



FANFULLA DELLA DOMENICA

CENTESIMI
10
IL NUMERO

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

ANNO XXXVI — N. 27
Roma, 5 Luglio 1914

DIRETTORE:
I manoscritti

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

MILANO

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

SOMMARIO

Prof. Ireneo Sanesi (dell'Università di Pavia).
Lorenzo Lippi.
Renato Fondi. La prima Mostra internazionale
di Bianco e Nero a Firenze. III.
G. Brognoligo. Di libro in libro: G. Boccaccio
« Il Decamerone » — E. Del Cerro, « Nel
regno delle maschere » — V. Betteloni « Poe-
sie ».
Ottone Ciardulli. Una critica e una replica nel
1829. (Documenti inediti).
Cronaca — Note bibliografiche — Nuove pubbli-
cazioni.

LORENZO LIPPI

La vita di Lorenzo Lippi, assai povera di vicende esteriori, può restringersi a pochi fatti e a poche date. Egli nacque a Firenze il 3 maggio del 1606; rimase orfano di padre nel maggio del 1614; si ammogliò, nel 1646, con Elisabetta di Gian Francesco Susini dalla quale ebbe cinque figli; dimorò ad Innsbruck, presso Claudia de' Medici che, rimasta vedova di Federigo della Rovere, aveva sposato in seconde nozze l'arciduca Leopoldo d'Austria, dalla metà circa del 1647 al principio del 1649; morì, non ancor sessantenne, il 15 aprile del 1665. Spirito arguto e motteggiatore, benché apparentemente melanconico per l'abituale serietà del suo volto e la magrezza della sua alta persona, si compiacque della compagnia di uomini dall'ingegno pronto e bizzarro; compartì il suo tempo fra le cure dedicate al lavoro e le burle fatte a qualche grosso villano, fra i giocondi banchetti e le rappresentazioni di commedie improvvisate, fra i convegni cittadini e le belle passeggiate per la campagna; visse, insomma, borghesemente e lietamente. E fu, come tutti sanno, pittore e poeta.

Del *Malmantile racquistato*, l'opera a cui principalmente si raccomanda il suo nome, il Lippi scrisse, quasi per intero ad Innsbruck, una prima breve redazione intitolata *Leggenda delle due Regine di Malmantile o Novella delle due Regine*; ma poi, di ritorno a Firenze, lo rielaborò e l'ampliò, arricchendolo di sempre nuovi episodi, fino a ridurlo alla forma definitiva, che possediamo, in dodici cantari. Fertilità e originalità d'immaginazione non si può dir che egli avesse, poichè molto derivò da precedenti scrittori e, sopra tutto, si valse, per alcune delle fiabe o delle novelle che s'inquadrano nel racconto della burlesca guerra combattuta intorno a Malmantile, del *Cunto de li Cunti* di Giovan Battista Basile fattogli conoscere, sembra, da Salvator Rosa dimorante allora in Firenze. Ma, in ciò, egli non fece che seguire la tradizionale consuetudine dei poeti cavallereschi o burleschi o eroicomici: i quali tutti attinsero largamente ai loro predecessori e ripeterono motivi già noti e tornarono a narrare o a descrivere cose già narrate o descritte. E, d'altra parte, il Lippi non fu mai un imitatore servile; ché, anzi, perfino dove si tenne più stretto ai propri modelli (com'è il caso delle derivazioni, pur ora notate, dal novellatore napoletano) egli seppe dare alla materia un atteggiamento nuovo e, quasi direi, infonderle un nuovo spirito: ridisegnando con semplice disinvoltura le vecchie figure e garbatamente ricolorandole con la sua vivace, schietta, maliziosa fiorentinità. Questa fiorentinità si rivela, oltre che nella

concezione e nell'espressione, anche nel linguaggio: sopra tutto, anzi, nel linguaggio; ché il Lippi, dedicandosi all'opera del *Malmantile*, volle « far conoscere », secondo che attesta il Baldinucci, « la facilità del parlar » fiorentino e si propose di dimostrare « che ancora ad « uno, che non avea (come esso) altra elo- « quenza che quella, che dettò Natura, non « era impossibile il parlar bene ». E i suoi concittadini e contemporanei, che si compiacevano co' di utili stulci come di inutilissime parodie o contraffazioni linguistiche, e che potevano andar cogliendo per entro il suo giocondo poema molti fiori del popolare idioma paesano, ammirarono anche per ciò, o forse principalmente per ciò, il *Malmantile racquistato*: che, prima ancora di essere dato alle stampe, si divulgò, non pur nella cerchia degli amici, ma anche fuori di essa, in un gran numero di copie manoscritte; e ebbe, dopo la morte di Lorenzo, l'onore di un ampio commento, steso prima, con minuziosa e perfino eccessiva diligenza, da Paolo Minucci e cresciuto poi a proporzioni anche più vaste per le nuove illustrazioni che successivamente aggiunsero Ammon Maria Salvini ed Anton Maria Biscioni. Deploriamo pure tali sovrabbondanze e intemperanze erudite. Ma ralleghiamoci che l'insistenza e l'astuzia e, quasi potremmo dire, l'indiscrezione degli amici del Lippi siano riuscite a vincere la sua ritrosia, a forzare la sua volontà, a render palese ciò che egli desiderava mantenere occulto; e abbiano potuto conservarci un poema che, se non è davvero una grande opera d'arte, ha però il merito d'illuminare d'una momentanea gaiezza la consueta melanconia della vita e fu imitato, oltre che da altri, da Ippolito Neri nella *Presa di San Miniato* e fu proseguito da Andrea Casotti (sotto l'anagramma di Ardano Ascetti) nella *Celidora ovvero il Governo di Malmantile*.

Di tutto ciò, e d'altro ancora, discorre Arnaldo Alterocca in un suo lavoro sul Lippi che è uscito da breve tempo in luce (1): lavoro diligente e intelligente; preparato con serietà di ricerche, originato con giusta proporzione e distribuzione di parti, scritto con fresca e giovanile vivacità di forma che ricorda talora la simpatica scapigliatura stilistica celliniana. Ma come mai l'autore, studiando e delineando i caratteri essenziali dell'arte del Lippi, poté, d'un tratto, pensare a quella del Manzoni e tanto si compiacque di questo inaspettato e insospettato pensiero da indugiarsi a torno soverchiamente e da finire col persuadersi della sua giustizia? Egli scrive, dopo avere accennato ad alcuni tenui particolari descrittivi che si trovano sparsi nel *Malmantile*: « Piccole verità vere, che altri — intento al gran riso « o al grande scherno — non seppe o non « volle, e che per trovar le eguali, da noi,

(1) *La vita e l'opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi con nuove indagini e con rime inedite* (vol. 4 della *Biblioteca di critica storica e letteraria* diretta da C. PASCAL), Catania, Battiato, 1914. L'ultimo capitolo è interamente consacrato allo studio dell'attività pittorica del Lippi di cui si riproducono undici fra quadri e disegni. E altre sette tavole fuori testo offrono interessanti riproduzioni da antiche stampe, una fotografia del castello di Malmantile nel suo stato attuale e un facsimile di un autografo del poeta.

« bisogna poi arrivare al Manzoni. Col Man- « zoni, anzi, il Lippi ha qualcosa in comune: « quell'intuito, non foss'altro, della vita, ar- « guto e bonario; il che pare anche meglio « per l'amore in entrambi — sebben diver- « samente inteso — del dettato usuale, e per « avere essi rappresentato, in diversi paesi, « lo stesso secolo con non molta differenza « d'anni. Così, Amadigi all'osteria, che at- « tacca discorso colla padrona — la quale « però lo lascia avendo disopra un'altra ta- « volata (II, 33-35) — e Brunetto che a mensa « confida i fatti suoi a Pigolone (VII, 49-50), « mi ricordano Renzo alla *Luna piena* coll'oste « e con Ambrogio Fusella di *professione spa- « daio*: e quando Psiche narra della prepo- « senza paterna che la volle sposa al rospo « (IV, 39-40), pel modo com'ella parla io « penso a Gertrude: e con Magorto a casa « del romito, che cerca, fruga e non trova « nulla né di lui né della figlia sua (VII, 88-89), « vedo il Griso alla casetta di Lucia. Imita- « zioni, rimembranze del lombardo dal to- « scano? No (tanto più che questi luoghi, « nella sostanza, son diversi): si raffronti spon- « tanei nel lettore, di ingegni vari e distanti, « ma ai quali in arte è medesima guida il « naturale » (pp. 80-81).

Come ognuno vede, qui si instituisce, pur circondandolo delle dovute restrizioni e cautele, un audacissimo e singolarissimo parallelo fra il Manzoni e il Lippi; tanto audace e tanto singolare che lo stesso Alterocca prova il bisogno di chiamare a propria difesa l'autorità di Giovanni Pascoli, rafforzando con la seguente nota, un po' ironica verso gli eventuali oppositori, ciò che aveva detto nei periodi riferiti qui sopra: « Sembreranno « strani, tali miei raffronti: alle facili obie- « zioni, mi permetto rispondere con queste « parole di GIOVANNI PASCOLI, da un giudizio « sul mio lavoro lippiano manoscritto: giu- « dizio che conservo autografo: "... un'os- « servazione, che sa di paradosso a principio « e poi guadagna subito il consenso del let- « tore, e così subito, che egli si dia quasi a « credere d'averci pensato prima esso: c'è nel « Lippi non direi l'arte ma la natura del Man- « zoni. Rassomigliano, sì. Certe note, certi « accenni, certe tocchine, quel certo fare ar- « guto e bonario, sono in tutti e due. E ciò « perché, dice l'A[Alterocca], gl'ingegni diversi « e distanti avevano però in arte la me- « desima guida, il naturale... » (p. 81 n. 1). Ora, io intendo benissimo che l'Alterocca debba compiacersi di aver trovato consenziente al proprio giudizio un uomo di così alto ingegno; ma, per mio conto, a tale giudizio, o impressione che dir si voglia, non saprei in alcun modo accostarmi neppure se il Pascoli fosse stato un critico grande come fu sicuramente un grande poeta.

Leggo, per es., nel *Malmantile*, l'episodio di Floriano (non di Amadigi, come, per distrazione, venne fatto di scrivere all'Alterocca) che, messosi a girar per il mondo in cerca di ventura, perviene a Campi e ivi trova moltitudine d'uomini armati e di cavalli e ode levarsi replicati squilli di tromba (II, 33-35):

Era già scavalcato ad una ostessa,
per far, siccome ei fece, un conticino:

né altro ebbe, che pane, e capra lessa,
che fitta anche gli fu per mannerino;
Bevve al pozzo una nuova manomessa;
perché il vinaio avea finito il vino.
Fece conto, e pagò ben volentieri:
Poi chiese il fin di tanti strombettieri.
Ella rispose: E come? non lo sai?
Se per Campi non è altro discorso,
che avendo il Re una figlia, ch'oggi mai
abbraccerebbe un uom, prima che un orso:
e perché reda ell'è, bella, e d'assai,
di pretendenti avendo un gran concorso,
bandire ha fatto, acciò nessun si lagni,
che in giostra, chi la vuol, se la guadagni.
Ma, che occorre, che in ciò più mi di-
stenda,

mentre la cosa è tanto divulgata?
Però lasciami andare, ch'io ho faccenda,
avendo sopra un'altra tavolata.
Dice Floriano, che a' suoi negozj attenda,
scusandosi d'averla scioperata:
e rimessa la briglia al suo giannetto,
come un pardo saltovvi su di netto (1).

In che modo e perché questo colloquio tra Floriano e l'ostessa può far ricordare la scena di Renzo all'osteria?

Anche leggo, nel *Malmantile*, la storia che Psiche fa a Calagrillo del proprio matrimonio col rospo a cui nessuna fanciulla aveva mai voluto concedersi (IV, 39-41):

Se non, che i miei maggiori finalmente,
mio padre, che 'l bisogno ne lo scanna,
con un mio zio, ch'andava peziante,
e un mio fratello, anch'ei povero in canna,
sperando tutti, e tre d'ungere il deute,
e dire: O corpo mio, fatti capanna:
e riparare ad ogni lor disastro,
me gli offeriro: e fecesi l'impiaistro.
Fu volentier la scritta stabilita:
io dico sol da lor, che fan pensiero
di non aver a dimenar le dita,
ma ben di diventar lupo cerviero:
e perché e' son bugiardi per la vita,
dimostrano a me poi 'l bianco pel nero;
dicendomi, che m'hanno fatto sposa
d'un giovanetto, ch'è sì bella cosa.
Soggiunsero di lui mill'altre bozze;
ma quando da me poi lo veddi in faccia
con quella forma, e membra così sozze,
pensate voi, se mi cascò le braccia...

E non intendo, neppur qui, come questa Psiche lippiana possa destare anche la più lontana rimembranza della manzoniana Gertrude.

Nè diversamente vanno le cose per gli altri luoghi a cui l'Alterocca si richiama: sicché, data l'inopportunità degli esempi specifici e concreti che egli adduce, non resterebbe, se mai, fra il Manzoni e il Lippi, che una generica e, stirei per dire, astratta conformità derivante dall'amor del naturale comune ad entrambi. Ma che significa ciò? Senza dire che questo amor del naturale può essere, ed effettivamente è, comune a molti altri scrittori, e senza ricorrere all'enorme distanza d'ingegno che separa il verseggiatore toscano dal poeta e romanziere lombardo, basta riflettere al diverso atteggiamento spirituale dell'uno e dell'altro di fronte ai problemi della vita. Arguti e bonari entrambi? Sia pure; ma di quanto diversa, anzi opposta, arguzia e bonarietà! Fra chi ride celiando e chi sorride meditando nessun paragone è, veramente, possibile.

IRENEO SANESI.

(1) Mi valgo della stampa di Prato, Vannini, 1815; conservandone, benché scorrettissima, l'interpunzione.

La prima Mostra internazionale di Bianco e Nero a Firenze

III.

C'è in Francia tutta una fioritura artistica che, nata fuor di ogni derivazione tradizionale, diffusasi fuor di ogni preoccupazione classica o anticlassica, rappresenta meglio di qualunque altra lo spirito dei popoli nuovi, come quella scaturita dall'anima stessa della loro gente, della loro razza, della loro più genuina natura. In Italia, dove il classicismo e la latinità sono stati come la sostanza principale dei nostri pensieri, della nostra arte, non è così: in Italia siamo, nell'accademismo o nella retorica, nell'abisso cioè, creato dal consueto criticismo, che circonda le due famose tendenze ideologiche: classicismo e romanticismo. Se eccettuamo Giovanni Fattori, poeta di razza e artista di istinto, e sotto un altro aspetto il Fontanesi, noi non abbiamo non dirò un vero artista, originale, libero, nostro, italiano, ma neanche un passibile continuatore delle ricerche impressioniste che proceda, al di fuori delle contingenze umane, al di fuori delle preoccupazioni di successo e dei pregiudizi della moda, onde segnare il principio di un progresso che conduca alla espressione definitiva della nostra sensibilità rinnovata. Ma anche volendo essere meno esigenti della modernissima critica pittorica italiana — Boccioni — e giudicare secondo il modo di vedere della critica abitudinaria — Ogetti — mancano non solo gli elementi — ma l'elemento capitale: l'arte. Perché non basta uno sforzo della volontà, tentare fusioni di toni che poi non si riesce a definire né come forma né come volume; dirigere tutte le nostre attività alla riproduzione analitica, alla verità realistica, che meglio si raggiungono con la fotografia; dar corpo alle fantasie di origine libresco che resta sempre una esperienza tradizionale e nulla più. Bisogna creare e interpretare in modo nuovo lo stato d'animo.

È necessario uno sforzo intuitivo non volitivo. L'aspetto plastico del quadro sarà insolito e farà ridere gli archeologi e loro accoliti d'Italia, ma noi non domandiamo al quadro esperimenti d'analisi, giuoco scoperto di tecnicismo: domandiamo individualità emotiva dell'oggetto, relazioni tra oggetto e ambiente, dinamismo.

Andiamo avvicinandoci, almeno nei tentativi dei futuristi, allo stato d'animo plastico, ma per ora domina la tradizione, anche tra coloro che spiriti inquieti e anime ribelli, intendono esprimere il proprio mondo interno mantenendo intatta la propria individualità. Nei disegni di Antonio Fontanesi c'è fino a un certo segno, vita, movimento, atmosfera, colore: egli è come uno che guardi, disteso tra le erbe, la campagna e il cielo e preso dalla loro vastità animata, dalla solitudine verde, dal profumo delle pasture e degli alberi, dall'infinito del cielo, voglia cantare via via il piccolo poema lirico che vive, ma l'impeto lirico iniziale s'intorbida nel fermarsi intorno a luoghi comuni, fino a perdersi qualche volta nel vuoto.

È qui una delle figure più eminenti: dal modo come disegna, come si esprime, come canta si comprende quale sia in lui il pittore: osservatore attivo della natura, celebratore di pure impressioni campestri. Ma certe meraviglie si gustano meglio in Fattori: egli è più forte, più immediato, più vergine. La sua arte non può suscitare movimenti di spirito, ma anche oggi — anzi più oggi che quando nacque — deve essere considerata e accolta con unanime consenso. I possessori delle opere di Fontanesi penseranno forse che la loro esibizione varrà a rivendicare una fama oscurata. Ma la storia dello spirito dell'Ottocento non può appagarsi di questo rappresentante: Fattori lo rappresenta meglio: egli è il più grande spirito rappresentativo dell'Ottocento.

Intorno a Fontanesi una schiera di scolaretti che avendo per motto: *ispirarsi alla natura*, compongono e disegnano un quadro con una bravura compassionevole e un manierismo ingiurioso per la natura stessa. Ciò che di questi piccoli impotenti non è volgare, è puerile e scolastico. Il pittore — valga come consiglio — non dipinge quel che ha negli occhi, ma quel che ha in testa e nel cuore. La natura deve essere espressa come ricordo e sensazione, non come realtà statica. S'impari dai bizantini, da Cimabue, da Giotto, dai rappresentanti della così detta infanzia dell'arte. Essi sapranno riprodurre la realtà naturale e la realtà fantastica, meglio dei così detti grandi rappresentanti della virilità dell'arte, i quali invece di correggere, se mai, gli errori scoperti nei primitivi, ne crearono tali e tanti di propri che oggi ci affaticano invano a distruggere. In mezzo al retoricismo imperante in questa mostra Gaetano Previati è sempre un audace. C'è in lui una sorgente d'entusiasmo sincera, immutata e immutabile ormai, ma lontana ancora dall'esaurirsi. È un mistico, ma vive e sente ciò che esprime. Si guida secondo i fantasmi della sua mente; è un artista che ha scoperto, qualunque sia la sua costituzione etica, l'io profondo, creatore dal quale ha tratto tutte le sue idee estetiche. Si può, non si può sintetizzare con un artista

che s'è formato per necessità intime in un modo piuttosto che in un altro e tende perciò a fini che ci sono più o meno accetti, ma non si può a Previati negare il possesso di una personalità propria. Dicono che le sue opere sono grandi ma incomplete. Appunto: sono incomplete per la loro stessa grandezza. Citiamo gli *Ostaggi? Maternità? La guerra?* I piedi di Cristo potrebbero servire anche come modello di disegno a quei maestri che correggono la prospettiva di Giotto e sono bene istruiti nel nudo. Previati sente l'atmosfera, la luce, il colore, ed ha un mondo fantastico interno proprio. Di lui che è, inconsapevolmente, maestro di molti, gli scolari hanno continuato e continuano soltanto la tecnica divisionista. Egli appartiene alla esigua schiera dei sinceri.

Romeo Costetti che ha qui i più bei monotipi della mostra, è un temperamento puro: sfugge il virtualismo, trascura il particolare per desiderio di sintesi e riesce a dare un contenuto di dolorosa e tragica compassione alle sue scene di mendicanti. È uno scopritore di caratteri, un colorista fine ed equilibrato. Ha del suo mondo interno una chiara visione pittorica.

In questa vera e grande epidemia di bozzetti e di bozzettini, nei quali si sbizzarrisce non sai se per desiderio di conoscersi e di esprimersi oppure per desiderio di considerazione, la schiera degli artisti inutili, è difficile trovare qualche cosa di sano, di vivo, di sincero.

Si può notare di sfuggita la presenza di acquafortisti di fama come lo Stella, che mi ricorda un po' Brangwyn; come il Graziosi che ha delle visioni campestri; come il Levy che ha in prevalenza incisioni di soggetto orientale; come il Ferroni che ha dei disegni sommari e alquanto robusti. Gli acquerelli di Bruno Santi sono di un'ingenuità voluta. Sono caricature? Grotteschi? Non sono.

Mario Reviglione si presenta come fotografo con due ritratti: *Lyda Borelli, Sua moglie*.

Gli acquafortisti della A. I. A. I. non hanno nessun artista di grandi qualità. Il Sartorio, il Mazzoni-Zarini, il Casanova, sono dei lavoratori abili ma non dicono nulla di nuovo.

Nemmeno la corporazione degli Xilografi che pure ha un artista di grido come capitano: Adolfo De Karolis, il quale dopo essere stato un artista di temperamento forte, fa insieme ai suoi scolari del Decarolisismo e nulla più. Ha il segno sicuro, possiede un senso spiccato della composizione, è franco da ogni imitazione straniera, ma non sente la necessità di rinnovarsi. Tende alla grande composizione, ha senso decorativo e densità di concezione, ma le sue figure grasse ci ricordano troppo il Seicento. Quei suoi giochi di muscoli che vorrebbero imprimere una forza dinamica al quadro sono uno sforzo palese della volontà, sono diventati un manierismo manifesto in tutti gli scolari, non eccettuati Barbieri e Nonni che qui vi sembrano i più liberi. C'è un *Paesaggio* di Dante De Karolis che non mi dispiace. Mi dispiace che, proprio oggi, gli artisti facciano comunella e si presentino sotto forma di scuola. I loro prodotti, ispirati alle teorie di un caposcuola, portano impressa la marca di fabbrica: ma l'arte è qualche cosa di più che una merce che si fa con un particolare macchinario e si spedisce sotto cartello raccomandata.

La scuola fiorentina diretta da Celestino Celestini, un acquafortista che va circondandosi di notorietà, ha dato, in quanto è scuola, dei buoni risultati.

✽

Non credo di essere stato in queste note fugaci eccessivo stroncatore; ma piuttosto notatore benevolo. Che se qualcuno mi domandasse: come è che tu giovanissimo e non pittore pretendi tanto e sei così tenace nemico della pittura moderna; io risponderai senz'altro: esiste proprio davanti all'arte una gioventù e una vecchiaia? E prima di tutto: esiste davvero una pittura moderna? Pensiamo piuttosto nel visitare una mostra, sia pure internazionale, sia pure di un particolare genere di pittura, al problema che ci incombe: *vivere e esprimersi* senza vigliaccherie e senza concessioni, partecipi attivi della vita dello spirito nella quale non ci sono né giovani né vecchi, né forti né deboli di membra, né pittori né scultori, ma soltanto spiriti-artisti.

Finché partecipiamo a mezzo alla vita, finché ci preoccupa il mestiere, finché non abbiamo acquistato coscienza della volontà, finché dimentichiamo noi stessi per seguire passo passo il noi degli altri, e anteponiamo il non-io all'io cosciente, non saremo capaci di quell'arte larga, aerea, candida, nuova che ci vuole per risolvere il problema della nuova necessità pittorica italiana. Chi nulla sente e per illudersi di sentire ricorre a una tradizione per continuarla anzi sciuparla — come è avvenuto per l'acquaforte che è diventato un puro giuoco di abilità di manufattori — chi vuole andare avanti ancora nella via della artigianità, e non sa che cosa vuol dire possedersi e avere a un tempo la coscienza cosmica della vita, rimanga pure nella sua prigione, eterno schiavo dell'impotenza. Ma non venga con il facilismo della sua pseudo-arte a disgustarci.

E ora che ho finito mi permetto di rallegrarmi con gli organizzatori di questa mostra, la quale ha raccolto, esclusi gli uomini più avanzati, tutti gli artisti che in Europa rappresentano, nelle molteplici tendenze, la tradizione pittorica e ci ha offerto un prospetto esatto della nostra situazione artistica.

RENATO FONDI.

Di libro in libro

(G. Boccaccio, *Il Decamerone*, a cura di M. Scherillo. Milano, Hoepli. — E. DEL CERRO, *Nel regno delle maschere*. Napoli, Perrella. — V. BETTELONI, *Poesie*, Bologna, N. Zanichelli).

A una grave questione potrebbe porger materia il libro ora pubblicato dal prof. Scherillo presso l'editore Hoepli di Milano: esso è l'opera massima del Boccaccio, « *Il Decamerone* nel quale si contengono cento novelle; e poste e illustrate per le persone colte e per le scuole ». Chi legga il frontespizio non può non pensare che il libro contenga tutte le cento novelle, e in questo pensiero lo confermerà la non breve introduzione, che espone sì la materia dell'opera boccaccesca e ne indica i caratteri, ma nulla dice che ci illumini sulle intenzioni e sui criteri seguiti in questa nuova edizione; al lettore è perciò lecita e naturale la meraviglia che qualcuno abbia pensato a presentare, oltre che alle persone colte, alle scuole, il *Decamerone* nella sua integrità. Ma la meraviglia cessa o piuttosto muta di oggetto quando il lettore arriva alla prima novella un po', dirò così, difficile: lo Scherillo non la ripubblica, ma la riassume in tre o quattro righe, e in nota, come per tutte le altre, anche per questa accenna a « fonti, riscontri e imitazioni »; fonti, riscontri e imitazioni, indovini il lettore di che cosa. Così sono riassunte tutte le altre novelle che presentano in maggiore o minor grado un carattere di oscenità, e i riassunti sono fatti nel modo più innocente e ingenuo del mondo: si veda, ad esempio, che cosa diventa la novella della fidanzata del re del Garbo, della moglie del giudice da Chinzica, del romitaggio di Alibech. Oh, diranno la persona colta e lo scolaro, perché non farci leggere queste novelle se dal riassunto appaiono tanto innocenti?

Per quanto innocenti e anche stupide le faccia apparire il riassunto, non credo ci siano persona colta e scolaro tanto ingenui da non supporre che quella innocenza e quella stupidità ricoprano cose piccanti, ed ecco stuzzicata ed acuita moralmente più sana non destare affatto quando non si può o non si vuole darle soddisfazione. Per queste cose io non credo ci sia via di mezzo: o si tacciono del tutto, o si dicono apertamente, ché le reticenze e i mezzi termini sono moralmente più dannosi della chiara verità. Ora, poiché per una infinità di ragioni non è possibile introdurre nelle scuole il *Decamerone* nella sua integrità, il quale d'altra parte non c'è ragione di nascondere alle persone colte, a meno non si vogliano continuare gli ipocriti metodi di tempi oramai lontani, era meglio dare alle scuole una scelta delle novelle, più ampia sì e varia di quelle che comunemente corrono nelle scuole, ma sempre una scelta, e alle persone colte tutto il libro senza nulla omettere o velare: che invece si sia voluto accompagnare sulla copertina persone che non sempre possono andare accompagnate, ricorrendo, per salvar capre e cavoli, a metodi che oramai non ingannano nessuno, e solo fan torto a chi li usa, costituendo anche una irriverezza verso l'autore che si vuole onorare, è indizio manifesto dei criteri punto letterari che han guidato l'edizione.

Il fatto, volgarissimo, non meriterebbe di essere rilevato, se la casa editrice non fosse una delle maggiori d'Italia e alla pubblicazione non avesse dato il suo nome chi è maestro in un primario Istituto superiore. Meglio egli poteva impiegare le sue cure e usar la dottrina, che non fa certo difetto al libro.

✽

A una forma che è stata ed è ancora ritenuta tra le gloriose dell'arte scenica italiana, dedica il bel volume *Nel regno delle maschere* Emilio del Cerro, vale a dire alla commedia dell'arte o improvvisa; il volume, non troppo correttamente stampato, è preceduto da una breve prefazione del Croce, che di quella forma dà un giudizio compendioso quanto fondamentalmente esatto, mettendola argutamente alla pari con la poesia degli improvvisatori, fiorita, appunto come la commedia dell'arte, nei secoli di decadenza.

E' questo il primo libro che, raccogliendo e ordinando i risultati di molte e lunghe ricerche e mettendo a profitto molte raccolte di scenari edite ed inedite, faccia la storia e descriva i caratteri della commedia dell'arte; onde se altri meriti non avesse, basterebbe questo per indicarlo all'attenzione degli studiosi. Così ottimamente lo sintetizza il Croce: « Questa commedia fu improvvisata per modo di dire: sotto l'apparente improvvisazione (come, in altri modi, accadeva sotto quella dei poeti improvvisanti) c'era la preparazione e il meccanismo; sotto l'apparente ricchezza, la povertà, e rimase sempre o quasi sempre in un basso livello spirituale, con l'intrigo delle sue azioni, i caratteri-caricature, le facezie grossolane, i lazzi triviali. E se piacque *principibus viris*, ammessa e festeggiata nelle corti, cotesto non tanto fu sua lode, quanto piuttosto effetto del persistere di compiacenze e costumanze ancora rozze e medioevali nelle classi sociali elevate dei secoli decimo sesto e decimo settimo. E quando i costumi s'ingentilirono, la commedia dell'arte decadde o fu costretta a trasformarsi ».

Di tutto ciò è data la dimostrazione e la documentazione nella prima parte del volume, nella quale se qualche cosa c'è da lamentare, è che non sia dato più ampio sviluppo al capitolo sulle relazioni tra il pubblico e la commedia dell'arte, anzi che su di esso non sia impostata tutta la dimostrazione, mettendolo primo invece che ultimo.

Uno studio più profondo e più largo del pubblico cinquecentesco avrebbe, io penso, aiutato le ricerche sull'origine delle maschere e probabilmente condotto l'autore a conclusioni, se non diverse, più chiare e precise. Sta bene che alcune delle maschere abbiano origine dallo spirito di osservazione e dalla fantasia caricaturale dell'attore che le sosteneva; ma di altre, e forse delle più, l'attore raccoglieva le linee e il tipo stesso dal suo pubblico, tra quelle figure della vita comune che speciali caratteristiche avevano già indicato all'attenzione della gente, e sulle quali questa esercitava da un pezzo e in larga misura il suo spirito canzonatorio: tali i dottori bolognesi, i mercanti veneziani, i servitori e facchini originari delle montagne bergamasche. Questi ultimi sopra tutti; anzi a proposito di Arlecchino mi piace ricordare che il tipo di esso, nelle sue linee fondamentali, si trova già rappresentato dal Bandello, ove, come introduzione alla novella di Gandino (I, 44), espone le caratteristiche dei bergamaschi, altro tipico rappresentante dei quali egli descrive in un tale Fracasso, servitore di Cesare Fresco. Questo tipo ricompare nella novella dei tre gobbi dello Straparola, e chi sa in quante altre, come nel Bandello medesimo e in altri novellatori si possono trovare colti nella realtà il capitano spagnolo e il dottore, e seguirne il cristallizzarsi in altrettanti tipi scenici e maschere.

L'attore continuava dunque, dandole forma determinata e concreta, l'opera del suo pubblico, il quale non poteva non godere di vedersi felicemente interpretato; ma come l'opera del pubblico cessava con lo sparir dalla vita dei tipi che l'avevano provocata, il capitano ad esempio, non cessava per questo la loro riproduzione scenica, ed ecco le maschere perpetuarsi e diventare tipi puramente teatrali: perciò, dimenticandosi i loro primitivi diretti contatti con la realtà, è possibile discutere della loro origine e venire a varie conclusioni.

Men felice è la seconda parte del libro, che parla della riforma goldoniana: l'autore sembra ignorare la letteratura più recente sull'argomento e in materia tanto vasta e difficile non pare abbia convenientemente approfondito il suo studio, così da dir cose nuove o mettere in nuova luce le vecchie.

Il più interessante di questa parte è il capitolo sopra un risveglio della commedia dell'arte, vale a dire sopra il breve episodio delle *fiabe* del Gozzi, intorno alle quali l'autore discorre con larghezza e sicurezza di notizie e con acutezza di critica. Ma volendo esaurire la storia della commedia improvvisa, egli non doveva fermarsi a queste *fiabe*: nonostante la riforma goldoniana, nonostante quanto possano credere dalle numerosissime opere seguitesi sulle scene da quelle del Goldoni alle più recenti, e il pubblico e gli autori medesimi, la commedia dell'arte è ancora oggi tutt'altro che morta. Si dissimula abilmente nelle commedie che più sembrano ispirate a severi e puri intendimenti artistici nei personaggi secondari, nel taglio delle scene e degli atti, nei mezzi stessi di mandare avanti l'azione e soprattutto di darle varietà e vivacità; anzi è per ciò che nel teatro sono rarissime, più che in ogni altra forma letteraria, le opere in tutto eccellenti, e sempre accanto all'arte si trovano, quasi per necessità di natura, l'artificio e la convenzione. Appare manifesta an-

