



Fanf. Dom. - C. c. Posta - scad. 31 Dic. 1913  
4204 Sig. Avv. Ercole Braschi  
Via S. Maria Valle, 5  
136 MILANO

# FANFULLA DELLA DOMENICA

CENTESIMI  
10  
IL NUMERO

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

ANNO XXXV — N. 25  
Roma, 22 Giugno 1913

DIRETTORE: PROF. CARLO SEGRÈ  
I manoscritti non si restituiscono

ARRETRATO  
15  
CENTESIMI

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

## SOMMARIO

G. Lorenzetti. De l'ultima opera di Adolfo Venturi « La Pittura del Quattrocento - Parte II. »

Vittorio Lugli. Flaubert e i classici.

Margarethe von Schuch Mankiewicz. Un'esplorazione automobilistica nel Salzkammergut.

Demetrio Ferrari. L'elogio « Vere Novo » del Carducci

Cronaca — Note bibliografiche — Nuove pubblicazioni.

## De l'ultima opera di Adolfo Venturi

### « La Pittura del Quattrocento - Parte II. »

Ogniqualevolta appare un'opera nuova di Adolfo Venturi non può non destarsi nel mondo degli studiosi e degli amatori dell'arte nostra il più vivo interesse: che in ogni sua opera Adolfo Venturi raccoglie il frutto di osservazioni originali e profonde, derivate da la visione chiara, sicura, serena delle cose su cui si fissa il suo occhio indagatore. Adolfo Venturi non disconosce il valore di tutto ciò che è contributo di ricerche storiche, di lavoro archivistico, ma vuole che questo lavoro sia solo base, preparazione, mezzo ad uno studio ben più elevato, non sia fine a se stesso. Saper vedere, saper interrogare ciò che un'opera d'arte dice, coglierne l'intimo senso di vita, che essa racchiude sotto l'aspetto esteriore, a ciò egli vuole che miri l'opera sagace del critico. Certo è ben più facile saper ordinare una serie di documenti o raccogliere una filza di date e di nomi che porsi dinanzi ad un'opera d'arte ed interpretarne lo spirito, valutarne il grado di bellezza! Solo un occhio sottilmente educato a cogliere il valore di un segno, l'espressione di una linea, solo uno spirito aperto a tutte le più varie forme di bellezza potrà elevarsi a la vera, intera comprensione di un'opera d'arte! Si deve partire dalla ricerca storica per passare di poi all'esame diretto dell'opera stessa: questo fu ed è costantemente il saldo principio, a cui si ispirò il Venturi nella sua vasta ed infaticabile attività di studioso, alla quale ora si è aggiunta, nuovo titolo d'onore per l'operosità sua e per gli studi dell'arte nostra, la Seconda Parte del Settimo volume della « Storia dell'Arte Italiana » edita dall'Hoepli. In questo volume è presa in esame la manifestazione pittorica quattrocentesca dell'Italia centrale, svoltasi nelle Romagne, nel Montefeltro, in Roma e nel Lazio, nella Toscana confinante con l'Umbria ed infine nell'Umbria stessa. Si può dire che tutt'intero questo volume decanti la gloria della grand'arte di Piero della Francesca, che al sommo maestro di Borgo San Sepolcro si ricollega tutta l'evoluzione pittorica del centro d'Italia nel Quattrocento. Acuto, preciso nell'analisi stilistica il Venturi sa con altrettanta sagacia spaziare lo sguardo nel delineare la sintesi di tutto un periodo di vita artistica cogliendo con giustezza i vicendevoli rapporti che legano il maestro agli scolari, che determinano il formarsi, lo svolgersi di una scuola, di una corrente d'arte.

Già nel volume precedente il Venturi aveva rilevato tutto l'alto valore che le forme di Piero della Francesca avevano assunto ai tempi che furono suoi: ora, in questo volume, egli studia il propagarsi per tutta l'Italia centrale degli influssi derivanti dall'arte sua e il determinarsi delle varie figure d'artisti, che di questo maestro seguirono le orme. Fra i seguaci di Piero il primo e massimo posto spetta a Melozzo da Forlì. Quasi tutto il primo capitolo è dedicato a ricostruire l'evoluzione artistica di questo maestro: novità audaci non mancano, che laddove le fonti storiche vengono meno, il Venturi sa ricavare dallo studio delle opere stesse, ipotesi ingegnose, le quali pur mancando della certezza storica, tuttavia acquistano il massimo grado di probabilità per l'acuta intuizione, con cui sono pensate e dedotte.

La possente figura di Melozzo, del gran pittore gentile e gagliardo è dal Venturi chiaramente delineata e profondamente sentita: così infatti mentre il Venturi riesce a sceverare l'opera genuina di Melozzo da quella di un collaboratore (molto probabilmente di Antoniazio) nel famoso affresco della Vaticana, egli stesso

è indotto ad affermare che non sua si deve credere l'esecuzione, ma solo la concezione degli affreschi della Cappella del Tesoro a Loreto. Forse però non la sola presenza di Marco Palmezzano, che il Berenson per primo aveva notato, converrebbe qui trovare, ma la collaborazione piuttosto di più maestri, come l'esame stilistico potrebbe lasciar supporre. Tra le nuove attribuzioni al Palmezzano è da ricordarsi un ritratto del Museo Correr di Venezia, fino ad ora incertamente classificato fra le opere di scuola Lombarda. Certo la tecnica liscia, levigata, la fattura delle carni legnosa, tagliente nei contorni, la struttura dell'orecchio similissima a quella, che rinveniamo in figure sinceramente sue, fanno avvicinare al Palmezzano più che ad alcun altro maestro quest'opera: la quale converrà però ascrivere al miglior periodo della sua attività, mostrando questo Ritratto (in cui ormai sono generalmente e, quasi supporrei, sicuramente riconosciute le fattezze del Duca d'Avalos marchese di Pescara) pregi superiori in confronto delle solite fiacche e monotone tavole di soggetto religioso, che il Palmezzano veniva ripetendo ad iosa.

Intorno alle nuove conclusioni, che ci son porte nel secondo capitolo, noi eravamo già in parte informati dal capitolo riguardante Piero della Francesca apparso nel precedente volume. La ricostruzione dell'opera pittorica di Fra Carnevale, seguace ed amico di Piero, ricavata in gran parte dal gruppo di opere assegnate fino ad ora, anche dal Venturi stesso, al maestro suo, non può non sinceramente convincere. Condotta con saldo metodo di critica analitica e con esatta valutazione pittorica, l'opera ricostruttiva del Venturi procede chiara e sicura. E' questa una delle migliori riprove che a ben conoscere e valutare l'opera di ogni singolo artista convien abbracciare e studiare tutta la manifestazione d'arte che accompagna e circonda l'evoluzione artistica del maestro presso a studiare: il poter passare in rassegna con il minor intervallo di tempo possibile l'opera varia e complessa di tutta una scuola, di tutta una corrente d'arte, istituendo confronti, paragonando fra loro le diverse opere è aiuto potentissimo e assai fecondo di ritrovamenti inaspettati per un occhio esperto, abituato ad avvertire i più lievi trapassi di stile e ad apprezzare nel suo giusto grado tutta la scala infinita dei valori. Chi infatti ebbe la fortuna di intrattenersi col Venturi intorno ai suoi studi, ai suoi lavori, sa come alla preparazione laboriosa e lenta fatta sul materiale già edito e conosciuto, egli faccia seguire sempre un esame rapido, ricapitolativo di tutte le opere, che interessano l'argomento che egli tratta, correndo tutta Europa di Museo in Museo di Collezione in Collezione privata. Dopo questa revisione di sintesi e insieme di analisi, fatta nel minor tempo possibile, egli darà forma definitiva alle sue idee, concretterà le sue opinioni, che possono anche eventualmente dissentire da quelle da lui stesso in altro momento espresse. Nè deve muover colpa al Venturi di questo suo possibile mutamento di giudizio, che esso anzi ci mostra come il suo lavoro di ricerca e di critica sia attivo, continuo, come egli non si cristallizzi immobile entro una formula, ma si arrenda a conclusioni nuove qualora per nuove prove ed osservazioni più attente egli sia convinto che l'antico suo giudizio era errato.

Dopo aver chiaramente e sinceramente definita la figura di Giusto di Gand, il pittore ufficiale del Montefeltro, la cui opera venne spesso confusa con quella di Melozzo, il Venturi passa a parlare di un altro maestro della scuola Urbinate, di Evangelista di Pian di Meleto. Sulla testimonianza di documenti egli ascrive al pittore, fino allora quasi del tutto dimenticato, l'alto onore di aver accompagnato nelle prime prove l'arte giovanile di Raffaello. A suo tempo intorno ad Evangelista ed alle nuove conclusioni sorsero critiche, discussioni, opposizioni: il dibattito si accese vivo e forte. Certo pur riconoscendo che il Venturi ha saputo acutamente ed acutamente raccogliere intorno ad un'unica figura d'artista un nucleo di opere omogenee, intimamente fra loro collegate, è d'uopo tuttavia che noi ci chiediamo se in questa figura di pittore possiamo con sicurezza identificare la persona di Evangelista di Pian di Meleto, se di questo pittore nessuna opera esiste che « a lui si possa attribuire con sicurezza ».

Anche in Roma e in tutto il Lazio l'arte di Piero della Francesca, soprattutto a traverso

gli insegnamenti di Melozzo, fece dei proseliti, lasciò dei seguaci. Oltre ad Antoniazio Romano, intorno a cui si accentrò e prese sviluppo la scuola pittorica romana del '400, il Venturi vien considerando la bella manifestazione artistica lasciataci da Lorenzo da Viterbo ne le opere del quale pittore il Venturi giustamente avverte legami formali e spirituali con la grand'arte di Piero.

Lo spirito fiero e possente dell'arte di Luca Signorelli, del maestro mirabile per l'impeto di passione come per l'energia salda ed incisiva della forma, suggerisce al Venturi le più belle e le più commosse pagine del presente volume. Tutta l'anima sua si esalta dinanzi alle creazioni del genio che trabocca entusiasta in pagine mirabili, in cui la prosa del critico acquista elevatezza ed energia nell'esprimere la terribilità delle scene dell'Anticristo nella Cappella della Madonna di S. Brizio ad Orvieto. Non è esaltazione vana fatta con le solite frasi di retorica convenzionale, ma interpretazione piena, profonda quella che il Venturi esprime nell'illustrazione della cappella Orvietana!

Oggetto di ricerche e di studi particolari fu in questi ultimi tempi per il Venturi l'educazione artistica di Pietro Perugino: la prima opera sicura del Perugino è il S. Sebastiano di Cernusco del 1478, nella quale opera il pittore ci appare ormai in pieno sviluppo. Ma per arrivare al S. Sebastiano a traverso quali forme iniziali era venuto il Perugino sviluppando l'arte sua? Postosi il problema conveniva affrontare l'ardua questione, tentarne una soluzione.

Stabilita dapprima la leggenda della preminenza artistica di Fiorenzo di Lorenzo, elevato in grazia di false tradizioni all'alto onore di maestro del Perugino, chiarita la sua misera ed umile figura di pittore ritardatario, il Venturi poté a po' per volta segnare le prime tappe a traverso le quali passò l'arte giovanile di Pietro Perugino: notò in lui oltre agli insegnamenti di Piero della Francesca, l'educazione del miniaturista: per quello spirito pieno di languore devoto e di gentile melanconia egli poté avvertire la presenza del pittore in opere fino ad ora attribuite ad altri maestri venendo così a segnare il graduale sviluppo della sua formazione pittorica. Certo opposizioni, dibattiti, critiche non tarderanno a sollevarsi: discutere un giudizio, combattere un'opinione non vieta però di riconoscere sinceramente merito di critica e serietà di indagini in chi avanza per primo un'ipotesi e la espone con fede e sincero entusiasmo!

Nel nome del gran genio urbinato il Venturi riassume e conclude la sua illustrazione su la pittura quattrocentesca dell'Italia centrale. Le conclusioni a cui egli arrivò sono state di già oggetto di recenti discussioni, di accesi dibattiti.

Altri, è vero, prima del Venturi avevano accennato alla possibilità che Raffaello avesse lavorato col Perugino al Cambio: la tradizione stessa, sia pur tarda, lo aveva ricordato. I Critici più recenti s'erano soffermati intorno a tale questione ma non avevano saputo concretare con precisa sicurezza il loro pensiero, indicando le tracce ove a parer loro si sarebbe dovuta riconoscere l'opera di Raffaello. Così la grave questione era lasciata a mezzo insoluto: gli è forse che l'occhio non si era posato ancora con certezza su le figure da le quali rifulgeva la vita, lo spirito nuovo dell'arte del genio urbinato, nè l'analisi delle forme valeva a liberar fuori l'opera ne la quale il giovane Raffaello aveva potuto lasciar traccia della sua persona. Ricordo come tre anni or sono in una visita che il Venturi fece alla Sala del Cambio insieme ai suoi scolari, egli veniva esponendo i primi accenni, i primi indizi di questa probabile collaborazione di Raffaello giovane nell'opera peruginesca; i primi barlumi dell'idea lontana ora con uno studio tenace ed acuto si son fatti luce viva, determinazione sicura! La novità dell'inattesa attribuzione mise il campo degli studiosi a rumore: ne nacque la polemica che tutti ricordano. Gli uni volevano togliere valore alle conclusioni del Venturi riportando antiche citazioni o passi di vecchie guide in cui si accennava alla presenza di Raffaello, senza però che questo indizio fosse confortato da indicazioni precise: gli altri domandavano il documento che provasse con sicurezza inconfutabile la collaborazione del giovane pittore negli affreschi del Cambio. Alcuno anzi si chie-

se: perchè invece che ammettere la presenza di Raffaello là dove gli affreschi del Cambio si scostavano dall'opera sicura del Perugino non si poteva pensare al Perugino stesso sotto l'influsso raffaellesco? Ipotesi insostenibile questa qualora si voglia pensare che non solo nelle opere contemporanee agli affreschi del Cambio ma in nessun altro momento della sua vita artistica il Perugino aveva saputo toccare tanta altezza, nè infondere tanta vitalità nelle sue figure. E inoltre come mai ammettere che l'arte del giovane pittore urbinato, in quel tempo ancor tanto giovane per poter secondo la maggior parte degli studiosi lavorar da solo accanto al Perugino, sarebbe assunta a tale importanza da attirar nella propria orbita il suo stesso maestro? Ma più e meglio di qualsiasi altra discussione parlano a favore della nuova idea sostenuta dal Venturi le opere stesse! La visione di quelle figure di vegliardi solennemente composte, di giovani donne forti di pensiero e gentili di grazia risvegliano nel nostro spirito l'idea di un'arte ben più forte e possente che non sia quella a noi porta da le solite opere certe del Perugino. Sono queste figure di Profeti e di Sibille creature, in cui rifugge un'intensità di pensiero che solo l'anima fervente di un genio sia pure alle sue prime prove poteva manifestare! Così lavorava Raffaello nella sua precoce giovinezza passando dalla collaborazione con Evangelista di Pian di Meleto, all'influsso di Timoteo della Vite per giungere da ultimo alla scuola di Pier della Pieve: tre nomi di artisti i quali stanno a rappresentare tre correnti d'arte con cui venne a contatto la manifestazione giovanile di Raffaello: la continuazione dell'arte quattrocentesca in Urbino, il cui miglior rappresentante sulla fine del quattrocento era stato il padre di Raffaello; la grazia gentile della pittura bolognese portata alla corte dei Montefeltro da Timoteo, reduce allora dalla bottega del Francia; la corrente d'arte su tutte le altre famosa la cui fama risuonava grande tutt'intorno, l'arte del Perugino, che Giovanni Santi aveva comparato a Leonardo!

Nell'anno 1500 al Cambio nella figura della « Fortezza » il Venturi vede la prima opera a noi giunta di Raffaello: sebbene il giovane pittore lavori a la scuola del Perugino tuttavia sono evidenti i caratteri dell'arte timotesca, i quali perdurano, anzi si intensificano quando l'anno appresso in collaborazione di Evangelista di Pian di Meleto eseguisce la pala di Città di Castello di cui sopravvivono solo alcuni frammenti. Tutta la serie d'opere, che seguono a queste prime sue manifestazioni, segna nell'arte di Raffaello un graduale allontanamento dalle forme urbinato e timotesche, a cui si contrappone un avvicinamento sempre più intenso all'arte di Pietro Perugino, finchè Raffaello si ripresenta nell'affresco dei Profeti e delle Sibille libero da alcuna tendenza o ricordo di scuola: quivi gli accenti di vita che prorompono dall'arte sua giovanile non fanno più rifiorire forme, aspetti d'arte propri d'altri maestri.

Raffaello sa dare forme personali alle sue idealità, alle sue alte concezioni.

Così il Venturi segnò la via a diradare le ombre scure che ancora avvolgevano l'attività giovanile di questo fra i massimi geni della pittura nostra! Certo il critico illustre, che nell'instancabile attività e nell'entusiasmo della sua anima perennemente giovane trova nonostante fatiche assidue e vicende avverse energia ogni di rifiorire, deve aver gioito di quella intensa soddisfazione che è dato godere a chi sente di aver appuntato lo sguardo in qualche cosa di grande, rivelando a sé e agli altri nuove forme di bellezza! (1).

Venezia, 27 maggio 1913.

G. LORENZETTI.

(1) All'ultimo momento, quando ormai questa recensione era stampata, sono venute a conoscenza dell'articolo di Umberto Gnoli: *Raffaello. Il Cambio e i Profeti di Nantes*, apparso nel numero di maggio della « Rassegna d'arte ». Sebbene le argomentazioni storiche portate da Umberto Gnoli e soprattutto l'esatta localizzazione della data MD valgano a togliere una documentazione grafica di cui il Venturi si serviva per stabilire la cronologia degli affreschi del Cambio, tuttavia non può esser annullata la grande differenza di valore stilistico e spirituale che l'affresco dei « Profeti e delle Sibille » presenta di fronte a tutte le altre opere del Perugino.



## Flaubert e i classici

Tra il 1852 e il 1856, dopo il ritorno dal viaggio in Oriente, nel fervore della composizione di *Madame Bovary*, Gustave Flaubert ha la sua più solitaria e magnifica vita intellettuale. Il secondo volume della *Correspondenza* s'illumina di tutte le luci e le vampe di una mente superba e vibratissima, che nella solitudine penetra a fondo se stessa, mentre s'affatica a cercare l'intima ragione dell'arte. Poi, dopo il trionfo, la fama, vengono gli inconvenienti della nomina, i piccoli doveri, le necessità cui riluttante pure s'inclina, le corse a Parigi, gli amici, i critici, i teatri, le lusinghe della gloria e del mondo, cui qualche poco cede anche il suo animo sensibile alla lode e bisognoso di affetto. Il contatto degli uomini e della vita non altera l'originalità del pensiero, ma fa l'espressione più ritenuta, mitiga l'ardenza nativa. Solo vent'anni dopo, presso il termine della vita e dell'ascesa, a Giorgio Sand ridice lucidamente le sue idee sull'arte; e queste, che sono le migliori lettere dei due ultimi volumi, ricordano appunto le fiammeggianti confessioni del secondo alla sua Musa.

Allora, a Croisset, fra il travaglio della composizione e le vaste letture, egli ha già tutto veduto entro di sé, i due uomini che sono in lui, il lirico veemente ed ansioso delle audacie e dei suoni, e il paziente indagatore del piccolo vero che vorrebbe chiudere in forme solide e perfette, come si usano i grandi fatti. Vi sono, è vero, poeti cui basta piangere e parlare di sé per essere eterni; ma i grandissimi sono quelli che, senza occuparsi delle passioni e dei dolori propri, quasi riassumono l'umanità nelle opere loro, nelle quali l'universo si riflette come nel mare il cielo stellato. L'ammirazione per i primi, per coloro che seguono la facile poetica « basta soffrire per cantare » diminuisce presto nel Flaubert, che misconosce Lamartine, trova De Musset inferiore a Teofilio Gautier, il poeta inferiore all'artista. L'artista si sacrifica, rinuncia coraggiosamente al piacere di versare nell'opera il suo dolore, ma affonda nel vero e gli cerca la forma più impersonale, che è la più propria e la più bella. E quando ha reso tutto il vero, l'artista ha espresso anche quel flutto continuo, quel lirismo che è nella vita, ben più vasto di quello che è nell'uomo, nel poeta; se l'ha costretto nella espressione più breve e potente, ha trovato la forma unica, assoluta.

Questi che hanno raccolto la più grande somma di vita e l'hanno fermata nell'opera salda, perfetta, sono i veri maestri, i classici, fratelli anche se divisi da apparenti diversità: sono gli « immenses bonhommes » che il Flaubert adora, Omero, Aristofane, Shakespeare, Rabelais, Molière, Hugo. In essi è tutta la verità della natura, il lirismo della vita e la sonorità dell'arte. Prendere il loro procedimento, rifare quel che essi hanno fatto, è l'ambizione che riempie tutta la vita di Gustave Flaubert. Egli ha ben colto il loro metodo, che è un ingrossamento della verità, ma proporzionato, armonico, e perciò verosimile; un soffio uguale che gonfia, allarga la creazione, la fa tipica, rappresentativa. E, come esempio, ricorda il *Pourceaugnac*; e tutte le *farse* di Molière gli appaiono non meno vere delle commedie. Col più accorto senso critico, uno squisito sentimento della poesia, che l'avverte della grandezza quasi solitaria di Ronsard, lo fa commuovere ai bistrattati *Contes* di La Fontaine, lo ferma incantato ad una frase di sogno, una immagine alata di Carlo Perrault, in cui riconosce un vero poeta. Egli ha trovato il punto dove ogni poesia gli palesa la sua forza: sopra ogni diversità formale, nulla gli impedisce più di vedere il perfetto e l'eterno.

Solo s'avverte come, tra le intense letture e nella pratica dell'arte, gli s'addormenti sempre più la foga lirica, e meglio si apra all'ammirazione per il *talento* che opera un poco freddamente, sicuro nei suoi limiti. Pare che, dopo aver tanto costretto il suo lirismo, ormai lo senta meno, e la verità più comune insieme con l'espressione semplice e precisa lo attraggano maggiormente. Resta l'ammirazione per i sommi, Omero, Aristofane, Shakespeare, Rabelais, ma qualche altro s'aggiunge la cui grandezza è meno nativa, la forza più mite e contenuta; mentre è sempre più decisa la condanna per i lirici tutto soggettivi come il De Musset.

Il Flaubert lavora, ed ha un ideale ben certo: della meschina realtà borghese vuol fare un'opera perfetta ed ampia come un'epopea, così compiuta che non si possa pensare diversa, in una prosa ritmata come il verso e insieme precisa come il linguaggio delle scienze, sì che lo stile entri nell'idea come una punta. Se l'opera riesce, avrà, non v'è dubbio, « une mine hautaine et classique ». A ciò tende con aspra fatica, con l'assidua condensazione dell'idea, la ricerca dell'espressione definitiva, mortificando il suo lirismo interiore, condannando, sacrificando dall'opera l'esuberanza, che è pure nel temperamento dello scrittore. E intanto ammira i classici che sono giunti al fine che egli persegue, li ammira per la perfezione raggiunta e per lo sforzo che deve essere loro costata. Ad

Omero si aggiunge Virgilio, davanti a cui, per lo stile e la precisione delle parole, si commuove come un vecchio professore di retorica. Giunge così, naturalmente, a Boileau. Perché il Boileau è l'espressione compiuta del classicismo razionalistico, privo di ampio respiro lirico, composto, sicuro dei suoi mezzi e certo del fine. Il Flaubert si libera presto da un avanzo di disdegno romantico per il legislatore del Parnaso francese; nel '53 già ne parla con entusiasmo appena misto a un po' di stizza: « *ce gredin-là vivra autant que Molière*, quanto la lingua francese ». ... egli ha dato al suo sentimento, così ristretto, del bello tutta la perfezione plastica che comportava. Boileau ha fatto ciò che voleva: è un piccolo fiume stretto, poco profondo, ma ammirabilmente limpido e ben incassato; nulla si perde di ciò che vuol dire, pensiero (1). Così il fervidissimo ammiratore dei poeti sovrani, copiosi e truculenti, Aristofane, Shakespeare, sente ed apprezza l'arte accorta del tenue poeta delle *Satire*. Come scrittore anzi, egli sembra mirare specialmente all'esempio del Boileau. Basterebbe rifare per conto proprio quel che egli ha saputo fare, e in qualunque campo, con la materia e lo spirito più diversi. Già un buon verso, pieno, perfettamente adeguato il pensiero (e non è questo un buon verso?) è fuori di ogni scuola, di ogni tendenza: un verso di Boileau vale uno di Victor Hugo: « La precisione ha per tutto il medesimo carattere, che è la precisione, la giustezza ». Precisione, giustezza che sono l'eredità dei classici, la linea, la tradizione. « Noi siamo nella tradizione, ciò mi assicura e mi incoraggia ».

Per questo suo solitario classicismo egli esula e s'eleva dalle scuole del tempo, superiore agli ultimi romantici come ai naturalisti. La ricerca della frase bella, della forma piena, è un metodo per lui, che giunge nello stesso tempo al termine più bello e più proprio, che vede confondersi il bello ed il vero, la forma e il contenuto: non è parnassianesimo. L'oggettivismo è uno sforzo continuo per cogliere la verità più assoluta e fissarla senza deformazioni soggettive, perché abbia più vasto significato, più pura forza di commozione: non è impassibilità. E la sua osservazione cerca di andare nell'anima delle cose, fugge l'accidentale: non è il verismo. Sopra tutto non è quello dei suoi così detti scolari, perché egli non rovescia nei romanzi le sue note, gli appunti, non è schiavo del particolare tecnico, dell'informazione locale, storica. Studia profondamente testi e luoghi per la *Salambô* e per il *Saint-Antoine* per supplire alla mancanza di cognizione diretta, quale aveva per la *Bovary*; ma poi, così sicuro, penetra nelle cose, le anima artisticamente, cerca l'unità, vuole la bellezza, che mediocrementemente ricercano lo Zola e gli altri. I quali poi non sentono la malia di un bel verso, non capiscono come egli ammira Chateaubriand e Gautier.

Anche il culto del bello l'avvicina ai classici: quel senso che sopravviveva nel razionalismo del secolo decimo settimo e lo conciliava all'arte, in lui ha tutta la forza di una ricca natura che ha goduto la rinascita della poesia col grande romanticismo. Venuto su tra questo e il naturalismo, il Flaubert accoglie nel suo spirito capace un vasto ideale classico, che va poi facendosi più limitato, più francese. Naturalmente, il suo classicismo è sempre più ampio di quello aulico, del gran secolo: dagli antichi vuol prendere il metodo, il procedimento, ma non vuol essere per questo meno moderno. E' tutto uno sforzo della sua volontà d'arte, e l'opera necessariamente mostra il segno del faticoso travaglio. Eppure anche questo ha visto lo scrittore, anche ha sentito la differenza tra sé e i grandi maestri, allorché, ricordando ancora una volta lo studio necessario a raggiungere la forma perfetta, assoluta, si ferma ad esclamare: « Ma l'arte deve essere *bonhomme* » (2). La coscienza lo avverte di ciò che gli manca: la bonaria, la nativa semplicità dei sommi. Per questo solo forse egli non si è innalzato fino a loro; ma per lo sforzo solitario e spesso possente, come pochissimi del suo tempo s'è ad essi accostato: egli li ha sentiti con sì intenso amore, che più d'una volta è parso veramente aver colto il loro segreto.

VITTORIO LUGLI.

- (1) *Correspondenza*, II, 174, 214.  
(2) *Correspondenza*, IV, 226.

## FANFULLA DELLA DOMENICA

ANNO XXXV

ABBONAMENTO

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

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

## PAGINE VOLANTI

### Un'escursione automobilistica nel Salzkammergut

I nostri buoni antenati solevano passar l'estate nei loro giardinetti posti alle porte della città, ma all'epoca dei nostri genitori la moda voleva che i mesi più caldi si trascorressero sulle sponde di uno dei laghi dell'Alta Austria nella regione detta *Salzkammergut*.

Oggigiorno questo vago lembo di terra è caduto in dimenticanza, perché noi moderni preferiamo farci trasportare dall'automobile in più lontane regioni. Val dunque ben la pena di tentare un viaggio di esplorazione per presentare di nuovo al mondo la corona iridescente in tutti i colori di un vetro Tiffany di questi sedici laghi.

Ma non è già dal finestrino di un treno fumoso ch'io voglio additarvi quanto mi par degno di osservazione; no, voglio trasportarvi meco per monti e per valli in una rapida corsa d'automobile, per mostrarvi le cose di volo, farvele godere, e serbarne la memoria.

Usciamo da Gmunden per la vecchia porta della Traun e, seguendo la Linzerstrasse, percorriamo un'amena regione coltivata a prati e a campi. Il sole ardente accarezza le spighe. Silenziosi e calmi i contadini attendono al lavoro, quali mietendo il grano, quali legandolo a covoni, tutti avvolti da un'atmosfera vibrante di luce, quasi figure del Millet balzate vive dai suoi quadri. Le rondini volteggiano intorno al campanile di Laakirchen. I bimbi degli operai della cartiera di Steyermühl salutano, accennando colle pallide manine quello strano veicolo che passa via di volo e molti si tolgono rispettosamente il cappello o il berretto, pensando che esso trasporti un re o un principe; anzi, alcuni si gettano proni a terra come negri venuti per la prima volta a contatto colle manifestazioni della cultura europea. Il corso della Traun accompagna sempre la strada, a curve, a cascatelle, si getta giù per le rocce della cascata maggiore in una massa dissolventesi in un pulviscolo candido e, costretta ancor spumeggiante nei freni dell'industria umana, mette in moto l'officina elettrica. — Eccoci ora nella foresta balsamica, dispensatrice di ombra, che si stende, salvo brevi interruzioni, fino al piano di Lambach. L'unica residenza umana di una qualche importanza nei dintorni è il villaggio di Reitham, colla sua chiesa in posizione dominante.

Ma prima di attraversare un altro fiumicello, l'Ager, un edificio in marmo roseo attira sì vivamente i nostri sguardi che non temiamo di percorrere un breve tratto di strada sassosa per vederlo da vicino. E' la chiesa detta la « Paura ».

Non so se questo nome le sia venuto dall'esser stata costruita dagli abitanti del paese vicino in tempo di paura della peste, o se il nome « Paura » fosse già legato a quel luogo fin da' tempi romani. Certo questa chiesa, la cui disposizione richiama in tutto il numero « tre » appartiene all'Italia non solo di nome. L'occhio del visitatore cerca intorno ad essa gli aranci e le palme ed è quasi con un senso di stupore che si entra nell'ombra dei maestosi tigli germanici. All'interno, oro e argento a profusione! Tre altari e tre organi brillano nella semioscurità, ciascuno di essi è costruito a guisa di una piccola cappella a colonnette di marmo e figure di Santi, dei veri Lancreti fissati nel marmo. Dal fondo delle arcate, illuminate magicamente dai finestrini interposti fra arco ed arco, immagini di Santi simili alle apparizioni di spiriti sulla scena, guardano i fedeli.

Antica sede vescovile, tuttora centro del potere ecclesiastico in Austria, è il convento di « Lambach » che, quasi piccola città, si eleva sopra un ripido poggio sull'opposta sponda dell'Ager. Il pendio fino al fiume è tutto occupato dai giardini a cui certe statue grigie del diciottesimo secolo conferiscono l'aspetto di un parco di stile barocco. Il convento stesso è formato, sulla fronte, da tre edifici di varia epoca, incastri l'uno nell'altro e piuttosto disadorni, se non fossero due torri ed una porta riccamente ornata di figure ad interrompere l'uniformità. Là dentro vi è l'educatorio ecclesiastico, il museo e lo spaccio della birra. Anche la chiesa è costruita nel bel mezzo dell'edificio, in modo che le mura ne restano invisibili all'esterno. Nel suo interno mani di restauratori inabili hanno compiuto la loro opera nefasta. Soltanto una vecchia cancellata che separa un atrio dalla navata si conserva nel suo stato primitivo ed è originalissima per le feste di angeli e di demoni stilizzati che ne formano l'ornamento. I chiostrini sono moderni, tanto moderni che gli antichi vescovi solitari di pietra non si sentono più a loro agio nelle nicchie sepolcrali, e occhieggiano con desiderio attraverso i finestrini variopinti, verso i cipressi sempre verdi del cimitero, i soli che non mutarono dai tempi antichi. Nella corte posteriore zampilla una fontana. In essa è raffigurata una vergine incatenata in una barca, che la tradizione vuole fondatrice del convento.

Questa figlia di un re pagano, Flavia, che,

secondo la leggenda, fu la prima convertita al cristianesimo di tutta la regione, e perciò dal padre crudele subì il martirio di essere incatenata nuda in una barca e abbandonata alla corrente dell'Ager, è venerata profondamente in tutto il paese. Io stessa ne udii raccontare la storia da una contadina della Grossalm, che avevo interrogata sul significato di una strana immagine dipinta sopra la porta della capanna. Forse i caratteri runici che sono incisi là presso sopra una colonna del Grossalmboden, potrebbero dar altre spiegazioni. Ma io non seppi decifrarli e doveti deludere perciò la fiducia dei miei ospiti, che avevano riposto in me grandi speranze a questo riguardo.

Ma è ora di tornare a Lambach! La parte più antica è il convitto, le cui arcate romaniche rievocano l'immagine della Gralsburg. Ad ogni istante pare di veder Gurnemanz e Parzival avanzare il passo fra quelle colonne. Un'anticissima costruzione che sorge di fronte all'albergo del convento riporta viepiù il pensiero al castello di Monsalvato: ecco la forma del Gral, utilizzata quale supporto della costruzione: una colonna grigia ne forma la base e sul calice, o capitello allargato, poggia il piano superiore.

Il tratto di strada seguente è contrassegnato nella nostra memoria da tre *pannes* d'automobile. La prima ci capitò in mezzo ai campi, nei pressi di Attnang, la seconda nel pittoresco paesello di Timmelkamm, la terza in un fresco valloncetto boscoso. Fra l'una e l'altra, rapide visioni di città e borgate: Schwanenstadt, formata, invero, da una sola strada terminata da una porta nuovissima recante nello stemma un cigno, Attnang, importante nodo ferroviario, e Vöklabruck, una comunità di chiese e conventi, dalle case pressoché rivestite di fiori. Da lontano salutiamo le torri rossicce del castello di Puchheim e nella lieve nebbia azzurrina vediamo profilarsi le vette dentate del Dachstein, biancheggianti di nevi eterne. Beato colui che può godere tale spettacolo comodamente adagiato sui cuscini della carrozza! I poveri operai girovaghi che vedemmo stesi sull'orlo di un fosso, mortalmente stanchi, avevano perduto di certo qualsiasi interesse per le bellezze naturali e lasciavano penzolare mestamente i loro stivali della domenica, infilati sui bastoni.

Il territorio di Salisburgo si annuncia per i minuscoli campanili sovrapposti alle case dei contadini e le coltivazioni di pere a spalliera. Nota una certa analogia colla Baviera. Ogni cosa porta non so quale impronta artistica, perfino la natura si piega alla mano, al desiderio del pittore! E che dire di Salisburgo stessa, la città dalle molte chiese e chiesuole, che nessuno mai potrà visitar tutte! Non ispirano, è vero, una gran devozione, neanche nelle giornate di pioggia quando l'oro degli ornamenti è smorto e le Madonne sembrano altrettanto figure di cera; ma sono allegre, sempre ornate a festa come bimbi ben vestiti che si guardino intorno orgogliosi dicendo: « Son bello, vogliatemi bene! ».

La fortezza di « Hohensalzburg », grigia mole innalzata sulla grigia roccia, appartiene ai prigionieri che il visitatore — inutile crudeltà! — è ammesso a vedere gratuitamente quasi fossero animali selvaggi in un serraglio!

Gli appartamenti di gala della fortezza furono restaurati nello stile della Wartburg. Rimasero intatte sole le stufe, e la fantasia può immaginare la bella verginella « Dietegen » della novella di Keller legata a ciascuna di esse. Nella città le campane di Papageno tutti i mezzodì diffondono liete armonie dal campanile del Duomo. Qui zampillano fontane italiane, e i barocchi guazzaioli per i cavalli rispecchiano ancora la magnificenza dei palazzi dei principi della chiesa. Sulla casa ove abitò Mozart brillano un'iscrizione in stile impero e una lira d'oro; la casa ove nacque, al contrario, è nascosta fra le più oscure viuzze tortuose, dove le insegne di trattorie o di botteghe, eseguite in ferro battuto, si protendono quasi lunghe braccia, verso il mezzo della strada: accanto all'« orso d'oro » la chiave del fabbro e la pipa del tornitore.

Persino la morte si presenta sotto un aspetto confortevole in questa vecchia città. Dove l'asilo dei trapassati si adagia con tanta graziosa modestia contro le pareti rocciose o intorno alle chiese innalzate dall'uomo, come il piccolo cimitero di S. Pietro, là cadono tutti i veli di un oscuro misticismo ed esso diventa un'opera d'arte che ha diritto al rispetto e all'amore dei passeggeri, non meno di una galleria di quadri o di un'opera di Mozart.

Dalle caverne rocciose delle catacombe in cui si riunivano i primi cristiani dell'Austria, cacciate poi dal re pagano Odoacre che li precipitò, sfraccellandoli, nell'abisso spaventoso sottostante, fino alle pareti rabescate e vagamente adorne delle chiese e cappelle che oggi sembrano guardare curiosamente le tombe, la via è lunga. Eppure molti fedeli l'hanno percorsa, molti occhi più l'hanno cercata attraverso le tenebre e la nebbia. Tutt'intorno al cimitero corre un porticato a colonne che racchiude le tombe più signorili. Ivi troviamo esposto tutto quanto in fatto di immagini, pietre sepolcrali,



figure in pietra lo spazio ristretto non era più capace di accogliere. E' un pittore arsenale della morte! Nel suo mezzo sorge l'ossario di quei primi cristiani, incrostato di lapidi all'esterno; e davanti ad esso si accavallano, per così dire, dodici croci di ferro irrugginite poste, dicesi, a segnare le tombe di un tale e delle sue undici mogli che egli tutte uccise a furia di solletico! quale raffinato barba-bleu!

Pochi anni or sono faceva il giro dei caffè-concerto la canzonetta dell' « Arcivescovo di Salisburgo ». L'ho sentita cantare da un basso panciuto nel *cabaret* « Nachtlicht »; cantava con voce tonante: « Regna la bella Melusina nel castello di Mirabell, *juchhe!* » Chi vede l'immagine fedele di questa signora Melusina nella figura centrale di una fontana nel castello di Mirabell a Salisburgo, non può far a meno di stupirsi dello strano gusto di cui dette prova quel vescovo, trovando bella sì sproporzionata opulenza di forme ed un'acconciatura alla greca così storta. Forse una tepida sera d'estate nel labirinto dei viali tagliati ad arte del parco settecentesco di Mirabell avrà prestato una parte del suo fascino anche a quella dama. Senza dubbio quel principe della Chiesa di mala reputazione, gaudente della vita e dell'arte, non trascurò nessuna occasione di circondarsi d'amore sotto tutte le forme, colori e figure, dagli « inséparables » nella sua voliera, al gruppo del ratto d'Europa che tende le braccia al cielo in atto di disperata difesa. I putti graziosi che folleggiano sulle balaustrate delle scalinate marmoree del castello, sui soffitti e sulle pareti delle sale gli erano complici nel vincere le ritrosie femminili e, poich'egli non voleva starne privo neanche durante l'esercizio del suo ministero, ne profuse anche nel Duomo venerabile dove essi stanno lietamente a guardia delle tombe dei rispettabili vescovi.

Ma il giardino del castello sacro alla gioia ed all'amore adempie ancor oggi alla sua destinazione. Ivi la gioventù di Salisburgo scambia le sue chiacchiere alla domenica, dopo la messa delle dieci; ivi la bambinaiola, sia essa acconciata coi rossi panni delle donne d'Iglau o colla candida cuffietta, ipontra il suo caporale.

E ora rientrano nei loro diritti i laghi e i monti.

✽✽

A ripide giravolte la strada sale fino al lago di « Fuschl », che si stende quale sciarpina azzurrina occupando il fondo di una vallata alpestre, per ridiscendere ugualmente ripida sull'altro versante fino al lago « Wolfgang » cinto di cupe foreste. Verso il Sud una strada di montagna conduce per il massiccio dello Schafberg fino al pittoresco « Krotten-See » e più avanti, per il passo di Scharfling fino al « Mondsee ».

Nel paesaggio si presenta benissimo la chiesa di S. Lorenzo, degna di nota per alcune buone tavole d'altare. Ad una estremità del lago foggato a mezzaluna giace, in mezzo ai prati acquirinosi ricchi di una flora abbondante, il villaggio di Mondsee, il soggiorno estivo più campestre del Salzkammergut, colla sua celebre chiesa reliquiaria.

L'altare pesante di argento sbalzato racchiude la tomba di quattro santi. Nel Medio Evo le mani industriose dei fedeli foggiarono una veste d'argento per ogni più piccolo ossicino di questi martiri della Fede, come similmente fecero quei di Colonia nella loro cappella delle undicimila vergini. Le cose più belle che la chiesa contiene sono però la porta d'altare gotica e le lapidi sepolcrali di marmo di Salisburgo dei vescovi di Mondsee nella cappella laterale di sinistra.

Sul piccolo paese di Mondsee aleggia l'ombra di un glorioso passato, di un grand'uomo: il Maresciallo Wrede, uno dei più capaci collaboratori di Napoleone I, colà si ritirò in un castello a terminare i suoi giorni nella pace dei suoi ricordi. St. Wolfgang, è la residenza del lago di Aber, eretta ad onore del pio eremita San Wolfgang, vescovo di Ratisbona che su quelle roccie riposò le stanche membra. La rupe ove soleva stendersi tutti i giorni a prender riposo conservò impressa nella pietra, quasi fosse di cera, l'impronta del suo corpo.

Sopra questa pietra, oggetto di devota venerazione, s'innalza una chiesa che è forse la più bella di tutta l'Austria. L'altare scolpito da Pacher e adorno di bellissime pitture di Wohlgemut ricorda la migliore fattura di Norimberga, le tavole d'altare sono di Alberto Dürer! Che dir di più! Però le quattro scene della vita di Maria, la Nascita di Gesù, la Circoncisione, la Presentazione al tempio e la Morte di Maria sono rese con una vivacità di rappresentazione, ed un calore di tinte che raramente si trovano nello stesso Dürer. Anche le ottime figure degli Evangelisti dietro l'altare permettono di upporre il pennello del grande Alberto. Una confusa moltitudine di statue di legno, pitture e sculture del diciottesimo secolo minaccia di offocare questo gotico puro e nobile sotto la sua profusione di frastagli e di dorature. Se però ci fermiamo ad osservare separatamente i graziosi fregi scolpiti, per esempio nel pulpito quella mano che regge un grappolo d'uva, ci

sentiamo più disposti all'indulgenza a loro riguardo.

Davanti alla chiesa e sormontata da un baldacchino sorretto da colonne, sta la fontana di Lienhart Raumacher. Nel campo di mezzo, in un rilievo in metallo di carattere gotico, Adamo ed Eva sembrano gareggiare nell'arrossire della loro paradisiaca nudità. Una gradinata in legno scurito dal tempo conduce alla casa parrocchiale tutta rivestita di verzura. Dall'altra parte il lago, separato dalla chiesa solo da una serie di arcate ariose, sorride vittoriosamente per i vani di esse. E dei colombi dalle zampe rosse passeggiano sulla ghiaia bianca sereni e pii, quasi sapessero di esser stati prescelti dall'uomo a simbolo della terza Divinità: lo Spirito Santo.

Pochi minuti di corsa ci trasportano in un altro scenario, molto più mondano: « Strobl », stazione di bagni di luce e d'acqua, un « Lido » in piccolo. Gruppi di villette adorne di fiori, molte osterie e piccolissimi villaggi si alternano lungo la strada, indi la villeggiatura rustica della signora Schratz, attrice drammatica e amica dell'imperatore, segna l'ingresso di « Ischl ».

Ecco la residenza estiva del vecchio monarca austriaco! Tutta la città è strettamente legata al suo nome venerabile, anzi si direbbe che sia rimasta, per compiacere all'augusto signore, quale era 50 anni or sono, quasi donna che per far piacere all'amato, si veste alla foggia della sua gioventù. Il celebre viale dei frassini, la spianata, lo stile stranamente antiquato degli Hôtels, tutto questo non è intonato ai nostri tempi e fremme insensibilmente ad ogni passaggio di automobile. Forse è appunto tale carattere antiquato che conserva alla vecchia cittadina chiusa fra i monti il suo fascino speciale. Un pubblico cosmopolita circola fra queste strade strette: artisti, giornalisti e gente di teatro vengono qui da Vienna a passare le loro vacanze, forse perchè i caffè ed i piccoli ristoranti, le cosiddette « bettole (Beiseln) » sono molto simili ai loro modelli viennesi, e forse anche perchè le magnifiche passeggiate ombrose offrono ristoro tanto ai rampicatori solitari che tendono alle alte montagne, quanto ai vecchi, agli ammalati, ai pigri, che preferiscono girovagare per i sentieri più comodi delle valli.

« Hallstadt », il paese dell'ombra eterna, ci elletta come una sirena! Purtroppo abbiamo sperato invano nell'ombra dei boschi di « Laufen »; l'automobile è costretta a percorrere la via sull'altra riva della Traun esposta al sole. I mulini pittoreschi e gli archivioli di Laufen ci sono di poco compenso, ma coi loro frontoni istoriati riecheggiano un poco il carattere di Oberammergau.

Piccole fattorie cinte da alberi fruttiferi s'inseguono da qui fino a Geisern, dove volevamo riposare un poco nella celebre osteria romantica; malagratamente il caratteristico locale, sorretto da una colonna di colore rosso, era appesantito da un'atmosfera di birra così opprimente che ci fu impossibile fermarci. Proseguimmo per la strada inseguiti dagli occhi irsi dei guffi e delle civette allineati lungo le pareti, volgendo sdegnosamente le spalle a quegli insidiosi uccelli rapaci, come Chantecler alla fine del primo atto.

Il tranquillo lago di Hallstadt è di un profondo verde cupo. Nel tragitto in barca o in vaporino si vedono le piccole case della città, squallide, misere, annidate contro le pareti ripide della montagna, ai piedi del Dachstein! Eppure quasi tutte queste povere casupole si adornano quale di una colonna in marmo rosso, quale di un balcone sporgente, variamente fregiato, avanzo di tempi migliori. Qui è la fonte di quella dovizia di sale da cui la regione trae il nome. Qui si estrae il bianco sale lucente dalle saline; e qui si precipita spumeggiando e diffondendosi in mille velli candidi il « Waldbachstrupp », la seconda grande cascata della regione.

La Traun, che ci fu lieta compagna fin dall'inizio del viaggio, da Ischl in giù scorre lungo la strada in un letto giovanilmente stretto. A sinistra si dirama la via che per una magnifica foresta mena a Weissenbach e all'« Attersee ». E' la riserva di caccia dell'imperatore! Qui stanno i patriarchi fra gli alberi, dalle lunghe barbe grigie di lichene e godono dei successi cinegetici del loro augusto amico di gioventù!

Bianchi vapori si alzano a sbuffi dalle Saline di « Ebensee » e il Traunsee ci guarda con occhio serio e cupo. Ma ecco che proprio in una salita ripida con curva c'incontriamo con quattro carrozze che trasportano un corteo nuziale di contadini. Fermi dunque, finchè la comitiva, costretta in strane vesti antiche, tutta infiorata di mirti e di rose, non sia passata! Approfittiamo del frattempo per dare un'occhiata al cortile dell'antichissimo convento dei cappuccini di « Traunkirchen ». Tralci di vite verduggiano e maturano ivi lungo i muri imbiancati, e dei bruni secchi d'acqua per incendi sono disposti prudentemente nell'interno del portone; passando sotto una tettoia di legno si giunge nella chiesa, splendido vestigio del passato dominio dei Gesuiti. Specialmente il

pulpito che rappresenta col massimo naturalismo la pesca miracolosa di S. Pietro, è un piccolo capolavoro. Il predicatore si trova realmente entro una barca, fiancheggiato da due rematori; sotto la chiglia sgorga l'acqua a ondate argentee e su per la scala del pulpito sono stese le reti in cui non mancano neppure i pesciolini guizzanti.

✽✽

Sopra un piccolo poggio si erge maestoso il castello « Ebenzweier » appartenente al principe Alfonso di Borbone. Ricco di una svariata fioritura, il giardino scende quasi fino al lago — uno di quei giardini su cui gli inglesi scrivono dei libri!

« Altmünster », la più antica chiesa dei dintorni, si presenta oggi in una veste troppo nuova. Dell'antico è conservato solo l'atrio col le lapidi sepolcrali. Si leggono ancora delle vecchie iscrizioni sul tenore di queste:

*Quaggiù sepolti siamo*

*In Cristo vita abbiamo*

*Ben voglia Lui destarci*

*E il Paradiso eterno darci!*

Oppure: « Tarresta, o pellegrino! Ti rammenta di quest'anima nelle tue preghiere e ricordati che sei fatto di polvere! ».

Nell'interno un vecchio soldato di Wallenstein sembra messo a guardia della sua tomba. Due dipinti sacri della scuola di Colonia, l'Adorazione dei Re Magi e l'Annunciazione, brillano, splendide opere d'arte, sul fondo dorato della cappella sepolcrale.

Il castello del « Duca di Württemberg » ricorda un poco le case che i bambini fabbricano colle mattonelle colorate; soltanto il gran terrazzo erboso coi gruppi d'alberi di un parco inglese è veramente regale.

Hanno invece un alto valore architettonico e storico i due castelli dello scomparso Arciduca Giovanni Orth, che s'intravedono a destra, quasi nascosti dalla folta verzura del parco dei Duchi di Toscana. Nel cortile del Castello brillano gli stemmi di tutti i principi ed imperatori che qui vissero e dominarono, Federico III, Ferdinando I, Rodolfo II, Ferdinando IV, Leopoldo I e Francesco Giuseppe I. Gli spazi intermedi sono occupati dagli stemmi dei governatori imperiali e dei Conti di Starhemberg, Palm, Salburg, Herbersdorf e Preissing. Chiude la serie quello dell'infelice Arciduca Giovanni Orth della cui storia si occuparono i giornali anche recentemente. Quattro torrioni dalle oscure cupole di legno sembrano posti a guardia del castello, nei suoi quattro punti cardinali. Le antichissime grate di ferro battuto a strane figure e viticci che difendono i finestroni, i battenti delle porte artisticamente lavorati, dimostrano quanto le antiche generazioni avessero curato l'abbellimento di questo edificio. L'arredamento interno è di data assai più recente. I trofei di caccia nei corridoi, qualche armatura di ferro, un gabinetto fotografico dell'ultimo gusto proprietario formano un contrasto singolare. Soltanto il vecchio tiglio nel cortile e la cancellata del pozzo si accordano mirabilmente.

I tesori scomparsi vanno forse all'incanto in qualche vendita all'asta di Berlino! Gli antiquari hanno fatto man bassa su tutto! Negli anni scorsi un vecchio servitore si aggirava ancora di stanza in stanza, sulle suole di feltro, come nei tempi passati, accompagnando i forestieri, e tutte le mattine spazzolava con tenera cura gli abiti del suo signore scomparso, attendendone sempre il ritorno. Anche fra la popolazione di Gmunden Giovanni Orth ha lasciato di sé ottima memoria. I vecchi barcaiuoli e pescatori parlano volentieri di lui e lentamente la leggenda si va infiltrando nei loro racconti. Il suo castello sul lago, una costruzione su palafitte che fa riscontro a quello di terraferma, conserva delle tracce di affreschi ormai quasi scomparsi. Nel cortile interno un porticato circolare sorretto da colonne conferisce all'edificio un certo carattere romanico; però io credo che qui lo stile, come accade spesso nelle campagne, sia in ritardo di parecchi secoli, similmente a quel che accade fra le contadine che, per vestire abiti civili, fino a pochi anni fa portavano la *crinoline*!

La città di Gmunden deve agli architetti italiani che vi lavorarono nel Medio Evo il suo carattere meridionale. Se non vi troviamo dei portici fiancheggiati le strade come a Bolzano e a Merano, basta però qua una mensola sporgente, là una colonna che sorregge il basamento della casa, a ricordare altri edifici di carattere meridionale. La chiesa parrocchiale è posta sopra un erto altipiano. Le sue pareti esterne sono cinte da una corona di lapidi sepolcrali di marmo rosso di Salisburgo, e raffigurano quale un truce cavaliere, quale dei rigidi borghesi uomini e donne ingiunochiati, che nella rigida pompa delle loro collarette inamidate ricordano certi ritratti flammingshi, altre delle figurazioni del Giudizio finale, o semplici motivi ornamentali. Nell'interno ritroviamo la varietà di stili caratteristica delle nostre chiese che forma la disperazione dello studioso d'arte e la gioia del pittore. Sotto le arcate gotiche sono eretti dei ricchi altari barocchi, scolpiti e dorati, e una tomba in stile del

Rinascimento ricorda l'epoca intermedia. Una Crocifissione di grandezza soprannaturale, in legno scolpito e dipinto, un rilievo dell'Ultima Cena, le figure del fonte battesimale variopinto rivelano una mano maestra. Diamo un ultimo sguardo al palazzo del Comune, col suo sporto in stile Rinascimento, tutto adorno di fiori, e il viaggio è finito! Chi ne ebbe diletto venga a vedere cogli occhi suoi!

MARGARETHE VON SCHUCH MANKIEWICZ.

## L'elegia « Vere novo », del Carducci

Il mio volume di commento alle *Odi barbare* carducciane (1) era già stampato, quando, leggendo il libro di G. B. Menegazzi (2), vi trovai che l'ode *Vere novo* fu pubblicata la prima volta nella *Commedia umana* sul finire del 1884.

Questa notizia, riscontrata esatta, mi fece piacere, perchè veniva a confermare ciò che avevo supposto, basandomi e sul contenuto della breve elegia e sulla sua collocazione nel volume del 1893, ove il poeta, raccogliendo insieme tutte le odi dei tre periodi, le ordinò in due libri includendovi anche quella ora in parola. Infatti, così in quel volumetto, come pure nell'edizione intera delle *Poesie*, l'odicina *Vere novo* — che non si legge in alcuna delle tre prime raccolte — segue a *Sole d'inverno*, *Egle* e *Primo vere*, e precede *Canto di marzo* (edito la prima volta in *La domenica del Fracassa*, il 12 aprile 1885), le quali quattro poesie sono le prime del volume *Terze odi barbare* (1889) ed evidentemente furono scritte dopo il 1882, giacchè il poeta non le incluse nelle due precedenti raccolte.

Oltre poi la collocazione dell'ode, anche il concetto mi fece argomentare che *Vere novo* fosse stata concepita nel torno di tempo delle altre, in modo da costituire con quelle un breve ciclo di odi ispirate al sentimento della natura. Il cielo azzurro e il sole raggianti allietano, in *Sole d'inverno*, nel modo stesso che una gioia improvvisa solleva lo spirito dalla malinconia e dalla tristezza. Pure, la stagione è fredda e, in *Egle*, il cuore sospira la dolce primavera, che è ancora tanto lontana; a poco a poco comincia il risveglio della natura; spesso brilla il sole, ma, in *Primo vere*, siamo tuttora fra le brume e il poeta sogna, sogna... finchè l'aria, resa mite, e qualche bella giornata fan presentire prossima la rinnovata giovinezza dell'anno, onde, in *Vere novo*, il sole, i fiumi, il poeta stesso invocano la primavera, la quale si manifesta poi in tutto il suo splendore e fra la gioia universale ispirando *Canto di marzo* che, in piena consonanza col sentimento del poeta, celebra la natura nel fervore della sua risurrezione.

Se *Vere novo* dunque fu pubblicata nel 1884, male non m'apponevo nel credere a una concezione quasi contemporanea di queste cinque odi; ma non avendo prima un dato positivo al proposito e leggendo poi nella lettera XI (del *Carteggio inedito di Giosuè Carducci* pubblicato da A. Messeri) che il poeta riferiva *Vere novo* alla signora contessa Silvia Pasolini, mi acquietai, sebbene a malincuore, a ritenere scritta questa elegia tra il 1889 e il 1893, cioè fra le *Terze odi barbare* e il volumetto definitivo.

Ma l'ode fu scritta nel 1884, e allora perchè non venne inserita, con le altre quattro del gruppo, nel terzo volume delle *barbare*? Ciò è da attribuirsi non certo a una svista, ma forse alla creduta necessità di correggerla e perfezionarla. Il 1884 fu un anno di studio intenso e di lavoro assiduo per il poeta e, non volendo negare la collaborazione sua al nuovo periodico del Bizzoni, trascelse i tre distici, come gli erano usciti di primo getto, e li mandò per la prima puntata della *Commedia umana*. L'annuncio di questo giornale-opuscolo settimanale si legge nell'ultimo numero dell'efemeride *La bandiera* che, ogni settimana del secondo semestre 1884, Achille Bizzoni venne pubblicando a Milano per combattere le diffamazioni dei giornali *Caffè* e *Rabagas* « contro Garibaldi e i più oscuri soldati dell'indipendenza italiana ».

Insieme col sommario, portante diciassette scritti, il detto numero della morente *Bandiera*, reca anche il nome dei collaboratori assicurati al nascituro periodico, nomi « già illustri » o che lo sarebbero diventati (dice il soffietto), e fra i quali si notano appunto quelli del Carducci, del Cavallotti, del Guerrini, del Turati, di Cesario Testa (Papiliunculus) e di altri notissimi allora nell'aringo politico e letterario.

La prima puntata della *Commedia umana* uscì il 21 dicembre 1884: nel primo scritto, in prosa, il direttore Achille Bizzoni dichiara essere « libertà e giustizia » il programma politico, sociale e letterario del suo giornale, e la prima poesia, a pagina undici, è l'elegia del Carducci, preceduta, a mo' di epigrafe e in ca-

(1) *Saggio d'interpretazione delle Odi barbare di G. Carducci*, Cremona, Fezzi, 1912.

(2) *La nube, il lampo*, Modena, A. F. Formigini, 1911.



ratteri minuti e nitidi, da questa letterina accompagnatoria:

Bologna, 15 dicembre 1884.

Achille!

I sonetti erano orribili. Le odi, rovinose. Le prose non s'improvvisano.

To' un madrigale; e, per giunta, barbaro. Ma così non si va avanti. La richiesta letteraria ci assiste.

E io, capisci, faccio oramai il burocratico. Esamino casi difficili. Segno condanne in nero. Scrivo, ahimè peggio, quaderni lunghi che non finiscono mai.

Ciò non vuol dire che a tempi migliori, passata la stagione critica dell'anno esente e incipiente, non ti possa mandar qualcosa di meglio e di più lungo. Ma ho l'impegno e le richieste da tutte le parti. Addio tuo

GIOSUÈ CARDUCCI

Sotto questa letterina sono i tre distici, col titolo

#### MADRIGALE BARBARO

Rompendo il sole tra i nuvoli bianchi a l'azzurro sorride e dice — O primavera, vieni! —

Tra i verzicanti poggi con mormori placidi il fiume ricanta a l'aure — O primavera, vieni! —

— O primavera, vieni! — ridice il poeta al suo cuore e guarda gli occhi, Lalage bella, tuoi.

GIOSUÈ CARDUCCI

Confrontando la poesia con la lezione odierna delle *Poesie*, non vi trovo che tre varianti: nel secondo distico *aura* per *aure*; nel primo *chiama* che è più proprio del primitivo *dice*; e, nel terzo, *pura* invece di *bella*, dando così maggior nobiltà e squisitezza all'immagine, corrispondente all'animo del poeta, il quale, « casto anche nel colmo della passione plastica, non cerca negli occhi di Lalage che la vergine bellezza dell'anima che si schiude, della primavera che spunta ».

Così nota il Menegazzi nel suo libro citato (pag. 64), ma aggiunge altre due varianti che io non riscontro nel testo primitivo che ho qui dinanzi; forse l'inesattezza deriva a lui da errore mnemonico, che infatti egli deve aver citato a memoria, se pone per data alla *Commedia umana* il 13 dicembre, invece del 21 che si legge in testa alla prima puntata. In ogni modo è certo che il poeta ripensò e corresse il *madrigale barbaro*, composto nel 1884, per il volume in cui riordinò le sue odi e gli assegnò colà il posto e il titolo convenienti, in modo cioè che l'eglogia *Verè novo* fosse necessario complemento alle odi ove la bella stagione era sognata, desiderata, invocata, e giusta preparazione all'inno di gioia e di preghiera celebrante la primavera già venuta a rinnovare la natura, a consolare le genti. E forse fu occasione e insieme ispirazione a richiamare dall'oblio e a render degno di pubblicazione il *madrigale della Commedia umana* la signora contessa Pasolini, conosciuta dal poeta nel 1887, e alla quale direttamente egli mandò l'eglogia manoscritta, il 9 novembre 1905, modificando così il sesto verso: « e guarda gli occhi, candida Silvia tuoi » affinché — nel volere gentilmente adombrare sotto il nome di *Lalage* la sua illustre amica — tutto andasse bene, come scrive il poeta nella lettera alla contessa: « immagine metro e verità ».

Chiedo venia ai lettori, se — per cortese adesione dell'egregio direttore — ho sottratto, con la mia modesta comunicazione, un po' di spazio di questo pregiato giornale; ho creduto doveroso il farlo per precisare la notizia storica sull'ode: *Verè novo* e per fare qui la rettifica non potuta inserire neppure nel IV volume (1) del mio commento alle *Odi barbare* del Carducci, uscito appunto in questi giorni.

Cremona, maggio 1913.

DEMETRIO FERRARI.

(1) *Saggio d'interpretazione delle O. b. di G. C.*, vol. IV, Cremona, Fezzi.

## CRONACA

### \* \* Onoranze a Renato Fucini.

La parte più eletta di Firenze ha tributato mercoledì scorso simpatiche onoranze a Renato Fucini, consegnandogli un albo prezioso, poiché contiene centinaia di cartelle con firme e autografi delle persone più spiccate del mondo dell'arte, della letteratura e della politica. Vi sono infatti scritti firmati da: Pasquale Villari, Alessandro D'Ancona, Tommaso Salvini, Corradini, Molmenti, Chiappelli, Ada Negri, D'Ovidio, Fano, Comparetti, Giacomo Puccini, Testoni, Giovanni Targioni Tozzetti, Arnaldo Zanella, Parodi, il sen. Torrighiani, Ridolfi, il prefetto, Augusto Novelli, Ferdinando Paolieri, Giuseppe Lipparini, Domenico Trentacoste, Origo, gli on. Serristori e Incontri, Gesualdo Libertini, Battelli, Porri, Linaker, il povero Lamberto Loria, Angiolo Or-

vieto, Renato Simoni, Sidney Sonnino, Benedetto Croce, Giovanni Verga, Giustino Fortunato e altri.

Hanno pronunciato discorsi Guido Biagi e Ferdinando Martini, presentando al festeggiato una targa e l'albo. Neri Tanfucio ha risposto da pari suo, con parole piene di brio e di finissima arguzia, suscitando la più schietta e viva ilarità.

La sera la « Leonardo » gli ha offerto un banchetto.

### \* \* Commemorazioni Graf.

La classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia di Torino, si è adunata l'altra domenica sotto la presidenza del socio anziano Rodolfo Renier.

Il presidente annunciò con parola commossa la morte del socio Arturo Graf, enumerò le condoglianze giunte dai corpi scientifici, dalle biblioteche, da singoli personaggi e terminò inviando un mesto saluto alla memoria del compianto collega.

L'Accademia deliberò di affidare la solenne commemorazione del defunto al socio Stampini.

Per iniziativa dell'Associazione Universitaria di Torino, nel prossimo novembre si terrà in un teatro cittadino una grande commemorazione di Arturo Graf, col patronato e l'intervento delle autorità civili e accademiche. Arturo Foà parlerà di Lui come uomo, come critico; ma specialmente come poeta; e del poeta dirà alcuni versi.

### \* \* Alla memoria di Giuseppe Picciola.

Mercoledì 18, nell'atrio del Liceo Galilei a Firenze, si è compiuta una cerimonia commovente: l'inaugurazione di una lapide che ricorda il compianto prof. Giuseppe Picciola, nell'anniversario della sua morte.

In alto della lapide lo scultore Cassioli ha modellato un medaglione in bronzo recante l'effigie del Picciola; sotto, sul marmo, è stata incisa l'epigrafe dettata dal prof. Alfonso Bertoldi, che dice:

« Sia qui ricordato con giusto orgoglio — Giuseppe Picciola — nell'amor santo d'Italia — scrittore, educatore, cittadino nobilissimo — che le benemeritenze di questo istituto — verso la coltura e il sentimento nazionale — mirò sempre ad accrescere — durante i 6 anni che lo resse — padre agli alunni ai colleghi fratello — da tutti amato a tutti in esempio — Parenzo d'Istria 26 settembre 1859 — Firenze 18 giugno 1913 ».

Tra le notabilità intervenute alla cerimonia erano il senatore Del Lungo, Pio Raina, il Padre Pistelli, l'arciconsole della Crusca Tortoli, Morpurgo della Biblioteca nazionale, il comm. Ercole, provveditore agli studi, Pietro Barbera per la « Dante Alighieri », l'assessore Orazio Bacci, Francesco Fornaciari, e poi con il preside Giuseppe Morici tutta la schiera dei professori.

Erano pure presenti la vedova del Picciola, i figliuoli e il fratello di lui.

Il preside prof. Morici ha pronunciato il discorso commemorativo, ricordando l'opera del Picciola come poeta e letterato della scuola dantesca e carducciana e come maestro e capo d'istituto.

Da ultimo tutte le alunne del Liceo e del Ginnasio hanno sfilato dinanzi alla targa deponendo dei fiori bellissimi, delicato omaggio di tante rigogliose giovinezze femminili per l'educatore immaturamente scomparso.

### \* \* Per il Museo Goldoni a Venezia.

Il primo nucleo del progettato Museo d'arte drammatica a Venezia sarà costituito dalla raccolta Rasi, la quale, come è noto, fu premiata con diploma d'onore e di benemeritenza all'Esposizione di Torino del 1898 ed esposta in parte a Roma nel 1911. Essa si compone di una ricca raccolta goldoniana, di oltre 200 volumi di storia del teatro italiano, di migliaia di programmi a stampa di ogni tempo e paese, di manifesti istoriati d'ogni età, di oltre 2000 fotografie di quadri, di statue, arazzi e libri esistenti in pinacoteche straniere, di numerosi ritratti ad olio, tra cui quello del Goldoni, fatto dal Longhi, di bozzetti, caricature, disegni originali, miniature, ventagli, tabacchiere e costumi. Finalmente comprende oltre un migliaio di lettere autografe tra cui molte dei secoli XVII e XVIII ed alcune preziose; dalle lettere di Arlecchino Martinelli a quelle di Eleonora Duse.

Al Museo saranno pure assicurati dei lasciti di artisti celebri; tra l'altro quello della signora Evelina Modigliani, figlia di Ernesto Rossi, comprendente la collezione di ricordi artistici dell'illustre suo genitore.

L'avvocato Angelo Maregonda ha comunicato che donerà alla casa di Goldoni tutte le carte dell'archivio Vendramin che si riferiscono al teatro di San Luca, ora teatro Goldoni, da lui posseduto, nel cui archivio sono tutti i documenti che concernono la fondazione del teatro

avvenuto nel 1621, una quantità di lettere, dei contratti dei comici dei secoli XVII e XVIII ed un elenco completo delle commedie recitate sera per sera dal 1758 al 1770; infine 81 lettere autografe di Carlo Goldoni.

### \* \* Nuovi accademici di Santa Cecilia.

L'Accademia di Santa Cecilia si è adunata domenica scorsa per la elezione di quattro nuovi soci, giusta disposizione dello statuto.

I candidati erano undici.

Dopo una lotta di schede alquanto vivace, procedutosi allo scrutinio, riuscirono eletti nuovi Accademici il musicista Domenico Alaleona, il noto critico musicale Nicola D'Atri, il maestro Vincenzo Tommasini, e Francesco Mantica, apprezzato compositore di musica sinfonica, vice-bibliotecario di Santa Cecilia.

### \* \* Novità drammatiche.

Oltre alle tre nuove commedie *La Folla*, *L'A-mazzone* e *I Condottieri*, cui Vincenzo Morello ha posto mano e intorno alle quali già si propalano indiscrezioni interessanti, si annuncia una tragedia in versi, *Il Millennio*, di Giacomo Monico, e *Il Re Voltaire*, commedia di Alberto Pelaez.

Parigi pure dà un saggio del repertorio nuovo che sta preparando per la prossima stagione.

Fra le novità preannunciate sono *L'irregulière* di Edmondo Sée al teatro Réjane; *Manon, fille galante* di Enrico Bataille alla Porte Saint Martin; *Coeur de lilas* di Tristan Bernard e Charles-Henry Hirsch all'Athénée; *Les Requins* di Dario Nicodemi al Gymnase; *Aphrodite alla Renaissance*; *Le procureur Heller* al teatro Antoine; *Le Pape Johannes* di Charles Esquier al teatro dei Campi Elisi; un dramma storico di Henri Cain e Louis Payen al teatro Sara Bernhardt; *Le Occidentali* di Henri Keistemaechers alla Renaissance....

### \* \* Novità liriche.

Sopra un libretto di Enrico Moser, intitolato *Giovane Oriente*, Franco Raineri e Sándor Várnár hanno composto una nuova operetta che andrà in scena a Genova nel prossimo agosto, e della quale alcuni che ebbero la ventura di ascoltarla in privato pronosticano il più lieto successo.

Dopo il battesimo di Genova, l'operetta verrà rappresentata a Milano in settembre, a Roma probabilmente in ottobre, a Trieste in novembre e poi in altre importanti città.

Michele Muzi e Arturo De Cecco, due musicisti abruzzesi, faranno presto rappresentare due loro opere in un atto: *Il convito di Baldassarre* e *Caino* di Ettore Janni.

Il Muzi è l'autore del poema sinfonico *La leggenda di Lady Godiva* premiato al concorso della Società degli autori di Roma che fu poi eseguito all'Augusteum e il De Cecco ha dato pure al teatro due fortunate operette: *Testagrù* e *Conca d'oro*.

Camillo Antona Traversi dà all'*Orfeo* notizie di una visita fatta da Puccini a Parigi nei giorni scorsi, scopo della quale sarebbe stata la ricerca di tre libretti da musicare, tutti in un solo atto, si da poter essere rappresentati nella stessa sera.

« Il primo — scrive il Traversi — gli fu fornito da un giovane autore, Didier Gold, che due anni sono fece rappresentare, nella scena del teatro Marigny un suo breve dramma realista dal titolo *L'Houppelande*. Il secondo — a quel che pare — gli sarà dato da Tristan Bernard; e si tratterà, ben inteso, di un atto essenzialmente comico. Il terzo... non è stato ancora trovato; ma i librettisti parigini vanno già a gara per... fabbricarlo ».

### \* \* Concorso musicale.

Come fu fatto per l'apertura del canale di Sues, così per quella del canale di Panama sarà scritta un'opera che celebri le scoperte delle coste del Pacifico, la storia d'America in generale. Il Comitato dell'Esposizione internazionale ha aperto per quest'opera un concorso fra tutti i compositori del mondo.

### \* \* Tra riviste e giornali.

L'*Emporium* di giugno contiene, nella parte Artisti contemporanei: « Octave Morillot » di William Ritter, con 13 illustrazioni; nella parte Letterati contemporanei: « I fratelli J. H. Rosny » di Enzo Ferrieri, con 4 illustrazioni. — « Le Esposizioni di Belle Arti in Roma » di Arduino Colasanti, con 20 illustrazioni; « Luoghi romiti: Noale e il Castello dei Tempesta » di Bona Viterbi, con 15 illustrazioni; « La Navigazione sottomarina » di Arturo Zunin, con 16 illustrazioni; Varietà: « A 37.700 metri di altezza » di G. Brochere, con 14 illustrazioni; Cronachetta artistica di Gianetto Bisi, con 18 illustrazioni.

Nella *Rassegna Nazionale* del 1° giugno Ruggero Giannelli scrive intorno a « Onorato Cautani alla Battaglia di Lepanto »; Giulia Sanson termina il suo studio su « Il risorgimento italiano e la poesia patriottica femminile »; Augusto Mancini discorre di « letteratura paesana »; E. Benvenuti ricorda « Le Muse » di Anton Maria Salvini; Luisa Anzoletti parla della « Libreria Villa Pernice alla Biblioteca Ambrosiana » e Sabina Parravicino di Revel del « Conte Rinaldo Taverna ». Delle « Baccanti » nel Teatro fiesolano e del loro principale interprete parla Emilia Franceschini.

— Sommario della *Rassegna contemporanea* (fasc. del 10 giugno): « L'anima umbra » (Angelo Sodini) — « Il Mezzogiorno e lo Stato italiano » (R. Caggese) — « L'Austria al bivio » (Keryx) — « Selma Lagerlof » (Maria Ettlinger Fano). — « Gerusalemme » romanzo di Selma Lagerlof. — « Gli Italiani sul Gebel » (Giuliano Bonacci). — « La divina «spiazione». novella (Luigi Capuana). — « Il dissidio nel campo teosofico » (Ed. Schuré). — « L'arte architettonica e la questione di Piazza Colonna » (V. Brizzolesi). — Cronache.

— L'ottima Rivista torinese *Donna* nell'ultimo suo riuscitissimo fascicolo (5 giugno), ricco di magnifiche illustrazioni d'attualità, si occupa ampiamente della Esposizione internazionale femminile che attira l'ammirazione di tutti i visitatori e della quale essa fu coraggiosa e fortunata promotrice.

Lo stesso numero contiene pure un articolo di Helen Zimmern sopra una scrittrice australiana, una novella di Gemma Mantellero, due pagine di musica del maestro Enrico Contessa, articoli di attualità e di mode, riproduzioni fotografiche di scene di mondanità ed eleganza sui campi di corse, versi, ecc.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

*Pagine di storia letteraria* scelte e ordinate da GIUSEPPE LIPPARINI. Bologna, Nicola Zanichelli.

È un bel volume; in cui sono raccolte le cose scritte dal Carducci sull'argomento della Storia letteraria, che il prof. Lipparini ha disposte secondo l'ordine cronologico. Lo studioso può così, mentre acquista notizia dei fatti della nostra letteratura latina, medioevale e moderna, leggere e meditare queste *Pagine*, che sono veramente come grandi specchi di luce ond'è avvistato tutto il grande complesso del pensiero e dell'arte italiana.

Il prof. Lipparini ha fatto anche assai buona e utile fatica aggiungendo in fine un indice dei nomi di tutti gli scrittori, italiani e stranieri, dal Carducci nominati, così da render facile la ricerca di una notizia o di un giudizio; del che ogni studioso gli sarà certamente molto grato.

Questo volume è senza dubbio ciò che di meglio possono desiderare i giovani che nelle scuole medie superiori iniziano e seguono gli studi della storia letteraria italiana. E certamente i professori non potranno far a meno di consigliarne ai discepoli la lettura e lo studio. - (G. F.)

La *Biblioteca dei Classici Italiani commentati per le scuole*, del benemerito editore R. Giusti di Livorno, si è arricchita in questi giorni di un nuovo e pregevolissimo volume curato con vero intelletto e con amore dal prof. Luigi Piccioni. E' una *Scelta di lettere familiari critiche e descrittive di Giuseppe Baretti*. La lettura di queste non potrebbe desiderarsi né più piacevole né più istruttiva. Precede un'Introduzione assai importante sull'autore e sull'opera, con una *Bibliografia delle opere di Giuseppe Baretti* compiutissima. Tutte le lettere sono accompagnate di note che chiariscono assai bene ogni difficoltà storica o d'elocuzione. Segue un utile *Glossario e Indice delle note* che è di grande aiuto allo studioso.

Noi non possiamo non rallegrarci molto con il valente autore della *Scelta* e con l'Editore per aver provveduto le scuole medie, e particolarmente i Ginnasi-Licei moderni, di così bello e utile libro, condotto con così rara diligenza.

## NUOVE PUBBLICAZIONI

Giorgio Tyrrell, *Il Papa e il modernismo*, con prefazione di A. Cervesato (L. 2,50). — Roma, Enrico Voghera, 1913.

Pietro Micheli, *Guerrazzi, Pascoli e la critica moderna*, con alcuni scritti inediti di G. Pascoli (L. 1). — Livorno, R. Giusti, 1913.

Alfredo Ribera, *Il Fratello* (L. 2). — Milano, Libreria Editrice milanese, 1913.

Giuseppe Lipparini, *Francesco Francia* (L. 10). — Bergamo, Istituto d'Arti grafiche, 1913.

LEOPOLDO VENTURINI, *Amministr.-responsabile*

Roma, 1913 — Tipografia F. Centenari