

traendo dal fondo buio dei secoli passati, mago della parola e dell'immagine, fasci e torrenti di luce sulla venustà di Roma. L'amico suo non è inteso pienamente il significato religioso e civile, fiso come è nella sua barocca idea di Roma « città municipale » libera, presidiata da soldati italiani (lett. 31 ag. 1868); e forse altri oggi potrebbero girare al di là. Ah! se il storico vuol dire finazione, menzogna, inganno sapiente di parole, nessuno fu meno rotore di lui; ma se retorica vuol dire trarre dal caos del proprio spirito, in cui si fondono i più disparati elementi, perfino delicati e sublimi, rigidi come spandi e lussuosi come fiamma, e avventare sul foglio di carta, come battaglie in campo, periodi frementi e sonanti — anche se incomposti e irruenti — se retorica vuol dire lo sforzo di adeguare con la parola il volo del pensiero e dell'immagine, la visione storica e la visione divina del mondo, nessuno forse più ridente di lui, perché nessuno della sua generazione seppe sotto il saio del monaco nascondere un cuore di soldato e uno spirito d'artista! Era cost poco rotore, che dopo il 20 settembre 1870, quando sarebbe stato facile abbandonarsi a vuote declamazioni, egli scriveva semplicemente: « Dalla guerra e dai fatti di Roma verranno ottime conseguenze per la Chiesa, e l'Italia sarà condotta da una mano invisibile là dove vuole la Provvidenza »! Mentre il Casati, calmo misurato diplomatico, a stento riusciva a ottenere uno scampo violento contro le maledizioni pontificie, e (lett. a nov. 1870) scriveva al Tosti: « Come fatto rese Roma cosa sacra, ossia specialmente dedicata a Dio? forse i delitti che commissero tanti papi per tenerla soggetta? ».

Il sogno ormai svaniva dal cuore del patriota milanese, spentosi improvvisamente nel novembre del '73, in pieno rigoglio dell'eterna questione romana. Ma l'ab. Tosti continuò ancor lungamente

a sognare con fiducia impenitente una possibile conciliazione dell'Italia e del Papato. E scrisse nell'87, quando molti uomini del '48 erano scomparsi, il celebre opuscolo *Conciliazione*, che gli valse le rampogne di Leone XIII e l'ira di Francesco Crispi.

Povero abate! Quando lo colpì la morte, vecchio di anni e di sconforti, forse pensò con orgoglio giovanile a quel che aveva fatto e tentato per tradurre in realtà il suo sogno di aceta d'italiano e di pensatore, dimentico di tutta la guerra formidabile combattuta dal Vaticano contro la nuova Italia.

Ormai più nessuno oserebbe in buona fede risuscitare le speranze del monaco cassinese. I fiumi non rimontano verso le sorgenti, e lo spirito umano non ha tempo di fermarsi o di tornare indietro su la via tracciata dai suoi destini. La grandinata degli opuscoli politici, che si rovesciò su l'Italia dal '39 al '70 (che il Quintavalle studiò nell'introduzione alle lettere del Tosti e del Casati) ora sarebbe impossibile. Gli italiani hanno finalmente compreso, contro le tradizioni egoiste del nostro passato, contro la forza d'inerzia della nostra gente, che, quale che sia quel qualunque resto d'idealità religiosa che possa brillare negli animi di molti o di pochi, l'Italia laica è la sola vera e possibile continuatrice dell'epoca nazionale.

L'anatema di chi maledisce gli sforzi di un popolo glorioso verso la libertà verso la luce, l'anatema di Pio IX e l'insolenza di Adolfo Thiers, furono dispersi — povera cosa morta, povera ombra funebre — dall'ondeggare del primo pennacchio di bersagliere intorno le mura di Roma, come da un colpo d'ala d'aquila.

Muor Giove e muore con lui l'anno del suo poeta.

Romolo Caggese.

Il teatro di G. B. Niccolini.

La giovinezza di Giovanni Battista Niccolini trascorse tutta quanta tra i fasti e le sciagure dell'età napoleonica, e quando il Buonaparte cadde a Waterloo il nostro poeta aveva trentatré anni e si avviava al colmo di una florida virilità. Educato, come volevano i tempi, allo studio dei classici, egli arrivò fin da giovine alla gloria, della quale Napoleone era come l'immagine vivente. Nel 1806, scriveva a Mario Pieri: « Anch'io corro dietro a questo venerando fantasma che gloria si chiama ». Disperava ai di raggiungersi; e ne incolpava, a torto, anche i tempi. Ma fin d'allora volgeva gli spiriti a quello fra i generi letterari che è più capace di gloria: voglio dire il teatro. La sua *Polissena*, presentata alla « Crusca » nel 1810, era stata preceduta dall'abbozzo di un *Edipo re*.

È veramente il teatro fu la sua gloria. Lo non esito a chiamarlo il maggiore dei nostri tragici dopo Alfieri. Scrittore di teatro veramente egli fu, per vocazione e per costanza. Se la *Polissena* è del 1810, il *Mario e i Cimbrì* è del 1858; cinquant'anni, dunque di lavoro, e quattordici tragedie. Altri lo avranno superato di bellezza e di stile, come il Foscolo e il Monti; altri, di armonia e di grazia, come il Manzoni; ma il suo respiro tragico è senza dubbio il più possente di tutti. Non gli mancò neppure l'istinto della profetia. Il *Mario* precede di un anno Solfertino e San Bartolomeo. E in alcuni versi del *Giovanni da Procida*.

Qui necessario estimo un re possente..... sembrò chiaramente vaticinata l'unità d'Italia con Vittorio Emanuele.

Massimo Baldini ha pubblicato in questi giorni un grosso volume di critica estetica sul Teatro di G. B. Niccolini (Firenze, Galileiana). Egli lo chiama « miserevole mal digesta abbracciatura critica »; ma mi pare che egli sia troppo acerbo critico dell'opera sua. Vi è qua e là ancora qualche cosa di troppo minuzioso e di scolastico; ma vi è anche grande copia di osservazioni acute e originali. Molti raffronti e certe notizie, necessarie in una tesi di laurea, debbono essere tralasciate in un libro per gli studiosi. Ma il primo capitolo, in cui è studiata l'evoluzione del Niccolini dal classicismo a una specie di romanticismo, giunge a conclusioni che difficilmente potranno essere combattute. Io, per l'economia e per l'armonia dell'opera, lo avrei collocato in fondo, come necessaria conclusione e non già come introduzione; e avrei studiate le tragedie ad una ad una in ordine di tempo e non per categorie. Inoltre, avrei voluto, nello studio dei singoli drammi, dare maggiore importanza alla storia degli anni da quali l'opera d'arte balzò alla luce. Le rivoluzioni d'Italia dal '20 in poi e i fatti che le prepararono e le seguirono hanno nell'ispirazione del nostro tragico un'importanza capitale. Il Baldini ha voluto fare la sola critica estetica, e quasi, nei drammi niccoliniani, considerar l'arte pura. Ma molte volte la storia è uno dei lumi dell'estetica.

Comunque, questo libro che senza essere una « abbracciatura critica » è male ordinato ed ha ancora sapore di accademia, merita di essere letto e studiato diligentemente. Noi potremo accostarci con lui allo spirito di uno degli scrittori più austeri della nostra letteratura: ad uno scrittore che sarebbe stato dei grandissimi, se quasi sempre la forma non lo avesse tralasciato e se la materia non ci fosse stata spesso volte sorda a qualche intenzione di cui ragiona il Poeta.

Classico e gibellino fu; e il suo classicismo, legato alle regole della unità, fu anzi tutto ed essenzialmente patriottico, o, come oggi si direbbe, nazionalista. Ferendo le polemiche tra romantici e classicisti, egli affermava coloro che cercavano le novità presso gli stranieri: « Cosi in breve non ci rimarrà di nostro nemmeno la letteratura, e gli stranieri trionferanno ancora del nostro intelletto ». Qui è più anima e più

sincero impeto che nell'invettiva del Monti contro P. « audace scuola boreal ». Al Niccolini repugnava imitare gli ingegni, fossero pur grandi, di quei tedeschi che maltrattavano e tenevano schiava la povera Italia. Egli voleva che la nostra cultura fosse italiana e classica; e nella repugnanza per i tedeschi comprendeva anche le altre letterature d'Europa. È ben vero che due delle sue tragedie sono tratte da modelli inglesi: e sono la *Matilde* e la *Beatrice Cenci*. Ma è anche vero ch'egli aveva chiamata *pauci maniera* quella dello Shelley, e che giudicava lo stile di questo come « incomportabile a chiunque nei classici greci, latini e italiani educato sia al vero, al decente ed al bello ».

Gli era piaciuto l'argomento; ma lo aveva aggredito a modo suo, credendo di aggirargli i decori. Un altro delle sue tragedie, l'*Antonio Contarini*, è plagata dal francese Arnault; ma questi aveva pubblicato fin dal 1798 l'opera sua, nella quale non era certo il caso di parlar di romanticismo. Quanto al plagio, mi pare che il Baldini perdoni troppo al suo autore. Fu, comunque, nella vita e nell'opera del Niccolini una bruttura.

Ma noi possiamo, se non iscurarla, certamente obliarla. D'altra parte, le sue tragedie non hanno nessuno grande vanto di originalità o di novità. Anche in ciò egli era classico; e la *contaminatio* ragionevole e ragionata non fu mai lontana da lui e dalla sua opera. Persino nell'*Arnaldo* ebbe un precursore, Carlo Marconi. E aveva trasportata nella letteratura contemporanea la stessa libertà di imitazione e di plagio che è concessa, non sappiamo perché, rispetto alle antiche.

Ed egli aveva cominciato con quattro tragedie puramente classiche: la *Polissena*, la *Medea*, *Ino e Temisto*, l'*Edipo nel bosco delle Emmonidi*. Si era cibato con le grandi persone della tragedia e della mitologia antica, e per l'arte pura, aveva composte le sue cose migliori. Il suo classicismo era puramente letterario, non ancor patriottico; e certi accenti contro i re e i tiranni erano più derivati dall'Alfieri che digesti dallo stesso poeta. Temisto domanda ad Atamante:

Senza delitti? È retorica. Ma ecco, dalle pagine dell'*Edipo* balzar fuori, in un rapido accenno, la vera grandezza del Niccolini:

Infami pugne! Ah, questa terra, o Nomi, Albia colpe, terror, miseri tiranni, Ma stranieri non mai!

Qui egli ha già caricato la generosa retorica; e fa terminare il suo periodo, meglio un tiranno nazionale che lo straniero! L'*Edipo* fu rappresentato nel 1823; l'idea dell'indipendenza d'Italia non poteva esser bandita più chiaramente. Venti anni dopo, verrà in luce l'*Arnaldo*.

Egli aveva composto e stava componendo i suoi primi drammi, quando in una lettera del '14 al Pieri enumerava le virtù necessarie della tragedia: « Color, d'animo e giudizio nel tutto, dignità e naturalezza nello stile, unità e fecondità nei piani, caratteri commoventi e sublimi, novità nelle situazioni ». Questo per gli spiriti; questo alle forme egli fu da principio stretto osservatore delle regole aristoteliche; né più tardi, quando si accostò alle novità romantiche, seppellì liberamente del tutto mai. Il vero si è che per molti quelle regole, come nota acutamente il Baldini, « costituivano non già un impaccio ma un aiuto ». Certamente, per molti erano un freno. Nell'arte, nulla è più grande e insieme più pericoloso della libertà.

Le quattro tragedie classiche, più il *Nabucco* allegorico e la *Matilde*, appartengono al primo periodo dell'attività letteraria del nostro tragico. Il Baldini ne distingue quattro: e fa terminare il primo al 1823. Del secondo, che va fino al '27, è un solo dramma, il *Foscarini*: il più perfetto di tutti per il verso e per lo stile. Quivi appare, se non

una conversione, certo una concessione alle novità della scuola boreale. Fin dal 1818 aveva scritto al Capponi che « non conviene essere né classico né romantico », con una sentenza che potrebbe esser giusta in bocca di un giudice ma non nella penna di un poeta. I poeti debbono scegliere risolutamente la loro via; ed egli, nel tratto che va dalle prime tragedie classiche all'*Arnaldo*, la smarrisce, e la cerca invano. « Tra tanta discordia d'opinioni in fatto di letteratura, e in particolare modo di drammatica, si scrive sempre con incerta coscienza, e sotto l'impero di due dottrine che si combattono ». Questo diceva egli di sé stesso nel '34, e nessun critico, oggi, potrebbe dire più acutamente di lui. Il vero si è che egli difettava di originalità ed era costretto, sul teatro, a fittare il vento. Fu grande, e veramente grande, quando finalmente scrisse un dramma che non fu per il teatro d'ogni giorno, ma che ebbe per teatro la stessa coscienza della nazione.

Il suo amicissimo Pieri chiamava, anzi « appellava » il *Foscarini* una « transazione tra il classico ed il romantico ». Vi è unità di tempo e di azione; e in certo modo anche di luogo, perché la scena è sempre in Venezia e non è mai cambiata nel corso dell'atto. Ma di spirito romantico è impregnato tutto il soggetto e nel soggetto e nei particolari, e soggetta presso dalla storia nazionale moderna, particolari ricchi di quel non so che « sentimentale-fantastico » notato giustamente anche dal Baldini.

Gli *Giovanni da Procida* e il *Ludovico Sforza* segnano l'abbandono del classicismo, benché il poeta si studi ancora di osservare in parte le regole dell'unità. Ma la loro importanza è soprattutto nell'argomento, e nell'intenzione espressamente politica dell'autore. Il primo dimostra come un popolo oppresso possa cacciare gli stranieri; il secondo fa vedere per quali tre casi un popolo libero possa soggiacere al dominio forestiero. Di qui, attraverso il secondo rampogna. Di qui, attraverso ad una *Rosmonda* già del tutto romantica, e ben poco originale, lasciando da parte il rifacimento dei *Cenci* shelleviani, noi giungiamo al vero grande dramma storico dove lo Shakespeare impera ben più che il pseudo Aristotile, a quell'*Arnaldo da Brescia* che è senza dubbio la maggior tragedia dell'Ottocento. Quando la pubblicò, il mirabile vecchio aveva oltrepassati i sessant'anni!

L'*Arnaldo* è la vera e propria tragedia dell'italiano nel tempo che va dal '40 al '70; tragedia poi universale perché combatte per la dignità e la libertà dell'umano pensiero. Non mi pare che il Baldini abbia intesa la sua vera grandezza; o almeno, non si è data cura di significarla. Egli dedica allo studio dell'*Arnaldo* circa settanta pagine; ma la sua ricerca è altrettanto esatta quanto arida. Egli è, per questo come per gli altri drammi, un sicuro e ordinato raccoglitore e indagatore di fonti, ed è ricco di confronti e di richiami. Studia l'opera d'arte nei suoi particolari, finelza i caratteri, l'età e biasima con molta franchezza i quasi sempre con giustezza; ma la sua critica è quasi solamente letteraria, o, com'egli dice, estetica. È giusto dire ch'egli è il primo a saperlo e a dirlo; ma il vizio di un'opera non può essere scusato da un vizio dell'intento. Non era il caso di ripetere cose già dette da altri; ma bensì di riassumere, di discutere, di concludere. Settecento fitte pagine, per un libro di critica puramente letteraria sono troppo. Lo penso il Carducci adolescente, infiammato d'amore sui versi famosi:

O poetica santa, il tuo vessillo.....

Ed è, poiché ho parlato d'amore, una tragedia senza amore. Ecco una sua bellezza che non è ancor stata, ch'io ricordi, lodata da nessuno. La sua austerità ha del meraviglioso. Il Niccolini corre con essa diritto allo scopo, e lo colpisce come con una freccia rapida e nuda. Si vuole che qui egli abbia fatto opera romantica, perché vi sono dimenticate le unità, sono introdotti — non per la prima volta da lui — i cori, ed è seguita rigorosamente la storia. Ma non pare che necessario il dire che a chi badi alla vera sostanza delle cose egli appare qui più classico che mai. Non confondiamo, di grazia, classico con classicista. L'*Arnaldo* è opera grande per forza di austerità. Il Baldini è di opinione diversa, perché non è penetrato nello spirito di un'opera che gli antichi avrebbero lodata senz'altro per la sua magnanimità. Il Goethe fece bene a introdurre l'amore nell'*Egmont*, perché i sommi ingegni hanno sempre ragione; ma io affermo che il Niccolini — il quale non era il Goethe — avrebbe fatto assai male se lo avesse introdotto nella sua tragedia. Il Baldini parla di « immolazione del poeta allo storico » e di un « quasi assoluto disseccamento della vera drammatica veste » che ne sarebbe derivato; parla ancora di « sterile e pedesquiva fedeltà » alla storia. Mi duole di non concordare con lui in questi giudizi. Il Niccolini pecca qui, e la d'esso, come quando traduce quasi alla lettera la cronaca latina di Ottone di Frisinga. Ma un vizio particolare non può distruggere la beltà del tutto.

Io do ragione al Baldini quando egli nota anche qui, e non a fine di lode, la « ricchezza di rettorici colori ». È giusto nondimeno dire che questo allora era il male del tempo. Ma quanto generale era quel rettorico color? Gli uomini d'allora, affermava fino dal '34 il Niccolini, s'infiammavano solo per idee politiche.

...Martiri alfine Hai, santa libertà!

Altro che i sospiri di Giulietta e Romeo! C'era da morire per la patria e per la libertà. È pura, l'opera di questo grande uomo non è rimasta popolare. Qualche strofa e qualche verso dell'*Arnaldo* ancora nella memoria di alcuni; qualche altro è ricordato attraverso reminiscenze carduciane. Quanti

sanno che il famoso sonetto del Carducci. « Quando porge la man Cesare a Pietro » deriva da un verso dell'*Arnaldo*. Se baciarsi derivava da Cesare e Pietro? » Questi, ed altri simili confronti tra il Niccolini e il Carducci sono diligentemente notati nell'opera del Baldini.

La ragione di quella scarsa popolarità è da cercarsi sopra tutto nel suo verso e nel suo stile. Egli giudicava « quasi sempre cattivo » lo stile dell'Alfieri; e riteneva che i versi della tragedia dovessero essere ricchi di armonici « splendori di elocuzione, « doti senza quali vi è poesia come vi può essere un pranzo senza vivande ». Ma qual'è il verso tragico in Italia? Io affermo che esso ci manca ancora, e che questa è una delle ragioni per le quali il nostro teatro tragico fu inferiore a quello delle altre nazioni. L'endecasillabo aliteriano è il solo che sia veramente tragico: ma chi potrebbe rifarlo dopo di lui? giacché altro è l'endecasillabo, altro è il verso dell'Alfieri. Il Niccolini usò versi di vari sillabi; e solo nella *Medea* mescolò endecasillabi e settenari rimandati, e la piacerà. Ma i suoi versi generalmente non sono belli; e ad ogni modo ignorano la scioltezza e la robusta semplicità che sono necessarie ai dialoghi. E l'infusso dell'Alfieri è chiaro specialmente in certe trasposizioni e in un certo abuso della disposizione delle pericelle, che nell'astigiano è tollerabile, negli altri no. Né crediate che queste siano minuzie. Oggi, certi « vinsemi », certi « cori », certi « lettra » per « lettera » sono come tanti pungni meno sconsigliati di chi legge. Potranno stare e ci stanno, in un poema; in un dramma, no.

Dopo l'*Arnaldo*, venne la « tragedia del cittadino », il *Filippo Strozzi*; poi, la profetia del *Mario*. Ma il poeta era già vecchio. Per tanti anni egli era stato sul teatro il più integro e il più austero rappresentante della coscienza nazionale! Ed ebbe, la gloria, ignota ad altri, di vivere in presso al compimento della sua sogno. « Profeta del risorgimento italiano », lo chiamò Vittorio Veneto in una vivante memoranda. Sì, profeta ed eccitatore. Noi possiamo ben perdonare al vate quello che non potremmo perdonare all'artista.

Giuseppe Lipparini.

Il Sindaco di Firenze per l'arte.

I nostri lettori conoscono i lodovoli propositi già avvisati da nuovo Sindaco di Firenze per quanto abbia attinenza con le sue qualità cittadine. Un'intervista recente, pubblicata in queste colonne, illustrò quale sarebbe stato il programma d'arte della nuova amministrazione. Il Sindaco ha avuto occasione di ritornare su questo proposito rispondendo all'interrogazione messa in proposito da un consigliere e ha confermato il nostro convincimento che la nuova amministrazione intende di affermarsi in questo campo con un'attività ed una fermezza di propositi ignote ai predecessori. Abbiamo sotto gli occhi lo stenografico del dibattito, e ci siamo procurati un numero di *Giornale*, e vogliamo rilevare i punti principali, toccando specialmente di quelli argomenti che non furono trattati nell'intervista. Riferimmo il proposito di costituire uno speciale ufficio d'arte e di stabilire l'apposizione di una galleria di serie e gravi, il Sindaco ha annunciato che scieglierà la Commissione storico-artistica del Comune costituita in modo non organico col tener conto delle cariche ricoperte dai commissari già che della loro competenza specifica. A tale Commissione egli ha affidato un'altra commissione, quella di un architetto, un pittore, uno scultore e un erudito o critico d'arte. Dopo aver accennato alla maggiore vigilanza che deve essere esercitata sulle chiese monumentali affidate alla custodia del Comune, il Sindaco si è intrattenuto ad un suo disegno di celebrazione del 1911, discostandosi intorno al quale nella ricordata intervista si ebbe appena un accenno generico. Si vorrebbe per quella data gloriosa procurare un'affermazione non platonica, ma reale, e di un'importanza di cui Firenze, riprendendo le Logge di Orsanmichele, ritenendo in condizione decorosa la Loggia Rucellai, sistemando secondo le ragioni dell'estetica e del buon gusto « i quattrocento arazzi che dormono nei Musei e nelle Gallerie ». Ed anche all'arte moderna, questa Commissione, che delle collezioni fiorentine, si penserebbe in questa occasione, la veleggia della mezzogiornata Galleria della Accademia deve finire ed anche a Firenze si deve avere una Galleria d'Arte moderna degna del nome, possibilmente alimentata da un'esposizione annuale.

Il programma del Sindaco di Firenze per i festeggiamenti del 1911 merita qualche parola di commento. Che un'amministrazione comunale si disponga a celebrare una ricorrenza patriottica non con i consueti sbandieramenti o con le solite luminarie, ma con provvedimenti seri e durevoli presi a vantaggio delle più pure glorie cittadine, è un fatto così singolare e nuovo nella vita municipale italiana che ci sembra degna della massima lode. Anche i particolari di questa celebrazione in complesso ci soddisfanno e debbono soddisfare quanti abbiano a cuore l'integrità dei nostri tesori d'arte. Il disegno che concerne Orsanmichele non è scevro di qualche aridimento. Il *Resto del Carlino*, imbandendo alcuni giorni or sono, s'incitava ad aprire in proposito un referendum tra i competenti per vedere quali fossero i più opportuni restauri da mettere in opera nel venerabile edificio. In verità non ci sembra che un referendum sia specialmente indicato in questa occasione. Tutto il dibattito dovrebbe in sostanza limitarsi a vedere se sia possibile o conveniente demolire i soprannati che otturano la tripartizione degli archi. Fin qui crediamo che non sarebbe difficile ottenere il consenso dei più, ma l'articolista del *Carlino* è andato in questa via. Comandato, a torto, il disegno attribuito alla Società dantesca di una ricostruzione dell'arco che unisce ad Orsanmichele il Palazzo dell'Arte della Lana, arco che da rampante diverrebbe orizzontale, vorrebbe incidere l'edificio e demolire senz'altro l'arco del Buonantoni « riaprendo alla meglio la finestra del primo piano che rimase chiusa con la costruzione medica ». Contro questa demolizione abbiamo avuto occasione di pronunciarci più volte, e come siamo che l'arco non due edifici, ma un'altissima, nonostante la irregolarità architettonica, uno dei punti più caratteristici e suggestivi di Firenze antica.

Quanto alla Loggia dei Rucellai, ci preme di ricordare che per i primi noi levammo la voce in

sua difesa. Da ben sette anni, con articoli, accenti diretti e indiretti noi proponiamo questa necessaria riapertura: per un monumento speriamo che si sarebbe compiuta per le feste centenarie di Leon Battista Alberti; ma anche quella ricorrenza passò senza che il nostro voto si avverasse. Oggi, dopo la lieta promissione del Sindaco, ripetiamo le parole che già scrivevamo alcuni anni or sono e le ripetiamo con fede: si riapra la Loggia ad onore della famiglia per adoperarla per le letture e per le istruzioni come la volle il musico Giovanni quando ne ordinò il disegno all'Alberti; non si liberi per carità dai muri, dalle finestrelle, dalle ignobili scritte per metterla poi in una gabbia di ferro, come pure si è fatto in altre occasioni.

E che dire della Galleria di Arte Moderna? Anche qui davvero bisognerebbe fare, come lo devotamente si propone di fare il nuovo Sindaco di Firenze. Al quale non ci resta che augurare di poter tradurre in atto i nobilissimi propositi.

II M.

(Novella).

— Andiamo fino al torrente, volete? Ella disse questo pacatamente, in italiano, distraindo la sua parola dalla conversazione esotica che le suonava intorno, in quel crocchio di stranieri. E parve non accorgersi neppure dell'andamento dolcezza che il suo invito creava nel cuore del giovane cui era rivolto. « Andate fino al torrente » voleva dire scendere solo, nella sera lanare, la via che dall'albergo mette al villaggio: è il giovane che lo pensò, ebbe nella risposta un tremotto.

— Andiamo. Ella si alzò, come scotendo con un atto leggiadro della persona il freddo che già cominciava a pungere. Cerò la sua mantella di matorra che sul vestito bianco, ancor quasi estivo composto come la grazia di un po' irritante d'una contraddizione e disse, di nuovo in francese, a quei che restavano: — Il signor Dentì ed io siamo due meridionali: e il freddo ci intorpidisce... Bisogna che ci muoviamo... Nessuno rispose; solo un mormorio frenato, come d'invidia. Il giovane era già due passi lontano, quasi temendo ch'ella si riprendesse. Ma ella lo raggiunse rapidamente. Due volte solo erano scesi così, senz'altro, al villaggio: solo erano in quindici giorni. È l'ultima volta egli aveva pensato che certo questo non sarebbe accaduto più.

Perché aveva ella mutato avviso? Non era dunque più in collera con lui? Una collera era stata: quella di chi si sente ferita in un orgoglio diventato natura. Ma già, lungo tutto quel giorno che si era concluso nell'invito, la collera durata qualche tempo si era persa fondere, come si fondevano le nevi dei ghiacciai circostanti al sole tepido di quell'agosto nel cuore del sole. Ella gli aveva spesso, lungo il giorno, sorriso di un sorriso quasi benevolo, come finalmente interrita dall'adorazione che il giovane le mostrava: ella gli aveva rivolto a più riprese la parola con quell'indifinibile languore che par preludere a una pigrizia dello spirito che si raccoglie a sognare. E Giulio Dentì, senza comprendere ancora, aveva tremato. Ora perché gli aveva ella detto: Scendiamo al torrente?

Si misero per la stretta via che dall'albergo raggiungeva il torrente. La luce delle lampade vinceva ancora i vivi la luce lunare: ma già questa s'indovinava regina più giù, sui prati, sul nastro della via, sugli abeti della montagna opposta. Ed era, in quell'agosto al suo culmine, a tanta altezza sul mare, come una luna d'autunno, e un palpitar quasi di nebbia d'argento, a folate, come mossa dal vento che veniva giù dalle nevi del Monte Rosa.

Ella non parlò più nel breve tragitto. Solo quando furono sulla via grande ella alzò gli occhi a guardare il ghiacciaio innanzi a sé, e disse: — Che bellezza, non è vero? Il torrente mormorava ai loro piedi, con un rumore regolare e continuo, franto dai sassi, spumeggiando fra gli ontani intrisi di luna. E l'acqua calma e fresca era tutta bianca, di una bianchezza opaca, veramente di giglio. La luce s'indovinava il suo nome.

Di qua? Ella accennò di sì, senza parlare. La sua veste bianca pareva più bianca in quella luce: la sua pelliccia pareva più scura. Le metteva questa intorno al viso come la tristezza d'una rinuncia: come se tutto quanto di primaverile servava il suo cuore fosse oppresso, chiuso, da un inverno amaro e precoce. Giulio Dentì pensò così e ne sentì un brivido sulla regione sua speranza. Pure, perché tormentato? Perché scrutare l'esigma di quegli occhi che non lo guardavano? Era vicino a lei in quella sera così bella, sentiva invengli da lei come un alito di tenerezza indifferente e triste. Non gli bastava?

Certo non avrebbe fatto più come l'ultima sera ch'erano usciti insieme, qualche giorno prima. Quella sera, arrivati al ponte ella si era fermata a guardare l'acqua bianca ed opaca, men bianca perché la luna non vi si specchiava ancora; e pur già soffusa d'una chiarezza che pareva naturale in essa. Si era fermata taciturnamente ed egli le era rimasto vicino qualche attimo. Poi com'ella aveva, parlando, accennato il torrente che fuggiva sotto gli ontani e la sua mano nel gesto quella mano — tanti giorni erano che vi pensava! — e se l'era avvicinata alle labbra... Com'ella l'aveva imperscrissamente e termamente ritratta! I suoi occhi si erano rivolti verso di lui un momento, ed egli aveva visto balenarvi come un riflesso dell'acqua guardata, quella risoluzione fredda e tranquilla che dice all'amore: No! Poi nient'egli voleva balbettare qualche parola ella aveva detto: — Non fate più. Siamo amici, soltanto.

— Erano venuti via, allora, senza più parlarsi: