IL MARZOCCO

	Anno	Semestre	Trimestre
Per l'Italia. . . .	L. 5.00	L. 3.00	L. 2.00
Per l'Estero. . . .	» 10.00	» 6.00	» 4.00

Si pubblica la domenica. - Un numero cent. 10. - Abb.ti dal 1° di ogni mese.

Dir.: ADOLFO ORVIETO

Il mezzo più semplice per abbonarsi è spedire vaglia o cartolina-vaglia all'Amministrazione del **Marzocco**, *Via Enrico Poggi, 1, Firenze.*

Anno XVIII, N. 8 — 23 Febbraio 1913 — Firenze

A causa dello sciopero, il periodico esce, fra non piccole difficoltà, in sole quattro pagine. Speriamo di poter presto compensare gli abbonati e i lettori.

PER MARIA

Non sono io forse il piccolo Giovanni
che sua mamma accompagna alla stazione?
Essa gli ha messo in ordine i suoi panni,
i suoi colletti, le camicie buone.

Esso va, solo; solo va, lontano
per aiutare la sua dolce madre,
vedova; ei deve a lei dare una mano
per gli altri; agli altri ei deve far da padre.

E molte cose con sospir gli ha detto
nella soave e piana sua favella,
e già gli pose, con sospiro, al petto
l'argentea croce di suo padre... quella...

Ed ora eccola al piè del nero treno,
piccola, con un pallido sorriso,
scarna, muta, pensosa; l'occhio, pieno
di lagrime invisibili, in lui fiso.

Le labbra bianche con la triste piega
dicono ancora ciò che il cuor ben ode:
oltre lui guarda a quando a quando, e prega;
oh! parla e guarda all'angelo custode.

Giovanni Pascoli.

Agosto 1892.

Scoperta di affreschi dell'Angelico nella cappella di Niccolò V

Il Vaticano è il più meraviglioso sacrario di rivelazioni artistiche che vi sia nel mondo. Non vi ha luogo donde tanta vita d'arte si sprigioni luminosamente nei secoli, come dai Musei, dagli archivi, dalle gallerie, dai saloni, dalle loggie, dagli oratorî di questo palazzo veramente romano ed imperiale, che il popolino dell'urbe chiama per antonomasia il «Palazzo».

Agli studiosi della storia e dell'arte offre un campo di sempre nuove scoperte. Poco tempo fa dal fondo di un magazzino ritornò alla luce un bellissimo quadro del Garofalo raffigurante probabilmente la Sibillla augustea, il quale curato con amore dal Principi potrà presto ammirarsi nella Pinacoteca. Ma in questi giorni è avvenuta un'importantissima scoperta.

Un operaio dovendo abbassare il piancito di una stanza sentì suonare a vuoto il muro della parete presso la quale lavorava. Avvertito il soprastante, questi, fatti gli opportuni rilievi comprese che il vuoto corrispondeva al vano d'una delle finte finestre della cappella di Niccolò V, e precisamente a quella su cui pende il cartello di Gregorio XIII. Fatta l'apertura nel muro apparvero improvvisamente negli sguinci della finestra le superbe decorazioni originali. In formelle esagone, alternantisi a rosoni, si videro raffigurate su fondo d'oro teste di angeli, di apostoli di profeti. Sette ve ne sono che girano nello strombo di ogni finestra; cosicchè sono riapparse ben 14 figure, stupendamente vive, ed alcune di una freschezza di colore che meraviglia e riempie di gioia. Nessuno, ch'io sappia, fra i tanti studiosi che hanno illustrato la cappella del Beato Angelico, aveva mai espresso il dubbio che dietro le finte finestre si nascondessero le vere. Ciò che oggi sembra debba apparir naturale. L'iscrizione di Gregorio XIII non allude affatto che quel papa fece chiudere le finestre della cappella, e parla solo dei restauri compiuti sotto quel pontificato, purtroppo ai danni delle meravigliose pitture, che poi subirono l'onta dei secondi restauri di Clemente XI. La tabella di Gregorio XIII suona così:

Greg. XIII. Pont. Max. Egregiam hanc picturam Joanne Angelico.
Fesulano. Ord. Prae. Nicolai papae V. Iussu.
Elaboratam ac vetustate paene consumpt.
Instaurari mandavit.

Io ho avuta la ventura di poter ammirare fra i primi, gli affreschi rinvenuti, sprofondando il capo nell'apertura del muro, di contro al fondello ancor chiuso, con l'aiuto di una lampadina elettrica. Indicibile è stata la mia commozione.

Alcune delle teste raffigurate nelle formelle sono d'una bellezza e d'una sobrietà così robusta di disegno che richiamano subito alla memoria quelle dei profeti affrescati dall'Angelico nella cappella della cattedrale orvietana. Tuttavia credo che bisogna andar cauti nell'attribuire senz'altro all'Angelico le decorazioni di queste finestre. Non v'ha dubbio che le grandi composizioni dell'oratorio riguardanti la vita di S. Stefano e di S. Lorenzo appartengano al pennello del Fiesolano, ma l'esecuzione dei dettagli decorativi noi sappiamo che il Maestro così ad Orvieto come in Vaticano l'affidò, almeno in parte, all'allievo suo Benozzo Gozzoli, e quindi il nome del discepolo ci si affaccia naturalmente quando esaminiamo queste decorazioni.

Tuttavia è un fatto che la bellezza angelicale di quelle teste, la finitura con cui furono dipinte sul fondo d'oro che sembra in alcune, formelle quasi alluminato su pergamena, tanto è caldo di tono, ci riconfermano nella credenza ch'esse debbano appartenere proprio al pennello di fra Giovanni. D'altra parte queste decorazioni che in certo modo incorniciano, limitandolo, uno dei principali quadri della vita di S. Lorenzo, data la poca elevazione delle finestre dal suolo della cappella, erano fatte per essere compiutamente godute dal visitatore. Indi la ragione della loro finitura; indi la presunzione legittima che l'Angelico le abbia eseguite di propria mano. In ogni modo dell'Angelico sarebbero indubbiamente i disegni di queste figure giacchè in esse si riscontrano in maniera indiscutibile i caratteri stilistici della sua arte, che è ben diversa da quella di Benozzo come può vedere chiunque confronti le teste di questi esagoni con quelle dipinte dal Gozzoli nei medaglioni della chiesa di Montefalco.

Nelle attuali condizioni, difficile è lo studio iconografico delle figure. Il primo finestrone che si presenta nella parete destra al visitatore ch'entra nell'oratorio è quello meglio conservato. Ivi, in atto, si vede l'immagine del Cristo che tiene aperto il libro della Vita, negli altri medaglioni sono le teste pensose di profeti i quali svolgono fra le mani i rotuli del vaticinio vergati in caratteri ebraici visibilissimi come quelli dei profeti dell'affresco orvietano. Ciò che caratterizza queste teste è la dolcezza grave dell'espressione piena di nobiltà meditativa. Nel vertice interno dell'altra finestra vedesi una immagine che si direbbe di Abramo. Il patriarca brandisce il coltello del sacrificio con la destra e posa con dolcezza la mano sinistra sul capo del figlio Isacco, il quale sembra il fratellino del bimbo recato a mano dalla vecchia nel quadro dell'elemosina di S. Lorenzo. Questa è l'unica formella che contiene due figure. Nelle altre vi sono teste le quali debbono essere ben conservate, ma che io ho potuto mal discernere per la polvere che le ricopriva.

I lavori di ripristino delle due finestre, che ancor serbano le orlature esterne di marmo bianco, sono condotti con estrema diligenza dal comm. Cavenaghi, dall'architetto dei palazzi Apostolici comm. Mannucci e dall'esperto stuccatore cav. Fallani il quale ha l'incarico delicato di ricollegare alla parete alcuni pezzi di affresco che minacciavano in una finestra di cadere. Con specialissimi ordegni si procederà alla segatura dei fondelli e le finte finestre saranno conservate su tela a memoria della scoperta. Si spera che almeno una di queste riaperte, possa riavere luce dall'esterno ed è possibile che saranno apposti alle medesime i tondi di vetro in stile quattrocentesco come c'indicano le riproduzioni fatte al tempo di Gregorio XIII. Ma le vetrate della cappella furono quelle dipinte da fra Giovanni da Roma nell'oratorio, quand'esso era ancora lo studio di Niccolò V. Dai registri vaticani apparisce che il dipintore in vetro fra Giovanni da Roma raffigurò sopra una di queste finestre la beata Vergine, e su l'altra i Santi Stefano e Lorenzo, alle gesta dei quali s'inspirò poi l'Angelico per le pitture delle pareti della cappella.

Ad avvalorare questa mia supposizione sta il fatto che si è rinvenuto sul posto un pezzo di vetro con sopravi dipinta la testa di S. Stefano, e due frammenti, che, riuniti, compongono la testa di un angiolo; le quali figure certo, appartenevano ad una delle vetrate che andarono distrutte in occasione dei summentovati restauri di papa Gregorio.

Delle due cappelle che l'Angelico affrescò in Vaticano, quella del Sacramento, commessagli da Eugenio IV, fu demolita sotto Paolo III per dare il passo ad una scala. Oggi un caso fortunato ci restituisce nella sua integrità architettonica e decorativa l'oratorio meraviglioso di Niccolò V, che vien chiamato anche «studio» nei documenti contemporanei pubblicati dal Muntz. Quivi l'Angelico scrisse il suo testamento d'arte e di fede. La cappella di Niccolò V può ritenersi l'opera più perfetta del divino Maestro.

Chi dalla stanza di Raffaello o dalla tremenda maestà della Sistina, o dal sontuoso appartamento borgiano, passa nell'oratorio di S. Lorenzo, respira la pace cristiana del convento di S. Marco, dimentica, per un istante, i fasti del rinascimento, ed accoglie in sé la forza ingenua di un'anima ricca dell'antica fede mediocevale. Nelle scene della Distribuzione delle elemosine fatta da San Lorenzo, e della Predicazione di S. Stefano l'Angelico tocca la vetta suprema della sua forza espressiva. Là c'è tutta la grandezza semplice della massima virtù cristiana; qui nella calma musicale diffusa nei cuori semplici delle donne dalla parola del Santo, sentesi la verità della vita e la poesia della fede. Nella cappella di Niccolò V, il pittore beato cantò il poema della più alta umanità, il migliore poema cristiano che abbia udito il Rinascimento, al quale forse chiese talvolta un conforto Michelangiolo, quando discendeva stanco dalle volte tragiche della Sistina.

La scoperta di questi giorni non solo aggiunge una nota di bellezza al divino poema angelicale, ma di fronte alla fatalità dei disgraziati restauri di Gregorio XIII e di Clemente XI, che in più luoghi han deturpate irrimediabilmente le composizioni di fra Giovanni, riafferma il valore primitivo dell'opera con la grazia intatta delle nuove figure ritornate alla luce dell'ammirazione umana.

Piero Misciattelli.

L'importo dell'abbonamento deve sempre essere pagato anticipatamente. L'Amministrazione non tiene conto delle domande di abbonamento quando non siano accompagnate dall'importo relativo.

LA VITA DI COLA

Io non vorrei leggere la storia se non a traverso le biografie. Quando colui che racconta gli avvenimenti che han dato l'impronta ad un periodo di tempo — come ad esempio la «cattività di Babilonia» — ha davanti agli occhi non le singole persone che contribuirono a produrre un determinato numero di fatti, gravi di conseguenze più o meno previste, ma la tradizione che ha fatto vivo nella memoria degli uomini il ricordo di un popolo o di una regione, egli è portato ad adeguare il valore degli individui all'importanza dell'ambiente in cui operarono, e la conseguenza è sempre un'alterazione di quei medesimi valori. È ciò che è avvenuto per Cola di Rienzi nella stima del Petrarca, suo contemporaneo, e in quella posteriore di Ludovico Antonio Muratori. La celebrazione che fa il primo del figlio del tavernaio non ha mestieri di essere ricordata; ma non è inutile richiamare che il più acuto indagatore delle testimonianze della nostra storia [illegible] altro «un vile», i due uomini avevano per il loro giudizio dinanzi agli occhi, l'uno soltanto la grandezza di Roma antica, e l'altro quella della Roma papale: e la loro enfasi procede più da quella visione che dall'intelligenza degli atti di un semplice individuo nato in certe condizioni e da certe altre portato ad operare conformemente alla sua natura, alla sua educazione e alle particolari condizioni della società in mezzo a cui egli visse.

Allorchè la storia si intravvede, per converso, come il risultato di singole azioni individuali, allorchè abbiamo sotto gli occhi non un'astrazione — il popolo o la città — ma l'uomo con la sua forza o le sue debolezze, con la sua abnegazione o le sue miserie, con la coscienza che ha di sé o con le sue illusioni sproporzionate alla sua menfalità, con i suoi movimenti generosi e coi suoi impeti irriflessivi; allora gli avvenimenti si tingono di un altro colore, e nelle pubbliche vicende noi troviamo certi tratti particolari e significativi, che diversamente ci erano sfuggiti: una vita, insospettata altrimenti, gonfia le vene della moltitudine a un dato momento della sua esistenza, ed essa assume quasi la fisonomia di una persona che noi non dimentichiamo più.

Per restare a Cola di Rienzi, noi l'abbiamo troppo visto finora alla luce dei primi bagliori della Rinascita, e gli atti di lui, che pur ebbero per un momento la forza di piegare verso una determinata direzione il corso dei pubblici avvenimenti, ci appariscono come il risultato del nuovo impulso che agitò, a un certo periodo, la vita italiana. Facilmente noi dimentichiamo perciò l'uomo e la sua pochezza, per non vedere in lui se non la manifestazione più o meno completa di una idea, come avvenne a Francesco Petrarca. Se noi avessimo invece sotto gli occhi quelle memorie spicciole della vita di lui che un Fortifiocca, o un Lello Petrone che sia, pubblicò in romanesco, l'effetto potrebbe essere contrario: noi potremmo, cioè, tenendo fisso il nostro sguardo all'uomo, cogliere in lui la degenerazione e la caricatura di un'idea. Ma a ciò fare ci sarebbe necessario saper scegliere fra tutte le particolarità biografiche anche più insignificanti, quei tratti caratteristici che valgono a delineare una particolare fisonomia.

E ciò che ha fatto Gabriele d'Annunzio per il tribuno romano: ciò che si propose una volta di fare per molti uomini illustri ed oscuri, e che finora non è rimasto che all'inizio soltanto. E per noi è una perdita veramente grandissima; poichè sarà difficile che alcun altro possa render vive le memorie così varie della storia italiana, come ha saputo far lui in questa *Vita di Cola di Rienzi* (Milano, Fratelli Treves, editori) con quella sua penetrazione che è il risultato di una meravigliosa intuizione e di una riflessione profonda.

Non è vano, per chi si accinga a leggere queste fresche pagine — non nuove, ma che troppo sfuggirono all'attenzione generale quando furono pubblicate la prima volta, or sono parecchi anni — il vanto che l'autore sa di potersi dare di aver ritrovata l'arte latina della biografia, l'arte, cioè, «di scegliere e di incidere tra i lineamenti innumerevoli delle nature umane quelli che esprimono il carattere, che indicano la più rilevata o profonda parte dei sentimenti e degli atti e degli abiti, quelli che appariscono i soli necessarii a stampare una effigie che non somigli ad alcun'altra». Questi tratti egli li ha ritrovati con la sua diligenza di certosino — quella diligenza che è una delle doti sue più grandi e più ignorate dal pubblico, perchè egli sa nascondere sotto la magnificenza del suo gesto naturale la disciplina severa a cui lo educa nella sua più chiusa solitudine — nelle croniche, nelle memorie, negli epistolarii, nelle lapidi, «in simili materie inerti e consunte».

Di questa severa preparazione il lettore non è messo a parte. La biografia è un'opera d'arte e non un'opera di erudizione. Ciò che le materie inerti e consunte celano di vita non è lasciata all'industria del lettore che abbia facoltà di saperlo cogliere: è già diventata vita che si comunica più facilmente a tutti per il tramite dell'arte.

Credo che nessuno potrà rimanere insensibile alla narrazione di certi avvenimenti a cui la scuola e l'erudizione han dato una tinta di grigio e che rimangono peso inerte in fondo alla nostra memoria. La vita italiana del medioevo e della Rinascita, così ricca di movimenti e di passioni, noi non la sentiamo che poco, abituati come siamo a considerarla nelle sue conseguenze finali che si riassumono in tante formule: le passioni di parte per il medioevo, la magnificenza corruttrice per la Rinascita; ma quel che di vivo ebbero via via nei momenti della loro formazione quelle conseguenze, ordinariamente ci sfugge, e sarebbe la parte più interessante che alla conoscenza del passato nostro gioverebbe più che mai. Egli è che noi abbiamo trascurato l'arte della biografia che è così viva presso certe altre nazioni che hanno e della loro storia e alle volte anche della nostra un'immagine più adeguata.

Se l'atto di Gabriele d'Annunzio avesse tanti imitatori quanti contraffattori ha suscitato il modo della sua espressione, egli potrebbe andar superbo dell'impulso che ogni suo gesto ha suscitato in Italia, e noi non saremmo annoiati da quella imbelle schiera di suoi imitatori che porta sulla fronte il marchio servile del suo dominio. Non si può riassumere l'impressione che gli avvenimenti a cui assistiamo durante la lettura del libro, suscita in noi: ma è certo che il tribuno romano ha vissuto dinanzi ai nostri occhi, e continua a vivere nella nostra memoria, la sua vita volgare di tavernaio, a cui un ardore per le memorie dell'antica Roma e una curiosa disciplina di studî parvero dare nella giovinezza uno scopo di ideale nobiltà. Ma fu un lampo. La natura sua e la sua educazione ebbero inevitabilmente il sopravvento, ed egli fu sempre impari a quel segno a cui parve poter tendere per un momento e nella sua immaginazione e in quella della plebe di cui egli non cessò mai di far parte per la sua mentalità e per i suoi istinti. Il favor popolare lo portò a rappresentare una parte che non era per lui, e riuscì volgare e insolente, grottesco nella sua magnificenza, e stupido nella sua crudeltà. Gabriele d'Annunzio a cui si è fatto carico, come per una deficienza della sua arte, di non sentire il ridicolo, potrebbe vittoriosamente rispondere con questa *Vita* ai suoi critici. È un vero *humour* il suo, non quello a cui più solitamente pensiamo quando pronunziamo quella parola straniera, ma quale può esser proprio di lui, data la sua maniera di concepire la vita. Il contrasto fra la figura di Stefano Colonna, pari sempre alla indomita fierezza del suo sangue, e la figura del tribuno di cui ogni atto risente della volgarità del suo spirito, è colto con una tale penetrazione da formare veramente un indimenticabile quadro di una vita rivissuta in tutte quelle singolarità che hanno fatto di alcuni umoristi gli inarrivabili risuscitatori di tipi umani, popolo vivente del nostro mondo fantastico.

E così per merito suo noi portiamo nel mezzo della realtà, che avevamo perduto di vista nelle declamazioni del Petrarca, un periodo della vita di Roma, che ci parve — e ci pare ancora qualche volta — un movimento di nobili aspirazioni e non fu se non un ribollimento dei più incomposti e dei più bassi istinti della folla, miseri anche in qualche tragico momento.

E poichè il narratore ha sentito potentemente quella vita nei suoi tratti essenziali, ecco anche che il suo libro è di una precisione di linee meravigliosa: non una parola che non serva ad incidere, non un particolare che non serva ad inquadrare entro linee precise un episodio. C'è tanta realtà in questa esattezza che l'espressione magistrale, incisiva,

diventa ciò che essa deve diventare in ogni opera d'arte sovrana; il mezzo inosservato per avvicinarci direttamente alle cose.

E noi restiamo soltanto a lettura finita compresi del magistero di quest'arte, quando possiamo, cioè, aver l'ozio di esaminare i procedimenti dell'artista. Solo allora ci accorgiamo che egli era conscio dei suoi mezzi, e che egli è sempre quel miracoloso artefice che tutti conosciamo. Allora solo comprendiamo il suo lungo *Proemio* che non è la parte meno interessante del libro, e quella bella qualità del suo *humour* scoppia alle volte così irresistibile che noi ci domandiamo qual nuovo Gabriele d'Annunzio ci prepari il suo spirito nella sua prodigiosa instancabilità.

G. E. Gargano.

Profili di musicisti francesi contemporanei

CLAUDE DEBUSSY

Oggi come oggi, e da ventidue anni in qua — vale a dire dalla morte di César Franck, Claude Debussy è senza dubbio il più grande artista che la Francia possa vantare tra i suoi musicisti.

Il grosso pubblico francese potrà magari preferire oggi, alla musica del Debussy — preferire e stimarla perciò degna di maggiore ammirazione — la musica di un Saint-Saëns e perfino la musica di un Massenet: ma i più acuti, i più intelligenti, i più sensibili comprenson dell'arte musicale moderna sentono benissimo in Francia, e anche in Italia, come finirà poi per sentirlo il pubblico grosso, che ben più della musica impeccabilmente e pur anche generosamente costruita di un Saint-Saëns, musica non proprio generata da una intima profonda necessità di espressione, conseguente a una intima, profonda e larga ricettività di impressioni, musica che è più che altro il frutto di un signorile, squisito e sapientissimo dilettantismo; e ben più della musica di un D'Indy, costruita non meno sapientemente e ammirevolmente di quella del Saint-Saëns, anzi costruita secondo principî — se così può dirsi — di architettura intellettualistica ancor più rigorosi e inflessibili, musica tutta pervasa di *intenzioni* estetiche fra le più pure e severe ed austere, musica generata da una fede incrollabile e mattacchiale nella *moralità* dell'arte, musica che vuole essere benefica agli uomini in virtù del suo contenuto sempre intenzionalmente elevatissimo, religioso, quasi divino, ma che esiste più per virtù di ragionamento che di palpiti di vita, più per virtù di mente che di cuore, e contiene e offre più sermoni chiesastici che preghiere religiose; e ben più della musica sedicente verista di un Bruneau e di uno Charpentier, non scarseggiante, quella dello Charpentier in ispecial modo, di vita e di contenuto simpaticamente umano, e non scarseggiante di pagine piene di fervore e di ardore sentimentale, non scarseggiante, insomma, di cose belle e ammirevoli e importanti e significative e considerevoli, ma che è arte di non alto volo e non sa esprimere che la parte meno profonda della vita, e ritrae ed esprime, per così dire, la scorza soltanto della vita, e, per di più, mentre vorrebbe essere espressione reattiva al romanticismo in nome della realtà, non è poi che produzione postrema e mascherata di una intuizione romanticissima della vita; e ben più della musica volutamente ostinatamente retardamente antimodernista di un Magnard; e ben più della musica eclettica e internazionalmente ben equilibrata di un Dukas; e anche ben più, per quel che se ne può dire fin qui, delle musiche dei più giovani, sia di quella finissima, sottilissima del Ravel, sia di quella più nutrita, più generosa, ma sempre troppo abbondante di scorie, dello Schmitt, sia di quelle, per molti rispetti interessanti e considerevoli, del Ducasse, del Samazeuilh e di alcuni altri minori: ben più, insomma, di tutte queste musiche, e non parliamo poi della musica sentimentalucca e borghesuccia del Massenet e dei massenetiani, vecchi e giovani, la musica di Claude Debussy esprime la vita intima, mentale e sentimentale, della Francia contemporanea.

I primi frutti della attività creatrice di Claude Debussy datano da circa 30 anni fa. Nato nel 1862, il Debussy otteneva nell'84 il «Prix de Rome» con una cantata intitolata l'*Enfant Prodigue* che è, fra le composizioni sue, una delle pochissime in cui quelle brave serie ed assennate persone che sono gli antidebussysti affermano, bontà loro, di trovare qualcosa di bello. Da Roma il giovane musicista mandava, dopo lo soggiorno, ai severi giudici del Conservatorio un'altra cantata, ispirata da una squisita poesia di D. G. Rossetti, la *Demoiselle Elue*. Fu un mezzo scandalo: i sapientissimi giudici si sentirono feriti nella loro dignità, che forse credettero il Debussy avesse voluto burlarsi di loro — e forse si pentirono, troppo tardi, sfortunatamente, di avergli concesso, in premio della sua prima cantata, il soggiorno in Italia, a Villa Medici.

C'è bisogno di dire che la *Demoiselle Elue* vale dieci volte di più dell'*Enfant Prodigue?...*

Alla cantata ispirata dal preraffaellita italiano, seguirono però, malgrado il biasimo dei giudici ufficiali, altre composizioni, di diverso genere, ancor più ardite e nuove. E furono composizioni per canto e pianoforte, inspirate quasi tutte da poeti decadenti (le *Ariettes oubliées* da Verlaine, i *Cinq Poèmes* da Baudelaire, le *Chansons de Bilitis* da Pierre Louis); e furono composizioni per piano solo: la *Petite Suite*, e la *Suite Bergamasque*, e le *Masques* e l'*Isle joyeuse*: e a questo elenco bisogna aggiungere le composizioni maggiori, maggiori per la mole, e il mezzo d'esecuzione: il «Quartetto» per archi e le opere sinfoniche: vale a dire il «Preludio» all'*Après-midi d'un Faune* del Mallarmé, e la *Suite* intitolata *Printemps* e i tre *Nocturnes*.

Ho sentito dire molte volte, e molte volte ho letto, che nella musica del Debussy si ritrova molto César Franck, che quasi si potrebbe considerare il Debussy come un continuatore del Franck, e che la musica del Debussy, come pure quella di tutti i moderni musicisti francesi, non esisterebbe quale essa esiste se César Franck non avesse per primo aperto le nuove vie per le quali essa ha preso e prosegue tuttora. Bisogna bene intendersi su questo punto. Che alla nascita e alla formazione dell'arte debussysta e di quella francese moderna in genere abbia contribuito e giovato l'arte di César Franck si capisce; una espressione d'arte, qualunque espressione d'arte, prende intorno a sé, dalla vita contemporanea (né dovrebbe mai prenderlo altrove) il suo contenuto, ma per quel che riguarda la sua strumentalità, quelle che dicevansi una volta, e potremmo ben dire ancora, le sue forme, essa non può sorgere *ex nihilo*: bisogna necessariamente che essa prenda e intorno a sé e dietro di sé. Dire che negli aspetti formali, nella strumentalità dell'arte debussysta si ritrovano forme franckiane è dire una cosa indiscutibile, ma non è dire una cosa biasimevole: e tale che ne resti diminuito il valore dell'opera d'arte. Sonvi degli echi franckiani in Debussy, v'è della materia franckiana (anche dello spirito franckiano? e perché no?) ma così come in Dante vi sono degli echi dei poeti del dolce stil novo e ma gari della poesia trovadorica, come in Goethe c'è della materia dei poeti dello *Sturm und Drang*, come nello stesso Franck c'è della materia di derivazione wagneriana, per non dire d'altro.

Ma in Debussy, di che si tratta nelle musiche del Debussy può riconoscersi dovuto alle esperienze del Franck, quanta copia di nuovi accenti espressivi, di nuove esperienze, di nuove invenzioni ritmiche e armoniche e melodiche! Nel suo contenuto, nella musica di Franck, è lirica, e di quel lirismo ardente e spesso vampante caratteristico degli ultimi classici e dei primi romantici dell'800 tedesco: la musica del Debussy è sempre, anche quando l'autore stesso la chiama lirica, musica discorsiva, narrativa, e in un certo senso drammatica. È altera da musica del Franck, nonostante il suo più preteso che dimostrabile, più apparente e illusorio che reale, cromatismo, è musica costruita tonalmente, è un edificio ogni pietra del quale può avere un suo particolare colore tonale dinanzi al colore di quella pietra vicina, ma considerata in se stessa un suo colore tonale unito e fermo e perfettamente riconoscibile; la musica del Debussy, invece, anche quando il suo autore pare voglia fissarla un poco in una tonalità riconoscibile, è sempre atonale: la policromia franckiana esiste ma è geometrica, quella del Debussy, è aritmica. Il che non vuol dire, intendiamo bene, che non abbia la sua ragione d'essere.

E la ragion d'essere della policromia, della discorsività della musica debussysta è nel suo contenuto, di cui parlerò tra poco, che è diversissimo dal contenuto della musica franckiana, la quale, come la musica dei romantici tedeschi cui or ora l'avvicinavo, esiste in virtù di quella continua esaltazione della commozione, per cui si arriva all'improvvisazione quasi incosciente, al rapimento mistico. Musica molte volte grande, perché veramente fusa nella fiamma di una commozione che non poteva manifestarsi che liricamente. E se molto meno grandi e meno persuasive troviamo le musiche dei seguaci del Franck, con D'Indy alla testa, è perché esse esistono per una esaltazione della commozione più volontaria che naturale, e furon congegnate a freddo, non fuse al fuoco vivo.

Quando fu rappresentata per la prima volta all'Opéra Comique il *Pelléas et Mélisande*, la sino ad ora unica opera teatrale del Debussy, opera che dicesi gli sia costata quattordici anni di lavoro (dico questo per coloro che credono soltanto nella vecchia estemporaneità *more italico*), la maggior parte delle composizioni che dianzi ho nominato era già stata scritta, se pur non pubblicata. Voglio dire che ancor prima di far rappresentare quel *Pelléas* che doveva procurare al suo autore la fama universale mettendolo in prima linea fra i musicisti del nostro tempo, il Debussy era già di fatto se non di nome il più squisito, il più profondo, il più grande musicista della Francia contemporanea.

Cinque anni or sono Louis Laloy, il vessillifero, l'esegeta sagacissimo dell'opera del Debussy, scriveva in un articolo pubblicato nella *Grande Revue* (dove era proclamato, e non a torto, e senza esagerazione, che dopo François Couperin la Francia non aveva avuto un musicista più del Debussy, né quanto il Debussy, padrone della sua arte si da far esprimere alle anime ogni più sottile e misteriosa modulazione del suo proprio sentimento) scriveva dunque, il Laloy, che fra le opere del Debussy non esistono quelle che si dicono opere giovanili, attribuendo a questa parola il significato di imperfette, e per qualche rispetto inferiori ed esuberanti, e stilisticamente incerte.

Infatti la perfezione formale del *Pelléas* esisteva già nelle composizioni per canto e piano e per piano solo dianzi nominate: esisteva, esiste, per esempio nella musica dei cinque *Poèmes* del Baudelaire.

E a questo punto parmi opportuno discorrere brevemente delle caratteristiche formali più importanti della musica del Debussy. Discorrerémo poi della ragion d'essere di tali forme, del loro contenuto.

Sono, pare impossibile, proprio le meravigliose caratteristiche formali dell'opera debussysta, esse che per noi giovani musicisti valgono non solo come preziosissime esperienze di nuove sonorità, di nuove combinazioni ritmiche e armoniche e melodiche, ma valgono altrettanto e anche più in quanto rivelazioni di una percettività e di una sensibilità squisitissime che sono tra le doti precipue dei più acuti e più vivi spiriti del nostro tempo, sono proprio le forme della musica debussysta che maggiormente offendono il ben educato gusto dei musicisti antimodernisti.

Per quegli assennati e giudiziosi signori la musica di Debussy manca — ecco l'argomento principe per la sua condanna — di melodia. Non è vero, non occorre dirlo, chè musica senza melodia non può esistere, per la semplice ragione che la melodia è implicita nel ritmo, nel movimento, e nessuno ha mai potuto e neanche pensato di inspirarsi a una cosa, e tanto meno esprimerla musicalmente, senza ritmo, senza movimento: ma è piuttosto questo: che la melodia debussysta non è melodia della loro, di quella che essi sanno fare, e la sepevan fare i loro babbi e i loro nonni: di quella melodia che si lascia facilmente accomodare in stampi di qualsiasi dimensione come pasta da pasticcini: né la materia ond'essa è formata è diversa: una certa quantità di insipida farina, e un po' di zucchero, e una goccia di essenza, e acqua, molta acqua.....

Non meno che la melodia debussysta — l'assenza di melodia, dicono — offende i musicisti antimodernisti la armonistica debussysta. Il che sino a un certo punto si capisce benissimo, ed è giusto: perché l'una cosa è la necessaria conseguenza dell'altra.

Ma la verità è che malgrado i suoi difetti e i suoi eccessi l'armonistica del Debussy è la più sapiente, la più ricca, la più varia che cuore e mente di musicista abbiano mai sentito e concepito da che la musica esiste come attività espressiva dello spirito.

Già l'armonistica dei grandi romantici, Schumann e Wagner fra i tedeschi, Berlioz e Franck tra i francesi, era un prodigioso strumento ricco di numerosissimi tasti rispondenti a svanitissime e profondissime modulazioni del sentimento umano: ma l'armonistica debussysta ha aggiunto allo strumento delle corde e nuovi tasti per cui parecchie non poveri ormai essere sensazione per quanto sottile e misteriosa che non avesse a trovare la sua esteriorizzazione musicale.

E in verità della sua armonistica fino ad ora insuperata il Debussy ci riva a espressioni di una finezza e di una squisitezza miracolose: e basterà citare, per esempio, le ultime battute del *Balcon* dove per mezzo di successioni irregolari di accordi di quinta e di sesta, concludenti sopra un accordo di nona, è espresso con efficacia insuperabile un senso di nostalgia sensuale che mette nell'anima un dolcissimo brivido, e quel lamento che *Il Balcon*, sul prin ipio, dove, mentre la poesia dice:

> To réclamais le soir; il descend, la voici,
> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

gli accordi sovrano dolcissimi di passaggio la luce crepuscolare.

Di ciò dician d'che in musica debussysta è attuale [illegible] la sua armonistica non possa vivere e svolgersi secondo le leggi tradizionali e comuni. Un accordo, per gli armonisti — come abbiamo da chiamarli?... tradizionalisti?... scolastici?... diciamo *quegli altri*, per intenderci — è una combinazione di suoni che ha il suo posto ben fisso in un ordine prestabilito di suoni costituenti un sistema [illegible] una tonalità: per il Debussy un accordo è semplicemente un accento dell'espressione, un segno, un colore, e, si badi, di qualità e valore non già predeterminati, ma variabili e modificabili dalla sua posizione e disposizione e avvicinamento ad altri accordi. — Onde la abolizione delle risoluzioni fisse, onde le successioni di accordi dissonanti apparentemente arbitrarie e inesplicabili secondo teoria.

E se ho detto che l'armonistica del Debussy ha difetti ed eccessi, non ho proprio voluto riferirmi alla sua mancanza di logica, che non esiste, o esiste soltanto all'apparenza e per chi non sappia guardare oltre la superficie, e neanche si sia, che a taluni potrebbe sembrare, eccesso di licenza, sibbene a quella quasi esclusività di accordi minori, che appunto per essere ininterrotta da pause e da riposi consonanti, mentre fiacca e distrugge talvolta la energia motrice degli accordi trasformandola in una specie di tensione nervosa quasi impotente a risolversi, genera poi in chi ascolta una impressione penosa analoga a quella che si prova quando sognando si soffre e si vorrebbe rompere il cerchio del sonno e non si può, e pare che l'anima sia diventata bitonte e guardi dall'una parte un pauroso mondo di misteri che si vorrebbe fuggire e dall'altra la vita che pare di non poter riconquistare.

Questi caratteri della melodia e dell'armonia debussysta esistono già nelle opere anteriori al *Pelléas*, esistevano così da potersi già dire che il Debussy era padrone della sua arte, espertissimo del suo linguaggio. Né in verità il *Pelléas* e le opere posteriori, siano quelle da camera, per canto e piano e piano solo (le seconde *Fêtes galantes*, le *Chansons de France*, le *Ballades* e le *Estampes* e le *Images* e il *cahier* di *Préludes*), siano quelle orchestrali (*La Mer* e *Iberia*), sia il *San Sebastiano*, hanno recato nell'arte debussysta molt'altra ricchezza e novità di elementi espressivi: e dicendo questo so bene di essere in contradizione con coloro, come il Laloy, che trovano il Debussy più recente, in confronto di quello più giovane, quasi un classico, inquantochè la grazia, la intima malinconia, la gioia discreta e quasi timida, e, insomma, i sentimenti raffinatissimi generatori delle opere prime sino al *Pelléas* parrebbero ormai superati da un senso umano più profondo e più largo, espresso in uno stile ormai fermo, pieno, maturo.

Ma nel *Pelléas et Mélisande* c'è da considerare, oltre la ricchezza e novità di quella musicalità di cui abbiamo sin qui discorso, la espressione del dramma.

Ho detto il dramma musicale di Riccardo Wagner l'Europa ha avuto due soli tentativi coscienti di dramma musicale: quello strausiano e quello del Debussy (la parte veramente drammatica dell'opera di Moussorgski, drammaturgo musicale nato, essendo tutta puramente instintiva e perciò quasi casuale) e il secondo pare a me di molto più importante dell'altro, e nella storia della musica francese mi pare sia il primo saggio di dramma musicale vero e proprio, in quanto drammi musicali non potendosi propriamente considerare né le opere teatrali di Lulli o di Rameau né le opere romantiche (di un romanticismo temperato di classicismo gluckiano e di composta magnificenza spontiniana) del Berlioz (c'è un bel salto da Rameau a Berlioz, non è vero?... ma non è colpa nostra se in mezzo ci stanno i *vaudevillistes*, e poi gli operisti dell'«Opéra Comique» e poi Meyerbeer e Gounod e simili) né la ardentissima *Carmen*, che pur son, qua e là, accenti di una verità drammatica meravigliosa ma soffocati nelle antidrammatiche forme chiuse dell'opera lirica. Né mi pare possano reggere a confronto del *Pelléas*, come tentativi di dramma musicale, le opere sagnerizzanti, sebbene pari i rispetti importantissime e considerevolissime e ammirevoli, del Franck, del Bruneau, del D'Indy, dello Charpentier.

Dire che nel *Pelléas* non vi è più nemmeno l'ombra di forme chiuse e melodrammatiche è dir troppo poco: ma non vi è più la minima concessione a quelli che i melodrammisti potevan credere, e credono tuttavia, essere i *diritti della musica* (e si badi che dato il loro temperamento essenzialmente lirico avevano ed hanno perfettamente ragione e io per conto mio sono stato fatto a dolermi dei frutti del loro lirismo). È chiaro, almeno per me, che la musica non ha altro diritto fuor che quello di non esser costretta a esprimere ciò che essa non può, per esempio delle astrazioni, dei concetti. Ma i compositori di opere teatrali, i melodrammisti, i melodisti, le vorrebbero riconosciuto un altro diritto: un diritto di espansione illimitata, o limitata soltanto dalla maggior o minor veemenza e continuità della loro inspirazione. Essi non sapendo, anzi non potendo, *far entrare in sé stessi il dramma*, rivivere il dramma, essi che non sanno essere che spettatori del dramma, sia pure sensibili e capaci di commozione sin che si vuole, essi non si accorgono, non si sono mai accorti, che la da loro creduta espressione del dramma è semplicemente espressione di sentimenti generati, sì, dal dramma, ma che sono *fuori del dramma*; non si sono mai accorti, i melodrammisti, che le opere come le loro, in cui sono rispettati *i diritti della musica*, non sono mai, per quanto ricche di cose belle e di melodie commoventi, drammi — cioè azione — ma espressioni di impressioni del dramma — cioè, se così posso dire, frutti di riflessione passiva.

Il *Pelléas et Mélisande* è un dramma dove il contenuto sentimentale, di umanità, scarseggia ed è soverchiato da un contenuto di percezioni: onde una musica straordinariamente ricca di colore, di sfumature di colore, di sonorità meravigliosamente evocatrici e suggestive, ma anche straordinariamente povera di vibrazioni di sentimento. Ma se noi prescindiamo dal valore e dal significato del contenuto dell'opera d'arte, se noi la consideriamo indipendentemente dalla simpatia più o meno viva che noi possiamo sentire per essa, non possiamo non ammirarla e non riconoscere la sua grande importanza. E non possiamo non convenire che in quella intonazione musicale della poesia nella quale è stato annullato (e, senza rimpianti, si capisce), a qualsiasi proposito *melodico*, e in quello strumentale sommesso, quasi sempre mormorante, dove gli accenti sia pur rari del sentimento sembrano scolpiti in altorilievo, il dramma musicale esiste e vive non solo più che nelle opere più ricche di melodia e di canto che noi possiamo citare, ma esiste e vive per la prima volta nella storia dell'arte musicale francese.

***

Claude Debussy è indubbiamente il più grande musicista della Francia contemporanea. Ma quale grandezza e in qual grado in rispetto all'umanità?... E qual'è il valore della sua arte considerata indipendentemente dalle rispondenze che essa può avere, ed ha, con un momento fuggevole della storia dello spirito umano?...

In un bellissimo libro di recente pubblicato, scritto da un puro e nobile giovane artista italiano, il quale, oltre a essere un artista, è anche un critico tra i più profondi e più sagaci che io abbia mai conosciuto, esiste un esame e poi una valutazione della modernissima musica tedesca e francese, che mi sembrano, almeno per ora, insuperabilmente acute, vere e decisiva l'altra. E a proposito dell'arte di Claude Debussy [illegible] questo gran critico: «Non è che l'arte musicale moderna manchi di anima, né di possibilità espressive aderenti alle sensibilità alle asprezze al movimento del dramma di coscienza e di volontà di essa sentito. Quello di cui la dobbiamo imputare è il non eroismo, la non religiosità, la — insomma — *angustia di drammaticità*». E più oltre ancora il critico — credo sarà gia stato notato da chi ne lui Giannotto Bastianelli — si domanda: «Che contano la raffinatezza miracolosa dell'espressione di questi ammalati e le loro rivolte disperate, ma effimere, e le loro freschezze improvvise d'ingenuità per sempre *troppo cosciente* e i loro dolcissimi e snervanti oblii?...»

Ed ora, mentre sono per venire in determinare il contenuto e quindi il valore dell'arte debussysta, mi tornano alla memoria con i frammenti del bellissimo libro del Bastianelli altre parole con le quali, in articoli miei pubblicati in quel periodo di tempo, cercavo di rendere l'impressione prodotta in me dalla musica analoghe a quella del Debussy, dalla musica, per esempio, del Ravel. Dicevo: «In quasi tutte le musiche, pur così fini, eleganti, *spirituelles*, e in ogni modo sempre interessantissime dei francesi contemporanei, si cercherebbe invano un senso vibrante e commosso di larga umanità. E non vi canta che rarissimamente la gioia; e non vi si sfrena mai un grido di dolore profondo e fecondo di vita. Ma in luogo della gran vittoriosa vi si esprime una fittizia allegrezza quasi senza sorrisi, e in luogo dell'espressione del dolore non vi si trova che l'espressione di una tristezza grigia, stanca, *morne*». E di una certa composizione del Ravel dicevo (e potrei ripeterlo di molte altre del Debussy): «Vi è una voce, la voce del musicista che canta un aspetto della natura, ucila realtà esteriore: ma vi pare ch'egli canti la sua contemplazione pauvosa degli aspetti immoti di una natura arrestatasi nel suo cammino in forza di uno spaventoso prodigio: e la voce pare si perda in un cielo senz'atmosfera, senza calore».

Sì: se io ascolto una delle opere dei modernissimi francesi, e del Debussy più che d'ogni altro, io prima godo delle sue squisitezze di espressione, mi sento quasi accarezzato dalle sue onde di sonorità che mi sfiorano morbide e vaporose come la peluria del cigno e quasi profumate come l'aria di un giardino a primavera, e poi, a poco a poco, sento quasi invadermi un senso di tristezza molto dolce, e mi pare che i miei sensi acquistino una fissità strana e poi sento che perdo la coscienza di me stesso e non solo il mio spirito, ma il mio corpo mi sembrano immobilizzati; e forse non è dissimile il mio stato dallo stato in cui vorrebbero trovarsi e pongono quei poeti ed artisti decadenti (e fra loro erano Théophile Gauthier e il caro a Debussy Charles Baudelaire) che intorno, al 1850 si riunivano all'Hôtel Pimodan in casa di Fernand Boissard a mangiare il miele intriso nella decozione di *cannabis indica*. E quando l'incanto è finito, e io ritorno in me medesimo, mi par quasi di uscire da un sogno penoso e mi sento pieno di tristezza. E allora mi metto ad esaminare, ad analizzare la musica che ho ascoltato e cerco la ragione dell'impressione che ho provato. E trovo degli accordi che presi isolatamente mi piacciono, quasi fossero fiori sonori nell'atto di sbocciare, ma presi tutti insieme mi danno quella penosa impressione di sospensione e di tensione nervosa senza possibilità di risolvimento della quale ho già parlato; e trovo il tessuto degli accordi punteggiato di misteriosi accenti lugaci, che sembrano interiezioni sommessamente uscite dalle bocche di esseri evanescenti e soprannaturali; e trovo una quasi continua ondulazione ritmica così lieve e dolce che par quasi creare una materia liquida entro cui io spirito debba essere sommerso.

Ma ecco l'affinità tra l'arte musicale del Debussy e l'arte dei poeti alla quale egli ha sempre chiesto l'inspirazione mi appare manifesta, tanto che il musicista mi sembra il continuatore, il fratello di quelli: e mi pare ch'io potrei adattare al Debussy le parole scritte dal Gauthier per Charles Baudelaire: potrei ridire, cioè, che oggi nel Debussy è «l'arte pervenuta a quel punto di estrema maturità, cui volgono, prossime al tramonto, le civiltà che invecchiano; stile ingegnoso, complicato, sapiente, pieno di gradazioni e di ricercatezze.... lo stile di decadenza».

Sì, la musica del Debussy ha la prodigiosa potenza di soffocare in noi la volontà di vivere — secondo il precetto schopenhaueriano — la potenza di immergere il nostro spirito nel *nirvana*.

Ma è questo, è proprio questo che l'arte dovrebbe dare? questo che noi dovremmo chiederle?... Soffocar in noi la volontà di vivere?... non dovrebbe invece, l'arte, essere esaltazione di vita? esaltazione di umanità?... Che il nostro spirito sia pur travolto dall'onda di vita creata dall'opera d'arte, ma per sentire accrescuta la sua sostanza, rinvigorita la sua energia; che l'arte sia, insomma, non annientamento, ma esperienza fortificante della volontà, e generosa e generatrice di umanità, di amore.

Verso mi arte come questa ch'io dico, piena di sentimento umano, vigorosa, sana, si sarebbe già indirizzata, secondo alcuni critici, e specialmente secondo il Laloy, la più recente attività del Debussy.... E dovrebbero considerarsi come saggi della nuova arte debussysta i due ultimi poemi sinfonici: la *Mer* e *Iberia* e le ultime composizioni da camera.

Per me confesso che non trovo nelle più recenti musiche del grande artista francese un contenuto molto diverso da quello delle opere precedenti: tutt'al più mi pare ci si possa trovare — se ci si limita a considerare gli argomenti trattati — la aspirazione a un rinnovamento di contenuto.

Aspirazione che però mi sembra negata dal fatto che il Debussy sta lavorando alla composizione di due opere inspirate a due novelle di Edgardo Poe, poeta decadente quanti altri mai e precursore e maestro del Baudelaire.

***

Ed ora, che ho detto, brevemente ma con la maggior compiutezza che ho potuto, del contenuto dell'arte debussysta, ora io voglio riaffermare che essa è bella, meravigliosamente bella e disprezzarla o vituperarla non può se non chi non la conosce e ne parla per sentito dire, o chi non può comprenderla.

Noi vogliamo, noi invochiamo un'arte più umana, più generosa di vita? Va bene, ma non possiamo, non dobbiamo dimenticare che per arrivare a quello stato di piena coscienza e di volontà eroica onde nascono le grandi espressioni d'arte bisogna passare attraverso a mille e mille esperienze di vita; e l'arte del Debussy se non signoreggia la vita (se la signoreggiasse la esprimerebbe pienamente) la esperisce, ed è, in quanto risultato di esperienze, meravigliosamente sottili e raffinate, ricca e densa di insegnamenti preziosissimi. Per questi insegnamenti che essa contiene e offre dovrebbe non pure essere conosciuta, ma essere amata da tutti gli spiriti non sordi alla voce della Bellezza.

Ildebrando Pizzetti.

La crisi universitaria

I recenti concorsi per la Magistratura e per le Scuole medie (sia per quelle dipendenti dal Ministero della pubblica istruzione, sia per quelle, numerose e importanti, dipendenti dal Ministero d'agricoltura industria e commercio) hanno dimostrato che l'insegnamento superiore in Italia è in una crisi dolorosa e profonda. Questa è la verità, molto nuda e molto cruda, che determina nel nostro spirito un malessere indicibile, un senso di sconforto che nulla vale ad attenuare. La crisi, veramente, è vecchia almeno di qualche decennio: ma oggi essa è in un periodo di tale acutezza che quanti amano la cultura italiana non possono che chiamare a raccolta le forze migliori del paese per salvare una delle nostre più nobili tradizioni, quella universitaria, dallo sfacelo più miserando.

Perché i laureati in giurisprudenza non sono, in genere, in grado di sostenere un esame che non è molto facile ma non è molto difficile? Perché i laureati in lettere si presentano ai concorsi, in genere, sforniti spesso delle più elementari e indispensabili cognizioni; e, se presentano lavori a stampa più o meno ampi, questi sono, assai spesso, scritti male e peggio pensati, senza metodo, senza critica, senza intima originalità, senza valore scientifico? Perché, insomma, e gli uni e gli altri, avvocati e professori, non sanno fare il proprio mestiere e si affacciano alla vita professionale con tanta e così insolita anemia spirituale? — Ecco le domande che il pubblico colto si rivolge tutti i giorni, e alle quali il paese reclama una risposta precisa, che serva, insieme, di incitamento, di ammonimento, di conforto. Ma è evidente che, come di tutti i fenomeni sociali, è impossibile una diagnosi semplice e piana del male che tormenta i massimi istituti della nostra cultura nazionale, ed è quindi impossibile rispondere seccamente alle domande tormentose, perché le cause del male sono molte e complesse e si disperdono, avvelenate radici, nelle profondità più remote della nostra vita nazionale. Non sarebbe, perciò, qui né opportuno né possibile esaminare nei suoi varî aspetti il problema angoscioso: bisognerebbe scrivere un libro, e forse un libro non basterebbe! Meglio, dunque, isolare qualcuno dei tanti sintomi e delle tante cause del male.

Escludiamo subito che si tratti di un infiacchimento morale della gioventù studiosa. Chi è giovine ancora e vive tra i giovani sa per prova quanto entusiasmo, quanta fede, quanto amore per tutte le cose belle e buone animi la gioventù, quanta sete di sapere è in essa, quanta buona volontà di fare, il meglio che sia possibile, il proprio dovere. Se un professore eloquente parla dalla cattedra, essi, i giovani, accorrono ad ascoltarlo, lo circondano di ammirazione, di affetto, di riverente ossequio; se un avvocato illustre perora e discute nel Foro, essi affollano le aule giudiziarie; se un conferenziere di alta fama è annunziato, essi procurano di avere un posto nella sala. E poi, se la gioventù non fosse, ancora e sempre, disinteressatamente amante della cultura, chi oserebbe frequentare le nostre Facoltà di lettere, data la posizione tragica fatta dallo Stato e, pur troppo!, dalla pubblica opinione all'insegnamento medio? Se il calcolo utilitario prevalesse su i dolci inviti e i platonici richiami del disinteresse scientifico, fra dieci anni si dovrebbero chiudere i due terzi delle Scuole medie! Né si tratta, io credo, di un fenomeno transitorio e inevitabile, dovuto al momento attuale del nostro sviluppo economico e politico, in cui le energie più feconde cercano affannosamente e trovano il loro campo d'azione lontano dal campo degli studî o, almeno, dal campo degli studî non rispondenti ai fini utilitari della coscienza individuale e collettiva. Né, forse, *tutta* la colpa è da attribuirsi alle depresse condizioni economiche della piccola borghesia italiana (che dà il maggior numero degli studenti universitari), per le quali lo studente è preoccupato del suo avvenire e non domanda all'Università che il pezzo di carta legale che gli dia il mezzo di salvare dalla fame sé stesso e i suoi; condizioni orrende, che gettano tra le

braccia di Minerva moltissimi che non hanno i mezzi necessari per darsi alle speculazioni affaristiche.

Probabilmente, queste e cento altre cause più riposte hanno determinata la crisi universitaria attuale; ma io voglio mettere in rilievo un'altra causa, che non ha proprio nulla di comune nè con la politica scolastica dello Stato italiano nè con le condizioni sociali del paese. E la causa, tutta di ordine morale, consiste nei nostri metodi d'insegnamento, nei regolamenti scolastici, in tutto quel vieto ammasso di norme, di tradizioni, di finzioni, di imposizioni e di mortificazioni che costituisce il nostro mondo universitario e lo mortifica. Anzitutto, imperversa ancora nelle Università il corso monografico, troppo spesso angusto, povero di vita, infecondo, scheletrico, che è quasi l'episodio, il più delle volte, insignificante di ciò che dovrebbe e potrebbe essere il corso. Il romanista, che ha studiato per conto suo a fondo uno degli instituti del Diritto Romano, insiste su ciò che meglio conosce e trascura tutto il resto; il civilista, che è stato costretto ad occuparsi, per ragioni.... professionali, di un dato argomento, ne fa oggetto delle sue lezioni e delle sue *dispense*, ampliando con molte parole le poche pagine di una memoria legale. Così lo storico che abbia speciale competenza in alcune particolari questioni di storia medioevale o moderna, di quelle si occupa nel suo corso, sì che la lezione serve, di solito, a meglio elaborare il materiale raccolto per un libro o per un opuscolo. Ora, se questo sistema è appena tollerabile nelle Facoltà di lettere, è disastroso in quelle di giurisprudenza: niente idee generali e fondamentali in ciascuna materia, niente sintesi fecondatrici. E, allora, o lo studente impara per conto suo ciò che la scuola non gl'insegna, o la sua cultura resta monca, primitiva, rudimentale.

Ma si facesse almeno lezione! Nelle grandi Università, che son quelle, poi, che dànno il maggior contingente di laureati, le lezioni si fanno ... e non si fanno. Molti, troppi professori sono deputati, avvocati, uomini d'affari, giornalisti, tuffati nel gorgo della vita cittadina, senza volontà e senza tempo per pensare agli studî e alla scuola. Il grado accademico serve egregiamente per salire in alto nella stima pubblica e nella carriera professionale. L'Università, quindi, diventa a poco a poco quel tal pubblico edificio nel quale bisogna pur, di tanto in tanto, perdere quaranta minuti di tempo (del tempo meno produttivo, s'intende!), tanto per giustificare in qualche modo la spesa che lo Stato sopporta per l'insegnamento superiore. La lezione, quindi, quando si fa lezione, è improvvisata, disordinata, colorita talvolta a forti tinte, sorretta dal gesto e dalla parola, ma intimamente scolorita e vacillante.

Poi, per lunghe settimane, le occupazioni professionali fanno dimenticare l'esistenza di quel tale edificio, che non crolla mai, Dio mio!; e gli studenti sono costretti a prendere la eroica risoluzione di non farsi più vivi e di affidare le sorti della propria cultura e quelle degli esami al manuale onnisciente che quasi tutti i professori delle grandi Università hanno cura di stampare, appena la cattedra è conquistata, e amano ardentemente di vedere tra le mani dei giovani.... Agli esami chi ha comperato il manuale, preferibilmente la più recente edizione, e l'ha studiato alla meglio, è promosso; chi no, affronterà a suo tempo la spesa e la fatica, e passerà. Gli studenti di lettere, che, di solito, non hanno manuali *consigliati*, trovano l'invocato aiuto nelle dispense che uno studente più attivo o un bidello industriale gettano sul mercato universitario. Sono, quindi, implicitamente, autorizzati a non frequentare l'Università, nè pure essi che dovrebbero seguire i corsi con diligenza assidua. Se sono preti, se ne vivono in campagna, nelle loro pievi; se sono signorine, preferiscono di stare a casa; se non sono nè preti nè signorine, preferiscono fare il poeta, il giornalista, il ripetitore, il libero studioso. Così, su cento inscritti forse venti frequentano i corsi; gli altri fanno una fugace apparizione all'Università nei giorni degli esami.

A tutto questo bisogna aggiungere che nei centri più affollati una barriera insormontabile divide il professore dagli scolari. Il professore è una selvaggina inavvicinabile: fa la sua lezione e scappa. Conoscerlo personalmente, godere della sua conversazione, domandargli dei consigli, sottoporgli dei progetti è quasi impossibile. Onde, è impossibile che si facciano dei lavori seri, meditati, metodici, perchè tutte le persone colte sanno che il metodo per lavorare non può essere insegnato dalla cattedra. Le tesi di laurea, perciò, risentono, quasi tutte, di questo male grandissimo: talvolta, leggendole, voi vi accorgete di trovarvi dinanzi a un giovane intelligente, colto anche, volenteroso, pieno di fede, ma vi accorgete altresì delle sue gravi deficienze di metodo, cioè di ordine, di critica, di precisione. Il più delle volte, la tesi non è che una povera compilazione, magra come le vacche d'Egitto, stentata, fiacca, spropositata; ma, siccome chi deve esaminarla ha molta fretta e ha troppe cose da fare, essa è letta a metà e gindicata con benevolenza. Ci sono, anzi, nelle grandi città, delle vere agenzie per la fabbricazione delle tesi di laurea a un tanto l'una; e molte memorie civili, commerciali, penali si trasformano — nella fabbrica — in tesi di laurea con una toeletta sommaria e grossolana.

I regolamenti scolastici fanno il resto. Io non so se vi sia al mondo imbroglio più intricato dei regolamenti universitari. Penso, ad ogni modo, che il mondo universitario non possa trovare «il suo simile» che nel mondo ferroviario — letizia italiana l'uno e l'altro. Oggi un esame deve essere dato prima di un altro, domani dopo, domani l'altro nello stesso anno scolastico, in un quarto giorno abolito, cioè relegato tra i cosiddetti esami di materie libere o facoltative. Oggi l'iscrizione va fatta con determinate formule, domani la procedura è un'altra. Se cadete in errore, guai! Avviene ciò che avviene per le cause civili: si guadagnano in merito, si perdono in rito! Quando il mondo è calmo, e gli studenti son pacifici e *si fanno vedere* per i corridoi dell'Università, ecco la tempesta: un ordine del Ministero sconvolge l'*ordine* degli studî iniziati, pretende esami che non erano richiesti il giorno prima, scova il merlo prezioso di un dimenticato e dimenticabile articolo di regolamento; ed ecco l'agitazione, il fracasso, lo sciopero. I professori pareggiati attendono ai loro corsi e, in alcune Università, servono a tener su l'insegnamento; ma ecco una gragnuola di disposizioni ministeriali che turba ogni cosa, guasta, distrugge, senza una ragione al mondo; ed ecco nuovi disordini, nuovi scioperi, nuovo carnevale!

Finalmente, ora si concede la cosiddetta terza sessione di esami, a marzo, ora si nega; ora la si rende antonoma, ora no; ed ogni anno sono tumulti, in quasi tutte le Università.

Dove se n'è andata la *Scuola?* Dove la feconda libertà degli studî? Dove l'efficacia dell'insegnamento? L'Università minaccia di diventare un teatro, in cui, un po' tutti, si rappresenta la nostra farsa; o un ufficio pubblico, a cui il cittadino domanda un passaporto, una tessera che gli permetta l'ingresso nell'ambiente delle persone colte, cioè in un teatro più vasto, più chiassoso, più desolante, forse. Eppure, in Italia è antica la dignità dell'insegnamento, antica la scuola: dal vecchio Imerio ai nostri maggiori Maestri viventi quanto cammino! Quanta luce da Firenze, da Pisa, da Bologna (per citare alcuni esempi soltanto) si è diffusa per il mondo!

La casa del Maestro aperta allo scolaro; aperto al giovane fidente e riverente il cuore del Maestro, la scuola affollata, sempre, in tutte le ore; e, fuori della scuola, la conversazione dotta, cortese, amichevole; e l'aiuto generoso e spontaneo, di libri, di note, di consigli di ammonimenti; ecco i ricordi più cari della nostra prima giovinezza, fiorita all'ombra del convento savonaroliano; ecco i bisogni, i più gravi, i più urgenti bisogni della vita universitaria. Sarebbe nobile e bello che la grande riforma universitaria non venisse dallo Stato, incompetente, disorientato, manchevole; ma venisse dall'Università stessa.

Se faremo meno cause, e ci occuperemo meno delle competizioni degli uomini e dei partiti politici, e faremo più lezioni e vivremo più per la scuola e nella scuola, la crisi che ci travaglia sarà in parte risoluta. Rimarranno le altre cause di perturbamento, di depressione, di scompiglio; ma quella qualunque vita universitaria che le condizioni della società moderna consentiranno sarà più consciamente vissuta, più utilmente spesa.

Romolo Caggese.

ÈL SGNER PIREIN

Carneade! Chi era costui? si domenderà certo, inarcando le ciglia, la generazione che comincia ora a mettere i baffi. Ma la generazione che li ha o se li rade già da qualche tempo, e specialmente la generazione bolognese ed emiliana, sentirà con un po' di melanconico piacere risonarsi agli orecchi il simpatico nome dell'eroe petronizno che dal 1880 al 1907 soleva quasi ogni settimana confidare al suo buon pubblico affezionato le gioie e i dolori della sua famiglia, le sue speranze e le sue delusioni, i suoi commenti bonarî e faceti sugli uomini e i fatti del giorno. Il signor Pierino, figura caratteristica del piccolo borghese di quei tempi, scosso dalle novità ogni giorno prorompenti, ma sempre attaccato in fondo alle tradizioni, di mente corta e di iniziativa ancor più corta, e tuttavia dotato ogni tanto di quel buon senso pedestre grossolano che era proprio degli uomini della sua taglia, era riuscito, per virtù del suo creatore, Antonio Fiacchi, un *tipo* vivente, parlante, e noi ascoltavamo le sue confessioni ebdomadarie e assistevamo agli avvenimenti più intimi della sua ultramoderna famigliuola, come se proprio un signor Pierino in carne ed ossa, nostra vecchia e cara conoscenza, e non il giornalista Antonio Fiacchi, ci fosse stato davanti.

Il nome di Antonio Fiacchi sarà ricordato a lungo nel giornalismo bolognese, che egli fu uno dei primi a nobilitare. Petroniano puro sangue, cuor d'oro e forte ingegno, era nato con due passioni che non poté mai abbandonare: il giornalismo e il teatro. Cominciò in casa sua, fanciullo, a fondar giornali e ne fondò a scuola; poi nel 1874 fondò il giornale teatrale *Il piccolo Faust*, che diresse fin all''89 e che ancora vive; e fondò alfine nel 1880, con Alfredo Testoni, con Oreste Cenacchi e con Giovanni Bacchi, l'*Ehi! ch'al scusa....*, il primo giornale umoristico bolognese fatto sul serio, quello di cui, dopo tanti altri giornali umoristici e satirici più o meno ben fatti, dura ancora il ricordo e il compianto fra i bolognesi. Nato giornalista, la sorte lo volle impiegato al telegrafo, ed egli chinò il capo sotto il volere della sorte che lo tenne per varî anni a Bologna e poi lo trasferì a Roma, donde continuò a prender parte alla vita giornalistica bolognese e dove morì, sessantaseienne, nel 1907. Fu impiegato — dice di lui, e forse pensando un poco anche a se stesso, Lorenzo Stecchetti — ed «è notevole come l'amaro dell'umorismo pervada e contagi spesso le opere degli stipendiati che si lasciarono tentare dal demonio delle lettere. Furono impiegati il grandissimo Porta, il Belli, il Zorutti e tanti altri che per avi ebbero il Berni, il Tassoni ed altrettali illustri costretti ai lavori forzati dello scrittoio e degli uffici. L'Ariosto reggeva un'umile podesteria in Garfagnana, il Rabelais fu correttore nella tipografia del Grifio e il Dickens era resocontista parlamentare quando esordiva coll'immortale *Pickwick*. Pare che l'arie di mascherare le miserie della vita sotto il lepore della forma sia il retaggio della famiglia di *Monsù Travet!*». Meno grande del Bersezio, Antonio Fiacchi si contentò di creare *Èl sgner Pirein*, il quale è quindi men grande di *Monsù Travet* e non, come questi, immortale; e tuttavia merita anche oggi, qualche anno dopo la sua scomparsa, una parola sincera di affetto e uno sguardo di simpatia. Cominciò a parlare nell'*Ehi! ch'al scusa....*, poi nell'*È permesso?* e nel *Bologna che dorme*; e le sue confessioni erano sempre attese col più vivo desiderio dai lettori. Molti anzi, a Bologna e nell'Emilia, comperavano l'*Ehi! ch'al scusa....* e gli altri giornali, specialmente per cagione del popolarissimo amatissimo signor Pierino, tanto che qualche volta dei numeri che contenevano i suoi più spiritosi articoli, si dovette fare una ristampa.

Gli scritti più belli del signor Pierino li ho riletti in questi giorni, raccolti con lodevole cura e discernimento da Oreste Trebbi, in un bel volume dello Zanichelli, a cui Lorenzo Stecchetti ha premessa una bella affettuosa e un po' malinconica prefazione, e sulla cui copertina un altro egregio umorista bolognese, *Nasica* (A. Maiani), ha disegnato il caratteristico pupazzetto della simpatica macchietta petroniana. E confesso subito che ho rivissuto di quando in quando gli anni in cui io pure mi dilettavo della prosa del signor Pierino; ma più spesso ho provato un senso come di delusione. Il signor Pierino era un *tipo* vivente e parlante anni fa, quando da ragazzo mi dilettavo della sua prosa umoristica; ora la sua voce si sente venir da lontano, molto più da lontano di quanto si possa supporre pensando ai brevi anni trascorsi dalla sua morte, e ci parla con un linguaggio, con uno spirito che non è più possibile comprendere perfettamente o apprezzare. Non c'è cosa che muti più presto e più profondamente dello spirito e dell'umorismo: è un senso delicatissimo che coglie spesso i soli riflessi, le sole sfumature delle cose. Di rado ne coglie la sostanza fondamentale, l'essenza prima ed eterna; e rari quindi sono i tipi comici immortali nel tempo perchè immortali nello spirito dell'uomo: Don Chisciotte, per esempio, e il Conte di Culagna, e, meno noto per cagione del dialetto adoperato dal suo poeta, ma non meno vivo e immortale, Giovannin Bongèe. Il tipo del signor Pierino, non potendo essere eterno, avrebbe potuto almeno riuscire più duraturo se il Fiacchi, valendosi meglio degli elementi che già aveva a propria disposizione, gli avesse dato, principalmente, un'anima. Un uomo ha caratteri esterni e caratteri interni; ma l'artista deve mirare a sviluppare questi ultimi se vuole che il suo tipo sia completo, che sia veramente un uomo, se desidera che la figura da lui creata viva a lungo anche fuori del tempo in cui è sorta e divenga magari immortale. Il Fiacchi, forse per compiacere al grosso pubblico che più facilmente coglieva l'aspetto esteriore ridicolo del signor Pierino e se ne dilettava, forse perchè egli stesso non ebbe la visione chiara della sorte che il tempo avrebbe riserbato al suo eroe o, se l'ebbe, non se ne prese cura, il Fiacchi curò del suo eroe solamente i caratteri esteriori. Il signor Pierino (accennerò fra poco alla sua parentela con Oronzo E. Marginati) parla un italiano spropositato, misto di dialetto. Seguendo l'abitudine bolognese, oggi ancor viva, egli fa spesso seguire alla frase bolognese la traduzione italiana; e, in generale, la parola italiana ha solo somiglianza di suono con la dialettale, ma un significato tutto diverso (l'*insodlo* diventa un *anotloio*, il *calìo* un *calice*), oppure ha un suono diverso, ma il signor Pierino vi fa una ridicola confusione di bisensi, come quando, credendo troppo volgare il dire che ha in mano una *bugìa* accesa, dice più gravemente e dignitosamente che ha una *menzogna*. Lietissimo poi è il signor Pierino quando può illustrare i suoi detti e le sue osservazioni con richiami che non c'entrano: «aver dello spirito è una gran fortuna, dseva quèl che si fava il caffè a macchina», «si sa dove si comincia, ma non si sa dove si vadi a finire, dseva quèl ch'nzlava zò dal scal», «ogni cosa ha un lemit (limite), com dseva quèl ch'stuppeva (scopiava)», «l'è tant ciar (chiaro), com dseva quèl ch'beva del brod d'ustarì». *Èl sgner Pireìn* ha insomma un modo particolare caratteristico di *parlare*; ma non ha un modo particolare caratteristico di *pensare* e di *agire*; ed è per questo appunto che il tipo del Fiacchi ha vissuto solo nel tempo suo ed ora si è irrevocabilmente dileguato da noi.

Un modo caratteristico di *pensare* e di *agire*, ho detto, avrebbe potuto averlo; ma il Fiacchi accennò solo a questa parte del suo tipo, senza svolgerla compiutamente come aveva fatto per la esteriore e meno importante parte del modo di parlare. Il signor Pierino è l'esagerazione del piccolo borghese timido, superstizioso, bonario, vittima dei famigliari, degli amici, degli estranei: è un imbecille, in tutta l'estensione del termine, a cui ne fanno di cotte e di crude, senza che egli se ne accorga e se ne lamenti; un tipo ferravilliano, come giustamente osserva lo Stecchetti, ma non però buffonesco e molto più nobilmente sentito e molto più artisticamente espresso. Solo verso i suoi ultimi anni il signor Pierino diventa un poco più sagace e ha osservazioni argute e malizìose sugli uomini e i fatti di cui parla; ma, in complesso, il mutamento non è molto sensibile, ed egli resta così, per tutta la sua vita, un povero minchione, corbellato da tutti, che racconta con l'aria più ingenua ed allegra di questo mondo i tiri birboni che l'hanno colto. E ciò è troppo comune o troppo poco non comune, perchè l'anima sua possa dirsi tipica, caratteristica. L'amaro, il triste, sia pure ridotto a un qualche cosa, che lo Stecchetti vede nell'arguzia del Fiacchi, io non ce lo trovo. Se però il Fiacchi avesse insistito di più, — e non solo di passaggio, come ha fatto, — nel rendere il signor Pierino vittima dell'età di transizione in cui visse (su per giù, tuttavia, non è vero?, tutte le età in cui sono passati i nostri padri e quella in cui passiamo noi, sono di transizione), nel farlo interprete dello stato d'animo della piccola borghesia d'allora, avrebbe forse creata una figura eterna, perchè, attraverso le particolarità secondarie transitorie del tempo, tutte esteriori, avrebbe artisticamente colto un atteggiamento dello spirito di molti uomini, sostanzialmente identico in ogni secolo. Una figura non eterna, ma almeno più duratura e artisticamente più importante ci avrebbe creata, se si fosse anche contentato di fare del *sgner Pireìn* la parodia dell'umorismo predominante nel tempo suo, la caricatura del freddurista allora in gran voga. E ogni tanto sembra proprio che questo aspetto particolare balzi decisamente fuori dalla figura del signor Pierino, la quale allora tutta si colorisce, si anima, si eleva. *Èl sgner Pireìn*, infatti, butta fuori ogni tanto le sue *materiolìne*, freddure, frizzi, piacevolezze di una cretineria che consola, ed è evidente dal modo con cui le dice, dall'accoglienza con cui i suoi interlocutori lo salutano, che egli fa in quel momento la caricatura dell'umorismo del tempo suo. Più spesso però la sua *materiolìna* vuole far ridere per se stessa, non come parodia ma come eco dello spirito del suo tempo, e la figura del *sgner Pireìn*, viva allora dello spirito di allora, torna oggi a scolorirsi, ad abbassarsi, a perder vita.

Inutile, dunque, o semplicemente pietosa oggi la fatica del Trebbi, dello Stecchetti e l'iniziativa dello Zanichelli? No, certo. Il signor Pierino ha ancora virtù, ogni tanto, di richiamare sulle nostre labra il sorriso. Quando filosofeggia, per esempio, è ancora di una grazia assai fresca, di una *vis comica* che ancora si comunica al lettore. Sentite un piccolo brano di una sua discorsa sopra la timidezza. «Che cosa è la tomidezza? La tomidezza l'è la mancanza dèl stupeìn (stoppino)! Sisignore! il timido sa, come gli altri, preparare la girandola d'un discorso, il razzo d'una burletta, lo scopiettìo d'una bella dichiarazione di amore; ma in tùtt sti fugh a j amanca èl stupeìn, per farì scuppiar, brillar, saltar pr'aria! — Èl temid al sa benessum com s'fa a dar un stiaff (schiaffo), ma ci manca la molla che ci facci alzar la mano! Non c'è vomo che capisca meglio del timido l'eroismo ed il coraggio, ma ci manca la forza per essere erove e coragioso. — Al va da un calzular a cumprar un par ed scarp fatti. Se ne prova un paio che ci sta dentro due volte. — Ci vanno queste? dis l'umarein che ce le ha messe e ch'l'è anch in znocc (ginocchio) in terra. — Mi sembrano un pochino vantaggiose.... — Proviamo queste altre! E ce le mette con tali sforzi da dvintar rôss com'è un gamber. — E queste? — Mi sembrano un tantino stretturcie.... (E il dialogo continua, finchè il calzolaio riesce con pochi sforzi ad appiccicare al suo timido avventore un paio di scarpe così strette che non può nemmeno camminare. L'avventore saluta riconoscente e se ne va). E, brancolando dri a la muraja, ariva ad aferare un omnibus, per giungere a casa con i sudur fredd per cavars le duve morse che ha nei piedi e rimettersi le vecchie, dôp avèir fatt, int la stanzia de per là, una scena con èl calzular, dicendo tutto quello che aveva pensato durante la suva seduta in botega, mo che a j era mancà èl stupeìn per farel saltar fora!».

Non è gran cosa; ma la figura dell'uomo timido non è, in questi pochi tratti bonarii, sorridenti, piacevolmente e perfettamente delineata? *Èl sgner Pireìn*, inoltre, vivrà nella storia del giornalismo umoristico bolognese, di cui è una delle più emergenti figure, e vivrà anche, ciò che più importa, nella storia dell'umorismo italiano, come capostipite di altre figure comiche più vicine a noi: la *sgnora Cattareina* di Alfredo Testoni, parente stretta del *sgner Pireìn* specialmente nei caratteri esterni, pure in essa molto prevalenti; Oronzo E. Marginati, di Luigi Lucatelli, esso pure, come tempo fa ha notato Oreste Cenacchi nel *Carlino*, abbastanza affine, esteriormente e interiormente, del timido bonario personaggio bolognese. Non so se passerà anche nella storia della letteratura italiana: forse sì, magari di strafoto. Perchè *èl sgner Pireìn Sbolenfi* — sarà opportuno ricordarlo — ebbe una figliuola, l'Argia, della quale si innamorò Lorenzo Stecchetti, tanto da diventare, per un periodo fortunatamente breve della sua vita, un'anima sola e un solo corpo con lei. Scrisse allora, e copiosamente, *èl sgner Pireìn* in risposta allo Stecchetti; ma sforzava certo la sua indole, sanamente arguta, non fatta per le grassoccie licenziose facezie: bene quindi ha fatto il Trebbi ad escludere dal volume ogni scritto di tal sorta. Quanto allo Stecchetti, chi gli ha mai perdonate le poesie di Argia Sbolenfi? Nessuno; e neppur lui m'immagino, che della condanna del pubblico porta ancora il peso: trascurato e dimenticato poeta che ebbe forse eccessiva fama un tempo, ed è certamente vittima oggi, se anche in parte per sua colpa, di un oblio eccessivo.

Giovanni Nascimbeni.

MARGINALIA

Guerra e Archeologia

Nel pomeriggio di domenica per invito dell'*Ateneo* e *Roma* il prof. Lambros dell'Università di Atene ha parlato nell'Aula magna del nostro Istituto di studî superiori sul «Movimento archeologico nei paesi greci».

Dopo avere opportunamente tammentato che in Germania e Italia gli studî delle antichità prelusero alla ricostituzione ed al trionfo delle nazionalità, ha accennato all'opera del grande greco di Tessaglia, Righas di Velestino che fu il primo fautore dell'unione balcanica contro il dominio ottomano, con i suoi canti patriottici, con le sue pubblicazioni classiche e rivoluzionarie ad un tempo, e che fu anche il protomartire della libertà Ellenica, come quegli che finì strangolato sulle rive del Danubio, presso Belgrado. Ed ha accennato altresì come la costituzione della *Società degli amici dell'antichità*, avvenuta nel 1813, vent'anni prima della liberazione di Grecia, fosse d'imperioso al movimento rivoluzionario. Nè quando questo fu per trionfare, l'amore per l'antichità fu sopraffatto. Chè anzi — come il Cambros ebbe a raccontare — mentre il filelleno Francesco Fabrier assediava cogli Ateniesi i turchi trincerati nell'Acropoli, essendosi saputo che questi, dopo aver esaurite tutte le loro munizioni, cominciavano a fare uso del piombo tratto dalle congiunzioni degli antichi monumenti, e dei marmi stessi, Pittakis — che fu poi il primo soprintendente delle antichità — inviò segretamente un sacco di piombo ai nemici assediati.

Quando poi la sacra terra fu libera, si costituì, insieme con la soprintendenza governativa, la *Società Archeologica Greca*, e si cominciò a pubblicare il *Giornale Archeologico*, per quanto i mezzi fossero esigui e ci si dovesse contentare soltanto di due piccoli musei, l'uno, dello Stato, nell'Acropoli, adattato alla meglio in una delle case semidirocciate della guarnigione turca, l'altro, della Società Archeologica nei sotterranei del Varvakeion, mentre lo stesso Pittakis, il soprintendente, era costretto ad adoperare il martello e la sega per eseguire una riparazione urgente ad un edificio dell'Acropoli.

Poi la Grecia e l'Europa tutta iniziarono quelle ricerche sistematiche, che dell'Ellade antica dovevano rivelarci le millenarie meraviglie, dal continente alle isole, alle coste dell'Asia Minore, fino agli abissi sottomarini, come è avvenuto per le ricerche fatte nel golfo di Salamina, presso l'isola di Cerigotto, e che hanno dato i resti di una nave naufragata recante, tra le molte statue, il magnifico efebo di bronzo, uno dei maggiori ornamenti del museo ateniese.

Nè, con le antichità elleniche, si sono dimenticate le antichità bizantine, trascurate nel primo; e si sono rintracciati manoscritti per tutto l'antico suolo di Grecia, e se ne sono fatti cataloghi.

Ma la guerra attuale — ha proseguito il Lambros — aprirà allo scavatore, al ricercatore un territorio immenso, dal mare Jonio, attraverso all'Epiro, fino a tutto il mezzogiorno della Macedonia, e al settentrione della Tessaglia, fino a Creta.

Intanto il lavoro è cominciato all'indomani dell'occupazione: a Taso vi è già un intendente del governo ellenico a sorvegliare gli scavi della missione francese; a Chio il comandante greco ha dato incarico al direttore del ginnasio ellenico di fare l'inventario delle collezioni private dell'isola; due intendenti, abbandonato il fucile, fanno ugual lavoro in Macedonia; mentre l'Arvanitopulos ha già scoperto a Cosani una statua d'Ercole, ad Elassona una statua di donna acefala, una stele con un epigramma arcaico, un marmo fitto di iscrizioni; mentre un torso nudo libero bizantino è stato scoperto a Grevena; mentre a Salonicco un intendente è già al lavoro, e si pensa di nominarvi una speciale commissione archeologica.

Così fa la Grecia quello che ha fatto l'Italia in Libia e nelle isole dell'Egeo, delle quali più specialmente ha parlato — nella serata di domenica, alla *Leonardo da Vinci* — Giuseppe Gerola, che ebbe dal nostro governo l'incarico di studiare i monumenti di Rodi e delle altre isole, all'indomani della occupazione.

Dalla relazione, che per varî motivi — non ultimi i diplomatici — attende ancora d'essere pubblicata, il Gerola ha tratto una minuta ed accurata trattazione dei *monumenti dei cavalieri di Rodi*, in Rodi stessa e nelle isole vicine dai primi decenni del secolo XIV al 1525, illustrandola con bellissime e nitide proiezioni.

Il Gerola ha dimostrato che i cavalieri importarono un'arte estranea a quella locale e che s'impose nelle costruzioni civili e militari; ma che qualche condiscendenza ebbero per l'arte bizantina, nelle costruzioni religiose, per quanto le principali chiese dell'isola siano d'architettura franca.

Ben poco ci rimane però di quanto innalzarono i primi grammastri, chè la chiesa conventuale saltò in aria nel 1885, la cattedrale latina è una rovina, i palazzi sono per la massima parte rifatti. Ma del XV rimane la ricchezza decorativa dei palazzi, con quelle *trecce* che s'aggirano attorno a porte, finestre, edicole, e che diventano la caratteristica delle costruzioni dei cavalieri; rimangono gli edifici innalzati dai due grammastri, costruttori splendidissimi, il D'Aubusson e Amboise, che ebbero quasi a rifare la città dopo l'assedio del 1480, e i terremoti del 1481. Si che più che una città ricca di monumenti, fecero una città ch'era tutta un monumento, ricollegando gli edifici l'uno all'altro con quei numerosi archi rampanti che ancora oggi danno un aspetto caratteristico alle vie rodiesi, decorando questi edifici di porte ben sagomate, di finestre incorniciate, di edicolette, di nicchie, di stemmi, di ornati a rilievo e a traforo, di merlature svariate, di sostegni per bandiere, stendardi, vessilli. Fino a questo momento, su di un fondo bizantino che va poco a poco dileguando, si sovrappone il gotico fastoso di schietto carattere francese, poichè francesi sono tre delle lingue della religione, francesi la maggior parte dei cavalieri, francesi i grammastri che più costruirono; ma non vi manca una notevole influenza del gotico catalano-aragonese, come rivelano le porte archiacute racchiuse in una incorniciatura rettangolare, posante su goccie, la decorazione floreale un po' farraginosa, l'aquila che reca nel petto lo scudo, le torricelle di sporto al sommo dei fortilizi e delle torri maggiori: nè vi manca anche qualche stanco influsso dell'arte inglese e della tedesca.

Più tarda è l'influenza italiana e limitata alle opere fortificatorie del tempo del grammastro Fabrizio del Carretto. Allora ingegneri italiani da Basilio di Vicenza a Girolamo Bartolucci fiorentino, a Matteo Gioeno siciliano, rendono più poderose e più belle le mura, le fortezze le torri massicce. Ma il Gerola pensa che anche le fortificazioni anteriori fossero italiane, come veneziano era il soffitto a carena di nave della distrutta chiesa conventuale, italiano il suo campanile quadrato, veneziani i candelabri che i turchi adoperarono poi per la loro moschea.

Per quel fenomeno di ritardo che si nota nei luoghi lontani dai centri ove si maturano e si svolgono le nuove forme d'arte, Rodi continuò nel suo trionfo goticismo per tutto il secolo XV; anche il Del Carretto v'indubse negli edifici civili e religiosi. E quando poi l'isola aveva appena aperto gli occhi al Rinascimento, e cominciava a decorarsi e abbellirsi con classico gusto, Solimano la tolse ai Cavalieri di San Giovanni e la riacciò nel medioevo per altri tre secoli.

★ **La geografia nel Cinquecento.** — Il Peschel ha chiamato con eccessivo esclusivismo il Cinquecento «il secolo tedesco della geografia». Paolo Revelli inizia nel *Bollettino della Società Geografica Italiana* un interessantissimo studio inteso a lumeggiare invece la parte capitale che gli Italiani ebbero nel campo geografico oltre che in tutti i campi della cultura cinquecentesca. Nel Cinquecento come forse in nessun secolo la geografia è coordinata indissolubilmente all'intero sistema delle scienze che sembrano per la prima volta costituirsi liberamente annunziando l'èra del razionalismo intellettualistico basato sul metodo sperimentale. Da ogni campo della scienza e della tecnica giungono stimoli allo studio della geografia. Perfino l'arte militare contribuisce indirettamente allo sviluppo della conoscenza geografica, non solo perchè richiama l'attenzione su elementi fisici o su elementi antropici, bensì perchè essa dà impulso anche al progresso della rappresentazione topografica. Infatti nelle relazioni più particolarmente di tipo militare vengono aggiunti sempre e necessariamente schizzi, piante, carte topografiche di fattura più o meno sommaria e felice, ma pur destinati a favorire o almeno a consigliare una più esatta rappresentazione cartografica delle unità geografiche... Da forti diversissime, per tramiti varî, derivano stimoli alla considerazione di carattere geografico. E se le opere che declamando rivelano questo carattere sono nella prima metà del secolo indubbiamente scarsissime, quasi senza numero, invece, son quelle che ci permettono di seguire lo svolgimento storico di più d'un concetto che noi chiamiamo oggi geografico. Nei primi tre decenni del Cinquecento, quando l'arte e la vita tutta sono il trionfo incontrastato del classicismo, la rinascita dell'antichità, non solo nel rinnovato culto della forma, ma pel valore attribuito al mondo e all'attività verso il mondo diretta, di cui