



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

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

ANNO XXXVI — N. 34

Roma, 13 Settembre 1914

DIRETTORE: PROF. CARLO SEGRE

58 — I manoscritti non si restituiscono

Fanf. Dom. - C. c. Posta - scad. 31 Dic. 1914

5688 Sig. Avv. Ercole Braschi
Via S. Maria Valle, 5

MILANO

15
CENTESIMI

Il numero 35 uscirà il 18 ottobre
prossimo.

SOMMARIO

Arduino Colasanti. Un poeta della campagna romana: Giulio Aristide Sartorio.
Annibale Gabrielli. Bracco e Di Giacomo novellieri.
Fortunato Rizzi. Per un sonetto di Michelangelo a Dante.
Edua Gianelli. «Ore Siciliane».
A. Pilot. Quattordici sonetti inediti di L. V. Foscarini per la morte di Giustina Renier Michiel.
Camillo Guerrieri-Crocetti. Tra libri di erudizione.
Note bibliografiche.

Un poeta della campagna romana

GUILIO ARISTIDE SARTORIO.

Aristide Sartorio attraversa un'ora di attività fecondissima e felice. Il suo fregio per la nuova aula del Parlamento era appena compiuto, che egli offriva all'esposizione di Venezia cento pastelli della campagna romana, ridotti poi per sua volontà a ottantuno; contemporaneamente nella mostra di Roma, insieme con altri quadri di paese, apparivano i primi saggi delle mirabili xilografie destinate ad illustrare un poema del pittore; Luigi Serra poteva raccogliere in un volume i numerosi disegni, le acqueforti, i cartoni mediante i quali, come animalista, il Sartorio sembra ricongiungersi direttamente al Pisanello; non c'è nessuna delle esposizioni importanti aperte in questo stesso momento dove non si ammirino numerosi quadri di lui, e i suoi vastissimi studi di via Maria Cristina sono ancora pieni dei più vari saggi di un'alacrità che par prodigiosa. E intanto l'artista trova il tempo di attendere all'insegnamento con i risultati che tutti abbiammirati nella recentissima mostra dei saggi dell'Istituto di Belle Arti di Roma e vi dichiara serenamente di aver lasciati i pennelli per la stecca e di riposarsi modellando i nove cavalli che il pubblico vedrà fra due anni a Venezia.

Non è giunto ancora il momento in cui sia possibile di giudicare con uno sguardo sintetico la multiforme produzione di Aristide Sartorio, ma fino da ora si può prevedere che le visioni della campagna romana costituiranno sempre una delle note più salienti e caratteristiche della sua geniale personalità.

Può sembrare esagerazione, ma non è, l'affermare che la campagna romana aveva trovato prima del Sartorio pochissimi pittori che ne intendessero tutto il fascino misterioso e intraducibile. Il Poussin vi aveva unito la mitologia pagana alle fantasie villereccie, così che le Diane, le Veneri e le Ninfe si confondono nel suo pensiero e nelle sue opere con le contadine fantastiche, e, se Claudio Lorrain ne aveva intravista per il primo la luce singolare, il classicismo italianizzante aveva tarpare le ali al suo volo. Più tardi il Corot e gli altri francesi della scuola di Fontainebleau riprodusero la campagna di Roma attraverso un romanticismo melanconico di maniera, mentre i tedeschi ne alteravano la fisionomia con raggruppamenti arbitrari e ne rimpicciolivano la solennità con la loro dura grettezza scolastica.

Qualche accento più sincero trovò anche l'agro romano per merito della rinascita della pittura di paese nell'ultimo trentennio del se-

colo decimonono, ma dal giorno in cui il Vertunni con la virtù del suo disegno ne aveva dimostrata l'importanza pittorica, mentre con l'eloquenza della linea ne rivelava il valore intellettuale, la campagna romana non aveva più avuto un interprete il quale ne sapesse esprimere con altrettanta originalità la solennità del linguaggio, l'infinita grandezza e l'indiscutibile melancolia.

Se il Raggio, infatti, aveva creduto opportuno di allontanarsi dal carattere del paese per studiarsi di renderlo con maggiore efficacia, il Petiti, dopo avere felicemente esordito con certi effetti di paludi, di foglie secche e di piante isterilite, significanti specialmente nell'acquerello, insistendo troppo nei medesimi tentativi si era esaurito e, diluendosi, aveva perduto a poco a poco forza e carattere. E, vicino a costoro, andavano ripetendosi o deviando o mutando campo artisti meritamente celebrati, i quali avevano pur già contribuito a comporre quella schiera di paesisti romani che annuncio il potente e sincero risveglio dell'arte locale.

Unico fra tutti Enrico Coleman seppe più di una volta rendersi interprete dei vasti orizzonti e delle ampie distese su cui incombe un senso tragico che sembra preparare l'apparizione della grande Dominatrice, ma anche lui troppo presto fissò in schemi immutabili la linea dei primi quadri che avevano creato la sua fama, e in seguito finì per trascurare il terreno, l'aria, l'ambiente insomma, per consacrarsi con passione a quegli studi di cavalli nei quali è rimasto senza competitori.

Aristide Sartorio, si propose di rappresentare così come egli lo sentiva quel vasto mondo di paludi, di laghi, di boschi, di ruine, di solitudine e di silenzio, e, allontanandosi da tutte le tradizioni per abbandonarsi completamente al suo istinto di sognatore e di contemplativo, ci dava della campagna romana una visione così spontanea e suggestiva, se pure un poco uniforme, che di quell'ambiente lo rende ad un tempo il poeta e lo storico.

Era naturale che fosse così, perché il carattere dominante nei paesaggi del Sartorio è quello di una illustrazione intellettuale del vero, accessibile a tutti, benché non da tutti compreso. Ricordate le parole del Corot? «Quand on est livré à soi même en face de la nature, on se tire d'affaire comme on peut et, naturellement, on se compose une manière à soi». Anche per Aristide Sartorio, come per tutti gli artisti veramente superiori, lo spettacolo della realtà non è che un mezzo per ritrovare se stessi, per scoprire la verità universale attraverso la rivelazione della verità individuale, per porre un'anima singola in comunicazione sotterranea con l'anima delle cose, in modo che alla natura sia dato di confessare qualcuna delle sue aspirazioni per opera di una volontà che, nel momento stesso in cui si svela a se medesima, si riconosce identica alla volontà dell'universo.

Quando l'artista è giunto a tale punto, vuol dire che egli è veramente lo spirito le cui parole possono essere intese da tutti gli uomini, il risvegliatore di ciò che dorme in noi, la voce di quello che nell'anima nostra ondeggia inespresso. Egli è il poeta che trasforma ed esalta in visioni di bellezza non peritura le umili cose che tocca, perché le sue mani hanno un dono di vita misteriosa. Un gregge di pecore in riposo, le lunghe file dei buoi al lavoro, una «punta» di cavalli al fontanile,

i piccoli cimiteri dormenti nelle campagne vicino ai bianchi casolari, le ampie distese di stoppie che sembrano esalare la loro anima di fuoco sotto la vampa del soleone, divengono motivi di una bellezza il cui fascino indistinto tutti abbiamo tante volte sentito come un turbamento senza oggetto, sono i canti del divino poema che eternamente si rinnova senza ripetersi mai.

Bisogna aver percorsa tutta la campagna romana, aver conosciuta la tristeza nostalgica della sua solitudine, aver vissuta la vita primitiva dei suoi abitatori, aver tremato al primo brivido delle sue febbri mortali, per intendere quanto tesoro di acuta penetrazione e quanta ricchezza di sentimento nobilitino l'opera di Aristide Sartorio. I suoi pastori che zufolano accoccolati sui monticelli e i barozzari che seduti sul carro possente guidano con lenti gesti i bufali neri, hanno la solennità delle divinità laziali; le molteplici vicende della semina, della ferratura dei buoi, dello spurgo dei canali nelle paludi, dell'aratura e del taglio della legna si compiono come riti antichissimi.

E in tutte le forme è il senso di una immobilità quasi fatale, che sull'ala del verso di Virgilio si perde nel mito lontano.

ARDUINO COLASANTI.

Bracco e Di Giacomo novellieri

Quasi contemporaneamente, sono uscite in luglio due volumi di due scrittori che hanno per sé intera e costante la simpatia del pubblico italiano: Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo. E sono entrambi volumi di novelle (1).

Li presi con me, nel lasciare Roma per le mie vacanze estive. Di solito, i libri di letteratura amena contemporanea non entrano quasi affatto nel carico librario che metto nel baule per l'estate: preferisco vecchi libri che... non muoiono. Ma Bracco e Di Giacomo novellatori stimolavano troppo il mio desiderio di lettore.

Ho letto perciò le due raccolte quassù in Tirolo, in questa superba valle dell'Ampèzzo, dove purtroppo mi ha colto fuori del territorio patrio l'ora tragica della guerra. E nella quiete silenziosa dei boschi di pini odoranti e dei campi spopolati (non v'ha più ai lavori campestri un sol uomo!) la lettura dei due volumi, ora rievocanti la giocondità paesana, ora soffusi di profonda tristezza, m'ha data un'impressione refrigerante, distaccando per un po' il mio spirito dall'incebo di queste giornate solitarie, dandomi come il senso fisico d'un largo e pieno respiro, allontanando il mio pensiero dalla furia micidiale che arde nel mondo, a dispetto della bellezza, eterna e indifferente, della natura...! Queste Dolomiti che ho dinanzi che mi paiono sempre più rosee ad ogni nuovo tramonto di sole..

— A buon conto — voi direte — non si tratta che di semplici novelle! — Ma, volendo... filosofare, replicherei che più forse d'umanità è in questa angusta vita di passioni, di errori, di sorrisi e di lacrime descritta dai novellieri, che non nel sanguinoso dilaniarsi delle genti.

Comunque, le novelle di Bracco (e dirò di lui per primo) sono altrettanti brani di vita: e la vita v'è riflessa in grandissima varietà d'aspetti, dal comico al tragico, a traverso delicate sfumature sentimentali, che gli fanno pensare e comporre un gioiello di novella quasi infantile come *L'Innocente*. L'aut-

tore però, pur perseguendo ogni più vario affetto e sentimento umano, non racconta cose grandi, non esalta passioni strapotenti e sublimi, rifugge dagli eroi e dalle eroine; preferisce salire e discendere genialmente per tutta la scala dei mezzi toni.

Brevi e succose, senza un periodo, una parola più del necessario, dialogate con la vecchia esperienza dell'autore drammatico, le novelle qui raccolte — le ho contate, sono venti — contengono, dice lo stesso Bracco nell'*Esordio*, «un po' di tutto» e le vicende narrate sono tratte — come rilevansi anche dal titolo *La Vita e la Favola* — «dal vero, dal quasi vero, dal falso e anche dall'assurdo». Ma, a ben guardar dentro nella vita reale, vorremo proprio affermare che in essa non trovi posto anche l'assurdo? Niente è impossibile, niente è inverosimile! Ad ogni modo, per lo scrittore che possiede il magistero dell'arte, anche il paradosso acquista sapore di verità. Così avviene per Roberto Bracco, il quale, del resto, pone accanto a qualche motivo strano di... *Favola*, numerose pagine palpitanze d'evidenza e di verità.

E poi, non tanto dai fatti e dagli episodi, quanto dai personaggi che si muovono ed operano, balza fuori la novella della buona e schietta tradizione italiana. Ora, nell'arte di Roberto Bracco le figure, sebbene appaiano e scompaiano in fugace successione, prendono così nitide forme, così precisi contorni da restare, a lettura finita, impresse nella nostra mente, come una folla di personaggi e tipi, dei quali l'uno non può confondersi col l'altro: dal vecchio senatore mondano di *Fino alla morte* al venditore ambulante di Napoli ed al suo compare, cocchiere da nolo, dal baro blasonato di *Che c'entra l'onore...*? all'indimenticabile *Ignazio Fuoribona...* Ma per presentare al lettore anche alcuni soltanto dei personaggi viventi in questo libro, impiegherei più parole forse, che non siano occorse a Bracco per plasmarli: e li guasterei, per sovrappiù.

Le novelle informate alla nota umorismo sono in numero maggiore di quelle a fondo drammatico: di queste seconde, la più vigorosa parmi senza dubbio *Nel mistero*.

Ma in Bracco anche l'umorismo si fonde con un invincibile senso di melancolia che pare egli ritrovi sempre nel fluttuare dei fatti umani. L'ironia ed il riso rimangono alla superficie, mentre nel fondo del contenuto narrativo si discopre agevolmente quasi un ascenso mönito dello scrittore: — Non sorridete troppo; meditate, piuttosto...

Tra le novelle sotto tale aspetto più interessanti e significative mi basti citare: *Un uomo di coscienza*; *Didone abbandonata*; *Il vile*. Invece, tutta pervasa di gioconda arguzia è l'ironia che sorride e fa sorridere, per esempio, in *O nulla o tutto*, in *Carambolata*, in *Le mogli altrui*. La chiusa, l'epilogo di questi racconti, informati ad armonica struttura, risulta imprevisto, imprevedibile, curioso: sempre tale tuttavia da richiamare all'indulgente constatazione delle debolezze e delle contraddizioni di questa povera umanità...

Come rilevansi da questi semplici miei accenni, lo scrittore a cui dobbiamo, in parte notevole, l'esistenza d'un teatro italiano contemporaneo, presentandosi ora a noi in veste nuova — o, se non nuova, riassunta — di novellatore, ci ha dato con *La Vita e la Favola* ben più che capricci effimeri di fantasia. Salido valore d'arte ha questo suo novellare per chi ne penetri lo spirito. Venti componenti riuniti in volume sono, dall'aspetto della forma, opera frammentaria. Ma ad imprimerle alla grande varietà di essi un'armonica unità ideale, v'ha la singolarissima personalità dell'artista.

*
*

Le «novelle napoletane» di Salvatore Di Giacomo non sono scritte oggi: note a pochissimi — osserva nella *Prefazione* Benedetto Croce — furon composte venti o venticinque anni fa. «E' accaduto — prosegue il Croce —

(1) ROBERTO BRACCO. *La Vita e la Favola*. Remo Sandron, editore, 1914. — *Novelle Napoletane* di SALVATORE DI GIACOMO. Milano, Fratelli Treves, 1914.

che laddove la fama del Di Giacomo poeta si è rapidamente ampliata negli ultimi anni da fama municipale a nazionale e persino internazionale (perchè le sue liriche sono studiate da critici stranieri, e parecchi si sono provati a tradurle in francese e in spagnolo, in tedesco ed in inglese), il Di Giacomo novelliere è rimasto nell'ombra».

Bene ora dall'ombra egli è tratto fuori, mercè questa raccolta in cui tutto è vivo e fresco, come di oggi. Ogni novella costituisce ad un tempo e un documento di vita popolare napoletana ed un'opera pittorica di alto valore. E a bella posta dico opera pittorica, dacehè l'autore, pure quando racconta, dipinge.

Chi si compiacesse di « paralleli » potrebbe ricordare ancora le novelle di Bracco, delle quali ho detto sopra, e ravvicinare l'arte del poeta napoletano a quella del drammaturgo, pur esso napoletano, da che essi s'incontrano in un genere letterario inconsueto alla loro produzione. Ma io mi sentii sempre negato alla speciale esercitazione critica del « parallelo ». Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo sono nati, han vissuto e vivono entrambi a Napoli: è troppo naturale, poichè la loro arte è essenzialmente studio di vita e di realtà, che l'ambiente eserciti la sua azione sull'opera degli artisti. Ma veramente « napoletana » è soltanto la novella del Di Giacomo. Le rassomiglianze, che possono qua e là cogliersi fra i due autori, appaiono piuttosto d'occasione che d'essenza. Vedete, per esempio: l'uno e l'altro osservano due popolani, due *compari*, uscire ebbri dall'osteria, a Basso Porto; e Di Giacomo ne fa la sua novella: *Gli Ubriachi* e Bracco la sua intitolata *La chiave della casa*. Vigoria descrittiva e *color locale* sono, può dirsi, in ugual misura nell'una e nell'altra: noi li vediamo, lì, in carne ed ossa, quei due barcollanti per le stradicciuole semi-bnue di Napoli. Ma nel mentre Di Giacomo fa soprattutto « il quadro », quadro di verità e di vita, Roberto Bracco, spinto dal proprio temperamento, va oltre.

Il Di Giacomo, nella cui arte predomina sempre un sentimento di pietà ottimistica, lascia i suoi ubriachi — poveri diavoli, per lui, in fin dei conti! — l'uno in terra con qualche ammaccatura, l'altro con la sola paura dei carabinieri: Bracco nei due ubriachi vede e tratta un amaro caso tra i cento, tra i mille, di miseria, d'abbrutimento, d'amoralità. Compare Totonno, dinanzi alla porta di casa, domanda a Compare Ciro: — È la casa mia o è la casa tua? — E decidono di far la prova con le chiavi. — Se ci entra la tua, è casa tua; se c'entra la mia, è casa mia... — Compare Ciro, pur coi fumi del vino, imbocca la chiave. Dentro la casa dorme la moglie di Compare Totonno. Questi, afono, con le spalle appoggiate al muro, biascica: — Quando due compari sono compari, pago io: — le stesse parole che aveva gridate, rauco, all'osteria.

Il riso ci muore sulle labbra.

Ma Di Giacomo, tranne qualche rara eccezione, ci consente di sorridere. A lui la drammaticità dell'episodio non serve. In talune novelle non succede niente o quasi niente. Esse ci convidono e ci avvincono come pagine di poeta lirico più che di narratore.

Non v'ha pressochè alcun quadro che si discosti da Napoli — e se talvolta il Di Giacomo se n'allontana è per dipingere altre miserevoli creature degli infimi strati sociali, come quei poveri saltimbanchi della pietosa novella intitolata *Nella notte serena*. La materia è attinta a alle stradicciuole di Napoli « dove ogni casa nasconde e cova un dolore » o ai caratteristici teatrucoli di Porto o a certi *interni* di case borghesi simili a quello così efficacemente descritto nella novella: *Ah, non credea mirarti!*...

Nel volume è ristampata la vecchia novella: *Assunta Spina*, che, ridotta per le scene, ha conseguito così clamorosi successi teatrali. Poché pagine: sobrie, nitide, vibranti, dove è più quel che si sottintende di quel che si dica. In questa — come in quasi tutte le altre novelle (ricordo fra le migliori *Per Rinaldo, Riconciliazione, Rosa Bellavita*, ecc.) Salvatore Di Giacomo porta quella singolare dote che bene il Croce nella prefazione chiama « castità dell'arte ».

Il dialogo ha parte preponderante nel suo novellare: e si capisce, quando si pensi alla sua poesia. Dialogo di preta lingua italiana: dove però riesce facile assaporare, stranamente ascosa, tutta l'armonia dell'eloquio napoletano. In fondo, la stessa anima popolare, della quale Di Giacomo poeta è così ammirato evocatore, si ritrova nel novellatore. Dal

che ben si spiega il fascino tutto particolare che un volume di tal fatta può esercitare sul lettore.

In me poi, lettore lontano dalla patria in un'ora ansiosa, le novelle che vengon da Napoli hanno accresciuta la commozione della nostalgia.

ANNIBALE GABRIELLI.

Per un sonetto di Michelangelo a Dante

Il più noto dei sonetti, che Michelangelo dedicò a Dante, è il seguente:

Dal ciel discese e col mortal suo, poi
che visto ebbe l'inferno giusto e'l pio,
ritornò vivo a contemplare Dio
per dar di tutto il vero lume a noi.

Lucente stella, che co' raggi suoi
fe' chiaro a torto il nido, ove naqu'io,
né sarò l'premio tutto 'l mondo rio;
tu sol, che la creasti, esser quel puoi.

Di Dante dico, chè mal conosciute
fur l'opre sue da quel popolo ingrato,
che solo a iusti manca di salute.

Fuss'io pur lui! ch' a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo con la virtute
dare' del mondo il più felice stato.

S'accordano oggimai gli studiosi nell'assegnare a questo sonetto, meritamente famoso, la data del 1545. Il Grimm (1) invece riteneva che questo e l'altro, pure su Dante: *Quante dirne si de' non si può dire*, si dovessero riferire al 1529, quando Michelangelo si trovava in Venezia, dopo l'inconsulta fuga da Firenze. L'artista si era allontanato dalla città il 21 settembre di quell'anno e il 30 seguente era stato pubblicato il bando, che lo dichiarava ribelle ponendo come termine ultimo al ritorno il 6 ottobre. Non ritornò il profugo in patria se non nel novembre, ma già nella nota lettera a Battista Della Palla (25 settembre 1529) egli s'era mostrato dolente della fuga, e ben tosto erano incominciate le trattative pel suo ritorno, le quali, volere o no, mostravano che le disposizioni d'animo dei fiorentini verso di lui erano in sostanza buone più di quanto fosse ragionevole attendersi.

Onde a ragione il Frey (2) osserva che non si può in alcun modo spiegare come Michelangelo da Venezia potesse scagliarsi contro « quel popolo ingrato » porre sè tra i « giusti » e affermare che ai giusti Firenze mancava di « salute », compensando la propria città con l'ingratitudine, proprio mentre essa s'apprestava a perdonare e a riaccogliere l'artista.

Che invece il sonetto debba riferirsi al 1545 appare chiaro dai *Dialogi* del Giannotti. In una di queste conversazioni (che appaion tenute, come si sa, in Roma nel 1545) L. Del Riccio così parla a Michelangelo. « Noi abbiamo ragionato tutto questo giorno di Dante. Facciamo anche che di lui siano l'ultime nostre parole. Però, Messer Michelangelo: recitateci quel sonetto che pochi giorni sono in sua lode faceste ».

E l'artista acconsente e recita la presente lirica. Dunque il sonetto fu composto a Roma e in quell'anno. Quanti fiorentini erano allora esuli e perseguitati e proscritti e languenti in povertà, come Donato Giannotti, il Riccio, lo Strozzi, ecc.! Onde s'intende l'amarezza e l'invenzione di Michelangelo contro Firenze (3).

Il sonetto è di schietto stile dantesco, e noi sappiamo quanto fossero vive le affinità di spirito tra Michelangelo e Dante.

Il Foscolo già affermava che le due anime si accordano in *armonia perfetta* (4). Certo Michelangelo fu assai studioso del divino poeta e profondo ammiratore di lui. Sappiamo come alla bella supplica degli accademici fiorentini a papa Leone X per ottenere il rimatrio delle ossa di Dante, Michelangelo calorosamente sottoscrivesse: « Io Michelagnolo Schultore il medesimo a Vostra Santità supplico, offerandomi al divin poeta fare la sepoltura sua chondecente, in loco onorevole in questa Città ». E certo avrebbe fatto cosa degna di Dante!

(1) E. GRIMM *Michelangelo*. Milano, Manini, 1875 (trad. A. di Cossilla) II, 71.

(2) Nella nota ediz. delle *Rime* di Michelangelo. Berlino 1897.

(3) Ricordiamo anche che in questo tempo Michelangelo scolpiva il busto di Bruto, il che vuol dire che egli volgeva nell'animo pensieri di libertà più vivamente che mai. Il Bruto infatti, come osserva C. Ricci (*Michelangelo*, Firenze, Barbera 1900, pp. 183-184) « quantunque cominciato molti anni dopo caduta la Repubblica fiorentina, si può considerare come un vivo omaggio dedicato alla Libertà, dal nostro artista, che, costretto a servir sempre Principi e Papi, anelava profondamente ad essa ed aveva perciò prestata l'opera propria per la salvezza della patria contro i tiranni traendone infinite angosce ed un odio mortale per Alessandro de' Medici ». Del 1545 sono inoltre il notissimo epigramma sulla *Notte* e il sonetto su *Firenze e gli esuli*, molto significativo in proposito.

(4) *Poems of M. Buonarroti* (trad. E. Levi) in *N. Antologia* (16 luglio 1913) p. 205.

I *Dialogi* del Giannotti poi, oltre darci prova della profonda conoscenza che Michelangelo aveva del poema divino, ci testimoniano anche di quanta stima egli godesse presso i contemporanei appunto come profondo conoscitore di Dante; Messer Donato afferma addirittura: « io non conosco alcuno, che meglio di lui lo intenda e lo possa leggere ».

Certo l'opera sua d'artista e di poeta rivela il suo culto per Dante; basti ricordare la Sistina per la quale egli « a Dante ricorse come al suo autore » (1), onde fu anche osservato che nel *Judizio Universale* la disperazione dei dannati è « rappresentata da Michelangelo con tanta verità, che si direbbe gli fosse stato Dante al fianco, ad ispirargli le sue idee, i suoi pensieri » (2). Comunque oggi si voglia interpretare (e qualcuno mira ad attenuarla) l'azione di Dante su Michelangelo artista, essa è però innegabile.

In quanto poi ai rapporti tra la poesia di Dante e quella del Buonarroti, essi sono così profondi ed intimi che di leggeri s'ingannerebbe chi credesse di numerarli e rivelarli tutti col notare le affinità e le reminiscenze dantesche, che certo non son rare nelle liriche di Michelangelo. Per questo rispetto è fuor di dubbio che le affinità e reminiscenze petrarchesche, massime di forme e d'immagini, sono più numerose di quelle dantesche. Ma è anche vero che pur in quelle forme e immagini, stranamente si sente spesso lo spirito di Dante e la muscolosità virile del suo concepire e l'audacia sobria del suo poetare.

Il vecchio giudizio del Guasti mi par sempre vero: « al Petrarca lo tirava il gusto del secolo, a Dante la conformità del genio » (3).

Per quanto nell'opera d'arte pensiero e forma nascano ad un punto, è innegabile ed anche facilmente dimostrabile che il pensiero non è la forma, né questa quello. Raramente poi si ha o si può avere del proprio pensiero coscienza così personale e profonda, che esso assuma anche necessariamente forma d'espressione del tutto personale e originale: onde nasce che quasi sempre il nostro pensiero s'adagia e si rivela in forme più o meno usuali e correnti (tanto più se si tratta di versi, in cui l'elemento musicale affascina l'orecchio), salvo qua e là qualche accenno o qualche moto, qualche voce o qualche costrutto, che rispecchi il nostro io, che formi il nostro stile. Tanto più che gli uomini si rassomigliano un po' tutti, e i loro pensieri anche.

Così è avvenuto di Michelangelo. Le forme e le immagini petrarcheggiante si presentarono a lui spontaneamente come la veste più pronta e comoda del pensiero; se fosse stato più letterato ed eruditio avrebbe forse avuto, a diversità dei suoi contemporanei, ambizione di originalità formale, ed era uomo da conseguirla; ma egli non aveva tempo da buttare in lavori letterari, scriveva così come gli veniva, su fogli volanti, a casaccio (4) e doveva già faticare abbastanza ad imprigionare quel suo pensiero ribelle in una forma qualunque, perché ei potesse pensare a rifiutare l'espressione poetica corrente e accettata dall'universale, per ricercarne un'altra.

Così il suo pensiero è, nelle dighe delle forme petrarchesche, come un torrente che or si distende e corre, or s'impunta e si gonfia e urla le sponde e talvolta esalve; e spesso anche permea le dighe istesse e, qua e là trapelando, le trasforma o le ruina. Orbene, quel pensiero, nel suo impeto e nella sua vena, è dantesco; se non che, più del dantesco, spesso si torce sotto il peso che lo impaccia; lo sforzo del tradursi in espressione è più visibile e il risultato meno perfetto. Ma è dantesco, perché si sente che nasce da un animo, che vive di una sua vita profonda, vigorosa e prepotente, onde innanzi agli occhi il mondo gli s'atteggia in modi speciali e prende aspetti singolari ed è illuminato da luci ignote alla comune degli uomini; è dantesco, perché anche in Michelangelo c'è quel senso del divino, che in Dante è ancor più potente del senso strettamente cristiano-religioso; onde parve a taluno, e non de' minori, di trovare in qualche lirica di Michelangelo un adombramento del paradiso di Dante, in cui Beatrice conduce il poeta di cielo in cielo (5).

Così si rivela questo fatto mirabile che Michelangelo, petrarcheggiante nella forma, più si accosta a Dante nella fisionomia e nella natura del pensiero, pur restando sempre lui, l'autore del *Mosè* e del *Judizio Universale*. (6)

FORTUNATO RIZZI.

(1) A. VENTURI *Michelangelo in Nuova Antologia* (1º dic. 1907) p. 381. Cfr. D. LEVI *La mente di Michelangelo*. Milano, Brigola 1883; E. FATTORI *Michelangelo e Dante*. Firenze, Cellini 1875; M. BARRI *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*. Pisa, Nistri 1890, ecc.

(2) GRIMM op. cit. II, 195.

(3) C. GUASTI *Le rime di M. Buonarroti*. Firenze, Le Monnier 1863, p. XL.

(4) « M. pflegte seine Gedichte auf lose Blätter jeder Art zu schreiben » (FREY, op. cit., p. XV).

(5) U. FOSCOLO, op. cit., p. 208.

(6) Questo si vedrà meglio nel mio libro di imminente pubblicazione: *Rime di Michelangelo Buonarroti scelte annotate e illustrate per le scuole e le persone colte* con prefazione di LEONARDO BISTOLFI; della qual opera il presente articolo fa parte.

“ Ore Siciliane ”

Giuseppina Fumagalli ci porge in *Ore Siciliane* (Società ed. Dante Alighieri, Roma-Milano-Napoli) un'agile narrazione di forma d'autobiografia. L'autrice è nota ai lettori del *Fanfulla* per la vivacità e la sicurezza dello spirito arguto, per la cultura letteraria e la sagacia critica, onde gli articoli ch'essa scrive hanno sempre una spiccatissima impronta personale che li fa leggere con schietto interessamento. E personale è questo racconto semplice e d'immediata evidenza, si che par di vedere e quasi di vivere la monotona vita di quella giovane maestra, balestrata a insegnare il pianoforte all'educandato della Beata Vergine del Rosario, provincia di Messina, capoluogo di Piandifalco. Valente giovane, armata di sana filosofia, decisa a prendere tutto per verso migliore. Essa possiede un tesoro: la facoltà espansiva del riso, che s'accompagna meravigliosamente a taluni fini spiriti superiori. Ha però anche un viatico segreto e onnipotente per cui l'asprezza del viaggio e della situazione che l'attende nello sconsolato paesetto le viene alleggerita di molto: porta con sè un amore, il ricordo d'un lontano che pensa a lei. Un cuore in cui alberghi un amore che abbia diritto di darsi felice è sempre pieno di coraggio, a qualunque cimento il destino lo esponga.

A Piandifalco la leggiadra maestra correrebbe il rischio, e sarebbe il minore, di morir di noia e di nostalgia. Il maggiore, per una tempra più nervosa, quello di divenire idrofoba o idiota. Ma sì; ella prende il partito di divertirsi come meglio può del suo duro tempo di prova; mettendo cioè a profitto la sua facoltà d'osservazione e la sua naturale bontà d'animo. Così si compiace di notare lepidamente il grottesco intorno a sé, nell'educandato particolarmente, ove persone e cose offrono il campo più largo all'innocente caricatura. E si compiace di farsi amare pei modi sinceramente affabili, per la condiscendenza gentile; sicché comare Turidda, la sua grassa padrona di casa, e la servetta Clorinda, alla quale con eroica pazienza ella insegnò a leggere e scrivere, s'attaccano a lei con vera adorazione. Non così avviene nell'educandato, tra le altre adette ai vari ministeri, che vedono con invidiosa diffidenza la graziosa forestiera sul loro terreno. Come guarderebbe un campo d'orticche a una bella rosa che improvvisamente fiorisse tra esse? Chi sa! Ma se il regno vegetale misterioso non ci potrebbe dire i suoi contrasti, ben possiamo imaginare le punture di sguardi, d'accenti, di parole, di fatti, che vengono a dar l'assalto alla coraggiosa maestra.

La quale, se non si perde d'animo non vuol dire perciò che non senta il peso dei giorni squallidi, della catena uggiosa. Ella è in fondo una sentimentale squisita, e se la sua volontà si ribella al piagnistero, non perciò nel suo intimo riesce a soffocare la tristezza; anzi neppur tenta, e, senza accarezzarla, la considera un'amica della sua vita. O io m'inganno, o questo che ci dà la Fumagalli col suo libricino, è un saggio di ottimo umorismo nostrano, di quell'umorismo che dispone il sentimento all'arguzia affettuosa, ed è maestro di una rara virtù: la sopportazione. Certo, v'è un umorismo che aiuta molto a sopportare le circostanze, delle quali, secondo il detto byroniano, l'uomo è sempre il trastullo. E il buon riso alleggeritore, che non è mai sghignazzo né sogghigno, avvia il libretto della Fumagalli, e d'un caso comune, punto originale in sè, fa una vera lezione di vita.

Le pagine, poche più di cento, son poi eminentemente caratteristiche; le macchiette colte al vivo ci danno la psicologia del paesello sperduto, come le brevi descrizioni ce ne porgono la fisionomia con forza di tratti incisivi.

Sconquassato dal terremoto, il paesello è sotto la minaccia del flagello come di un pericolo immane. E un assennato fatalismo lo domina. Così nella sua estrema miseria il contadino, che si nutre d'erba strizzata nel pugno e non lascia varcare la soglia di casa sua alla signora forestiera e alle sue compagne, perchè ha un po' d'uva sul graticcio. Pure egli ha maniere piene di dignitosa sommissione, e non guarda con rancore alle classi più in alto. Per lui ciò che è, è deve essere, allo stesso modo che è.

E di quante riflessioni abbondano queste *Ore Siciliane*, intramezzate da lampi di vera poesia negli ap洛ghetti che vi ricorrono! Riflessioni di forma piacevole, amare e giuste in essenza; riflessioni che sembran lepide e racchiudono la desolazione dell'esilio e dell'abbandono. Quanto, quanto coraggio per vivere occorre alla combattuta giovinezza che, forte solo di se stessa, affronta la vita! Bene la paragona l'autrice, nel carcere in cui la costringono le circostanze, « a un uccelletto in gabbia che tenta invano i ferruzzi e s'ammala di tristezza e d'ira impotente ».

Ma più bene ancora ella confessa che il proprio « s'allarga d'avida curiosità ». E' questa la valvola che dà sfogo al tedio

elasticità. Oh la curiosità d'uno spirto artistico e filosofico, che viatico di salute!

A malincuore io mi stacco da questo libricino, come a malincuore i miei occhi si staccano tante volte, alle biennali di Venezia, dalle serie di quegli acquafortisti che alla maggior sagacia di disegno accoppiano maggior sagacia di conoscenza del cuore umano. E quale acquaforte più violenta nel colore della verità di una delle pagine finali, in cui, premessa l'affermazione che il paese di prova della povera maestra è «paese di buona gente» l'autrice enumera in poche righe quattro casi di efferati delitti commessi veramente per innata malvagità.

Ma via, l'incubo ha fine. Poichè io non dirò che questa narrazione della Fumagalli per lo spirto riposato del lettore nella sua pacifica stanza, contornato di libri, non abbia proprio colore d'incubo, e con ciò ella veramente raggiunge il suo intento artistico, perchè riesce a comunicare una forte impressione. La felice partenza della giovane maestra da Pianidifalco avviene, con sua gran gioia, gioia ch'ella vorrebbe gridare alle siepi di fischidindia e d'agavi, se memore di Mida, non temesse la loro indiscrezione, capace, Dio liberi, di far nascere inciampi alla sua fuga. Poichè è una fuga bella e buona quella partenza dal «paese di tregenda».

E chi legge non può non formulare il voto: Possa la giovane animosa ritrovare l'ambiente più adatto al suo spirto e le «ore serene» che le permettano di scrivere altri libri a sua gioia e a diletto di chi dello spirto altri si compiace come del più prezioso anello che leghi tra loro gli umani intelletti.

ELDA GIANELLI.

Quattordici sonetti inediti

di I. V. FOSCARINI
per la morte di Giustina Renier Michiel

Pur troppo la notizia sparsasi già nelle primissime ore del 7 aprile 1832 era vera: Giustina Renier Michiel, la *Venerina Veneziana*, la magnanima difenditrice di Venezia contro il visconte di Chateaubriand che, visitandola come uno dei tanti melensi viaggiatori giornalisti che la percorrono anche nei nostri giorni, l'aveva ignorantemente vituperata, colei che, ardenteamente Veneziana, non aveva saputo comprendere i palpiti che i primi moti dell'indipendenza italiana avevano naturalmente suscitato nel suo animo, Giustina cui il popolo, in reverente atto di omaggio, amava additare e inchinare per le vie della città, colei infine che aveva sdegnato di incontrare l'ambizioso vincitore di Marengo apprestantesi a donare una falsa e vituperevole libertà alla nobile Regina delle lagune, era morta! Con lei spariva un secolo, il XVIII, calamitoso alla Veneta Repubblica, con lei se n'apriva un nuovo, il XIX, gravido di promesse, imporporato del sangue dei martiri che dovean ridonare all'Italia la sua indipendenza. Goldoni, Labia, Gozzi, Cesariotti, Bettinelli, Dalmistro, Caterina Dolfin, Isabella Teotochi, Parini, Foscolo, Pindemonte... quanti nomi con lei, quanti ricordi!

Perciò alla notizia della sua improvvisa malattia gli animi sospesi, perciò annunzi continui, domande affannose, sommesse querelle nei caffè della città.

« Più non udremo l'amata voce » scriveva con affettuose parole il giornale di Venezia « più non vedremo la sua bocca atteggiata ad un benevolo sorriso. Altri abiterà quelle stanze ospitali; altri s'affacerà a quelle finestre e allo straniero che soletta domandare: dov'è la vostra Michiel? noi mestamente risponderemo: in queste stanze era il suo albergo, il suo frale è sotterra, il suo nome e il suo ingegno son ne' suoi scritti, la sua memoria per tutto » (1).

Anche in versi, come è solito, fu cantata la sua morte ma, come anche è solito, non tutti furono almeno buoni. Tali invece mi paiono i seguenti (che do ora, per la prima volta, alla luce) di I. V. Foscarini, il poeta Veneziano del quale già altre volte ebbi ad intrattenermi ponendone in luce la grande importanza per la storia letteraria del vernacolo nostro: amantissimo della sua città, era il Foscarini, certo, uno dei più degni a cantare la morte di colei che tanto gli somigliava nell'affetto al patrio loco. E tale corda è appunto quella che il poeta fa vibrare anche ne' sonetti che seguono, dove l'ultima gloria del Veneto leone è rimpianata con un'eco che, nell'intenzione del Fos-

rini, doveva sulle rapide ali del vento volare dal Levante al Ponente. Né il ricordo della Gallica offesa rintuzzata poteva mancare come anche quello dell'opera della Renier sulle feste veneziane, la quale anche oggi si può leggere con molto diletto e che, a quei tempi, contribuì assai a diffondere l'amore per la nostra città all'estero se pur ve n'era bisogno.

Ad amare, a ricordare, ad imitare Giustina il poeta esorta le donne del suo tempo contro le quali, spesso, nel suo copioso canzoniere scaglia feroci invettive: per lei il barcaiolo, fiero allora delle antiche memorie, non come oggi impegnato nelle fole socialiste, avrebbe dovuto sospendere il pre-diletto canto del Tasso per intonare un'elegia alla memoria della buona vecchietta morta e il vento avrebbe cessato il suo andare e i bimbi avrebbero imparato il nome di tanta donna. Ma quale e quanto sia l'affetto che ispirò il poeta nel pietoso argomento veggano ora i miei lettori (1).

A. PILOT.

PER LA MORTE DI GIUSTINA MICHEI.

I.

Lasse che pianza, no me lo impedi
Che go de farlo assae bona rason
Come la ga de pianzer co fa mi
De i Veneziani tutta la nazion.

Xe morta quela dona che, a sti di,
Giera l'ultima gloria del Leon
Che qua regnava e che recorda chi
Xe nato in manco rigida stagion.

Xe morta quela dona che sarà
Fra nu immortal se xe immortal l'amor
De la virtù e la patria carità

Lassè lassè che sfoga el mio dolor,
Chè le lagreme vere che se fa
Xe perle bone, e el parlar del cuor (2).

II.

Fate ascoltar o giusto mio lamento
Sul nostro lido, da la nostra gente
E da ogni banda cento cuori e cento
Che diga palpitando che i te sente.

Col più tenero e vivo sentimento
Un eco te ripeta doppiamente
E su le pene rapide del vento
Svola in Levante e po torna in Po[nente].

Che da per tutto el nome de Giustina
Xe cognossuo, xe caro e reverio
Da chi sa de sto cuor chi sia regina.

E di pur che ti xe lamento mio
Come espresso che vien da sta marina
A dir: Giustina ancuo xe in sen de [Dio] (3).

III.

Un cuor me bate in peto Venezian,
Amo la patria quanto amar se pol,
E missio * co le lagrème el mio pan
A quel dano che el belo e el bon ghe tiol.

Quela no ghe xe più che dal vilan
Insulto del foresto autor mario,
E co la ose e co la pena in man,
Difendeva Venezia e ogni so fiol.

Ahi patria mia che perdita crudel,
Che desgrazia per ti no xe el morir
De qualche degno e vero to fedel!

E de sta tal che co ti fa sentir
Che la xe la Giustina, la Michiel
Che un tesoro ti à perso ognun pol
[dir (4)].

IV.

Dona del mio paese benedeta
Che adesso benedeta in Ciel ti xe
Soridi al son del mio lamento e acetia
Sti versi che cascar fasso ai to pié.

Xe veneziani i versi e xe poeta
Venezian quel che in versi dise: ohimè!
E se farli cussi ga piasso, aspetta
Che con questi el te mostra anca el [perché].

(1) I numeri romani non sono nel manoscritto ma li credo opportuni nella stampa; le note a ciascun sonetto, sono del poeta stesso il quale amò postillare diligentemente, in vario modo, tutte le sue poesie: nel giudizio egli è sempre spassionato, anzi più propenso al biasimo che alla lode. A quanto mi è lecito argomentare, dopo un diligente studio della vastissima opera del Foscarini, esso appose le note molti anni dopo la composizione dei versi, ciò che può agevolmente aver contribuito alla sincera valutazione di essi da parte dell'autore stesso. I sonetti stanno nel cod. P. D. 127 b da cc. 136 a cc. 144 presso il Museo Civico di Venezia.

(2) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*

(3) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*

(4) 17 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*

(5) 17 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*

(6) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*

Perchè ti, amando el to paese, el giera
Sto amor in ti de virtù santa un fiol;
Ti facendo ai foresti bona ciera!

Ti ghe esaltavi de Venezia el sol
E ti, in toscan scrivendo, volentiera
Ti lodavi el parlar del barcariol (1).

V.

Mi no lodo el saver chè per lodarlo
Altretanto saver bisognaria,
La virtù lodo, lodo el cuor e parlo
Del far onesto e de la cortesia.

De quel ardente amor che confrontarlo
Con qualunque altro amor no savaria,
De quel amor, voi dir, che nominarlo
Ben posso el più onorato che ghe sia.

El bel amor de patria esalto e lodo
Che giera in ela sviscerà, che scorta
De le so azion luseva in ogni modo.

Ah Venezia chi adesso te conforta,
Chi de ti scrive col valor più solo
Se sta nostra gran dama ancuo ye
[morta?] (2).

VI.

No xe la moda che oramai de tutti
Quei che muore de qualche condizion
Fa scriver, fa parlar fin quasi i muti
Lode butando via senza rason.

No xe la moda che de sti tributi
De elogio fa per ti sentir el son;
Xe el to merito grando e xe i bei
[fruti]
De una virtù de raro paragon;

Anema bela, no ti xe più nostra!
Ti xe de Dio che, per el so voler,
Spesso stupende cosse al mondo mostra.

Ma che ancuo à dito: *Co mi vogio aver
Quel che xe mio, tegni la parte vostra
O mortali, e a sta dona alzè el pensier* (3).

VII.

Ti n'à descrito feste antiche e niove,
Bacani, prussission e carnevali,
Bancheti, ingressi, visite Ducali
E cento cosse nostre che comove.

Ti n'à savesto ben contar fin dove
S'a pianta de San Marco un di i se-[gnali],
In che lontane tere i tribunali
Vegniva respetai del nostro Giove.

E tante guere e tante belle imprese
Dei nostri pari boni e valorosi
Che, cità conquistando, alzava Chiese.

E mi da vecchio voi cantar ai tosi
El to bel funeral in sto paese
Per far che i prega per i to riposi (4).

VIII.

Care done che, quando che volé,
Savè esser brave, savè far del ben,
De la bellezza no ve contenté
Chè un fior la xe che, nato apena, svien.

Giustina, o Veneziane, via imitè,
Mostrè l'insegno più che i fianchi e
[el sen],
Per farve onor lezè, scrivè, studiè
Pensè al sodo che el nome ve mantien.

Se po no gavè genio de studiar,
Credè che se pol anca farse onor
Come Giustina con el conversar.

El povero tratè, tratè el signor,
Oneste e spiritose nel parlar
De Giustina abiè sempre el bel humor (5).

IX.

Reminiscenza de la zente bona
Ti xe quella che al ben ti ne conforti,
Ti ti ne fa sperar che, dopo morti,
Chi resta ne darà qualche corona.

Sta Giustina xe stada una matrona
Che aspetar no se pol de aver dei torti
Da un paese che ga motivi forti
De darghe el premio cha a virtù se dona.

Veneziani! via dunque! a la memoria
De un nome caro a la progenie umana
Un monumento consacrè de gloria.

E su questo sia scrito a l'italiana
Sto verso che ripeterà l'istoria
Venezia a l'eroina Veneziana (6).

X.

Ti si, Giustina, che ti gieri giusta
E de quanto xe giusto inamorada,
Ti si, a dispeto de la zente ingiusta,
Che in armonia col nome ti xe stada.

(1) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me piase gnente.*
(2) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(3) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(4) 18 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(5) 17 Aprile 1832. Venezia. *Tutti sti soneti in morte della Michiel no me despise perchè el suo argomento me va proprio a sangue.*

Ti si, taser, tocando bona susta,
Ti à fato l'odio de sta to contrada,
Ti si che, con virtù salda e robusta,
L'onor ti à mantegnù a la to casada.

Ti si... ma come possio andar avanti
De sto ton se, dal mondo cognossua,
Se sa che ti gavevi tuti i vanti?

Xe inutile che l'estro mi me frua
Menzonando i to meriti: i xe tanti
Che se li unimo in t'un gran mar se
[nua (1)].

XI.

El Tasso, per adesso, de cantar
Stralassa, o fedel nostro barcariol,
E al chiaro de la luna el lamentar
Fa sentir de un bon orfano, de un fiol.

Che fursi ti farà pietoso el mar,
Ti renderà invidioso el russignol,
Del vento el corso ti farà fermar,
Chè, ben cantà, un lamento tutto pol.

E da ti i to puteli imparerà
El nome de una dona tutta cuor
Che el so paese, un di, ga tanto amà.
Eanca lori imitando el to tenor
De Giustina Michiel i canterà
E de i to fioi i fioi che farà onor (2).

XII.

Alzeghe un'urna pur de marmo fin
E là in quell'urna conservè el so cuor,
Fè che sora de l'urna piana amor
Ma l'amor generoso, el citadin;

Quattro cipressi, segno del destin
Che tuti aspetta, sia de l'urna onor
E el salese, che l'ombra fa al dolor,
De l'urna muta sia impiantà vicin.

Ma in peto, anzi in tel cuor, quel cuor gabie
Tuti quanti, o fradeli, ben stampà
Perchè mai quel bel cuor no ve scordè.
E po quel vecchio che no ga pietà
Lassè che el marmo logora e credè
Che la cara memoria resterà (3).

XIII.

Quando che, andando avanti co l'età
Che de ogni monumento xe rovina,
Sta dona a menzonar se sentirà,
Con lode de valente cittadina

Semo superbi i posteri dirà
Che la sia stada fia de sta marina
E dopo tutti in coro Joh che pecà
Che un'altra no ghe sia, fra nu, Giustina!

E cossa poderemio, po, dir nu
Che se semo, per nostra gran fortuna,
Specchiai ne la sublime so virtù?

Benedetta sta tera e sta laguna
Che giera soa: come sta dona più
No ghe ne poderá nasser gninsuna (4).

EL ZORNO SIE DE AVRIL.

XIV.

Per butar flori de poesia su l'arca
De sta eroína, esser vorave mi
De quel valor che xe sta el gran Petrarca
Che scriveva de Laura in altri di.

Che fursi el nostro servitor de barca
Spesso cantar se sentiria cussi:
Ahi Giustina! perchè l'avara parca
Fato vedoa Venezia ga de ti?

Che nobile, che bona, che in benigno
E franco modo e in anemo viril
Ti gieri dota, anzi di scienza un scrigno.
Gnanca del to morir no xe sta vil
El di chè in quello de l'Italia el cigno
S'a inamorà: giusto el di sie de Avril (5).

(1) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(2) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(3) 16 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(4) 18 Aprile 1832. Venezia. *Nol me despise.*
(5) 17 Aprile 1832. Venezia. *Tutti sti soneti in morte della Michiel no me despise perchè el suo argomento me va proprio a sangue.*

Tra libri di erudizione

Il metodo storico continua a dare i suoi buoni frutti, grazie alla metódica sapienza di valenti maestri, ed all'attività di valorosi giovani. Comincia la mia serie di resoconti con due volumi di letteratura comparata; l'uno è quello del Pellizzari: *Portogallo e Italia nel secolo XVI*, Studi e ricerche (Napoli, Perrella); l'altro è la *Storia poetica di don Carlos* (Pavia, Mattei) di Ezio Levi.

Il volume del Pellizzari ha lo scopo di alleggerire da una farragine di documenti sparsi, di episodi secondari il nodoso tronco di uno « studio centrale » sulle relazioni letterarie tra il Portogallo e l'Italia. Se questo dunque è lo

scopo, com'egli stesso dice, certo che il volume lo ha oltrepassato di molto, perché non sono « episodi accessori » di questo ricerche Bernardino Ribeiro e Sá de Miranda, cui il Pellizzari dedica due brevi e sintetiche memorie.

Ai due poeti, sui quali si avevano studi anteriori del Braga e della Michaëlis de Vasconcellos: contribuiscono a dare nuova luce le memorie del Pellizzari.

Singolare figura fu quella di Sá de Miranda!

Imbevuto di classicismo in quel Collegio di S. Cruz, che prescriveva l'uso del greco e del latino, aveva guardato con sconforto l'arida e consunta poesia portoghese; artificiosa e falsa nei concetti; sdolcinata nel linguaggio poetico; uniforme nella struttura metrica. Come, direi, darle nuovi impulsi, nuova vita? Ad un uomo che, come lui, aveva visitato l'Italia, ospite, forse, di quella Vittoria Colonna, di cui si vantava discendente; ad un uomo che vantava tra i suoi entenati Joao Rodrigues de Sá, educato in Italia, ammiratore e divulgatore della lirica italiana in Portogallo; ad un fervido ammiratore di Garcilasso de la Vega « quell'amico del Bembo e del Tansillo ed ammiratore della nostra poesia che fece rivivere la lirica italiana in lingua spagnuola »; ad un uomo, dico, così informato di cose italiane doveva sembrare necessario un ritorno alla poesia del Petrarca. Riprendere il Petrarca voleva dire, per lui, tornare ad una tradizione che continuava e migliorava la poesia latina e provenzale. Questa, dunque, è la parte nuova della tesi del Pellizzari. La Michaëlis de Vasconcellos aveva visto nella riforma di Sá « necessidade de una revolução »; il Pellizzari, più esattamente, la definisce una semplice evoluzione « un'evoluzione ellittica, a forma di ricorso ». Ed ha ragione: non poteva essere rivoluzionario un uomo che nelle sue poesie — anche nelle castigliane dettate in questa lingua da una tradizione e da una necessità, come acutamente osserva la Michaëlis — vizia l'endecasillabo italiano, con tutte le licenze della vecchia redondanza; « le delicatezze di sentimento della poesia petrarchesca con la singhiozzante brevità degli antichi metri della Macchia menor! »

Ma la poesia italiana interrogata così come l'interrogava Sá de Miranda, rispondeva assai male alle necessità letterarie del Portogallo. Sá de Miranda « ne prendeva le forme, e le avvolgeva attorno a schemi di idee sue, discordanti da quei mezzi d'espressione, e ne rimaneva troppo lontano »; sicché, egli, che in fondo un artista era, artista riuscì là dove si lasciò portare dalla tradizione nazionale e dalla fresca e viva ispirazione del suo spirito!

Chi invece la poesia italiana intese e ricreò, con vera efficacia d'artista, fu il Camoens: di lui il Pellizzari esamina, squisitamente, un sofferto dettato da quelle stesse condizioni che ispirarono l'altro del Petrarca:

Anima bella, da quel nodo sciolto,

e di tutta la sua opera promette un'analisi più ampia altrove.

E' quasi una necessità storica che i primi fattori che favoriscono, e, più frequentemente, anzi determinano i contatti letterari tra le varie regioni siano la politica e la religione. Essi sono direi, i grandi veicoli che favoriscono il libero scambio d'idee, di opere e di gusti fra le varie regioni: essi sono i pellegrinaggi, le ambasciate, le peregrinazioni dei francescani nel medioevo; sono i diplomatici spagnuoli, per esempio, nel sec. XVII; sono dunque, le ambasciate nel secolo XVI.

Alcuni capitoli veramente interessanti dedica il Pellizzari alla curiosa vita diplomatica portoghese in Italia del secolo XVI: quando un cospicuo di legati, accompagnava quell'elefante Annone che re Emanuele regalava a Leone X, per documento della sua opera di conquista religiosa! I legati che dovevano offrire questi ed altri doni a Leone X e chiedere concessioni pecuniarie e spirituali alla Chiesa si chiamavano nientemeno Tristano da Cunha, che aveva non poche attitudini letterarie ed artistiche; Garcia de Resende che alle sue qualità di disegnatore, musicista valente, accoppiava quelle di storografo, poeta; il raccolto del « Cancioneiro geral! »

Ma una delle cause che, gagliardemente, contribuì alla diffusione della cultura portoghese in Italia, furono « i matrimoni di principesse lusitanie con principi e sovrani d'altri terreni europei e d'Italia ».

Poeti portoghesi e italiani si commossero e acclamarono le nozze di donna Eleonora, sorella di Alfonso V, con Federico III, 1452; non meno fastose furono le nozze della figlia del re don Manoel, con donna Beatrice. Ma, soprattutto notevolissime quelle dell'infante donna Maria, con Alessandro Farnese, 1556.

Il Pellizzari espone compiutamente e scrupolosamente la preparazione diplomatica e le vicende di queste nozze. Non le acute e caŭllose discussioni, che le precedettero, non le vicende emozionanti che accompagnarono il viaggio della sposa; non le festose e sontuose accoglienze sono quelle che interessano le nostre ricerche: più di tutto e soprattutto notevole è la figura di donna Maria.

Era una donna di soda cultura religiosa — c'informa il suo confessore Sebastiano Moraes — una donna che conosceva abbastanza bene il greco, il latino; e, meglio dell'uno e dell'altro la sacra scrittura che studiava con cura. « Dopo altro non studiava, che libri spirituali, e particolarmente quelli che muovono gli affetti: ella gustava assai nel leggere gli opuscoli di S. Bonaventura ». La pia principessa condusse con sé un ricco stuolo di damigelle: animate solo dalla voglia di trovare marito in Italia, e che ruvidamente distoglieva da queste speranze il vescovo di Cambrai.

Questa breve informazione vorrebbe dare un'idea chiara del lavoro del Pellizzari; stabilire i capisaldi intorno ai quali si raccolgono le sue ricerche ben documentate; riferirne le varie conclusioni.

Dico « varie conclusioni » perché un libro come questo, formato di brevi monografie isolate non può avere un'unità organica; esso tende all'illustrazione di documenti parziali, di singolari avvenimenti; ad illuminare, con la scorta di nuove considerazioni, la figura di tre noti poeti italiani portoghesi —; ed, un po', ad alleggerire dal soverchio ingombro il libro d'insieme che l'attività simpatica del Pellizzari ha promesso.

Questo libro, in fondo, non contiene dovizie di informazioni novissime; ma dimostra quanto possa al cospetto di fatti noti ed in parte ben indagati, la critica di una mente metodica ma svelta e penetrante; si può, talora, — e non credo che sia questo il posto di farlo; bensì dopo l'atteso libro d'insieme — dissentire dall'autore, ma non disconoscere l'importanza e l'acutezza delle sue conclusioni.

¶

Alla leggenda di don Carlos dedica pagine di robusta dottrina, e di sano gusto Ezio Levi! Se il Levi avesse per un momento voluto arrischiare delle conclusioni d'indole estetica, avesse voluto trarre dalla mole delle sue ricerche apprezzamenti genericci, sarebbe incorso nello stesso difetto dello storico della leggenda di Maria Stuart, su cui v. Croce, *Problemi di Estetica* (Bari, 1910, p. 80). Egli fa una storia della leggenda: e buon per lui che la fa da eruditio; eruditio, s'intende, che comprende, e che sente! —; perché la storia di certe leggende va fatta nella loro unità; seguita nella loro successione poetica e tradizionale; intesa come uno svolgimento spirituale, nel quale scompare l'individuo, l'opera d'arte, per dar luogo alla fantasia; scompare l'espressione per dar luogo alla sola intuizione. E' insomma, una storia di motivi artistici, isolati — mediante uno sforzo logico — dalla loro parte vitale, ed essenziale: l'espressione.

Ma, poiché, certe relazioni letterarie esistono tra le varie leggende, e queste relazioni furono provocate dall'ambiente spirituale che le creava chi le rimaneggiava, (osserveremo poi quanto sia più vicino a Don Diego Ximenes de Encina, che all'Otway ed allo Schiller Federico de la Motte-Fouqué, anima di ardente romantico!), la storia poetica di Don Carlos può celare nel suo seno problemi di natura artistica delicati e profondi!

Ma questi problemi dovevano impostarsi nella conclusione: e il Levi nella conclusione uno solo ne ha impostato, e di natura generalissima; l'atteggiamento dei romantici al cospetto delle leggende spagnuole. Le opere d'arte sono in qualche modo isolate: la fantasia che le produce è storicamente, artisticamente legata all'ambiente, agli antecedenti, all'età. Perciò, è impossibile isolare un'opera d'arte, quando si voglia riviverla nella sua interezza, quindi comprenderla! Certi motivi poetici, studiati non nella loro possibilità astratta, ma nella loro essenza storica, non in potenza ma in atto, sono un divenire continuo; sono un prodotto della fantasia che altera fatti alterati da altre fantasie, che vuole a tutti i costi mettere sè stessa nella tradizione! Allora?.. Allora, quelle alterazioni di tempi e di luoghi, vigorosi anacronismi, che sono belle affermazioni artistiche: allora una anima spagnuola del secolo del teatro classico darà alla leggenda di Don Carlos un atteggiamento che non acquisterà nelle altre opere drammatiche. Un colorito romantico, da Tristano, circonda il figlio di Filippo II: egli è un'anima sublime, capace di sacrifici e di croismi; di fronte a cui doveva vacillare la collera rabbiosa e impotente di Filippo II. Ma poteva un uomo nutrito in un ambiente come quello che aveva ascoltato le commedie di Lope de Vega — davanti al quale i fatti storici e le tradizioni leggendarie subivano tutte le alterazioni possibili in servizio della sovranità — in un'epoca che ascolterà dai suoi comici versi come questi:

La lealtad al Rey i No es ántes
que la vida y que el honor!;

poteva concepire un oltraggio così turpe alla figura di Filippo II? Eccolo dunque il successore di Carlo V solenne, silenzioso, capace di dominare con un suo sguardo l'impertinenza di un messo di un paese ribelle, e le stranezze di un figlio degenerato: perfino nel sonno la sua au-

torità s'impone: e pieno di rispetto lo contempla Don Carlos che esclama:

o sueño comun que todo
come la muerte igualas.

E questo motivo del vassallo ribelle che s'arresta rispettoso al cospetto del re dormente si ritrova anche in *Las pobrezas de Reinaldos* di Lope de Vega (*Obras*, vol. XIII, p. 277). Attraverso il romanzo di S. Real, principalmente, la leggenda di Don Carlos fu alterata: Don Carlos diventerà la vittima di un tiranno bestiale — Filippo dell'Alfieri — oppure di una necessità fatale preparata da intrighi di Corte, Otway e Schiller.

Un ritorno alla vecchia tradizione spagnuola è segnato da Federico de la Motte-Fouqué. È sintomatico questo fatto: perché il Fouqué fu studioso entusiasta del dramma classico spagnolo: di Lope specialmente; egli conosceva, anche, il dramma dell'Encina di cui frequentissime sono le imitazioni.

CAMILLO GUERRIERI CROCETTI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

GIUSEPPE RAVEGNANI. *I canti del círculo*. Casa editrice « Visioni d'Arte », Milano, 1914.

La giovinezza fa molte cose perdonare. A Giuseppe Ravagnani, ad esempio, l'aver voluto troppo presto riunire le poesie scritte sino ai diciotto anni. La giovinezza e la moda (l'una e l'altra hanno in sé un che di troppo sbrigato) valgono sì a scusare il Ravagnani del suo peccato, ma non a farci desistere dal ripetere che un peccato ritardato — in poesia s'intende — da mortale può mutarsi in veniale. Io sono infatti persuaso che questi *Canti del círculo* avrebbero potuto nel tempo essere purgati, amputati, ampliati, comunque divenire più eletti nella forma e nella sostanza. Molto più che essi non ritraggono uno stato d'animo sicuro e definito, ma piuttosto appaiono soffusi d'impressioni proprie di uno spirito turbato, quale dev'essere stato quello del Ravagnani, e turbato da una passione fors'anche violenta e veemente, com'è ritratta, ma ad ogni modo passeggera. E questa passione è riuscita a deformare gli affetti, i sentimenti, l'io del poeta, sì che noi — anche a lettura finita — di esso ignoreremmo la personalità, se questa non riuscissimo, se pure non nella sua interezza, a discovrire in qualche grido isolato, in qualche imagine colorita, in qualche nostalgico rimpianto: i quali tutti ci rivelano che l'odio ed il sarcasmo per la donna, da cui pressoché ogni lirica è nutrita, non sono che il portato di una posa. Il Ravagnani infatti mentre ci appare rude, superficiale e nella violenza e nella passionale scoppiettante, mentre non riesce a convincerci colle sue grida incosite, tra le quali questa — con cui ci assicura di voler essere

.... un mendicante con la fame
incisa nelle carni del mio volto,
essere uno stecchito e vil carcasse

ci si rivela invece un poeta, che non s'è espresso ancora nella sua forma definitiva però, laddove canta la gioia, laddove sa essere dolce e soave, laddove ci grida il suo amore per la natura, laddove ci dice che « la vita è bella — anche recando una pesante croce — sulle spalle », laddove insomma ci dà saggio della sua poesia a venire, che nascerà tutta da uno stato emotivo profondo e non da uno studio accurato di parole e di movenze. La poesia — l'abbia in mente il Ravagnani — o fluisse dall'anima o non è. — (CARLO UNGARELLI).

ANTONIO DEL MASTRO. *Parole*. — Vasto, Edit. Guzzetti, 1914.

E' un libro di versi che contiene qualcosa di più che una semplice promessa. Diviso in tre parti, ciascuna di esse comprende poesie di argomento diverso: la prima, *Parole*, n'è costituita da poco più di una ventina, in cui prevalgono quelle di argomento descrittivo; la seconda, *Saluto Pugliese*, dove anche nei versi descrittivi si infiltrano il sentimento soggettivo e personale dell'autore; la terza, *Giovinezza*, comprende versi d'amore. Non sono, come è facile pensare trattandosi d'un giovane, componimenti di egual merito; ma è difficile dire dove siano meglio manifestata la tendenza e l'abilità artistica del poeta; poiché, fra i più belli troviamo tanto Aurora, *Fantasia solare*, Apulia quanto *Campane maledolesi*, *Rievocazioni*, *Ritratti*.

Tuttavia vi sono passi nei quali la descrizione e la narrazione si colorano in tal modo delle impressioni di chi le rende, da offrircene cose perfette. Si oda la quinta delle *Elegie fratre*: parla di un fratellino morto:

Come piccole quelle mani gelide e gentili,
Come cere quelle dita diafane e sottili!

Toccarono le poppe materne per trarre la vita, palpavano una fronte su la quale era impressa la sua imagine, dettero pur esse le molli carezze, sentirono pur esse i palpiti d'un cuore, i vibramenti celesti d'un'altra manina gentile, sfiorarono pur esse le punte del dolore.

Non mancano — e come sarebbe possibile il contrario nei versi d'un giovane — reminiscenze del Carducci e del Pascoli; ma sono così felici, così spontanee, che possiamo concludere — senza ombra di esagerazioni, di essere in presenza di un felice temperamento poetico al quale non manca se non studio e lima, per lasciare traccia di sé nella poesia italiana. — (R. Z.).

OPUSCOLI.

— *L'effimerium curiale di Andrea di Santa Croce*. (Estr. dalla « Rivista delle Biblioteche »). Intorno a questo codice che è ora il Gabbiano 48 della Laurenziana, si arrivarono parecchi studiosi per accertarne l'autore. G. B. PICCOTTI, con l'esame di molte asserzioni d'ogni tempo, la maggior parte delle quali egli confuta acutamente, riesce a stabilire che quel codice deveva ad Andrea di Santa Croce, Romano, un avvocato concistoriale, come appare appunto dal diario stesso, in cui l'autore si dichiara « adocationis officio deditus apud apostolicam sedem ». Le effemeridi comprensive, esatte, imparziali di Andrea di Santa Croce meritano davvero un luogo cospicuo, dice il Piccotti. E tali devono essere veramente se meritano d'attrarre l'attenzione di tanti studiosi, fra i quali il prof. Gustav Beckmann dell'Università di Erlangen che del codice Gabbiano sta preparando un'edizione e che conferma la paternità attribuitagli dal Piccotti.

— *Il « tetragono » di Dante*, studio di Giuseppe Crescimanno, ha veduto prima la luce in sede confacente cioè nel « Giornale dantesco » del Passerini (quad. IV, anno XXI). Il Crescimanno è stato invogliato a scrivere questo suo studio dalla lettura di un articolo di E. PROTO, in cui l'egregio dantista vuole distruggere quella specie di tradizione, la quale al dantesco « tetragono » ha dato il significato di fermo, forte, inflessibile, impassibile e simili, per attribuirgli piuttosto quello che verrebbe da un commento di San Tommaso all'« Etica » di Aristotele, concordante col commento di Pietro di Dante alla « Divina Commedia ». Ma San Tommaso « non vi è dubbio che parli dell'uomo perfetto in virtù, dell'uomo prudente ». Non era tali uomo Dante, il cui carattere fu piuttosto arcigno, intollerante, sdegnoso. « San Tommaso », scrive il Crescimanno, non badava all'idea politica, ma soltanto all'idea morale. Dante dava invece al suo « tetragono » un significato politico, e di una politica tutta personale ». E cita vari passi del Poema divino, dai quali si comprende come il fiero ghibellino abbia saputo sopportare con indomabile animo « tetragono » le incessanti disavventure che lo incolsero nella sua dolorosa vita d'esule.

— *Il ritorno di Carlo Gozzi* è un altro scritto (Estr. da « L'Ateneo Veneto ») dettato a GIULIO NATALI della recente ristampa delle « Fiabe » in due edizioni popolari, e delle « Memorie inutili » e delle « Marfisa bizzarra » nella collezione laterziana degli « Scrittori d'Italia ». Giulio Natali accenna di volo alle « Memorie » e alle « Fiabe » « opere molto note, se non molto lette » e si ferma piuttosto a discorrere della « Marfisa bizzarra » della quale spiega gli intenti e le allusioni, e ne riassume il concetto generale, citando qua e là alcune delle ottave più caratteristiche. Secondo Giulio Natali, la concezione della « Marfisa bizzarra » è magnifica... I caratteri sono felicemente disegnati, il disegno è vigoroso, il colorito vivace; manca il chiaroscuro. Il Gozzi vuol essere naturale nello stile; ma casco spesso nella sciaterrà e nella volgarità. Qua e là, per altro, si sente una certa goffaggine voluta, una popolarità cercata, un fare pulcesco riflesso, che non dispiace.

— In un opuscolo dal titolo *Un poeta-filosofo dimenticato*, F. STANGANELLI tenta la rievocazione di Tommaso Campailla, un pensatore e poeta del secolo XVIII, ingiustamente, a suo giudizio avvolto ora nell'ombra più fitta. Tracciata dapprima la vita del Campailla, lo Stanganelli tratta poi largamente dell'opera di lui, opera che può sembrare meritevole di fama più duratura di quella toccatale. Ma « che vale nelle fate dar di cozzo? » Il Campailla è oramai posto nell'oblio, ed è inutile rammaricarsi; altri numerosi e migliori ingegni di lui subirono la stessa sorte.

NUOVE PUBBLICAZIONI

Giovanni Capellini. *Ricordi* (Vol. II, L. 8). — Bologna, N. Zanichelli, 1914.

Luca Pignato. *Perséfone*. Poemi. — Caltanissetta, Tip. Ospizio di Beneficenza, 1914.

Paride Chistoni. *Carmi della città d'oro* (L. 8). — Parma, L. Battei, 1914.

LEOPOLDO VENTURINI, *Amministr.-responsabile*

Roma 1914 — Tipografia F. Conti