, di Rodri-

(1) È notevole in Spagna la fecondità dell'ispirazione francescana. Chi sia anche solo *tinctus* di studi biblici riconoscerà di leggieri la derivazione del *Cantico* suddetto da quello dei *Tre fanciulli* (Daniele III).

(2) Nel volumetto dei *Poetas líricos it.* si danno però 19 Sonetti della *Vita N.*

(3) Nell'app. D (pagg. 790-91) si dà ragione di queste lacune.

(4) E. PINEIRO, nella sua opera: *Poetas famosos del siglo XIX*, Madrid, 1883, consacra al Leopardi molte pagine.

(5) Per le reminiscenze orlandesche nella letteratura spagnuola, si veda, fra l'altro, il *Romanero General* e quello di D. Eugenio Ochoa.

(6) L'omissione del *Bernardo* è stata avvertita da M. Menéndez y Pelayo, che lo dice la migliore fra le imitazioni dell'Ariosto.

(7) Dell'ispirazione derivata dal *Furioso* al *Quijote* parla l'Estelrich nella sua terza opera. Vedi pure: M. A. GARRONE. L'O. F. *considerato come fonte del Quijote*, in Riv. d'Italia, Genn. 1911.

guez del Padrón, di Diego Valera, di Lope de Rueda e di chissà quanti altri (1).

Della Divina Commedia son ricordate circa dieci versioni, alle quali aggiungiamo ora quella della 1ª Cantica del generale argentino B. Mitre; e appar fortunato l'episodio di Paolo e Francesca (2), divenuto comico in una commedia moderna, nella quale dice l'amante leggendo: « *La boca le beso...*, ed il marito, entrando: « *Muy buenas noches!* » Anche per Dante, dobbiamo lamentare una bibliografia scarsa (3).

Tutti conoscono la fortuna a dirittura mondiale del *V. Maggio*, che acquistò tanta simpatia in Spagna (4); ed il nostro compilatore cita più d'una dozzina di versioni della famosa Ode (compresa la catalana di Martí y Folguera), una parodia, e questa curiosa strofa parodica di J. M. Bartrina:

Murió! Faltos de oxígeno  
Quedaron sus pulmones;  
Y de las dos aurículas  
perdidas las funciones,  
la diástole y la sístole  
cesó en su corazón.  
El ácido carbónico  
mezclóse con la uréa;  
Quedó floja la tónica  
epidermimóidea,  
Y así murió el mamífero  
Llamado Napoleón (5).

Del *Giorno* del Parini e del *Principe e delle Lettere* dell'Alfieri l'E. ha promesso versioni, le quali non sono finora comparse; riguardo al Petrarca, conosciuto specialmente nelle *Rime* e nei *Trionfi*, non si doveva dimenticare Fernando de Herrera; la fortuna del Sannazzaro è legata all'*Arcadia* e al *De Partu V.*; della *Gerusalemme Liberata* si citano circa dieci traduzioni in verso, e numerose ne sono le versioni in prosa come le imitazioni e le reminiscenze (6).

Dell'influenza esercitata dalla letteratura italiana sulla catalana, oltre a Milá y F., trattò un continuatore della sua opera A. Rubió y Lluch, in un discorso letto nell'Accad. de Buenas Letras di Barcellona; e sono lieto di constatare che un buon numero di autori nostri è riapparso in veste catalana.

L'E. ci offre infine alcuni cataloghi di scrittori spagnuoli, americani, portoghesi, catalani, galliziani, baschi, provenzali tradotti in italiano; e fra i cenequanta circa spagnuoli e americani vanno ricordati Calderón (7), Cervantes (del *Quijote* non si cita la prima versione italiana, quella di L. Franciosini (1622-1625) (8), e troppo manca intorno alle *Novelle E.* (9) Del Encina, Espronceda, Garcilaso de la Vega, Góngora, Lope de Vega, Ordóñez de Montalvo, Pérez Galdós, Quevedo, Sa de Miranda (10) Zorrilla (11).

Il grosso volume, che, per essere stato compilato molti anni addietro, è opera degnissima di lode, nonostante i suoi difetti, termina con numerose correzioni bibliografiche di Menéndez y Pelayo; il quale osserva,

(1) Vedi B. SANVISENTI: *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla lett. sp.* Milano, 1902.

(2) Per la fortuna di Fr. da Rimini: M. LOCELLA: *Dantes Fr. da R. in der Lit. Bildenden Kunst und musik Eszlingen*, 1913 (*Giorn. Stor.*, LXII, 437-441).

(3) Altre versioni della *D. C.*, che potremmo citare, sono quelle di I. A. R., Sánchez Morales, M. Aranda.

(4) Va ricordato specialmente: *El Cinco de Mayo, famosa oda italiana* (Barcelona, 1879) di J. Llausas, della quale si occupa il D'Ovidio in *Nuovi Studi Manz.* (Milano, 1908); *Il V. Maggio in Spagna*.

(5) Dei *Promessi Sposi* si hanno le versioni del Tejado, del Castrillon e quella di J. N. Gallego, lodata da Menéndez y Pelayo.

(6) Confr. E. MELE: *Di alcune imitazioni tassiane di poeti spagnuoli* (*Fanf. d. D.*, 21 Agosto 1904). J. P. WICKERSHAM CRAWFORD: *S. de figueroa and Tasso* (*The romanian review* IV - 2).

(7) L'U. T. E. Torinese pubblicò nel 1859 (e si legge tuttora nel suo catalogo) il *Teatro Spagnuolo Scelto*, tradotto da G. LA CECILIA, ove figura una trentina di drammaturchi, fra cui Calderón.

(8) La versione del Fr. ebbe, nel '600, tre edizioni.

(9) Per la bibl. delle *Novelle*, vedasi la prefazione di A. GIANNINI alla sua versione di *Novelle* di M. C. (Laterza, 1912); e, per la bibl. cerv., E. MELE: *Per la fortuna del Cerv. in It. nel '600* (*Studi di Fil. Mod.*, 1909, Fasc. 3-4).

(10) A. PELLIZZARI, nell'opera *Portogallo e Italia nel sec. XVI* (Napoli, Perrella, 1914) parla di *Sa de Miranda e la poesia italianeggiante in Portogallo nel sec. XVI*.

(11) Il De Frenzi e Fausto M. Martini hanno testè pubblicato in veste italiana il *Don Juan Tenorio* nei n. 1 e 2 (1914) di *Noi e il Mondo*.

fra l'altro, essere incompleta la nota delle tragedie alferiane, che molte commedie del Goldoni furono tradotte e rappresentate in Spagna nel secolo XVIII, che nella Biblioteca Nazionale (di Madrid?) si conserva una traduzione manoscritta delle opere del Machiavelli di J. Vélez de León, che tutti, o quasi, i libretti del Metastasio furono tradotti; che nella *Revista de España* (1° o 2° anno) si legge uno studio di C. Vidal y Valenciano sopra i *traduttori e imitatori spagnuoli di Dante*.

Noi ora possiamo aggiungere agli autori spagnuoli divenuti italiani il *Lazarillo de Tormes*, tradotto dal Carlesi (Firenze, 1907); le *Novelle* del Cervantes (nella versione, sei soltanto) rese italiane dal Giannini (1); *Il Cantare del Cid*, con appendice di romanze, tradotto di G. Bertoni (Laterza, 1913?); *Le opere di Fr. de Hollanda*, edite nel testo portoghese e nella versione spagnuola e illustrate con una versione italiana, con note, ecc. da A. Pellizzari (Napoli, 1913?) (2); la versione del *Quijote*, che sta preparando il mio amico E. Mele, la quale, con quella di Gil Vicente del Pellizzari, andrà ad aggiungersi alle due suddette del Giannini e del Bertoni negli *Scrittori Stranieri* del Laterza, diretti da Guido Manacorda. L'infaticabile professore presiede pure alla *Biblioteca Barbara* (Sansoni), nella quale uscirà una buona edizione del *Quijote* egregiamente commentato ed altri autori spagnuoli, fra cui il Marchese di Santillana, che curerò io stesso.

Un'altra collezione importante è quella delle *Letterature Moderne* (fratelli Bocca), che dirige l'eruditissimo A. Farinelli, e nella quale vedrà prossimamente la luce un volume del Farinelli stesso sulla fortuna del tema *La vita è un sogno*. Anche R. Carabba, il noto editore di Lanciano, si è reso benemerito verso le letterature straniere per le collezioni: *Antichi e Moderni* (versioni curate dal Borgese), *L'Italia negli Scrittori Stranieri* (testi e trad. raccolti da G. Rabizani) e la *Cultura dell'Anima*, diretta da G. Papini; nell'ultima delle quali si nota la versione del *Commento al Don Chisciotte* di M. De Unamuno e nella penultima le *Impressioni italiane* di scrittori spagnuoli (1860-1910).

Con vivo piacere, constato infine che, in Spagna, anche i nostri contemporanei hanno acquistato favore: sopra tutti regna E. De Amicis, di cui diremo ancora, e, dopo di lui, va fatta menzione di parecchi altri, fra i quali il Cantù, il Carducci (3), il D'Annunzio, S. Farina, A. Ghislanzoni, C. Invernizio, Neera, G. Pecci.

»«

L'opera ultima dell'Estelrich (il grosso estratto porta la data del 1913, ma il lavoro è del 1911) consiste in un'ampia relazione di ciò che il valoroso italofilo ha fatto e intende di far tuttavia per lo studio delle relazioni, non solamente letterarie, fra Italia e Spagna, alle quali ha dedicato la sua nobile esistenza e di cui ha trattato in numerose riviste.

Egli fu nostro ospite, quasi sempre nella capitale, dal gennaio al giugno 1911, per incarico del suo Governo e della Giunta per l'incremento degli studi; e si occupò delle fondazioni spagnuole tuttora esistenti in Roma (S. Giacomo, Monserrato, ecc. (4), in Napoli (S. Giacomo) (5), ove conobbe i fervidi ispanofili Croce, D'Ovidio, Mele, Zumbini; in Firenze (il Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella), nella qual città prese

(1) Bari, 1912. Ne ho pubblicato una recensione sul *Fanf. della D.* del 13 aprile 1913. Il Giannini mi ha annunciato la prossima pubblicazione della sua versione degli *Intermezzi* cervantini.

(2) Dello stesso autore va ricordata l'opera: *I Trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica*, ecc.

(3) E. MELE. *Per la fortuna del Carducci in Spagna*. (*In Critica* del 20 nov. 1910). *La poesia barbara in Spagna*. (*Cultura*, nn. 16, 18 e 20, 1910). A. MONTEVERDI: *Carducci traduttore* (Riv. d'Ital. agosto 1912). E. MELE: *G. Zanella, ispanofilo* (Riv. d'Ital., nov. 1907). Lo Zanella aveva pubblicato: *Relazioni poetiche fra l'Italia e la Spagna nel secolo XVI* (Nuova Ant., maggio 1883).

(4) *Fundaciones españolas en Roma: Monjas, por J. L. E.* Palma de M., 1911. J. RANEO: *Etiquetas de la corte de Nápoles* (*Revue hisp.*; n. 31).

(5) L'E. ricorda qui R. BORRELLI: *Mem. storiche della Chiesa di S. G. dei Nobili Spagnuoli*, ecc.; Napoli, 1903. B. CROCE pubblicò: *Memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli*, ecc. (*Napoli Nobilissima*, 1894-95).



parte alle onoranze tributate a P. Raina (1), ed assistette ai funerali di F. Tocco, che consacrò la sua attività di filosofo anche al grande maiorchino R. Lullo. Fu pure a Bologna; ed a R. Emilia strinse la mano a Naborre Campanini, il quale ha promesso di trattare dell'influenza della Spagna sulla Emilia, influenza più importante che, a tutta prima, non sembri.

Le relazioni letterarie, che l'autore nostro ha indagato in Italia si possono dividere in due gruppi: l'uno riguarda le persone, l'altro le opere, la bibliografia e la paleografia.

Riguardo alle prime, con molte di esse egli s'era trovato in corrispondenza epistolare, prima di venire in Italia, e qui poté conoscere personalmente buon numero di nostri scrittori, dei quali ha tradotto e pubblicherà poesie, insieme con altre di poeti contemporanei, che non poté visitare. Le persone si rivelano, in gran parte, con la loro bibliografia, ed ecco quella di molti ispanisti ed ispanofili, come: Croce, Gian, De Lollis, D'Ovidio, Farinelli, Flamini, Giannini, Gorra, Mele, Renier, Restori, Sanvisenti, Savi-Lopez, (Cervantes, Napoli, 1913), Teza, fra i quali (ne rendo grazie all'amico Estelrich) si legge pure il mio nome.

L'autore confessa di non possedere la bibliografia di P. Raina, di essere all'oscuro di altri nomi, e ricorda ancora L. Bacci, il Monaci ed altri; e, senza dubbio, alla lunga serie da lui esposta possiamo aggiungere Ambruzzi, Baratelli, Bertoni, Boselli, Borgese (2), Cosmo, Dobelli, Ermini, Guerrini, Monteverdi, (3), Pellizzari, Scherillo, Segrè, Sorrento (4); e non voglio tacere V. De Toni, la cui tesi di laurea discussa nella sessione d'autunno (1913), in Milano, fu *Baltasar Gracián* (5); *studio sull'origine e carattere del pessimismo*.

Le influenze letterarie dell'Italia sulla Spagna, osserva l'E., risulteranno sempre deficienti, ove si riducano alla sola letteratura castigliana, che non si deve trascurare, fra l'altro, il portoghese e, tanto meno, il catalano; il quale trapiantò per primo, sulla sua terra, i fiori dell'italico giardino.

A conseguire pienamente lo scopo, occorrerebbe una trentina di cataloghi divisi in quattro serie: autori, opere stampate, manoscritti, linguistica; però si doveva ricordare almeno la *Bibliogr. Esp. de Cerdeña* del Toda (Madrid, 1890) e si potevano aggiungere all'enumerazione un catalogo cervantesco e un altro delle usanze e costumi spagnuoli in Italia.

Qualcosa si è già fatto, aggiunge l'autore, e cita F. Picatoste (6) e J. M. Perea, ma occorrerebbero lavori d'indole generale; e lamenta che il suo viaggio in Italia non gli abbia fruttato quasi altro che la raccolta delle fondazioni spagnuole. Delle innumerevoli schede da lui raccolte pe' suoi studi comparativi potrebbe rendere conto; ma opportunità lo consiglia a dar saggio della prima lettera del *Catalogo degli Autori Italiani tradotti o influenti in Spagna*.

Qui risulta qualche centinaio di lavori di più di quelli citati nell'app. D dell'*Antologia*, alla lettera A; l'Alardi vi ha buon posto, e ne vien rilevato il vanto di aver influito su Manuel del Palacio e V. W. Querol; le tragedie dell'Alfieri, il quale in Spagna fu l'idolo dei letterati sognatori di libertà, occupano parecchie pagine; il De Amicis si palesa per autore notissimo nella penisola sorella, ove si segnalò per le molte traduzioni del nostro bozzettista H. Giner de los Rios; però non si citano le versioni di *Alle Porte d'Italia*, della *Carrozza di Tutti*, di *Costantinopoli*, di *Olanda*, che ho notate nel catalogo dell'editore Romo di Madrid. Uno degli umanisti più famosi ed influenti in Spagna fu L. Bruni d'Arezzo, che Giovanni II ammirò e trattò magnificamente e del quale si citano alcune versioni; indi è la volta dell'Ariosto, del cui *Orlando*, tradotto dall'Urrea, esiste un'edizione del 1549 (Anversa, M. Nucio), che forse non è neppure essa la prima; e questa traduzione fu tanto

fortunata che, dal 1549 all'84, se ne ebbero ancora undici edizioni (1).

Una versione dell'*Orlando*, pure antica, è quella di H. Alcover (Toledo, 1550), dopo la quale l'E. cita, solo ora, la traduzione di Gonzalo de Oliva (è un manoscritto con la data del 1604), quella di Gaspar y Roig (1851), una di M. Aranda y San Juan (Barcelona, 1872) ed una di Fr. de Orellana (Barcelona, 1883).

Le commedie dell'Ariosto ebbero pure molta voga: furono imitate da Torres Naharro, da Lope de Rueda, da Juan de Timoneda, e reminiscenze dell'*Orlando* occupano gran parte dei *Romances*.

L'autore, che dimostra una grande competenza in materia, termina con una nota di moderni scrittori spagnuoli tradotti in italiano (Alvarez-Quintero, Caballero, Campoamor, Castelar, Dunque de Rivas, Echeagaray, Espronceda, Pérez Galdós, Quintana, Verdagué, Zorrilla), dopo un lungo preambolo, in cui cita la versione di poeti spagnuoli dell'età dell'oro eseguita dal Masdeu (1781), quella di G. B. Conti (1782-1790) e le *Vecchie Romanze* (1837) del Berchet (bisognava pur ricordare, come traduttori, P. Monti (2) ed il Carducci).

Anche dei *Viaggi in Italia* tratterà l'E. (3); molto però gli rimane ancora da fare, e il tempo è corto a tanto lavoro; tanto più che il nostro italo-filo si è pur dedicato allo studio delle relazioni letterarie ispano-germaniche, egli che, ancora scolaro, fantasticava di studiare le relazioni della letteratura spagnuola con tutte le letterature del mondo.

Ammiriamo pertanto il valoroso comparatista per i suoi ardimenti, e siamo grati di tante e sì felici fatiche spese a studiare l'Italia nostra, ch'egli ama, senza dubbio, come una seconda patria, come la gran madre latina, che la Spagna arieggia assai filialmente.

Milano, febbraio 1914.

M. A. GARRONE.

(1) Il Flamini, nel suo *Cinquecento*, cita l'ediz. del 1550.

(2) Il Monti, sacerdote comasco, tradusse, or sono molti anni, il *Lazarillo, romances, Lope de V. Calderon*.

(3) So che R. FOULCHÉ-DELBOSC scrisse: *Bibliografía de los viajes por España y Portugal*.

## FANFULLA DELLA DOMENICA

ANNO XXXV

ABBONAMENTO

Italia: Anno. L. 3 — Estero: Anno. L. 6 —  
Semest. » 2 — Semest. » 3 —

*I signori associati, ai quali è scaduto l'abbonamento, sono pregati di rinnovarlo sollecitamente inviando all'amministrazione, unitamente all'importo, una fascetta portante l'indirizzo di spedizione del giornale.*

## CRONACA

I diritti della posterità su le opere dei grandi non destinate alla pubblicazione.

A proposito del mio studio *Comici tedeschi e italiani nel Settecento*, apparso nei fascicoli del febbraio della *Nuova Antologia*, il quale contiene un'analisi dell'abbozzo originario del *Wilhelm Meister*, da non molto scoperto, il prof. Roberto Davidsohn mi scrive una lettera, di cui credo opportuno pubblicare l'ultima parte. Tralascio la prima, perchè essa esprime apprezzamenti a mio riguardo, che, se mi sono cara prova della benevolenza dell'illustre storico di Firenze, non possono aver interesse per i lettori. Ma quella, che qui riporto, si riferisce a una questione viva ed agitata: onde può esser grato a molti il conoscere su di essa l'opinione di uno scrittore, la cui autorità varca i confini del campo, dove sono i titoli più cospicui della sua rinomanza.

Ecco il brano:

« Firenze, 15 marzo 1914.

« In un punto solo mi distacco dal modo Suo di vedere: sull'opportunità o meno della pubblicazione della prima forma del « Meister ». E' vero: Goethe ne voleva la distruzione, voleva che l'opera sua sopravvivesse nella forma posteriore e definitiva. Ma la posterità si arroga il diritto di espropria-

zione, toglie i riguardi personali e concede in ricambio l'immortalità. Goethe certo desiderava, che la sua vita fosse veduta nella luce nella quale la dipinge in « *Dichtung und Wahrheit* ». E non avremmo perciò il diritto di colmarne le lacune, di correggerne gli errori voluti ed involontari? Anche per i riguardi personali ai morti, cioè ai morti grandi, vi è un diritto di prescrizione. Si scruta nel passato di questi eroi del pensiero non per morbosa curiosità, ma per conoscere lo sviluppo, la vita di anime, che hanno qualcosa di sovrumano. Certo non corrisponderebbe al gusto di Goethe la piena pubblicità che oramai esiste per tutti i particolari delle sue relazioni femminili; ma con quelle con la Stein, con Cristiana quasi non ci resta più nulla a sapere. Se è così per la vita personale, perchè escludere dal dominio pubblico un'opera fortunatamente conservata e che, anche senza il nome dell'autore, merita di essere letta? Lei stesso, caro professore, offre l'argomento più valido contro la teoria, avendo creato con gli articoli suoi della « *Nuova Antologia* » a base del « *Meister* » un quadretto interessantissimo di storia culturale di centocinquanta anni fa!

« Mi creda con affetto suo ROBERT DAVIDSOHN »

CARLO SEGRÈ.

« Alla Società degli autori.

In occasione dell'ultima assemblea generale del 25 febbraio, il Consiglio direttivo della Società degli autori presentava ai soci una Relazione, che, data poi alle stampe, è stata largamente distribuita, diffusa e discussa fra gli scrittori e i letterati ed ha trovato larghi ed autorevoli consensi sul programma di attività che propone al sodalizio.

Ne abbiamo sott'occhio il testo, e ci piace riportarne taluni brani, quelli specialmente nei quali l'estensore, Annibale Gabrielli, presidente della Società, propugna « un indirizzo nuovo, pel quale la Società abbandoni ogni forma accademica » e per il quale altresì « faccia convergere la sua attività verso quella tutela del libro che manca affatto in Italia ».

« Compito naturale della Società — così si esprime la Relazione — dovrà essere quello anzitutto di cooperare validamente alla riforma della legge sulle opere dell'ingegno. Dolorosi e recenti incidenti hanno dimostrato quanto sia necessario in Italia un movimento inteso a questa riforma di una legge che presenta grandi ingiustizie, deplorabili lacune e un'elasticità di interpretazione che offre alla licenza d'editori senza scrupoli ogni possibilità d'impunito sfruttamento dell'opera degli scrittori. Appunto si offre per noi l'opportunità immediata di una azione vivace e risolutiva dal momento che il Governo, proprio in queste settimane, presenta alla Camera un progetto di legge sulla materia ».

Ottimo proposito e rispondente a necessità universalmente sentita.

E, in altro campo di attività, la Relazione prosegue: « Inoltre, noi dovremo a grado a grado arrivare a far sì che il nostro ufficio di tutela costituisca per gli autori dei libri un organismo necessario e indispensabile come è la Società di Milano per gli autori drammatici, un organismo attraverso il quale si svolgono regolarmente i rapporti tra gli editori e quelli scrittori che, se hanno potuto coll'ingegno già acquistare il loro diritto all'attenzione e all'interesse delle Case editrici, non sono tuttavia giunti a quel grado di valutazione commerciale che facilita le contrattazioni per lo smercio dei lavori, e si potrà con la costituzione di un fondo addivenire ad una rotazione di denaro che possa servire a provvedere, nei limiti del possibile, agli scrittori anticipi parziali dei loro diritti di autore su contratti che siano regolarmente stipulati ».

La Relazione, dopo aver delineate altre parti del programma di tutela degli scrittori, rileva: « Nel nostro lavoro durante il 1913, noi già abbiamo potuto constatare che il mercato estero non è facilmente sfruttabile per la produzione teatrale italiana se non per quelli scrittori la cui fama ha già varcate le nostre frontiere. Invece, un attento esame delle condizioni librerie ed editoriali del mercato europeo ci fa presumere che la nostra opera sarebbe molto più agevole e molto più proficua nel campo letterario e che riusciremmo, attraverso i grandi giornali e i grandi editori esteri, i quali si alimentano largamente di produzione straniera, a portare fuori d'Italia i nostri migliori romanzi e le nostre migliori novelle ».

E conclude: « Queste non sono che le linee generali del vasto programma che l'ufficio di tutela della nostra Società dovrebbe proporsi di svolgere nell'interesse del libro italiano: grandi linee che potranno essere modificate più praticamente e maggiormente ampliate dall'esperienza delle cose e dai consigli dei competenti. Ma è

certo che un vasto orizzonte s'apre innanzi alla nostra attività per la protezione del libro.

« Quanto fosse desiderata e necessaria l'iniziativa che noi abbiamo creduto opportuno delineare, ci è dimostrato dal fatto che, non appena le nostre intenzioni in proposito furono note, numerosi e autorevoli scrittori d'Italia vollero portarci il conforto della loro adesione, chiedendo di essere iscritti nel nostro albo sociale ».

« Dalle riviste.

Nel *Bullettino della Società dantesca Italiana* diretta da E. G. Parodi, N. S., vol. XX, leggesi a pp. 199-214 la bella recensione di Mario Casella al volume del Pagès su *Aurias March et ses prédécesseurs*.

Ai cultori di letteratura catalana non sfugga questa recensione, che, per la larghezza di vedute e serietà di osservazioni, è un degno e necessario complemento al libro del Pagès. Dello stesso Casella è « Versi e prose d'amore in carte notarili del trecento » pubblicato nel *Bullettino storico piacentino*, anno VIII, fasc. VI. Nel Codice 24 misc. 340 della Comunale di Piacenza egli ha ritrovato tre brevi epistole che non rimontano molto addentro al secolo decimoterzo, e sulla cui lingua egli fa considerazioni assennate; ed una breve lirica, « che si rannoda strettamente alla *ballette* pubblicata dal De Bartholomaeis nel gruppetto di liriche antiche, conservate nel cod. 7516 delle *Nouvelles acquisitions* della Bibl. Nazionale di Parigi ». Siamo dunque in piena lirica francese dell'Alta Italia, a cui il Casella dedica osservazioni brevi ma acute.

« Tra libri ed opuscoli.

È una breve, ma interessante monografia quella, che Luigi Rava dedica a Costanza Monti Perticari (Milano, Vallardi, 1914). Sull'infelice figlia di Vincenzo Monti si è scritto molto: « gli attacchi di quelli, che ne vollero offuscare la bella luce di bontà e di sapienza vennero rintuzzati nel 1903 da Maria Romano, in due pregevoli volumi (Rocca S. Casciano, 1903). Nuovo difensore sorge, dopo non breve intervallo di tempo, il Rava, che alle notizie già note, elegantemente riferite, aggiunge acute osservazioni e lettere inedite, una delle quali — quella diretta a Luigi Crisostomo Ferrucci con la data del 21 dicembre 1823 — interessantissima. Il saggio del Rava è scritto con vivacità e con coscienza; sicché si legge col più intenso piacere. E sta bene in compagnia del lavoro della Romano o dell'altro, assai lucido e sereno, di Rodolfo Renier, ripubblicato, qualche anno fa, negli *Svaggi Critici*.

Presso la Società editrice Dante Alighieri di Albrighi e Segati è di prossima pubblicazione un volume di MARIO FRANCHI: *Nuovi canti falisci* che sono una continuazione di *Falèri*, pubblicata in seconda edizione dalla stessa Casa nel 1906, e in cui s'illustrano la storia e l'arte falisca ed i monumenti medievali di Civitacastellana, la etrusca Falèri.

Alla poesia di Chiaro Davanzati dedica due saggi RUGGERO PALMIERI: *La poesia politica di Chiaro Davanzati; Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati*. (Ravenna, Lavagna). Il primo interessa per alcune osservazioni dettate da buon gusto, e per le datazioni di alcune poesie, sostenute da seria erudizione. Il secondo è un esame accurato delle forme metriche usate dal Davanzati, dal quale l'autore vuol dedurre « nel Davanzati una qualche indipendenza di criterio, che non gli permetteva di seguire pedantesco i canoni altrui; e non solo rispetto a Dante, ma anche e più rispetto ai trovatori di Provenza, dai quali forse troppe derivazioni si son volute vedere nel suo canzoniere ». Sono due lavoretti eseguiti con molto buon metodo, e che ci fanno attendere con ansia lo studio più vasto su Chiaro Davanzati, al quale il Palmieri attende da qualche anno.

## NUOVE PUBBLICAZIONI

Emilio Mariani. *Impressioni e Memorie. Versi*. (L. 2). — Tipografia Sociale, Milano.

Achille Pellizzari. *Studi manzoniani*. Vol. I « Estetica e religione » di A. Manzoni. Vol. II « Il miracolo dei *Promessi Sposi* ». (I due volumi L. 5). — Napoli, Fr. Perrella e C., 1914.

Bruno Fattori. *L'altra sponda. Poesie*. (L. 1). Sinigaglia, Tip. Puccini, Massa e C., 1913.

LEOPOLDO VENTURINI, Amministr.-responsabile

(1) Del RAJNA si cita: *L'Institut d'Estudis Catalans e le sue pubblicazioni*. Firenze, 1911.

(2) Non ha promesso un lavoro sul *Quijote*?

(3) *Le fonti de « La Vida es sueño »*. Lavoro recentissimo del M. comparso negli *Studi di Fil Mod* (Luglio-Dic. 1913), la rivista tanto benemerita, diretta da Guido Manacorda.

(4) *In Spagna. Impressioni e studi*. Catania, 1913, Opera pregevolissima.

(5) E. MELE. *Il racconto della morte (dal criticism di B. Gracián)* *Fanfulla d. D.*, 10 aprile 1910.

(6) *Estudios sobre la grandesa y decad. de España. Los Españoles en Italia*; Madrid, 1887.