

# FANFULLA DELLA DOMENICA



Fanf. Dom. - C. e. Posta - scad. 31 Dic. 1913  
1201 Sig. Avv. Ercole Braschi  
Via S. Maria Valle, 5  
126  
MILANO

CENTESIMI  
10  
IL NUMERO

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

ANNO XXXVI — N. 4  
Roma, 25 Gennaio 1914

DIRETTORE: PROF. CARLO SEGRÉ  
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

Giorgio Barini. La scenografia del « Parsifal ».  
Lide Bértoli. Augusto Brizeux e l'Italia.  
Ugo Ghiron. Le visioni di Atropos.  
Giulio Bertoni. Intorno alla rima nell'antica poesia italiana.  
Cronaca — Note bibliografiche — Nuove pubblicazioni.

## La scenografia del « Parsifal »

*Parsifal* è dunque uscito di tutela: e l'opera d'arte che la volontà dell'autore voleva riservata esclusivamente al teatro di festa di Bayreuth, è stata chiesta con vivo desiderio e accolta con grande gioia dal pubblico di ogni paese; pochi erano coloro che avevano potuto compiere il pellegrinaggio al tempio wagneriano e moltissimi quelli che attendevano ansiosi il momento di essere ammessi alla iniziazione. Così è avvenuto che, scaduto appena il termine entro il quale la legge permetteva fosse osservato il volere del maestro, le rappresentazioni dello spartito si sono moltiplicate al punto, che in una stessa città due teatri contemporaneamente lo eseguirono.

In Italia tre città hanno ospitato l'eroe puro e folle: Roma, nel teatro Costanzi; Bologna, nel Comunale; Milano nel teatro della Scala; le direzioni dei tre teatri hanno allestito in modo degno di lode e anche di ammirazione uno spettacolo che presenta ben gravi difficoltà di esecuzione e per gli artisti e per i cori e per l'orchestra e per gli scenari, e sopra tutto per il maestro direttore e concertatore sul quale incombe enorme responsabilità: le tre esecuzioni hanno pregi diversi, per la diversità dei mezzi di attuazione, ma hanno ugualmente interessato e conquistato il pubblico: Edoardo Vitale a Roma, Rodolfo Ferrari a Bologna, Tullio Serafin a Milano, hanno trionfalmente superato l'ardua prova, meritando i plausi caldissimi dell'uditorio, ammirato e riconoscente a chi ha saputo dargli modo di intendere, apprezzare, gustare l'ampio poema musicale.

Premesso che il *Parsifal* richiede necessariamente ottimi esecutori e direttore elettissimo, conviene riconoscere che il fascino esercitato sull'uditorio dallo spartito wagneriano deve principalmente attribuire alla musica, vera e assoluta trionfatrice, che si impone, vince, trascina, non ostante ogni elemento che potrebbe attenuarne e comprometterne l'esito.

Gli elementi negativi non mancano, nella concezione wagneriana, ed è necessaria somma, minuziosa cura e ininterrotta vigilanza per evitare i pericolosi scogli che sorgono d'ogni parte ad ostacolarne il tranquillo procedere.

Primo scoglio: il simbolismo il quale forma più che il substrato del dramma mistico; tali e tante sono le intenzioni più o meno riposte, alle quali, assai più che il Wagner, si riferiscono i commentatori innumerevoli dell'opera di lui, sussidiati dalle contraddizioni non infrequenti che si incontrano negli scritti wagneriani in cui l'orientamento ideologico si sposta col procedere del tempo: tali e tante da produrre incertezza e conseguente nebulosità nella mente di chi voglia tutto considerare e investigare.

Secondo: la lentezza del moto drammatico,

per cui a limitati e brevi momenti di azione si alternano lunghi periodi di stasi.

Terzo: la innaturale esistenza delle persone che partecipano al dramma; a cominciare da Parsifal, risorto Giuseppe, la cui gioventù sana e forte si dilegua per incanto di fronte alle manovre di Kundry, rinnovellata signora Putifar, foderata di Maddalena; da Amfortas, impuro e sofferente per disavventura amorosa, non sospeso a divinis, non si sa perchè, e ossessionato dalla voce del padre Titurel di cui non è ben chiara la esistenza; a quell'onesto Gurnemanz, predicatore a riposo, ma non abbastanza riposato; a quel povero Klingsor, disgraziato negromante di vecchia maniera; da quelle fanciulle sfacciatelle, che vanno fuori di scena a svestirsi da fiori artificiali; a quei cavalieri del Graal, che non si vede bene se siano piuttosto placidi frati armati o guerrieri molto disarmati.

Quarto: l'ibridismo nella espressione di un cerimoniale religioso che offre l'apparenza della celebrazione di una finta messa con simboli e modalità cattolico-protestanti, senza preti né pastori.

Quinto.... Fermiamoci un momento.



A molti guai si può riparare, e spesso l'uditorio istintivamente ripara, contentandosi della immediata espressione drammatica, senza indugiarsi nella ricerca dei fini reconditi; accettando senza discutere le parvenze o troppo rigide o troppo mutevoli dei personaggi, non preoccupandosi troppo degli intimi moventi delle loro azioni; ascoltando con pazienza le lunghe storie che essi vengono a narrare, storie non sempre straordinariamente interessanti; imputando ad una tendenza mistica cristianeggiante generica e non ben definita le cerimonie di carattere religioso....

Ma un aspetto dello spettacolo è di meno facile attuazione, formando uno dei maggiori pericoli per l'esito della esecuzione; ed è la interpretazione scenica del sacro dramma, tanto ardua, da porre a ben dura prova la immaginazione e l'abilità tecnica dei migliori scenografi e macchinisti teatrali, costretti a ricorrere ad ogni sorta di ripieghi per risolvere i molti problemi che loro si presentano ad ogni istante.

Dopo il mistico preludio, si apre il velario per mostrare il bosco che circonda il tempio del Graal: nel fondo si intravede il lago sacro; preghiera del mattino; notizie di Amfortas e della insanabile piaga; arrivo di Kundry con un balsamo portato dalla lontana Arabia; lamento di Amfortas, che va verso il bagno alleviatore; narrazione dell'impresa e del travimento del re, ferito da Klingsor, impadronitosi della sacra lancia; il cigno selvaggio, ferito da Parsifal, si abbatte e muore; pentimento del giovane cacciatore. Gli scudieri del Graal sollevano il corpo esanime del cigno, lo depongono sopra una specie di barella di rami e lo portano via: la barella, allestita con una regolarità che esclude la frettolosa improvvisazione, fa sorgere l'idea della esistenza di un organizzato servizio di pronto soccorso e trasporti funebri per cigni morti o feriti; e il corteggio che segue il cigno, par quasi una parodia di quello che accompagna Amfortas.

Eccoci alla famosa trasformazione dello scenario: Riccardo Wagner ha immaginato un lento muoversi della scena da sinistra a destra; scompare il bosco, e si vedono i due

che percorrono l'erta via che si svolge su per il sacro monte, finchè entrano nel tempio del Graal, il quale intanto, si è aperto alla vista del pubblico. Non ho mai assistito alle rappresentazioni di Bayreuth, nè so come l'idea del Wagner sia stata praticamente attuata: dai racconti, sebbene un po' contraddittori, e' stato, mi pare si possa desumere che l'illusione deve essere anche là alquanto approssimativa, perchè ottenuta dallo svolgersi e avvolgersi su alti cilindri tra le quinte, di lunghe tele sulle quali sono dipinti i vari aspetti della via; mezzo che può essere perfezionato mediante più d'una tela, su diversi piani, con diversa e proporzionale velocità di movimento. Certo è che un palcoscenico normale impone un inevitabile avvicinamento della tela mobile alla ribalta, dovendo essa svolgersi davanti alla scena, già montata, e necessariamente profonda, del Santuario; e, per quanto possano bene regolarsi luci e colori, è impossibile qualsiasi illusione; tela dipinta che si muove: questo si vede.

Eccoci nel tempio: Riccardo Wagner ebbe la visione del santuario ideale per il San Graal contemplando l'interno del Duomo di Siena, il quale, se non erro, è stato riprodotto esattamente per il *Parsifal* eseguito nel teatro dell'Opera di Vienna; per lo più si è raffigurato un interno romanico, più o meno puro, con elementi bizantini o gotici nelle ornamentazioni, ricco di tersi marmi policromi o di mosaici rilucenti: e la determinazione della chiesa in una forma e in un tempo che può cronologicamente fissarsi, mentre mostra evidente il dissidio tra l'indefinita espressione della cerimonia religiosa ritualmente non classificabile e quella ben precisa della chiesa cattolica, accentua ancor più il contrasto anacronistico fra l'epoca remota in cui deve immaginarsi l'azione e la relativa modernità del tempio nel quale essa si svolge.

Una impressione non gradevole si ha inoltre dall'inoltrarsi delle due schiere dei cavalieri del Graal, in quei teatri (e tra questi l'Opera di Parigi, come rilevo da qualche articolo) nei quali, giusta il sistema di Bayreuth, i coristi, a due a due, procedono in fila con grande lentezza, avanzando il piede sinistro al primo tempo, il destro al terzo tempo dell' battuta: lo spostamento rigidamente misurato e l'oscillamento uniforme dell'intera schiera da sinistra a destra e viceversa, per i lunghi passi quasi a scatto, diminuisce singolarmente la solennità della scena, rischiando perfino di farla apparire alquanto grottesca, sopra tutto agli occhi di chi non abbia la costante abitudine del passo meccanico dei militari tedeschi, avvezzo a quello, uniforme, ma sciolto ed elastico, dei nostri soldati.

Nel giardino incantato di Klingsor può sbizzarrirsi la fantasia dello scenografo, e ottenere efficace contrasto mediante lo squallore che il segno della croce con la sacra lancia sostituisce ai lussureggianti colori, ai profumi penetranti; non facile però ad ottenersi nella rapidissima trasformazione della scena: cosicché o risulta imperfetto l'abbattersi delle piante, oppure, per facilitarne la sparizione, si procede ad una graduale e quasi insensibile eliminazione di piante e aiuole fiorite (come in qualche punto si pratica), contando sulla concentrazione degli sguardi e dei pensieri su Parsifal e Kundry nel contrasto passionale, lasciando magari che seguiti la lenta pioggia dei petali cadenti dai fiori... già scomparsi!

Ancora una volta la cinematografica evo-

luzione delle scene toglie ogni illusione all'ideato trapasso dal prato fiorito nel prodigioso incantesimo del venerdì santo, al tempio del Graal, tra le funebri armonie ploranti la fine di Titurel; le luci che si sprigionano dalla punta della lancia e dal calice sacro, mentre una incomprensibile oscurità invade la scena; e il calare della colomba dal soffitto, appaiono ingenuità che possono anche rasentare la puerilità.



Ora, tanto s'accresce in noi l'ammirazione per la stupenda opera wagneriana quanto più evidente ci appare l'impossibilità di una sufficiente, se non perfetta, attuazione della visione sognata da Riccardo Wagner e da lui suggerita nelle didascalie del suo poema: destare nell'uditorio commozione ed entusiasmo irresistibili non ostante la inevitabile deficienza di mezzi atti a produrre una illusione abbastanza soddisfacente; senza che si senta portato a protestare contro parvenze inadeguate, incomplete, e talvolta antipatiche; accettando le approssimazioni come se fossero realizzazioni assolute; senza preoccuparsi o discutere delle intenzioni filosofiche e morali su cui è basato il poema; sentendo e non indagando la funzione commentatrice del tessuto tematico; tutto questo dimostra che il meraviglioso trionfo del *Parsifal* è dovuto sopra tutto alla profonda e limpida bellezza della creazione musicale cui l'attuazione scenica non può che recar danno.

Ammiriamo sinceramente l'opera di coloro i quali superando difficoltà che sembravano insormontabili, riuscirono a presentarci nel miglior modo possibile l'ultima espressione dell'arte di Riccardo Wagner, e siamo loro profondamente riconoscenti; ma inchiniamoci reverenti e commossi dinanzi al genio che ci ha largito così ricca e pura fonte di emozioni indimenticabili, non ostante la attenuatrice visione scenica.

GIORGIO BARINI.

## Augusto Brizeux e l'Italia

Chi ricerchi l'eco delle impressioni ricevute visitando l'Italia, nelle poesie dei Francesi che vennero fra noi tra il 1830 e il 1840, cioè in un tempo in cui la patria nostra era riguardata oltrelpe come « la terra promessa dei poeti » (1), subito dopo aver preso in attento esame le poesie di quell'Antoni Deschamps (2) che tradusse venti canti della *Divina Commedia* e cantò amorosamente la *Jeune Italie* (3), è tratto a volgere la sua attenzione ad Augusto Brizeux; il quale ci ha dato una traduzione completa, in prosa, del poema di Dante (4), e in seguito al viaggio fatto nel 1830 in Italia col Barbier, pubblicò i *Ternaies* (più tardi dati alla stampa col titolo *La fleur d'or*) in cui i libri dal terzo al settimo s'intitolano rispettivamente *Au bord de la Méditerranée*, *À Florence*, *À Rome*, *À Naples*, *À Venise*. Perciò all'articolo in cui parlai delle relazioni d'Antoni Deschamps coll'Italia, faccio ora seguire alcune note intorno alle relazioni del Brizeux col nostro paese.

(1) BLAZE DE BURY, *Auguste Barbier*, nella *Rev. des deux mondes*, 15 ottobre 1882, p. 755.

(2) Cfr. il mio articolo *Antoni Deschamps e l'Italia*, nel *Fanf. d. Dom.* del 6 aprile 1913.

(3) Ho sott'occhio la prima edizione, dedicata ad Augusto Barbier, di questa poesia (opuscolo di 4 pagine stampato dal Calmann Lévy e posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Parigi) che reca in fronte i versi del Petrarca « l'antico valore | negli Italici cor non è ancor morto » e poi traducendoli vaticina la liberazione del nostro paese con ardore, con fede, con entusiasmo.

(4) Parigi, Charpentier, 1841 (ristamp. nel '47). Il *SAINTE-BEUVE* (*Causeries du lundi*, IX, 212) giudicò questa versione molto favorevolmente.



trova giusto muovergli biasimo chi soprattutto, come la persona che scrive, ami ardentemente la patria.

Tutt'altra educazione, tutt'altra preparazione intellettuale aveva quell'Antoni Deschamps, che vedemmo così appassionato osservatore ed ammiratore del nostro paese, così felice interprete dello stato d'animo dei nostri connazionali allora schiavi sotto il giogo straniero ed anelanti alla riscossa! Il Brizeux è, e rimarrà, nella storia letteraria dei nostri vicini, quello che giustamente un suo amico e confratello in Parnaso, Augusto Barbier, affermava di lui: cioè il primo dei poeti bucolici di Francia, autore in francese d'idilli bretoni bellissimi; il cantore di quella Marie che, insieme con la Mireille del Mistral, può dirsi « il tipo più leggiadro dell'amor casto e puro nel cuore d'una vergine appena adolescente il tipo incarnante in sé tutti i sentimenti ingenui e cristiani d'una razza la quale viene a poco a poco perdendo la peculiarità de' suoi caratteri, dinanzi all'avanzarsi della civiltà moderna » (1).

LIDE BERTOLI.

Parigi, dicembre 1913.

(1) Questo giudizio del Barbier è riportato da BLAZE DE BURY, nel citato articolo su questo poeta, a p. 755.

## Le visioni di Atropos

Ad Averardo De Negri.

### I. — La fuga folle.

Ed io li vidi, li vidi sbucare terribili a un tratto nel fosco tramonto autunnale.

Li vidi appressare, quasi volassero, in un impeto pazzo, fra urli di gente atterrita che si barricava nelle case, che si rintanava nei vicoli.

E dietro a loro, di lontano, vidi una strana forma di gente oscura agitare disperatamente le braccia e rosse torce gittare bagliori fumosi nell'ombra.

Lanciati verso il ponte che si stagliava oscuro nel cielo livido, lanciati verso i lividi gorgghi del fiume, si appressavano i due neri cavalli...

Coi colli protesi, con le criniere scompigliate, con le bocche fumanti, coi petti bianchi di spuma, volavano i due neri cavalli della morte alla morte.

E passarono rombando!

Ed io vidi, nell'attimo, i finimenti spezzati e i neri pennacchi contorti e le gualdrappe nere e gialle abbattute d'un fianco, frustanti il suolo...

E vidi fra il traballare folle del nero carro sormontato dalla piccola croce d'oro e l'ondeggiare furioso delle corone pendenti e squassate, vidi l'uomo nero, il nero guidatore della morte, passare — teso addietro nello sforzo supremo — coi capelli al vento e le braccia irrigidite e le mani serranti come artigli le redini.

E udii, nell'attimo, il battere cupo della bara alle pareti del carro. O non forse era l'uomo, il pallido redivivo della bara inchiodata, che batteva batteva ansante, convulso, orribile, in uno spasimo disperato di scampo?...

Infra il cozzo, la spalletta del ponte rovinò con uno schianto sordo.

Io vidi ancora, un'ultima volta, la piccola croce d'oro, vidi i pennacchi neri e l'uomo nero, di là dalla spalletta, scagliarsi su vertiginosamente d'ua balzo come nel cielo, poi ripiegare e sparire...

E sprazzi d'acqua altissimi velarono la breccia del ponte.

### II. — Parole nella notte.

A giudicare, al mattino, dal disordine delle coltri, il mio corpo dovè nel sonno avere un folle sussulto quando la Morte ristette presso il mio capezzale.

Era lei, proprio lei che afferra improvvisa e arrovescia le palpebre e strozza a mezzo la parola nella gola degli uomini, che mi sedeva vicina e mi fissava dalle grandi occhiaie desolate e vuote, lucenti di un freddo bagliore azzurrino come l'acciaio della sua falce stretta fra l'ossa nude del pugno.

E la Morte, la datrice dei silenzi senza fine, parlò: non con voce umana, ma con voce che il mio orecchio intendeva e pur stupiva di intendere; e ogni parola ricercava l'anima mia come una lama le vive carni tra 'l sangue.

« Non sono venuta ancora per te. Domani, quando sorgerà il sole, io sarò fuggita lontano, e tu respirerai ancora e godrai ancora della luce, dell'aria, dei tuoi mille dolori, perché io non avrò ancora arrestati i battiti del tuo cuore.

« Ma tu » — e la squallida bocca si contrasse ad un ghigno — « tu tremerai domani assai più che se i tuoi occhi atterriti non avessero saputo mai le mie forme. Infelice te, infelice come tutti gli altri milioni di uomini cui spaventa io sovrasto! Infelice io assai più di voi, io che voi credete forte come il Fato e pur ubbidisco inconscia ed umile al Fato, io, « la Morte, che non potrò morir mai! »

La voce della parlante si fece meno aspra. Ella dovette aver forse pietà di me, perché il mio corpo tremava come albero nel brivido della tempesta.

« Non temere. Tu sei, lo vedo, un pover'uomo, un povero e timido uomo come i tuoi compagni, come loro stolido e vile. Perché tutti, « sai, tutti, deboli e forti, tremate ugualmente innanzi a me. I vostri eroi?! » (un lampo di scherno folgorò dalle vuote cerule occhiaie) « i vostri prodigiosi eroi che sui campi di battaglia, trafitti e sanguinosi, ancora gridano — avanti —?!... »

« Ah, voi li vedete, poveri e ciechi uomini, « sin che il fuoco dell'odio e la sete del sangue sono capaci di dare un ultimo urlo selvaggio alle loro gole riarse e ai loro corpi un ultimo fremito insensato di ebbri! Ma non leggete voi, no, dentro le loro anime quando io, china invisibile su di essi, mormoro al loro orecchio il comando misterioso e terribile della par- « tenza... »

« Allora, in quel breve istante, mentre il corpo « è immoto ma gli occhi ruotano ancora disperatamente sotto le palpebre chiuse, i vostri « eroi piangono la patria che amaron e che « non vedranno più mai, le bandiere che non « vedranno sventolare più mai, i compagni che « godranno soli della vittoria, le spose che li « aspetteranno indarno nelle case lontane; tutto « piangono in quell'istante, e pregano, essi gli « impavidi e forti, e maledicono me... »

Tentai levarmi sul letto e gridare...

« E voi li venerate, quei vostri eroi; e voi venerate quanti vostri fratelli, perseguitati e « stolidi chimera di scienza e di verità, fingono « affrontarmi sereni, armati contro il mistero e « contro il fato invincibile del loro fragile orgoglio. Voi non li vedete piangere: essi vi « vogliono genuflessi innanzi la loro fermezza: « il folle desiderio di un'epigrafe di gloria su « quel sepolcro che il tempo farà polvere sulla « polvere delle loro ossa, sa spianare le loro « trepide fronti e dare un ultimo faticoso sorriso alle loro labbra già esangui. Ma quand'io « li stringo e mi svelo, oh! anch'essi in quell'istante piangono silenziosi quanto più amaro « rono quaggiù e lasceranno per sempre; e « pregano anch'essi, essi gli impavidi e forti, e « maledicono me... »

« Un uomo solo non mi teme! » (i miei occhi interrogavano fissi il livido teschio parlante) « l'uomo che voi disprezzate, che dite cinico e « malvagio, voi probi e codardi; l'uomo che « fango come voi, ha un'anima di diamante che « i vostri spiriti nutriti di sogni e di terrori de- « ridono perché non sanno comprendere; l'uomo « che, sbalestrato dal destino sulla terra, non è « si sciocco da amarla più di quel che un pel- « legrino ami la casa ove posò un'ora od un « giorno; l'uomo che, forte del deserto che è « nell'anima sua, passa fra gli uomini senza de- « siderio e senza spasimo, con ferma negli oc- « chi la visione di me. E quand'io gli grido — « Lévatì e partì! —, la sua anima non ha un tre- « mito, come non hanno una lacrima i suoi « occhi.

« Ascolta... » (e il nudo braccio della Morte si protese verso il mio collo).

Balzai dal letto anelando. Un fragore di carri e di voci giù per la via si confuse al crocchiare delle tibie fuggenti...

La Morte, deità capricciosa, si compiace di tali scherzi con le persone che ama.

### III. — La porta aperta.

Ti hanno dunque voluto aprire la porta, o pallido uccisor di tre vite. Ah, sono stati pur buoni, finalmente, i tuoi feroci custodi!

La dura porta sprangata che, da quando tu la varcasti coi polsi carichi di ferri, non s'era aperta più mai se non, rapida, all'uomo dalle molte chiavi strisciante cauto nel tuo muffito covo di belva;

la dura porta dal pertugio ferrato onde mille volte un occhio invisibile (ma tu sì lo sentivi, trasalendo all'improvviso sostar della ronda!) si tese a spiarti;

Ecco che oggi ti s'è lasciata aperta dai tuoi buoni custodi...

E non balzi, non balzi fuori con un ruggito, tu pallida belva?

Non sei dunque tu che nel tuo nero covo hai ruggito e bestemmato tant'anni?

Non sei tu che ti sei strutto i lunghi giorni, le notti insonni, in un tuo rosso sogno di vendetta e di sangue?

Non sei tu che, quando il passo della ronda lontanava e moriva nei corridoi, tendevi ansante l'orecchio ai febbrili colpi sommessi, ai fruscii impercettibili, ad ogni furtivo richiamo di ignoti pallidi fratelli, sognanti sotto il tuo tetto stesso la fuga?

Non sei tu che con le spalle inarcate, con le dita convulse, con le unghie sanguinanti, coi denti, tentasti mille volte rabbioso la dura porta e le mura enormi e le sbarre invincibili del tuo carcere?...

Ecco che d'improvviso ti sei fatto buono, ti sei fatto manso come l'agnello dell'ovile, o pallido uccisor di tre vite...

E il carceriere passa senza timore innanzi alla tua porta aperta; e dalla porta aperta un fan-

ciullo spinge dentro lo sguardo; e un raggio di sole penetra nella cella nera, striscia giallo ai tuoi piedi, t'irride con la ferocia muta di un ghigno.

Tu nulla guardi: stai immoto, come inchiodato d'un tratto sul tuo giaciglio...

Ma lévatì dunque! Ma, perdio, lévatì, fuggi! I tuoi occhi son chiusi...

E non c'è nessuno che possa riaprire i tuoi occhi?

UGO GIIRON.

## Intorno alla rima nell'antica poesia italiana

« Le due teorie estreme sulla lingua in cui « poetarono i lirici della cosiddetta scuola sic- « liana — scrive il Parodi nell'ultimo *Bullettino* « della Società dantesca (N. S., XX, p. 113) — si « possono formulare in questo modo: era sic- « liano puro; era l'italiano illustre e comune ». Egli ritiene che, esagerate così, le due teorie siano entrambe false e cerca una via di mezzo, e la trova nel fatto che la lirica che diciamo sicilianica pur non essendo scritta in pretto siciliano aveva in sé elementi siciliani in fatto di lingua, com'è fatto chiaro da certe rime (sia, verbigrazia, quelle in *-isu* dal lat. volg. *-ésu*, sia quelle in *-ire* da *-ère*). Ma mi sia concesso di soggiungere che questa opinione di mezzo, se la guardiamo bene in faccia, è, né più né meno, quella (ch'egli giudica estrema) del così detto *vulgare illustre e comune*.

A nessuno, infatti, di coloro che sostengono essere state le liriche della scuola poetica sicilianica meridionale (com'io la chiamo, per distinguere i poeti del sud dagli altri) scritte su per giù nella lingua nella quale ci sono state tramandate dai manoscritti, è mai venuto in mente che in codesta lingua manchino elementi siciliani. Non credo che il Monaci abbia mai inteso di sostenere una simile opinione; né certamente l'ho sostenuta io, che alle idee del Monaci credo di aver portato qualche contributo, sia pur leggero, di fatti e di osservazioni (1). Sicilianissime ritengo, badiamo bene, rime quali *priso: viso; sentire: temire*, ecc.; ma sono mille miglia lontano dall'ammettere, per questa ragione, che il siciliano sia stata la lingua della lirica delle nostre origini e che essa sia giunta ad essere quello che è negli antichi canzonieri, grazie all'opera dei copisti (2).

Il volgare illustre della scuola meridionale non era quello naturalmente della Toscana, né poteva essere quello. Le differenze sostanziali risiedevano precipuamente negli elementi indigeni o regionali o municipali di che codesto linguaggio nobile aulico o illustre, che dir si voglia, era penetrato in un luogo piuttosto che in un altro. Era un linguaggio indeterminato così nel lessico come nelle forme e nei suoni, era insomma un ideale di lingua letteraria, a cui ognuno tendeva, latinizzando e modificando la propria parlata per renderla più accessibile ai lontani, sia accettando ibridismi di varia natura, sia contenendo gli elementi indigeni a quelli forestieri. Naturale che quelli potessero avere, talvolta, la prevalenza su questi. A seconda della coltura, dei gusti e persino del capriccio dei poeti, questo ideale vago di linguaggio, che diciamo illustre, si coloriva diversamente. Mentre a Bologna lo troviamo pervaso di tratti settentrionali, nell'Italia meridio-

(1) Non vedo perché il Parodi (a p. 114 n.) taccia il nome del Monaci, che è il vero insigne rappresentante di questa nuova teoria. Questo aggettivo « nuova » al Parodi non piace e vi insiste più volte con l'intenzione evidente di rimproverarmelo. Me ne rinerisce, ma non posso rinunciare a chiamar « nuova » una dottrina che è proprio tale. Il Parodi (p. 128, n. 3) afferma poi che ho portato alle « estreme conseguenze » le idee dei miei predecessori. Lascio che ognuno legga e compari e tragga le conclusioni che la sua equanimità gli suggerirà. Tengo però a dichiarare che allorché sostenni nel mio *Dolce stil nuovo* (*Studi medievali*, II, 352 sgg.) che alla base dell'antica poesia meridionale stava una forte corrente di lirica francese, anzi che provenzale (le obiezioni dell'amico M. Casella *Bull. d. Soc. dant.*, N. S., XIX, 275, non mi hanno scosso nelle mie convinzioni) io non sapevo punto che il Monaci fosse giunto ad analoghe conclusioni. L'articolo del Monaci sugli elementi francesi in quella lirica è posteriore al mio scritto.

(2) Contro il così detto « toscaneggiamento » si veda un mio studio sulla lingua delle origini in *Studi mediev.*, I, 580. In esso ho combattute le tesi propugnate da I. Sanesi in *Giorn. stor. di lett. ital.*, XXXIV, 354, tesi che il Parodi non esita a dichiarare inconfutabile. Io credo, invece, che ad esse vada sostituita un'altra teoria che potrebbe dirsi di conguagliamento parziale e di influssi vari e gagliardi. Gli atti del processo sono già in parte stati raccolti e sono a disposizione degli studiosi. Si vedrà chi avrà ragione. In siffatte quistioni, l'amor proprio non deve entrare per nulla. E, per mio conto, non c'entra davvero.

nale abbondano i caratteri meridionali (1). Quando dunque si afferma che i poeti meridionali della scuola poetica sicilianica scrissero in lingua illustre, non si escludono, con ciò, gli elementi siciliani e non si escludono le rime siciliane, che si riducono in fondo a pochi tipi (2); ma si esclude che codesta lingua sia stata il « puro siciliano ». Una teoria di mezzo, data la natura del problema, non esiste, se non vogliamo fare una questione di parole, poiché allontanandosi dalla prima delle due alternative, come fa il Parodi, si cade necessariamente nella seconda. Ne viene che il Parodi è d'accordo (forse più di quello ch'ei creda) con coloro appunto ch'egli combatte.

✱

Ma non è certamente d'accordo su altri punti assai importanti. Anche i poeti toscani fanno uso di rime di tipo meridionale, rime, cioè, che suonano esatte in siciliano (p. es., *priso: viso*) ma non già in toscano (*priso: viso*; e così *amoroso: scuso*, che in toscano, danno *amoroso: scuso*). Guittone d'Arezzo ha di cotali rime. Dovremo noi ammettere, grazie a ciò, che l'ideale del linguaggio letterario di Guittone fosse quello di Jacopo da Lentini o di ogni altro poeta nato in Sicilia? No, certo. Basta, a mio avviso, ammettere nella lirica dell'Italia centrale un influsso meridionale dovuto alla scuola del Notaio da Lentini, influsso che non si può escludere e che nessuno si è mai sognato di escludere, sol che si diano alle parole il valore che hanno (3). Questa rima di tipo meridionale è ammissibile, secondo me, nella lirica centrale o toscana, se così vogliamo chiamarla, anche per un'altra ragione. E la ragione è, in poche parole, questa: che qualora si riducesse alla forma toscana una rima come *priso: viso* o un'altra come *amoroso: scuso* si sarebbe giunti a far rimare un *e* stretto o chiuso con un *i* e un *o* stretto o chiuso con un *u*, cosa non impossibile, a giudicare dalla poesia popolare italiana, in cui si continuano naturalmente i caratteri essenziali della nostra lingua. Come poi il Mezzogiorno influì sulla Toscana, così non è escluso che questa possa aver influito, in un certo senso, su quella, dal momento che nei poeti meridionali la rima di tipo meridionale non è legge (4). E se non influì la Toscana, dato che non si volesse scorgere e ravvisare in ciò un ibridismo, vi influì il latino, a cui fu riavvicinata e, direi, ricondotta la forma per nobilitarla e per elevarla quasi a dignità letteraria. Dinanzi a un caso di rima come *amore: core* io mi sento anche disposto, come il Parodi vuole, ad ammettere che *amore* sia (*o*, meglio, possa essere) un latinismo. In una lingua, in cui i latinismi sono possibili, non si può scorgere una parlata o un dialetto puro; ma qualcosa di più indefinito e indeterminato, qualcosa di più aulico o curiale o illustre, qualcosa che sia insomma quel tale linguaggio letterario, che

(1) Altro è il linguaggio illustre, scientificamente parlando; altro è il « linguaggio illustre » di Dante. Il primo, benché impreciso e indeterminato, fu un'idealità in parte realizzata; il secondo fu una meravigliosa utopia del nostro sommo Poeta.

(2) Il Parodi li passa in rassegna, fondandosi sul noto lavoro del Tallgren al quale veramente fa più onore di quanto meriti. Ben altra cosa è il volume del Cesareo, il quale, astrazione fatta da alcune esagerazioni, ha scritto eccellenti pagine sulla poesia della scuola sicilianica. Il Parodi riconosce i meriti del volume del Cesareo (ed ha ragione da vendere) ma, secondo me, fa torto al libretto del Gaspari, che, malgrado qualche difetto e non ostanti inevitabili errori, è un'opera egregia.

(3) Vedasi il mio *Ducento* p. 244: « Dato poi il « predominio dei poeti siciliani, si capisce che par- « sino quelli della Toscana si permettesse di ado- « perare alcune forme del Mezzogiorno (come *priso*) ». Ed è un'illusione del Parodi che questo passo contrasti con ciò che precede nel mio volume. Quand'io dico che le rime dei poeti meridionali non portano l'impronta delle parlate del Mezzogiorno, intendo dire, come appare chiaramente da tutto il contesto, che non hanno un'impronta tale da dover ritenere quelle antiche liriche scritte in puro siciliano. Mi dispiace dover parlare di me e di dover citare spesso me stesso; ma, sentendomi a torto, come ognuno può vedere, accusato di ambiguità o contraddizione laddove so di avere idee assai chiare, sono costretto a dissipare malintesi e certe ombre, che, in perfetta buona fede del resto, il Parodi proietta su me in qualche punto della sua memoria.

(4) *Ducento* p. 244: « se volgiamo nel dialetto « dell'isola alcune rime come queste di Giacomo « da Lentini: *fore: core: amore*, noi otteniamo *fori: « cori: amuri* cioè tre riflessi che non possono ri- « mare insieme. D'altro lato, è certo che alcune « altre rime diventano del tutto regolari, quando « la parola sia voltata in siciliano ». Il Parodi vedrebbe in *amore* un latinismo (e in ciò non mi oppongo, tanto più che anche il franc. *amour* presenta qualcosa di non popolare); ma come spiegare un *amorosa, vertuliosa*, ecc., quando rimano con *cosa*? Egli dice che *amorosa, vertuliosa*, ecc., vanno letti con *o* alla latina, il che è molto più dubbio, trattandosi di un suffisso così comune come *-oso*. Se si leggessero alla sicilianica, si potrebbe ammettere una « rima imperfetta » alla quale, come si vedrà anche più oltre, non so rinunciare.

possiam chiamare comune, quando però lo si pensi penetrato più o meno d'elementi locali a seconda delle regioni.

Ma passiamo a un altro punto: Giacomo da Lentini fa rimare una *amorosa* con una *scusa* da un lato, e dall'altro un *amorosa* con un *cosa*. Ora, in siciliano *amorosa* e *scusa* avrebbero potuto rimare insieme perfettamente, ma come ammettere una rima fra *amorosa* e *cosa*? La soluzione migliore, a parer mio (1), è questa: che in omaggio appunto al volgare illustre, i poeti siciliani potessero servirsi di rime all'italiana, anzi, se ne servissero di fatto, e che anche si valessero, sia pure eccezionalmente, della rima imperfetta fra *e* chiuso e *i* e *o* chiuso e *u*. Contro la rima imperfetta il Parodi s'è levato invocando il provenzale e l'imitazione provenzale. Come mai, pensa egli, gli imitatori (bisogna dare, a mio avviso, a questa parola un significato speciale, in quanto, allorché si tratta di poesia, si imita il contenuto e non già si ricopiano i tratti essenziali della lingua e si derivano vocaboli, ma non tendenze fonetiche) come mai gli imitatori della poesia più colta che si conosca si sarebbero permesse le rime imperfette? Anzi tutto, è da notarsi che le « rime imperfette », secondo noi, sono state usate eccezionalmente; e poi potremo, in conclusione, anche chiederci: o perché mai i poeti italiani si sono sempre permessi la rima fra vocale aperta e chiusa, mentre i Provenzali non se la concedevano punto? Egli è che qui si entra in una questione concernente il genio delle due lingue (2), questione che non ha, parmi, nulla da fare con quella, assai complessa, che ci occupa. Il lettore mi permetterà di tenerla in serbo per un'altra occasione.

✽

Il Parodi nel suo articolo sulla rima s'è occupato di parecchi problemi da vari studiosi, e anche da me, accennati, se anche non proprio risolti, a più riprese. Ma questi problemi, anche dopo il suo studio (che contiene, non v'ha dubbio, molte ingegnose ed elaborate osservazioni) (3) restano, si voglia o non si voglia, per quanto concerne la rima siciliana quasi entro gli stessi limiti in cui erano stati condotti da studi e da ricerche precedenti, pur riuscendone meglio lumeggiati alcuni dettagli. Sicché ritengo, per lo meno, esagerato ciò che egli scrive a conclusione della parte appunto della sua memoria che abbiamo qui esaminata: *Quod quidem retinemus et nos nec posteris nostri permutare valebunt* (p. 128).

GIULIO BERTONI.

(1) Il Parodi scrive che la rima di questo tipo e quella del tipo *amore: core* (p. 126) rappresentano un caso che deve parer isolato a tutti, qualunque opinione difendano. Sarà; ma è, ad ogni modo, un caso prezioso, che non si può mettere facilmente da parte. O si accetta la rima imperfetta, ovvero si ammette un latinismo, come pensa il Parodi; ma con quest'ultima opinione si dà un nuovo ricalco, secondo me, alla teoria del volgare illustre (non quello utopistico di Dante, ripeto, ma quello, che si andò in parte realizzando) per la lirica della scuola poetica siciliana.

(2) Il Parodi (p. 126) dà invece una spiegazione, dirò così, meccanica, che non mi accontenta: « Hanno detto: l'italiano rima le vocali chiuse con le aperte; nulla dunque impedisce di credere che i nostri primi lirici rimassero l'e chiuso e l'o chiuso con i e con u. Ora tra il rimare e con e e il rimare e con i c'è un abisso. Non tanto per il suono, quanto per altro. La rima non si fonda e soltanto sopra l'orecchio; si fonda pure sopra l'occhio ». Non sarò io a negare l'importanza della cost detta *rime pour l'œil*; ma che questo principio si possa applicare a un carattere intimo della fonetica italiana (quale ci è svelato dalla poesia popolare), è cosa che a me pare molto arrischiata. Trovo che se l'italiano si stacca dal provenzale nel rimare e con e e o con ò, esso può bene staccarsi in qualche altra cosa.

(3) Per es., notevole è ciò che il Parodi dice di, per *ie* a p. 132. Invece, la correzione di *ched e gina* in *ched è china* (= piena) di Bonagiunta parmi inaccettabile (p. 128, n.). La correzione del Parodi in *ched è regina* è eccellente. L'influsso meridionale riuscì, invece, a introdurre voci più comuni e più proprie alla lirica cortese, quali *chiace, chiaro, chiù*. Il *chu* del contrasto di Rambaldo di Vaqueiras è un « genovesismo ».

## CRONACA

### Gli ultimi anni di un re detronizzato.

Con questo titolo la signora Ethel M. Harter pubblica nel penultimo fascicolo della *Fortnightly Review* un notevole studio sulla fine di re Edoardo II d'Inghilterra.

Gli storici inglesi, antichi e moderni, hanno asserito che questo sovrano morì assassinato il 21 settembre 1327 per mano di Sir John Maltravers e di Thomas Gurney, ufficiali della casa di Lord Berkeley, a cui il re era stato affidato, dopo esser stato fatto prigioniero.

Se non che nel Castello di Melazzo, presso Acqui, vi sono due iscrizioni, le quali dichiarano che Edoardo II riuscì a fuggire dal Castello di Lord Berkeley, fu ricevuto ospitalmente in Avignone dal Pontefice Giovanni XXII, e, dopo un avventuroso ramingare, rimase nascosto due anni e mezzo in quel medesimo Castello di Melazzo, allora appartenente alla diocesi di Milano. E una delle epigrafi dichiara che ciò è confermato da una lettera scritta da Manuele Fieschi, notaro pontificio in Avignone nel 1337, a Edoardo III, figlio e successore del sovrano assassinato: lettera, che fu pubblicata dalla storico francese Germain, che la scoprì in un cartolario del vescovo di Maguelone compilato nel 1373.

Di tutto ciò si è occupato Costantino Nigra in un articolo apparso nella *Nuova Antologia* dell'aprile 1901. Ma ora la signora Harter, che ha di recente visitato il Castello, ritorna sopra il soggetto. E con una sottile analisi del documento, che riproduce tradotto, e col sussidio di nuovi argomenti, dimostra che la narrazione del Fieschi ha, se non una base di assoluta certezza, un almeno di grande probabilità.

Lo studio, scritto con viva spigliatezza, e pieno di solida dottrina, si legge con piacere: ed è d'interesse non soltanto per gli inglesi, che vi troveranno novella luce su di un punto oscuro e controverso della loro storia, ma anche per noi italiani, in quanto ha riguardo ad un monumento non privo d'importanza del nostro paese.

### Federazione italiana delle Biblioteche popolari.

Si è riunito di questi giorni in Milano il Consiglio amministrativo della Federazione italiana delle Biblioteche popolari.

Dopo aver preso atto di altre iniziative in corso, come la divulgazione di Biblioteche speciali per fanciulli, di Biblioteche per gli studenti delle scuole secondarie, di Biblioteche popolari di musica, il Consiglio tracciò il programma di lavoro per il nuovo anno in queste massime linee.

Studiare, d'accordo con autorevoli parlamentari d'ogni partito, amici della cultura popolare, un disegno di legge per la istituzione di una Biblioteca circolante in ogni Comune d'Italia: istituire in Milano una Biblioteca nazionale per i maestri; ottenere l'esenzione o quanto meno una sensibile riduzione della tariffa postale per l'invio dei libri da e a Biblioteche popolari; organizzare un servizio di ispezione per le Biblioteche popolari; segnalare, con una pubblica manifestazione, il decennio del Consorzio milanese delle Biblioteche popolari (maggio 1914), da cui trasse origine l'odierno movimento per la coltura popolare in Italia.

Nella prima metà di febbraio si terrà in Roma un'adunanza plenaria del Consiglio nazionale federale.

### Il concorso al premio Villari.

Il Concorso al premio di L. 10.000, per il miglior lavoro sul tema: « Movendo dallo studio della emigrazione nelle provincie meridionali d'Italia e delle cause e conseguenze di questo fenomeno, si esamina la questione sociale del Mezzogiorno in tutti i suoi vari aspetti », si è chiuso il 31 dicembre u. s. Sono stati presentati undici lavori dei quali sette corrispondono alle norme stabilite dal Programma di concorso e sono contraddistinti dai titoli e numeri seguenti:

*Civium virtutibus prospera civitas*, 1913.

*Ad excelsa per aspera* n. 13.

*Cogli umili e per gli umili*, 3191.

*Vagliami il lungo studio e il grande amore*, 1866.

*Quaestio Italiae*, 369.

*Sunt lacrymae rerum*, 47.

*Uno della Società italiana per il progresso delle scienze*, 96789.

Gli altri quattro lavori non corrispondono alle norme stabilite dall'articolo VI del programma.

### Per Filippo Monnier.

Nell'aula dell'Università di Ginevra Paolo Arcari ha, in una delle consuete conferenze pubbliche, parlato degli *Studi italiani di Filippo Monnier*, il mirabile autore dei volumi sul *Quattrocento* e su *Venezia nel secolo decimottavo*. L'Arcari ha cercato le origini ginevrine dell'italianismo del Monnier, i legami fra l'opera di Filippo e quella di suo padre Marco Monnier, gli effetti svariati, dagli estetici ai morali, che assunse nel compianto artista l'amore costante per il nostro paese.

### Per i diritti d'autore.

Alla ripresa dei lavori nel prossimo febbraio la Camera si occuperà del nuovo progetto di legge sui diritti d'autore, il quale si svolgerà specialmente sopra modificazioni alla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche.

Secondo questo progetto l'Italia si manterrà legata all'Unione quanto alla durata del diritto di traduzione; è assicurata la protezione di tutti gli Stati aderenti alla convenzione alle opere di architettura, alle opere coreografiche e alle fotografie. È stabilito poi il principio dell'indipendenza dalla protezione nei diversi Stati dell'Unione, della esistenza della tutela nel paese d'origine nell'opera. Un'altra importante modificazione introdotta nella Convenzione riguarda l'esecuzione pubblica delle opere musicali già pubblicate, per le quali sarà riconosciuto il diritto esclusivo anche se esso non è stato riservato con dichiarazione sul frontespizio dell'opera. Per le opere tradotte si assegnerà la stessa durata dei diritti d'autore sull'opera originale. Altre norme sono stabilite circa l'adattamento delle opere musicali a strumenti meccanici, per le quali è affermata come massima la facoltà nell'autore di autorizzare tanto l'adattamento dell'opera, quanto l'esecuzione con tali strumenti.

### Notizie teatrali.

Si vera sunt *exposita*, Pietro Mascagni, dopo il successo (1) della *Parisina*, si prepara a musicare una *film* ideata da Enrico Ferri. L'argomento sarebbe una rievocazione di gesta garibaldine.

— Anche un ballo!

Si annuncia che Gabriele d'Annunzio sta scrivendo un ballo, che sarà musicato da Claudio Debussy e che verrà rappresentato all'*Opéra* di Parigi nel 1915.

— Pure Riccardo Strauss vuol tentare nuova via con un ballo: *La leggenda di San Giuseppe*.

— *La notte del Re* è il titolo di un poema drammatico di Antonio Cippico che sarà forse rappresentato prossimamente per la prima volta in tedesco.

— Ermete Zacconi sarà il primo interprete del nuovo dramma di Giannino Antona Traversi, *La grande ombra*.

### Tra riviste e giornali.

Il primo numero del 1914 di *Varietas*, la elegante rivista di Milano, diretta, come è noto, da Giannino Antona Traversi e Pasquale De Luca, si presenta rivestita d'una bellissima copertina, il ritratto d'una soave fanciulla che pare col dolce sguardo augurare il buon anno al lettore. Nell'interno troviamo altre numerosissime illustrazioni, versi di Giovanni Marradi, novelle di Almerico Ribera e di Renato Casalbene e altri scritti interessanti del Conte azzurro, di Alberto Fondi sul « Parsifal », di Alfredo Melani sul « Campanili d'Italia », di Natale Scalia su Giuseppe Pitro », ecc. »

— Il primo fascicolo di quest'anno della *Rassegna contemporanea* contiene: « L'anima radicale in pena » di Alberto La Pegna; « Le rappresentazioni wagneriane in Italia »; lettera di Riccardo Wagner ad Arrigo Boito; « Nicoletta » (novella) di Matilde Serao; « Canti votivi » di Rabindranath Tagore, trad. e note di G. Tani; « In esilio » di Augusto Sindici; « L'Eritrea e la Somalia nello spirito pubblico italiano » di G. Incontri; « Il dramma wagneriano e l'umanità del Parsifal » di Fausto Torrefranca; « Quando le macchine erano inutili » di Arturo Pedrazzoli; « La Vigilia » (romanzo) di Michele Saponaro; « L'arma di cavalleria e l'opinione pubblica in Italia » di Carlo Avarna di Gualtieri; « Da un anno all'altro » di Emilio Calvi; Cronache.

— Il *Coenobium* di dicembre contiene i seguenti articoli: B. Varisco « L'Eterno e il Temporaneo » — Jules De Gaultier « Antagonismo di sentiment religieux et de la morale » — L. Foresti « La crisi di Loisy » — A. P. Scera « Sur le Palimpseste du Sinai » — Albert Vales « La religion d'Edgard Quinet » — Nel vasto mondo: Eugenia Calabrese Verneau « Confucio » — Consensi ed appunti — Documenti e ricordi personali: G. K. Chesterton « Comme je suis devenu orthodoxe » — Pagine da meditare: Louis Germain Levy « Sur le bonheur » — Guerra alla guerra: Fernand Barth « Vive la paix »; Angelo Crespi « A proposito della Libia » — Per l'idealità della pace — *Rassegna d'arte* — Rivista d'arte drammatica — *Rassegna bibliografica* — Rivista delle riviste.

— L'editore Quintieri di Milano pubblicherà in quest'anno due riviste, di notevole importanza, l'una per la vita femminile italiana e l'altra per un'arte che in Italia non è troppo nota al gran pubblico: la caricatura. *La nostra Rivista*, ch'è la fusione di due periodici, *Vita femminile italiana* e *Rivista per le Signorine*, sarà diretta dalla chiara scrittrice Sofia Bisi Albini e si è iniziata col 1° gennaio in fascicoli mensili di 96 pagine con molte illustrazioni. Sarà tutta dedicata alla donna italiana, al suo progresso intellettuale, a tutto quello che essa pensa, fa e vuole, nella casa e fuori. L'altra rivista, *La Fregata*, nata quattro

mesi fa quasi per uno scherzo e diffusasi subito, in molte migliaia di copie, uscirà arricchita di numerose pagine, che saranno dedicate per ogni numero, all'arte di un caricaturista.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

*Le ore dantesche di Giovanni Bertacchi* — Milano, Baldini e Castoldi, 1913.

A poca distanza di un volume di discorsi patriottici e letterari, il Bertacchi ne pubblica un altro ispirato a Dante. Ma il Dante del Bertacchi non è quello dei dotti, lontano sei secoli da noi, irto di date e astruserie scolastiche, ma un'anima immensa aperta sulla vita che continua; uno spirito che cerca di penetrare tutti i misteri che travagliano gli uomini. Leggendo queste conferenze così fresche, ho provato la stessa gioia che si prova contemplando un dipinto ripulito dalla polvere e dalla patina che lo offuscavano: Dante mi parve restituito alla sua originaria bellezza.

Come sente la natura, il Bertacchi sente l'arte: una cosa bella, ovunque sia, nel creato o nei libri, gli mette le ali per volare; mentre le concezioni più complicate, spogliandosi del superfluo, si semplificano e diventano non solo chiare, ma interessanti. Così ci appare la Fortuna nel Canto VII dell'*Inferno*, e ancor più la mistica visione del paradiso terrestre. Oh io vorrei che questo libro che ebbe fortuna prima ancora di nascere e che è già per se stesso un'opera d'arte, fosse letto specialmente dai professori che commentano la *Commedia* in scuola, perchè imparassero a scovare il caduco dall'eterno, le dottrine del tempo da ciò che mai non morrà, ad alleggerire ciò che è inutilmente ingombrante, accostando quel modo al nostro.

Lo so: accogliere la parola di Dante così, vuol dire trascenderne spesso l'intendimento; ma noi per fortuna non dobbiamo essere un popolo di eruditi; e a differenza di questi che si esiliano dalla loro età, dobbiamo saper avvivare il passato nel presente, non seppellire questo in quello. Ora la superiorità di Dante su gli altri nostri poeti consiste nell'aver abbracciato tutta la vita, nell'aver usato un linguaggio che ha significazioni vaste e infinite, rispondenti alle condizioni di ogni uomo, di ogni generazione, di ogni tempo.

Le proiezioni del mondo dantesco sul nostro mondo reale e ideale non sono né arbitrarie, né stravaganti; e il Bertacchi, che cerca di comprendere il divino poema senza intermediari, accogliendolo tutto nel suo cuore, trasfonde con tanta schiettezza le idee, i sentimenti e le fantasie in quella sua limpida prosa, in quel suo ragionare vestito di immagini tutte sue, che noi ci lasciamo condurre ovunque voglia, legati alla sua parola come da un filo magico. Noi abbiamo un poema che potrebbe essere una immensa forza ideale per la nazione; ma sventuratamente non è popolare, o per dir meglio non è diffuso fuori dalla scuola, e nella scuola medesima non è noto in ciò che ha di più vivo e immortale. E' il rimpianto del Bertacchi nella chiusa di una di queste sue conferenze: « Quanto dei voti da lui espressi nel canto si sia avverato nei secoli, io non so; ma egli ci allena al respiro del futuro, egli ci incalza all'incompiuto, è meta, anzi, egli stesso a qualche grande conquista. Noi infatti pensiamo che se tutto il popolo nostro giungesse a comprendere il suo poeta, esso avrebbe finalmente ritrovato se stesso; poi che avrebbe imparato ad intendere l'uomo nella patria, la patria nella umanità, l'umanità nell'universo e nell'infinito divino ».

FRANCESCO BARTOLI

## NUOVE PUBBLICAZIONI

Haydée (Ida Finzi). *Faustina Bon.* (Romanzo teatrale fantastico). (L. 3,50). — Milano, Fratelli Treves 1913.

Térésah. *Il Salotto verde.* (L. 3,50). — Milano, Fr. Treves, 1913.

Massimo Gorki. *La piccola città di Okuroff.* (L. 2). — Città di Castello, S. Lapi, 1913.

Lettere di Giosuè Carducci alla famiglia e a Saverino Ferrari. (L. 5). — Bologna, Nicola, Zanichelli, 1913.

Saverio Bettinelli. *Le « Lettere Vergiliane »* (Opuscoli danteschi). (L. 1,60). — Città di Castello, S. Lapi, 1913.

Giovanni Federzoni. *Nuovi studi e discorsi danteschi* (L. 3). — Città di Castello, S. Lapi, 1913.

Gino Galletti. *Nel Montamiata.* Saggio di letteratura popolare. (L. 2). — Città di Castello, S. Lapi, 1913.

Antonio Palin. *Notturmi.* Fantasia drammatica. (L. 2). — Città di Castello, S. Lapi, 1913.

LEOPOLDO VENTURINI, *Amministr.-responsabile*