

Leo Ferrero, *Meditazioni sull'Italia - Letteratura e politica*, con Prefazione del Conte Carlo Sforza, Nuove Edizioni Capolago 1939

Prefazione

Vorrei che questo libro in cui Leo Ferrero, nella sua passione ardente per un'Italia alta e pura, nota i mali che più gli sembravano tormentare la nostra patria, fosse meditato nel nostro paese da molti giovani di cui alcuni almeno avran letto e compreso *Angelica*. Abituati a una vuota fraseologia pseudo-romana che danneggia l'Italia invece di servirla, capiranno essi che certe amare osservazioni di Leo gli eran dettate precisamente dall'intensità del suo amore pel popolo italiano, dal suo terrore che esso non riesca a liberarsi dalla tirannia dei gaglioffi della retorica, dal suo desiderio di servirlo nei giorni oscuri.

Nei libri di Leo Ferrero noi fummo finora di fronte all'artista. In *Angelica*, in *Espoirs*, in *Désespoirs*, in *Leonardo*, nella *Chioma di Berenice*, noi indoviniamo le sue emozioni, la sua immaginazione creatrice. Con soltanto quei libri noi avremmo dovuto limitarci a cercar in lui l'artista.

Anche in queste pagine - che una madre mirabile ha piamente raccolto fra le carte lasciate da Leo - noi sentiamo quanto Leo fosse artista fedele al motto goetiano, *Es muss vom Herzen gehen was auf Herzen wirken soll*; deve venir dal cuore ciò che vuol commuovere i cuori. Ma questa volta noi vediamo, in modo assai più diretto e preciso di prima, anche il critico e il lottatore; il critico, sempre acuto, sempre sincero anche se qualche volta crudele; il lottatore, che ama e spera e opera e soffre per l'onore e l'avvenire della sua patria.

Chi leggendo questo libro penserà al destino di colui che lo scrisse non potrà sfuggire a una profonda emozione. Quante volte ci troviamo davanti a idee da cui, se il fato non ce l'avesse tolto trentenne, Leo avrebbe potuto trarre un giorno dei libri organici e completi! Per esempio: Ruggero Bonghi scrisse sessant'anni fa un libro sul perché la letteratura italiana non sia popolare; ma la breve pagina ove Leo Ferrero spiega perché i *Promessi Sposi* non sono popolari nel mondo intero come quel perfetto capolavoro meriterebbe val tutto quanto il libro del vecchio e una volta famoso scrittore.

Neppur la madre di Leo che tutto sapeva del figlio è riuscita a fissare con certezza, in quale anno egli scrisse le *Meditazioni sullo stato della nostra civiltà*.

Ma sotto un *24 febbraio* noi leggiamo:

“Il pubblico resta indifferente alle terribili sofferenze degli esiliati d'oggi di cui la letteratura non ha ancora parlato. E ben sanno ciò i dittatori che cominciano sempre coll'eliminare dai rispettivi paesi gli scrittori che potrebbero dare su loro un giudizio spassionato, e coll'obbligare gli scrittori prezzolati a cantarne le gesta”. E leggiamo sotto un *25 febbraio*: “Se la condizione generale di una letteratura è la libertà, la qualità più necessaria a uno scrittore è quella più esecrata da ogni regime di tirannia: il coraggio”. E allora noi sappiamo la sola data che conta: Leo scrisse quelle pagine sotto un regime di servaggio e di terrore di cui sentiva l'onta.

Così sappiamo che Leo osservava i danni della folle artificialità centralizzatrice del Fascismo - accentramento che pei dittatori è spionaggio e polizia, ma pei popoli è anemia mentale - quando accenna alla ricchezza intellettuale e all'indipendenza spirituale che era garantita all'Italia dai suoi centri provinciali. Questi, uniti nella comune cultura, difendevano il pensiero nazionale, colle loro tradizioni diverse, dalla schiavitù livellatrice di una consegna ufficiale.

Leo cercava la luce, aveva orrore dei press'a poco, della menzogna. Era nato così. Ma in questo libro, il ribrezzo di Leo per i mantenuti della nostra letteratura, abilissimi a fare i mistici oggi e i pagani domani, gli anarchici ieri e i totalitari oggi, non gli impedisce di farci sentire soffusa, appena accennata - ché il vero amore di patria è pudico e silente - la sua commossa comprensione delle qualità segrete del nostro popolo, di quel popolo dalla civiltà finissima, come il suo “contadino toscano che motteggia quelli che parlan fuori regola”.

Gli è che se Leo vide adolescente le viltà e i tradimenti, di quanti tennero per regola di vita il guicciardinesco “interesse proprio, il tuo particolare”, egli assisté anche alla resistenza di tutti coloro che - infinitamente più numerosi che nella Germania nazista e anche nella Francia del

secondo Impero - subirono impavidi persecuzioni e galera pur di non smentire la loro fede nella libertà.

Infatti, malgrado l'amezza per le menzogne e le viltà di cui fu testimonia mentre scriveva le pagine che or compongono questo libro, Leo Ferrero ci appare ottimista perché persuaso (cito sua madre) che "il Bene esiste e si può, si deve conquistarlo".

Scomparso Leo, a trent'anni, i critici più acuti, in Francia come agli Stati Uniti, han deplorato amaramente la perdita gravissima che, a giudicare dalle radiose promesse ch'eran già i suoi scritti, la letteratura italiana, europea, aveva sofferto colla morte del giovane poeta.

Certo. Ma io che credo profondamente al mazziniano *Pensiero e Azione* non ho mai cessato di pensare che la scomparsa di Leo fu anche una dura perdita per la vita civile italiana. Figlio di suo padre, legato a lui da tenerezza e ammirazione profonde, non aveva mai voluto godere di una carriera di *fils à papa*. Aveva voluto, volle sempre esser se stesso; non per orgoglio, ma d'istinto, per servire la generazione che succederà alla nostra, quella cui la sorte imporrà il compito titanico di ricostituire l'Italia nella libertà e nei suoi doveri nazionali e internazionali, doveri che son anche i suoi vitali interessi. E' profondamente doloroso, per chi conobbe Leo e ama l'Italia, di pensare che il giorno in cui la lotta diverrà risolutiva, Leo non sarà più là: Leo che possedeva come il più semplice dei doveri il tratto che è forse il più raro - il carattere morale; Leo che sapeva che ogni generazione ha il suo dovere da compiere, e che alla sua egli doveva appartenere interamente, appunto perché in essa doveva lottare e soffrire; Leo che non obliava mai che il pensiero e l'arte in Italia debbon trarre l'ispirazione dal succo profondo della nostra storia e del nostro popolo, e rendere umano, universale, il loro ideale.

Ma ci è di conforto pensare che resterà il suo messaggio, il suo esempio.

Carlo Sforza [*].

Della tragica grandezza d'Italia

I.

Volontà di morte ⁽¹⁾

*La nostra civiltà è così dura,
che tollera soltanto un'inumana grandezza.
Si ignorano le moltitudini
di uomini geniali morti
in silenzio.*

Non c'è spettacolo in Italia, che mi stupisca più che la dolcezza di tutte le cose visibili. Una luce viola tinge le città di marmo, che spesse mura rivestite d'edera chiudono sulle vette delle colline. Quando non sorgono sull'orizzonte di una pianura selvaggia, quando non si cingono di oliveti come dee nascenti dalle spume marine, queste capitali abbandonate dai Re deposti o dai patrizi impoveriti, rispecchiano nelle acque delle lagune le memorie della loro antica magnificenza. Le donne sono belle, sorridenti e gravi. Il mare stesso sembra offrire alla penisola, per incorniciarla,

* Dalla Treccani. **Carlo Sforza**. Diplomatico e uomo politico italiano (Montignoso 1872 - Roma 1952), figlio dello storico Giovanni. Quale ministro degli Esteri stipulò il Trattato di Rapallo con la Jugoslavia (1920). Fervente antifascista, nel 1927 lasciò l'Italia, tornandovi solo nel 1943. Fu poi presidente della Consulta e deputato repubblicano alla Costituente. Di nuovo ministro degli Esteri (1947-51), si impegnò per la ratifica del trattato di pace e per l'ingresso dell'Italia nella NATO.

Entrato in diplomazia dal 1896, capo di gabinetto del ministro degli Esteri A. di San Giuliano (1910), fu ministro plenipotenziario in Cina (1911-15) e rappresentante dell'Italia in Serbia (1915-18). Senatore dal 1919, sottosegretario (1919-20) e poi ministro degli Esteri (1920-21), ebbe un ruolo decisivo nella firma del trattato di Rapallo con la Jugoslavia (1920). Nominato ambasciatore a Parigi nel 1922, si dimise subito dopo l'avvento del fascismo, accostandosi all'Unione democratica nazionale di G. Amendola. Nel 1927 fu costretto a lasciare l'Italia e a iniziare un lungo esilio, che lo portò in Francia, Belgio, Gran Bretagna e Stati Uniti, dove fu tra i promotori della *Mazzini Society*. Nel corso di questi anni Sforza si dedicò a una vasta attività pubblicistica: *Diplomatic Europe after the treaty of Versailles* (1929); *European dictatorships* (1930); *Europe and Europeans* (1936); *Illusions et réalité de l'Europe* (1942); *Italians as they are* (1943). Tornato in Italia nel 1943 e schieratosi per l'immediata abdicazione di Vittorio Emanuele III, fu ministro senza portafoglio (1944), presidente della Consulta nazionale (1945-46) e deputato alla Costituente nelle file repubblicane (1946). Senatore di diritto (1948), dal 1947 al 1951 ricoprì la carica di ministro degli Esteri, impegnandosi per la ratifica del trattato di pace e per l'inserimento dell'Italia nell'alleanza occidentale; fu ministro senza portafoglio dal 1951. Tra i suoi altri scritti: *L'Italia dal 1914 al 1944 quale io la vidi* (1944); *Costruttori e distruttori* (1945); *O federazione europea o nuove guerre* (1948); *Cinque anni a palazzo Chigi* (1952).

¹ Questo studio sull'Italia noi abbiamo trovato tra le carte manoscritte di Leo. Ma dall'articolo di Samuel Putnam che riproduciamo fra i giudizi risulta che fu scritto nel '29 per una rivista americana. (*Nota degli editori*).

non so che sogno di lontananza. Ma è certo stabilito dal Destino che gli uomini scontino con delle pene invisibili la voluttà di vivere in un paese fatto di preziose apparenze. Anche per i pochi che lo conoscono è difficile capire come tanti monumenti siano stati eretti da quelli che vorrei chiamare i capimastri delle rovine.

Lo splendore, il vigore stesso dell'Italia si fondano sopra una contraddizione: la vita che nasce da una volontà di morte. Questa aura mortale non appare tanto nelle rovine, nelle colonne tronche, in quelle testimonianze dei secoli che il sole e la pioggia riducono lentamente in polvere, quanto in tutti i monumenti rispettati dal tempo; nella *Divina Commedia*, nella *cupola di Santa Maria del Fiore*, miracolosamente sfuggite alla stretta mortale del paese che se ne gloria. Il segreto dell'Italia, che gli stranieri non possono leggere negli occhi ridenti dei mendicanti accovacciati sui ponti, è la lotta mortale tra il popolo e le aristocrazie; la massa cerca d'istinto di distruggere l'*élite* e la civiltà dell'Italia nasce da questa collisione, come la scintilla sprizza dal cozzo di due pietre.

Non ho citato a caso la *Divina Commedia* e la *cupola di Santa Maria del Fiore*, due dei monumenti più belli della più bella, della più feconda e della più velenosa fra le città italiane.

Alle sublimi invettive della *Divina Commedia*, Dante fu spinto dalla forza stessa della collera e del sentimento della giustizia ferita; il poema è l'opera dell'Italia, che riuscì a farsi detestare così meravigliosamente. Ricevendo il *Purgatorio*, Giovanni del Virgilio ^[01b] invitò Dante a riscattare il tempo perduto in giochi volgari, con delle egloghe nella maniera di Virgilio. L'Italia esiliava il poeta e respingeva il poema.

E se l'uomo è stato condannato a morte, forse che il poeta è stato riconosciuto? E' questo un punto che i biografi di Dante han trascurato di studiare.

Nella sua *vita di Brunelleschi* ^[01c], Vasari ha colto e dipinto uno dei momenti in cui la volontà di morte

01b Dalla Treccani. **Giovanni del Virgilio**. Grammatico e letterato (n. a Bologna ultimo quarto sec. 13; era ancora in vita nel 1327). Nel 1319 insegnava poesia latina in patria; dopo il 1323 insegnò per qualche tempo a Cesena. Scrisse un *Diaffonus*, raccolta di 5 epistole poetiche scambiate tra lui e un tal Nunzio da Tolentino; alcune allegorie sulle *Metamorfosi* e un commento del poema stesso. Ma è ricordato soprattutto per i versi con cui nel 1320 circa invitò Dante a cantare in latino argomenti epici e lo sollecitò a recarsi a Bologna. Compose poi per lui un epitaffio, in versi, che ebbe l'approvazione del Boccaccio; un'altra egloga indirizzò ad A. Mussato.

01c Dalla Treccani. **Filippo Brunelleschi**. Architetto e scultore (Firenze 1377 - ivi 1446). Riconosciuto, già dai suoi contemporanei (dall'Alberti che gli dedicò il suo trattato *Della Pittura*, all'autore della nota biografia, dai più identificato con Antonio Manetti), tra i fondatori del rinascimento per le sue opere architettoniche e il suo studio della prospettiva e delle proporzioni, il Brunelleschi si formò, e fu attivo all'inizio, come orafo e scultore, iscritto all'arte della seta dal 1398 e maestro dal 1404. Di questa sua attività rimangono alcune figurette di profeti e santi dell'altare di San Jacopo nella cattedrale di Pistoia, la formella con il *Sacrificio d'Isacco* del concorso (1401) per la seconda porta del Battistero fiorentino, dove, con chiaro riallacciarsi a Giovanni Pisano, mostra una rinnovata e forte tendenza drammatica e dinamica; e ancora il *Crocefisso* ligneo in S. Maria Novella e, forse, i tondi con gli Evangelisti nella Cappella de' Pazzi. Dopo il concorso per la porta del Battistero, vinto dal Ghiberti, gli interessi del Brunelleschi sembrano concentrarsi da un lato sullo studio dell'antico, in un'indagine documentata e filologica delle forme e dei procedimenti architettonici, compiuta anche con viaggi a Roma, dall'altro sull'analisi della visione e rappresentazione dello spazio che ebbe come esiti dimostrativi due famose tavolette prospettiche con le vedute del Battistero e del palazzo dei Signori, perdute ma puntualmente descritte dal suo biografo. È su questi due motivi, e con una cosciente partecipazione al fervore civile e culturale che caratterizza la Firenze del primo Quattrocento, che si fonda la scelta architettonica del B. Dal 1417 fu impegnato nella più grande impresa fiorentina del tempo, l'ardimentosa erezione della cupola di S. Maria del Fiore: impostata sul tamburo ottagonale, è costituita da due calotte costruite in successivi corsi autosufficienti (la disposizione dei mattoni a spina di pesce permetteva alla struttura di sostenersi senza bisogno di armature), rafforzata da 24 costoloni in pietra, 8 visibili all'esterno all'intersezione delle vele archiacute, e si conclude nella lanterna (progettata nel 1436), ideale punto di fuga cui concorrono tutti gli elementi verticali e orizzontali dell'edificio; e ancora progettò le quattro edicole semicircolari (la prima compiuta nel 1445) negli intervalli dei corpi aggettanti dell'ottagono. Emblematica soluzione di problemi tecnici, visivi, formali, la cupola è conferma del carattere intellettuale del lavoro costruttivo, atteggiamento mentale che è alla base di tutti gli altri progetti brunelleschiani: l'Ospedale degli Innocenti (iniziato nel 1419, organizzato planimetricamente intorno a due chiostri con il loggiato esteso su tutto il fronte della facciata), gli edifici ecclesiastici nei quali sviluppa due temi fondamentali che si fanno via via più complessi, quello basilicale in S. Lorenzo (dal 1420 circa) e in S. Spirito (prog. 1436 circa, iniziato nel 1444), e quello della pianta centrale, dalla Sacrestia Vecchia di S. Lorenzo (1419-28; aula cubica cui è raccordata una cupola a creste e vele per mezzo di pennacchi emisferici, con un lato aperto su un altro analogo spazio più piccolo che ospita l'altare) alla Cappella de' Pazzi in S. Croce (1430 circa, lo spazio cubico centrale è affiancato da due mezzi cubi voltati a botte; è dubbia l'appartenenza del portico della facciata al progetto originale), all'incompiuta Rotonda degli Angeli (1434, i lati dell'ottagono centrale dovevano aprirsi in cappelle con la parete di fondo piana affiancata da due curve, originando un poligono esterno di 16 lati), e infine, nell'ambito dell'edilizia civile, il suo intervento nel palazzo di Parte Guelfa e il nucleo originale di palazzo Pitti. Genio poliedrico, inventore di macchine e congegni, architetto militare, il Brunelleschi rivela nelle sue opere ricerche costanti di modularità, di rapporti matematici tra pianta e sezione, chiarezza delle proporzioni, spesso esaltate dalle scure membrature in pietra serena.

degli italiani si è smascherata pubblicamente. Che segreto rancore, che misterioso istinto di distruzione spinge la giuria fiorentina a scartare il progetto del Brunelleschi? Il cupolone fu innalzato tra il dispetto dei committenti e le sommosse degli operai.

Brunelleschi era il solo che sapesse costruire una cupola. Aveva immaginato di dividerla in quarti, che il peso stesso del lucernaio avrebbe assicurati.

Ma la semplicità della sua idea provoca la diffidenza e vale a Brunelleschi tutte le tirate sarcastiche in cui eccellono i fiorentini; quando lo scacco degli altri architetti obbliga i giudici ad esaminare i suoi disegni e ad affidargli l'impresa, gli operai si ribellano. Fino all'ultimo momento nessuno ha fiducia in lui!

Nel suo necrologio degli intellettuali italiani Quinet ^[01d] elenca ^[01e]:

Dante - due volte condannato a morte, la sua casa rasa al suolo.

Arnaldo da Brescia - arso vivo.

Giovanni da Padova - bruciato vivo.

Platina e gli Accademici di Roma - messi alla tortura.

Machiavelli - messo alla tortura.

Spinola - affogato.

Bonfadio, autore degli *Annali di Genova* - decapitato e bruciato.

Collenuccio - strangolato.

Tibertus - decapitato.

Carnesecchi - bruciato vivo.

Paleario - bruciato vivo.

Montalcino - strozzato.

Dominis - bruciato vivo.

Giordano Bruno - bruciato vivo.

Campanella - sette volte sottoposto alla tortura e imprigionato per 27 anni.

Sarpi - pugnalato.

Vannini - la lingua strappata e bruciato vivo.

Berni - avvelenato.

Tasso - rinchiuso per sette anni come pazzo.

Galileo - messo alla tortura e imprigionato a perpetuità.

Pallavicini - decapitato.

Giannone - vent'anni carcerato.

Tenevelli - fucilato.

Pagano - impiccato.

Conforti - fucilato.

E il seguito si può leggere nelle *Mie prigioni* di Silvio Pellico.

La nostra civiltà è così dura, che tollera soltanto un'inumana grandezza. Si ignorano le moltitudini di uomini geniali morti in silenzio - di cui è svanito il ricordo e scomparsa l'ombra. Più spesso, gli uomini grandi si rimpiccioliscono per non offendere.

La storia di un popolo come il nostro è popolata di massacri, di assassinii, di soffocamenti, di mutilazioni sconosciute: sforzi grandiosi, inutili e dimenticati.

01d Dalla Treccani. **Edgar Quinet**. Storico e uomo politico (Bourg-en-Bresse 1803 – Parigi 1875). I suoi primi lavori furono la traduzione e l'introduzione delle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* di Herder, e scritti sulla Grecia moderna, la Germania e l'Italia. Prof. (dal 1841) al Collège de France, combatté dalla cattedra i gesuiti e l'ultramontanismo, auspicando anche per il cattolicesimo una riforma fondata sull'autonomia della coscienza individuale in linea con la morale protestante. Le sue lezioni furono così sospese dal governo (1848). Democratico convinto, partecipò alla rivoluzione del 1848, e come deputato (1848-49) si oppose alla spedizione contro la Repubblica Romana; esiliato (1852), continuò da Bruxelles l'attività politica e letteraria, per tornare a Parigi al crollo del Secondo Impero; fu quindi deputato di estrema sinistra all'Assemblea nazionale (1871). Ebbe contatti con le correnti patriottiche europee e, per l'Italia, con Berchet, Mazzini, Garibaldi. Scrisse di politica, di letteratura, di storia. Tra le sue opere: *Les révolutions d'Italie* (1848-51; trad. it. 1849-52); *Marnix de Saint-Aldegonde. Philosophie de l'histoire de France* (1858); *La Révolution* (1865; trad. it. 1875); *La République* (1872; trad. it. 1875); *L'esprit nouveau* (1875; trad. it. 1877), documento dell'adesione al positivismo del pensiero liberale europeo del sec. 19. Di Quinet sono stati pubblicati dalla vedova molti volumi di memorie e corrispondenza.

01e Edgar Quinet, *Le rivoluzioni d'Italia*, Napoli 1863, pp. 358-359

Il destino delle *élites* greche non è stato più fortunato.

In Atene: il roseo Partenone rammenta ancora la fuga e l'assassinio di Fidia; una caverna in cui i ragazzi si rifugiano quando giuocano a nascondersi, l'esecuzione di Socrate; la collina di Pnyx, le ombre degli esuli e l'arguzia d'una nazione che usava la ricchezza della sua lingua nello stesso tempo a cantar la luce del sole e a redigere con eleganza sentenze di morte.

Ma forse peggiore, che il tempo in cui l'Italia si solleva tutta contro i propri grandi è il tempo in cui li abbandona e diviene come invisibile. In questi momenti di angoscioso silenzio, in cui tra popolo e aristocrazia non c'è più lotta ma ignoranza reciproca, i libri sono senza lettori, i teatri senza pubblico, le botteghe senza clienti, i capi senza partigiani e tutti gli uomini indifferenti a tutto quello che è per ognuno di loro la principale ragione di vivere. Allora anche l'*élite* più forte rinuncia al suo compito, il paese è simile a una campagna sotto la neve, nei giorni in cui il sole è coperto da nubi: le ombre sembrano sparire e i rumori spegnersi.

Come spiegare che i due più grandi cicli della storia, la Roma pagana e la Roma cattolica, si siano sviluppati in un paese occupato senza posa a distruggere le proprie classi superiori? Che i greci al IV e al V secolo abbiano gettato le basi della nostra civiltà e le abbian preservate durante dieci secoli a Bisanzio?

Gli è che tra gli elleni come tra gli italiani, come tra tutti i popoli accaniti contro la vita, i grandi uomini possono acquistare una sovrumana grandezza.

Si può dire che l'Italia e la Grecia soltanto abbiano visto nascere gli eroi che hanno lottato senza sperare. Dante e Socrate, Machiavelli e Temistocle non ignoravano la sorte che li attendeva.

Osservatori acuti, essi ne avevan certo veduto l'immagine nella storia. Ma questi uomini, che l'ingiustizia e lo spettacolo del male parevano purificare e render aspri, hanno affrontato i pericoli e la morte sotto l'assillo d'un imperativo categorico della coscienza; poiché la speranza d'una ricompensa: gratitudine, rispetto, ammirazione, non poteva balenare in Italia e in Grecia che alla mente dei ciechi e degli stolidi. Per quanto disprezzassero i popoli a cui consacravano la loro vita, questo pessimismo teorico non li distoglieva dall'affrontare sdegnosi il *martirio*.

Quando si studiano le lettere o le note degli apostoli e dei Santi, si trova quasi sempre il presentimento dell'ingratitude e le prove d'una contraddizione tra la loro attività e il disgusto per tutto quello che li attrista e dovrebbe paralizzarli.

In alcuni spiriti sovrumani questa lotta contro tutti agisce come un vero stimolo. Socrate prima di morire ha pronunciato le più ispirate parole della sua vita e Dante non avrebbe scritta la *Divina Commedia* né Machiavelli il suo *Principe* e il suo *Discorso* se non fossero stati cacciati da Firenze. A notare che c'è non so quale feroce gaiezza nei paesi in cui ogni generazione demolisce quello che la generazione precedente ha edificato, ogni uomo distrugge l'opera di tutti gli altri, e in cui le tradizioni non possono mettere un freno, né opporre un'ostacolo all'impetuosità di quelli che concepiscono idee nuove.

Ricche in progetti le nuove generazioni trovano davanti a sé un terreno sempre pronto. L'inizio di ogni carriera è tanto più facile perché i vecchi stessi, non contenti di porsi ostacoli a vicenda, si servono dei giovani per ammazzarsi l'un l'altro. **E' solo dopo il primo successo che il paese intero sembra provar rimorso dei propri applausi e si affretta a gridar abbasso all'uomo che aveva poco prima acclamato** (grassetto mio).

II.

Civiltà romane e civiltà atenesi

*Una civiltà romana si fonda
sul rispetto di ciò che è nel presente;
la sua forza è il senso morale.
Una civiltà ateniese si fonda
sul libero esame; la sua forza
è l'immaginazione.*

Qual'è l'origine di questo istinto eversore dell'Italia? Come si può chiarire il mistero di un paese, in cui la vita scaturisce dalla morte?

Bisogna dividere le civiltà dell'Europa in due categorie che si vedono nella storia opporsi e succedersi: *la civiltà che vorrei chiamare romana e l'ateniese.*

La civiltà romana insegna agli uomini ad operare, a tener conto l'uno dell'altro. La civiltà ateniese insegna agli uomini a riflettere. Nella civiltà romana regna l'ordine, nella civiltà ateniese la grazia, l'arte o la filosofia. Nella civiltà romana si scusa l'ignoranza di un industriale, nella civiltà ateniese l'immoralità d'un artista. Nella civiltà romana ci si annoia; nella civiltà ateniese ci si distrugge. Le civiltà romane sono così ben regolate, che gli uomini per riuscire a viverci non hanno da conoscerne il meccanismo; ma in quel *caos* che è una civiltà ateniese gli uomini che non si rendono conto dei difetti, dei pregi e dei segreti del loro mondo, sono perduti.

Nelle civiltà romane la calma invita gli uomini a non riflettere; da questo torpore universale la quiete stessa è mantenuta e oscuramente corrosa; nelle civiltà ateniesi il disordine affina l'intelligenza e l'intelligenza provoca il disordine. Le civiltà romane sono perciò minacciate da crisi di sonno, dall'oblio delle loro origini, e da una forma di voluttuosa inerzia; le civiltà ateniesi dalla instabilità, dalla mobilità e dal fuoco di un malcontento perpetuo. Il governo è uno dei privilegi delle civiltà romane.

L'amore uno dei privilegi delle civiltà ateniesi. *Per formare una civiltà romana gli uomini devono possedere una coscienza morale, una mente divisa in compartimenti. Una civiltà ateniese si fonda sull'immaginazione; ma l'immaginazione infrange i compartimenti e sovverte l'ordine.*

Il principio di una civiltà romana è il rispetto di tutto ciò che è nel presente. *La sua forza è il senso morale.*

Il principio di una civiltà ateniese è il libero esame e un continuo sogno e una continua attesa dell'avvenire. *La sua forza è l'immaginazione.*

Roma fu una civiltà romana fino al tempo di Cesare; durante un secolo si è sforzata, non tanto di fondere quanto di equilibrare il suo antico istinto sociale e conservatore, collo spirito ellenico intellettuale e rivoluzionario. A cominciare dal 2. secolo la Roma delle dispute giuridiche e religiose è una civiltà ateniese.

Perché gli inglesi, così tenaci ed energici quando fanno una rivoluzione conservatrice, quando cioè si rivoltano contro il proprio governo se esso viola la sua legge, sono disorientati davanti ai rischi di una rivoluzione rivoluzionaria quando si tratta di rovesciare un governo i cui principi non si adattano più ai tempi, quando si tratta di sostituire nuovi principi a quelli invecchiati? Perché hanno il senso morale e l'idea del diritto, ma mancano di immaginazione. ⁽²⁾

Uno spirito ateniese dotato di immaginazione potente, concepisce senza difficoltà al momento delle crisi i principi nuovi necessari a una nuova società; direi anzi che li concepisce anche quando non sono necessari. Ad ogni modo, l'idea di cambiare delle istituzioni, utile o inutile che sia, invece di spaventarlo lo tenta. Lo spirito ateniese si adatta rapidamente ad un futuro che riesce colla immaginazione a rappresentarsi con una esattezza spesso illusoria.

Ma è altrettanto pronto ad attaccare che a scoraggiarsi.

Intravede troppo rapidamente il modo di risarcirsi dei danni subiti, e siccome è abituato a mettere d'accordo il diritto e i bisogni, la legge e la forza, la sua coscienza è incapace di ricorrere alla violenza, senza ricorrere, per giustificarla a degli argomenti di diritto, così come di vedere il diritto violato senza trovar modo di giustificare la violenza.

Uno spirito sociale invece dotato dell'idea del diritto si rivolta d'istinto contro il Potere quando il Potere non rispetta il diritto nel dominio in cui la forza è esclusa. Non ammette accordo con un giocatore, che cambia d'un tratto a suo vantaggio le regole del gioco. Ma siccome manca di immaginazione, lo stesso uomo che lotta con tanto ostinato coraggio contro il potere quando esso ha violato il diritto, è incapace di concepire nuovi principi con cui abatterlo e sostituirlo se lo giudica cattivo.

Io mi chiedo pertanto come un celebre storico del secolo XIX ha potuto vedere nella rivoluzione francese una seconda edizione della rivoluzione inglese, mentre la prima è puramente conservatrice e la seconda puramente rivoluzionaria.

² Leo, nelle sue note, nei suoi libri posteriori, si è assai preoccupato di distinguere le *rivoluzioni conservatrici* da quelle rivoluzionarie. Vedi a questo proposito *Paris, dernier modèle de l'Occident*, Rieder editeur Paris.

III.

Le rivoluzioni italiane dal X al XIX secolo

*Grazie alla sua immaginazione
e alla libertà politica e intellettuale
l'Italia crea fra il X e il
XIV secolo una delle civiltà più
stupende della storia; ma non
avendo idea del diritto, lascia
in pochi anni tutto sfasciarsi.*

I.

Non è per caso che l'Italia, all'inizio del nostro millennio ha compiuto una delle maggiori rivoluzioni rivoluzionarie della storia, ma perché gli italiani possedevano, ad un tempo, lo spirito investigativo, e l'immaginazione proprie dello spirito ateniese; e non esitavano a combattere principi politici invecchiati e a concepirne dei nuovi.

Dopo il X secolo fino alla fine del secolo XIV gli Italiani, liberi di esercitare la fantasia e l'introspezione, si lascian trascinare dai loro istinti ateniesi.

Cosmopoliti, in un tempo in cui ogni paese si rinchiudeva in un cerchio di castelli fortificati, di barriere doganali, di leggi corporative, fondano una civiltà universale. Gli artisti non creano che per l'uomo e gli uomini politici non degnano sognare che una supremazia di *diritto* sull'universo *la monarchia del mondo*.

Credono ai principii. Noi ridiamo di questi sognatori che si ostinano a veder nei Papi alleati coi tiranni, i difensori delle repubbliche democratiche e negli Imperatori germanici i successori di Cesare.

Ma ostinandosi a far del Papa e dell'imperatore quello ch'essi non erano più, gli Italiani han potuto attribuire una certa legittimità a governi derivati da una rivoluzione e salvaguardare la libertà dei Comuni.

Le lotte civili sono spaventose. Guelfi e Ghibellini sacrificano uomini, sperperano ricchezze, distruggono città. Ma pure sviluppano con quello della fazione il sentimento della solidarietà; come esaltano le passioni pubbliche, le virtù virili della razza, così mantengono il paese in uno stato d'eccitamento favorevole, comunque sia, al progresso d'una civiltà.

Lo spirito ateniese dell'Italia crea durante quei tre secoli una delle civiltà più stupende della storia. Sensibili al godimento del bello, gli Italiani arricchiscono le città di palazzi, di chiese, di giardini, di statue; coprono le mura di affreschi e di quadri, producono il *dolce stil nuovo*, la *Divina Commedia*, il *Canzoniere* del Petrarca, il *Decamerone*.

Attivi, amanti del lavoro, dei commerci, della terra, perfezionano e rinnovano per istinto tutto quello che gli uomini son usi di intraprendere per abitudine e tradizione, e così inventano la *partita doppia*, la cambiale, gettano le basi del capitalismo (S. Antonino), studiano un'agricoltura scientifica e riabilitano il lavoro fino a farne il principio del diritto sociale. Logici, danno al cattolicesimo un sistema in cui si ordina la produzione immensa dei Padri della Chiesa. Appassionati di coltura, amanti dell'antichità, fondano la scuola di diritto di Bologna, ridiscoprono e commentano il Diritto Romano, rimettono in circolazione i classici. Costretti a far la guerra, stabiliscono le regole di una nuova strategia e di una nuova tattica, sostituiscono gli accorgimenti dello spirito alla forza del corpo e del numero (Bracceschi e Sforzeschi). Curiosi di tutto, amanti di discutere, d'intraprendere, di governarsi, istituiscono e difendono aspramente quelle Repubbliche, primi modelli d'un regime borghese, in cui tutti i cittadini partecipano al potere.

II.

Questa fioritura precoce della civiltà è frutto della libertà politica ed intellettuale, di cui gode l'Italia in questo periodo.

Nelle Repubbliche italiane, né la vita, né la proprietà, né l'onore dell'uomo erano protette dalle leggi; la Signoria aveva il diritto di avocare a sé il potere giudiziario quando lo credesse opportuno; i Podestà non erano punto chiamati a motivare i loro giudizi, l'istruzione era segreta, l'accusato senza avvocati e la procedura si iniziava con la tortura.

Poiché i cittadini non avevano mai pensato a limitar l'autorità dello Stato, non s'indignavano punto

se il governo li condannava per delitto di eresia, di magia o perché essi gli fossero contrari. Nei consigli delle Repubbliche non si deliberava mai: si votava in segreto. La libertà civile, gloria della Costituzione inglese, era ignorata.

Ma l'Italia *possedeva la libertà politica e la libertà intellettuale*. Poiché i magistrati si succedevano al potere ogni due mesi, l'amministrazione della cosa pubblica riempiva la vita della borghesia, e il controllo della borghesia bastava a soddisfare il popolo. I cittadini delle repubbliche partecipavano direttamente o indirettamente al potere, la sovranità apparteneva a loro. L'interesse che la Città intera prendeva alla politica e agli avvenimenti internazionali, quello stato di effervescenza perpetua, dovevano sviluppare l'intelligenza degli uomini. Gli Italiani dell'XI, XII, XIII secolo potevano tutto discutere, tutto intraprendere. Dante non temeva di collocare nell'inferno un Papa vivente; la Chiesa che rispettava, nei suoi Stati, le istituzioni democratiche, diffondeva la cultura greca e incoraggiava lo studio d'Aristotele; si tolleravano dei Santi molto audaci e quasi pericolosi. Grazie a questa libertà politica - la democrazia veneziana del X secolo ne è il primo modello e la Pace di Costanza del 1103 la prima carta - grazie a questa libertà intellettuale, l'Italia riuscì a creare una civiltà raffinata, in un tempo in cui l'Europa intera non pensava che a campare.

III.

Pure tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV una molla misteriosa si rompe in quest'organismo pieno di vita. La crisi è breve; l'Italia riprende presto la sua via; ma basta studiare da vicino i secoli seguenti per capire che essa trema.

Oh! l'apparenza è grandiosa! I capolavori d'architettura, di pittura, di scultura che l'Italia produce ancora, sono ben lungi dall'apparire in decadenza.

Trascinando su dei carri i resti di Roma e d'Atene disseppelliti da mille sognatori, il Quattrocento e i secoli seguenti si svolgono come una grandiosa cavalcata.

Ricca, malgrado le rapine di cui è vittima, l'Italia considera sempre gli stranieri come barbari.

Non è stata l'Italia a scoprire la prima il piacere sottile dell'erudizione? Non ha forse essa immaginato una nuova sorgente di bellezza, l'Opera?

Ma non è sorprendente che una civiltà ateniese, destinata a sviluppare e ad utilizzare tutte le sue qualità intellettuali, dal secolo XVII non produca quasi più che opere decorative - quadri, statue, palazzi, chiese, giardini - e che i suoi poeti, tanto avviliti da non saper più leggere e comprendere la *Divina Commedia*, diffidino, spaventati della loro stessa voce, delle idee generali, della politica, della critica dei costumi, dei drammi morali, e cerchino rifugio - quando non si rassegnano a cantar le lodi della ragione di Stato - in una sensualità preziosa, nei giochetti di stile, nel culto della sensazione, come i pastori d'Arcadia cercavano asilo nelle grotte tappezzate di edera?

E' veramente un caso che gli Italiani, nello stesso quarto di secolo, vedano iniziarsi la Contro-Riforma e l'Opera? E quei palazzi, quelle basiliche sopraccariche di ornamenti, quelle torri, quelle scale di marmo, non sono una deviazione verso il fasto dell'istinto creatore degli Italiani?

La civiltà è in agonia. Che cosa è avvenuto?

IV.

La libertà è stata soppressa.

Prima la libertà politica. Al governo dei partiti succede, durante la seconda metà del secolo XIV, il governo brutale dei Tiranni, poi il regime sospetto dei Signori.

Poiché l'Italia non possedeva libertà civile e l'indipendenza e i diritti delle corporazioni operaie, delle corporazioni mercantili, delle Arti, fondate in un periodo di libertà politica, non erano garantite da alcun privilegio o franchigia, i *Comuni* passano dalla libertà ad una tirannia illimitata. I *Comuni* francesi non possedevano nessuna sovranità politica; ma usi, dopo l'undecimo secolo a resistere ai Signori e ai Re, avevano dato alla loro fedeltà, grazie al sistema feudale, la forma d'un contratto.

Stipulando innumeri garanzie - il mantenimento delle istituzioni locali, il diritto per gli abitanti di essere giudicati nel paese, la facoltà di sorvegliare la ripartizione dell'imposta - essi avevano ottenuto che l'autorità della monarchia fosse limitata dal loro consenso. D'altra parte, il numero di corpi che godevano di franchigie, di libertà, di privilegi irrevocabili era imponente.

Nei *Comuni* italiani il governo avendo goduto invece di un'autorità illimitata, era naturale che il

tiranno che prendeva il suo posto, ereditasse gli stessi diritti pur non essendo tenuto agli stessi doveri.

Ma se la libertà politica è soppressa, resta ancora agli Italiani, nel primo quarto del secolo XVI, la libertà intellettuale; è la Contro-Riforma che s'incarica di distruggerla col fuoco.

Come una madre troppo sollecita che impedisce al suo bambino di correre per paura che possa cadere, la Chiesa circonda, poi addormenta il popolo Italiano per paura che ceda alla tentazione dell'eresia.

Per la prima volta la Chiesa pubblica un *Indice*, quell'indice così severo che i soli librai di Firenze rischiano di perderci 100.000 scudi! Vengono chiuse numerose accademie. Le spie dell'Inquisizione paralizzano le conversazioni, rendono prudenti i parlatori, che dopo un secolo di umanesimo sono usi a sottomettere ogni cosa al libero esame. Autorità sospettose si sforzano d'impedire il progresso delle scienze. A Padova si può visitare ancora il primo teatro anatomico costruito in Europa. E' rotondo ed elegante con balaustre scolpite in legno chiaro fino al soffitto. Ma gli studenti vi venivano con strumenti musicali per ingannar la polizia e vi avevano preparata una trappola in cui il cadavere poteva sparire in caso di sorpresa.

Si capisce che Savonarola al secolo XV lanci già il grido: "Non mi resta che piangere su questa cattedra. Imparate a morire".

La tragedia quotidiana delle nostre *élites* comincia allora. In tutti i domini dello spirito non si vedon più che dei piccoli papati e dei solitari.

Quelli che non hanno voluto o non hanno saputo adattarsi ai quadri ufficiali si esiliano spontaneamente nella solitudine. Anche tra di loro hanno pochi rapporti. Cardano, Campanella, Bruno, Vannini non si conoscono l'un l'altro.

E' qualche volta difficile di riabilitare, tanto i contemporanei sono indifferenti e tanto facilmente la posterità è pronta a dimenticare, quegli uomini di Stato senza elettori e senza re, quei musicisti senza orchestre, quegli architetti senza pietre, vittime d'una ingiustizia ignorata. Denina, lo storico italiano parla nella sua storia delle Rivoluzioni d'Italia, d'uno scrittore "che sarebbe diventato altrettanto celebre che il Signor Caylus se non fosse caduto in disgrazia del Gran Duca". Quanti intellettuali, in Italia, si son rassegnati all'oscurità per sfuggire il martirio!

V.

Qual'è il cataclisma che ha distrutta la libertà in Italia? E' stato lo scisma d'Occidente che scartando la Chiesa, tolse al partito Guelfo il suo appoggio naturale? E' stata l'invasione di Carlo VIII, che rivelò all'Europa la debolezza militare d'un paese rigurgitante d'oro? E' stata la dominazione degli Imperiali? O la Contro-Riforma?

Questi grandi avvenimenti e soprattutto la Contro-Riforma, hanno influito molto sul destino dell'Italia; ma secondo me, questa crisi della libertà è dovuta soprattutto a cause psicologiche; le qualità e gli istinti ateniesi del popolo portati all'estremo, provocano necessariamente la rovina d'una civiltà ateniese.

La libertà è soppressa dalle forze stesse che l'hanno insediata. Il cosmopolitismo che gli Italiani derivavano dal Papato, quel "sentimento dell'universo" ammirevole in un'Europa feudale in cui i popoli si drizzano gli uni contro gli altri, favorisce a lungo andare lo stabilirsi delle tirannie straniere in Italia. Indifferenti alla loro nazionalità, avvezzi da secoli a veder il tedesco seduto al loro focolare, gli italiani lasciano rovesciar dagli Imperiali le loro Repubbliche senza degnare neppur di mettersi alla finestra.

La passione dei principii si esaurisce: gli uomini non possono battersi durante tre secoli per dei fantasmi - un papa Guelfo e un Cesare che si riconciliano al momento in cui i loro seguaci si massacrano per loro - , senza diventar scettici.

Lo spirito di fazione resta fecondo finché un certo rispetto dell'avversario lo tiene a bada.

Eccessivo, apre la via, per reazione, ai monopoli e alle tirannie. Ogni città, indebolita da lotte sempre più feroci, minacciata di diventar preda della città vicina, è obbligata di preferire un'apparenza d'ordine che l'avvelena lentamente, ad una libertà che l'uccide.

Volontariamente essa si assoggetta a un condottiero o si vende, spettacolo pietoso, a un signore.

VI.

Dopo tre secoli di grandezza, questo decadere dei *Comuni* era nell'ordine delle cose. In ogni regime libero vi sono i germi d'una tirannia, nello stesso modo che ogni tirannia sfocia nella libertà. Poiché gli uomini non apprezzano che quello che loro manca, la vita dei popoli è sottoposta a un'altalena continua.

Ma come spiegare che questi governi arbitrari e illegittimi, stabilitisi in tutta l'Italia con colpi di Stato verso la fine del secolo XIV, durino più di quattro secoli, senza provocare una vera rivoluzione? L'acqua vivifica la terra; dappertutto dove passa si vedono crescer le piante e sorgere le città, moltiplicare gli uomini, gli animali, la vegetazione.

Ma se invece di scorrere nel letto dei fiumi o di scaturire in sorgenti dalle montagne, l'acqua stagna, essa spande intorno miasmi e diventa tanto più pericolosa quanto più mite è la stagione. Quando il destino dell'Italia parve irrevocabile, l'elasticità dello spirito ateniese permise al popolo di adattarsi rassegnato alla tirannia.

Osservatori acuti, gli italiani credettero troppo facilmente che il cambiamento non avesse rimedio: riconobbero con troppa lucidità la loro debolezza.

Questa chiaroveggenza, invece che eccitarli a resistere, li depresse. I partiti si sfasciarono, ciascun uomo trovandosi solo, diffidente degli altri non pensò più che a sé. Voltò casacca e cercò di sfruttare i nuovi regimi, che la sua stessa indifferenza contribuiva a mantenere. Gli artisti si orientarono d'istinto verso le arti plastiche e figurative in cui non si correva rischio di imbattersi in un'idea generale.

Si misero al soldo dei Signori, li divertirono con delle barzellette, o tentarono di dare a questi governi, stabiliti sulla forza, l'appoggio di una teoria e una giustificazione ideale attinta alla storia antica.

Niente prova meglio questa degradazione dell'intelligenza, che la leggenda creata intorno a Tacito dai filosofi italiani del secolo XVII. In questo quadro, destinato dal primo storico romantico a render eterna l'onta dell'Impero e a colpire la secreta nequizia degli Imperatori, gli scribi della Contro-Riforma ritagliano l'immagine d'un Principe modello che giustifichi la ragion di Stato. E come sono abili a conciliare le necessità di perpetrare un delitto per conservare un trono illegittimo e le leggi morali di Moise e di Gesù Cristo, lo Stato Dio dei latini e lo Stato, strumento di Dio, dei Cattolici!

"Ciascuno adotta volentieri i pareri altrui quando sono in favore di un'opinione che professa" diceva Montaigne.

Gli Italiani credevano veramente a questi sofismi o si divertivano per vanità di letterati a rivestir tali controsensi d'un'apparenza di ragione? Contempliamo quel Machiavelli che li scandalizza e che non citano mai. Esiliato all'Albergaccio dopo aver subito la tortura, l'ultimo italiano che soffre della decadenza del suo popolo si vede ridotto a scrivere, per vendicarsi della malizia umana, una rabbiosa apologia di Cesare Borgia. Rapidamente, gli italiani adattarono la loro morale ai tempi nuovi.

L'amore della famiglia, che era sempre stato molto vivo in loro, diventa tanto più importante perché gli uomini lo possono invocare nei pericoli pubblici per giustificare la loro vigliaccheria o la loro indifferenza.

L'ordine fondato sulla famiglia si sostituì lentamente in Italia all'ordine politico dei *Comuni*. La morale più barbara e più facile prendeva il posto della morale superiore. Una società in cui l'uomo tiene al suo onore di Repubblicano, di Guelfo, di Ghibellino, non è superiore a una società, in cui sotto l'influenza degli spagnoli, egli non tiene più che al suo onore di marito? Quanto si è lontani dalle lotte per l'Imperatore e per il Papa! E quel coraggio che ormai poteva servire solo le passioni personali, si trasformò in spirito di vendetta.

L'immaginazione stessa si offrì agli italiani inattivi per occuparli, agli sdegnosi per distrarli, ai briganti che avevano ancora un resto di coscienza, per giustificare le loro azioni malvagie.

Accanto a una nobiltà evirata e a una *élite* intellettuale che si era venduta per dell'oro e dei posti, solo la plebe sfuggì all'influenza corruttrice del governo e conservò il buon senso, la drittura, il vigore interiore degli antichi italiani.

VII.

Disperso e senza difesa questo popolo ha dunque vissuto fino al secolo XIX solo per fare il comodo dei suoi Principi?

Chi ignora con quali armi esso si difende, si lascia facilmente ingannare dalla sua calma. E' stato tacciato di scetticismo. Perché avrebbe dovuto credere ai Re e ai Duchi? Invece di resistere al potere, lo disgrega. Prudenti e ossequiosi, gli Italiani cedono sempre e non si lasciano convincere mai.

Lodano i regimi più arbitrari; ma, come tutti gli uomini cresciuti nei regimi di tirannia, indifferenti al bene pubblico, si sforzano di indebolire i governi per meglio sfruttarli. Soggetti, corrompono l'amministrazione che li regge, fin che la vita, in apparenza impossibile, continua, grazie a mille accomodamenti.

Funzionari, tradiscono il loro governo, sia; che il loro buon senso o il loro odio istintivo della crudeltà si rivolti contro le misure odiose che dovrebbero applicare o sia che semplicemente un'irritazione profonda d'uomini oppressi, li inciti a nuocere al potere a cui pure partecipano. Così non si dovrebbe dimenticare, quando si accusa la Chiesa di aver indebolito gli Italiani che gli Italiani hanno nel tempo stesso indebolito la Chiesa, la Curia romana, il Papa. Non allignavano forse, sacra vigna, su quella terra che avevano forzata a diventar sterile?

I secoli sfilarono. Piegando poco a poco sotto i colpi tremendi che avevano ricevuto al secolo XIV e al XVI e di cui nessuno più si ricordava, l'Italia e la Chiesa si sforzavano ancora di paralizzarsi l'un l'altra, quando un generale abbatté per distrazione l'una e l'altra alla fine del XVIII secolo.

Nel secolo XIX l'Italia ha ancora energia bastante per compiere una seconda rivoluzione rivoluzionaria.

Questa volta è la rivoluzione di un piccolo gruppo: il popolo resta indifferente quando non è ostile; ed è a viva forza, violentandolo, che un piccolo gruppo d'intellettuali, di nobili, di politicanti lo costringono a creare, profittando del disordine dell'Europa, un nuovo Stato ... ma esso sta morendo.

IV.

La disfatta delle rivoluzioni conservatrici

*Gli Italiani sono inetti a compiere
rivoluzioni conservatrici
perché non hanno idea del diritto
e perché l'elasticità dello spirito
permette al popolo di adattarsi
rassegnato alla tirannia.*

Ora come spiegare che gli Italiani i quali hanno avuto energia sufficiente per compiere due grandi rivoluzioni rivoluzionarie, per cambiare due volte i principii secondo i quali erano retti, non abbiano saputo resistere ai colpi di mano di qualche ricco banchiere o signore, quando vivevano ancora fra i ruderi delle repubbliche? Che non abbiano mai saputo ribellarsi contro gli abusi del potere? Si tratta solo di un caso?

Esaminiamo una delle rivoluzioni del secolo XVI, la rivoluzione dei Fieschi [1].

1 www.ilsecoloxix.it **Congiura dei Fieschi**. Genova - **Adolf Hitler e la congiura dei Fieschi**. Divenne un'ossessione, per il *führer*, la vicenda che tinte di sangue la politica della Repubblica di Genova nel 1547. Nel suo *Mein Kampf*, nei discorsi pubblici e nelle serrate trattative di guerra, adoperò insistentemente la stessa citazione, con significati differenti.

Il tentato colpo di Stato contro il "principe" Andrea Doria e il suo delfino designato, il nipote Giannettino, diventò per il dittatore nazista una metafora politica utilissima e versatile. Hitler imparò a conoscere la storia genovese da uno dei suoi autori di riferimento, il drammaturgo e "tedeschissimo poeta" (definizione postuma di Hugo von Hofmannsthal) Friedrich Schiller, che nel 1782 aveva composto *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Una tragedia che conquistò le platee tedesche di fine Ottocento e che aveva affascinato il *führer* negli anni bui della Prima guerra mondiale.

Il personaggio dell'opera che Hitler fissò nella memoria, citandolo nella sua discussione politica come l'incarnazione del nemico, del traditore, del fallito, dell'utile idiota o dello sconfitto, è il Moro. Condannato in ogni caso all'oblio. Il passaggio è gelido: *Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen*.

Ovvero: "Il Moro ha fatto la sua opera, il Moro può andarsene" (ma anche: può essere bandito, preso a calci. Sono queste le parole che risuonano nella mente di Hitler e finiscono nei suoi pensieri. Uno scambio di battute nella quarta scena del terzo atto della *Congiura del Fiesco a Genova*.

La trama non si discosta troppo dalla verità storica della cospirazione dei nobili "popolari" filofrancesi guidati da **Gian Luigi Fieschi** contro la stirpe conservatrice dei Doria, che si era legata agli spagnoli. Giannettino fu ucciso durante l'azione, ma il popolo non seguì

Essa trionfa. Doria è in fuga e i suoi seguaci si disperdono disordinatamente. I vincitori cercano il loro capo, non lo trovano più: impacciato dalla sua corazza di ferro si è annegato mentre saltava da un battello all'altro. Fra i partigiani del Fieschi nasce una grande confusione. Doria ritorna e riprende il potere abbandonato senza incontrare resistenza; poche rivoluzioni conosco in cui il caso sembri avere una funzione così capitale. Non spinge esso la civetteria fino a dare la vittoria al partito della tirannia con un'ondata che allontana di qualche bracciata due pontoni al momento in cui Fieschi alza il piede? Ecco un'ondata le cui conseguenze furono enormi. Si capisce come la sproporzione tra questo brivido d'acqua e il destino d'una rivoluzione e d'una repubblica abbiano sedotto l'immaginazione ardente d'un poeta romantico tedesco.

Ma se si studiano una dopo l'altra le rivoluzioni analoghe che scoppiano in Italia dalla fine del secolo XIV fino alla metà del XVI, ci si accorge che il *caso* è sempre favorevole ai tiranni e contrario ai rivoluzionari. *No, non è per un caso che queste rivoluzioni naufragano, ma perché gli Italiani sono inetti a compiere rivoluzioni conservatrici.*

Se i Genovesi avessero avuto "*il senso della rivoluzione conservatrice*" avrebbero trovato altri capi da sostituire a quello improvvisamente annegato; e la morte di Fieschi a cui si attribuisce il fallimento della rivoluzione non sarebbe stato che un disgraziato accidente. Anche i Parigini nel 1830, a un certo momento si trovarono senza capi. Pure, tre persone sconosciute salvarono la situazione convocando i deputati al Palazzo Municipale, con un ordine del giorno affisso ai muri e firmato "G. Bade, *per il governo provvisorio*, e Colonnello Zimmer *per ordine del Generale Dubourg*" mentre il governo non esisteva che nella loro immaginazione. *Il caso non ha maggiore peso* sulla sorte delle rivoluzioni che i bisticci tra amanti non ne abbiano sulle nascite dal punto di vista delle statistiche.

Ma allora perché i popoli ateniesi non sanno compiere delle rivoluzioni conservatrici?

Perché non hanno idea del diritto.

E' uno spettacolo strano questo che il paese in cui si riscopre il diritto romano, in cui si fondano

l'ondata eversiva così come aveva sognato il "Fiesco".

Egli stesso, anzi, nel tentativo di conquistare le galee repubblicane, cadde goffamente in mare, morendo affogato per il peso della sua armatura. Nel giro di un giorno, Doria si riprese la città e sancì la sua crudele vendetta. Per Hitler, un monito (guai a fallire) e un insegnamento (punire i traditori), nello stesso tempo, Schiller mette in scena come protagonista Muley Hassan, il Moro di Tunisi. Un briccone doppiogiochista, un molle profittatore. È lui, in un drammatico dialogo con il Fiesco, a pronunciare la frase cruciale. Hitler, nell'undicesimo capitolo della prima parte del *Mein Kampf*, dedicato alla "Nazione e alla Razza", la riscopre per la prima volta. Per descrivere le differenze tra gli ariani e le altre razze umane, disquisisce sull'utilità millenaria degli animali (adeguatamente educati) per gli uomini, ma ricorda che il cavallo, così imprescindibile per secoli, è stato poi inesorabilmente e senza pietà sostituito dalle macchine.

E spiega: "Il Moro ha fatto il suo dovere, il Moro può andare". È il ritmo incessante della Storia, sostiene, che alla lunga premia i migliori. Nel *Mein Kampf* (pubblicato nel 1925) c'è poi un'altra citazione del tema del Fiesco. Nel capitolo 9 ("Organizzazione e significato delle SA") della seconda parte, il *führer* accusa bolscevichi ed ebrei di aver messo le mani sulla Germania stremata dalla **Grande Guerra** e di essersi serviti, per mascherare la loro "feroce rivoluzione", dei vecchi servitori dello Stato.

Di averli usati come utili idioti con l'obiettivo di scaricarli in un secondo tempo, un "Moro che deve fare il suo lavoro e quando l'ha finito va preso a calci". Curiosamente, nell'edizione italiana, pubblicata da Bompiani fino al 1940, il Fiesco scolorisce. La prima citazione scompare nel compendio pattuito per le versioni non tedesche; nella seconda il Moro diventa un banale pronome: "Si aveva bisogno di loro per un certo periodo e quando essi ebbero assolto il loro compito si osò dar loro il calcio dovuto".

La "metafora genovese" doveva proprio piacere a Hitler. Infatti la ripete, 15 anni dopo, in altre fatidiche occasioni. Come durante l'intervento al Palazzo dello Sport di Berlino il 30 gennaio 1941, in occasione dell'ottavo anniversario della presa del potere. Il dittatore infiamma il popolo affermando che "la Germania non è esistita per 300 anni", inveisce contro la prepotenza britannica e proclama lo spazio vitale che spetta ai tedeschi dopo il macello perpetrato dai (vecchi) potenti del mondo. Quindi paragona il "mostro" Versailles al "Moro che ha compiuto la sua opera e che ora deve essere bandito".

Ancora, un nuovo riferimento alla "Congiura del Fiesco" è conservato nella trascrizione (archivio *NS-Dokumente zum Nationalsozialismus*) del colloquio tra Hitler e il disgraziato presidente ceco Emil Hácha, avvenuto a Berlino nella notte tra il 14 e il 15 marzo 1939, mentre i carrarmati nazisti si stavano già schierando per invadere Praga. Il *führer* è devastante: "Siamo in grado di distruggere il vostro esercito in due giorni. Provo pena quando leggo del popolo ceco sulla stampa estera. Di voi si ha l'impressione di ciò che è ben riassunto nel detto: il Moro ha fatto la sua parte, il Moro può andare".

Hácha perse i sensi, i medici di Hitler dovettero rianimarlo e solo dopo qualche ora trovò la forza per firmare una resa obbligata.

Quest'ultima vicenda è stata recentemente raccontata da Laurent Binet, docente di Letteratura all'Università Parigi VIII, nel suo "*HHhh - Il cervello di Himmel si chiama Heydrich*" edito da Einaudi. Binet è il primo a puntare l'attenzione sulla strana figura del Moro nell'attacco verbale di Hitler su Hácha. E azzarda diverse interpretazioni, cercando invano di sciogliere la metafora.

Perché nessuna spiegazione semantica lo convince dal punto di vista storico. Di certo Hitler amava *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, ma il Moro per lui era soprattutto un utilissimo veicolo "mediatico". E lo stesso professore parigino, non senza ironia, conclude la sua analisi sostenendo che il *führer* scelse quella metafora perché rimandava a un modello culturale di riferimento ben preciso. Non colto, ma "nazionale". Ignaro del fatto che, presto, il mondo intero lo avrebbe bruscamente trasformato nel Moro più temuto della Storia.

le più celebri Università di diritto d'Europa è quello in cui *il diritto resta semplicemente un gioco dello spirito*, una branca della filosofia e degli studi classici, una miniera di "tesi" Fra il Popolo e il Conte, fra il Popolo e il Vescovo non vedo in Italia alcun *patto* sulla base del *diritto*, analogo a quei patti che reggono i rapporti tra i Comuni e i Signori in Francia. Nessuna di quelle convenzioni, di quelle franchigie, di quei privilegi riconosciuti, osservati e legittimati poi dai secoli. La lotta tra Guelfi e Ghibellini non è frenata da alcuna convenzione; la ferocia più ripugnante, le mutilazioni in massa, la distruzione fino alla fondamenta delle città vi sono ammesse; il vincitore ha tutti i diritti sul vinto, la maggioranza sulla minoranza; la *giustizia* non si vergogna di confessare che obbedisce alle passioni politiche; e i cittadini non hanno niente che li garantisca contro i capricci del governo che han scelto.

Il Popolo Italiano ha lottato per aver il diritto di esercitare il potere: non per avere il diritto di proteggersi dagli eccessi. Per compiere le rivoluzioni conservatrici gli mancò sempre l'orrore per l'ingiustizia; la rivolta contro il diritto violato che permette, senza intesa, la resistenza individuale e generale; *la coscienza morale* che dà l'illusione che tutti sono con noi anche se siamo soli. Che cosa poteva opporre l'italiano alle tirannie, quando erano le più forti ed erano anche concilianti?

E' qui che si rivela la debolezza della civiltà ateniese.

Gli Italiani sono abbastanza intelligenti e audaci per attaccare un regime in nome di un principio nuovo, ma sono incapaci di resistere ai suoi abusi, di difendere le istituzioni politiche che hanno conquistato.

Incapaci di quella generosa disperazione che spinge alla rivolta anche quando le forze contrarie sono superiori. Essi amano troppo calcolare il pro e il contro e si rassegnano troppo facilmente alla loro sorte.

Al secolo XVI gli Italiani avrebbero avuto bisogno di una dozzina di Hampden ^[02].

Hampden era un gentiluomo inglese della Contea di Burkingham serio, moderato, prudente, sereno, affabile, rispettato da tutti. Quando, nel 1636, si trattò di ripartire le tasse, i magistrati della Contea non volendo irritarlo, imposero ai suoi bastimenti la piccola somma di 20 scellini.

Questa imposta era illegale; Hampden rifiutò di pagarla. Lo si minacciò, ma persistette nel suo rifiuto.

In prigione insistette per portare la questione davanti al Re, poiché il Re era interessato quanto lui - diceva - a risolvere detta questione. Il Re si lasciò convincere.

Fu allora che si aperse il memorabile processo che mise a soccquadro l'Inghilterra. Durante 12 giorni Hampden e i suoi avvocati senza declamazioni e partendo solo dalla propria coscienza e dal proprio diritto, discussero delle leggi del regno in mezzo alla effervescenza generale. Hampden fu condannato, ma tutto il paese si sentì condannato insieme ad Hampden per questa sentenza, e quei 20 scellini imposti senza diritto scatenarono la più grande rivoluzione conservatrice della storia europea.

In questo paese che ha la legislazione la più confusa e la meno organica, l'idea del diritto è tanto profonda e il senso morale tanto sensibile che un minimo di illegalità e di ingiustizia basta a provocare una rivoluzione.

Il popolo inglese è disposto a sopportare dal potere piuttosto delle ferocie che dei capricci.

02 Da Wikipedia (traduzione. **John Hampden** (giugno 1595 circa - 24 giugno 1643) è stato un proprietario terriero e politico inglese la cui opposizione alle tasse arbitrarie imposte da Carlo I lo rese una figura nazionale. Alleato del leader parlamentare John Pym e cugino di Oliver Cromwell, fu uno dei Cinque Membri il cui tentativo di arresto nel gennaio 1642 scatenò la prima guerra civile inglese.

Dopo l'inizio della guerra nell'agosto del 1642, Hampden raccolse un reggimento di fanteria e morì per le ferite ricevute nella battaglia di Chalgrove Field il 18 giugno 1643. La sua perdita fu considerata un duro colpo, in gran parte perché era uno dei pochi leader parlamentari in grado di tenere insieme le diverse fazioni.

Tuttavia, la sua morte prematura significò anche che evitò gli aspri dibattiti interni più tardi nella guerra, l'esecuzione di Carlo I nel 1649 e l'istituzione del Protettorato. Questo lo rende una figura meno complessa di Cromwell o Pym, un fattore chiave nel motivo per cui la sua statua fu eretta nel Palazzo di Westminster per rappresentare la causa parlamentare nel 1841.

Una reputazione di opposizione onesta, di principio e patriottica al governo arbitrario lo rese anche una figura popolare in Nord America; prima della rivoluzione americana, Franklin e Adams furono tra coloro che fecero riferimento a lui per giustificare la loro causa. [...]

La resistenza inglese contro l'illegalità e l'ingiustizia non si indebolisce quando il potere passa dal Re al Parlamento, dal Parlamento a Cromwell ^[02b].

La Camera ordina la proclamazione ufficiale nella città di Londra degli atti votati contro la monarchia. Il Lord Maire ^[02c] si rifiuta, allegando scrupoli della propria coscienza. Hampden affronta volontariamente la prigione per protestare contro il regime di Carlo I. Lillburne si fa arrestare e processare per difendersi dalla tirannia del Parlamento e poi da quella di Cromwell e la giuria lo assolve. Durante la tirannia di Cromwell, che rende la resistenza assai pericolosa, Cony, un negoziante della *city*, rifiuta di pagare certi diritti di dogana non sanzionati dal Parlamento. E' la stessa attitudine di Hampden; come Hampden, Cony si fa processare e reclama la libertà davanti alla corte dell'*Haut Banc*. I suoi avvocati lo sostengono con tanto vigore che Cromwell è obbligato di arrestarli. Cony si difende da solo.

Siccome il giudice Rolles, imbarazzato, rinvia la causa ad una successiva sezione, lo si destituisce. Un gran numero di vittime della Rivoluzione, a cominciare dal Re, rifiutano di difendersi davanti al Tribunale che li giudica "perché quel Tribunale non è legale".

L'idea del diritto è così profonda in Inghilterra che quelli stessi che la violano in pratica, riconoscono in teoria il dovere di resistere all'illegalità.

Nel piano del governo repubblicano che il Generale in capo e il Consiglio Generale degli ufficiali hanno portato davanti al Parlamento si legge questo articolo: "Chiunque resista a mano armata agli

02b Dalla Treccani. **Oliver Cromwell**. Statista (Huntingdon 1599 – Londra 1658). Puritano fervente, figlio di un nobile di campagna moderatamente agiato, deputato al parlamento (1628), vi sostenne con energia e poi, dopo una risolutiva crisi religiosa, con entusiasmo veemente la riforma religiosa e l'abolizione dell'episcopato. Si oppose in più occasioni alla politica interna ed estera della monarchia Stuart. Allo scoppio della guerra civile (1642), Cromwell seppe farsi animatore e guida della *Eastern Association*, organizzazione militare delle contee orientali, che impedì l'unione delle forze realiste del Sud e del Nord. Organizzatore notevole, Cromwell si avvalse dell'esercito di "nuovo modello", da lui voluto, per sconfiggere le forze realiste (Marston Moor, 1644). La sua intransigenza però lo mise in urto con i moderati presbiteriani e scozzesi: ma crebbe dopo la vittoria di Naseby e la resa di Oxford (giugno 1645) il suo prestigio personale. Contro i parlamentari decisi a sciogliere l'esercito, reagì energicamente marciando su Londra: il parlamento cedette e Cromwell poté condurre, in sostanza personalmente, le trattative con Carlo I che, in suo potere, cercava però di trar partito, con lunghi negoziati, da questi contrasti. La fuga del re parve finalmente liberare Cromwell dalle strettoie in cui s'era posto con una politica di conciliazione: ripreso il comando dell'esercito (primavera 1648), sconfisse i realisti nel Galles, poi a Preston e Warrington gli Scozzesi, stabilendo a Edimburgo un nuovo governo. Al ritorno a Londra appoggiò la *Remonstrance*, in cui si domandava la punizione del re, fece "purgare" il parlamento dagli elementi moderati, e volle, di fronte all'ostinazione di Carlo, intransigente sui diritti della monarchia e della Chiesa, il suo processo e la sua condanna a morte (30 gen. 1649). Iniziò la campagna d'Irlanda, condotta a termine dai suoi generali nel 1652, campagna in cui la severità di Cromwell fece prove tremende (massacri di Drogheda e di Wexford, 1649); nel 1650 Cromwell passò in Scozia, per completare la sottomissione dei realisti, sconfiggendo A. Leslie e Carlo II (Worcester, 3 sett. 1651). Tornato trionfalmente a Londra (12 sett. 1651), Cromwell affrontò il problema più difficile, quello della riorganizzazione dello stato e, anzitutto, dei suoi rapporti personali col parlamento. Irritato per l'avversione del Parlamento Lungo alle riforme amministrative da lui volute, lo sciolse con la violenza, entrando con un corpo di soldati nella Camera; né miglior sorte ebbe il Parlamento Piccolo (o *Barebone*) nel 1653. Cromwell era ormai l'unica autorità dello stato: e il cosiddetto *Instrument of Government* lo riconosceva Lord protettore d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, creando però insieme un consiglio che limitava i suoi poteri esecutivi e un parlamento non limitato dal suo veto salvo violazione della costituzione. Fu l'inizio di una attività legislativa assai vasta per la riorganizzazione e la riforma dell'amministrazione, dell'educazione e della Chiesa, voluta nazionale e rigorosamente puritana. In politica estera, Cromwell moveva soprattutto dal programma di sostenere e restaurare il protestantesimo, di dare incremento al commercio britannico e d'impedire che gli Stuart tornassero al potere con l'aiuto straniero. Così, mentre reagiva contro la Francia persecutrice degli ugonotti, piegava l'Olanda al *Navigation Act* (1651), colpendone duramente il commercio, concludeva trattati con stati protestanti (Svizzera e Danimarca) nonché col Portogallo e, insieme, incoraggiava la conquista di colonie nelle Indie Occidentali a danno della Spagna, e inviava Blake nel Mediterraneo, a consolidare il predominio navale inglese. Nel 1655 firmava poi il trattato di Westminster con Luigi XIV, che per esso s'impegnava a espellere gli esiliati realisti e rinunciava al titolo di re di Francia, contestato dai sovrani inglesi, per quello di re dei Francesi. E col trattato militare di Parigi (1657) si accordava vantaggiosamente (ottenendo Mardyke e Dunkerque) per attaccare la Spagna nelle Fiandre. Ma il successo della politica estera valse soprattutto ad accentuare il suo entusiasmo religioso, di inviato da Dio in difesa della "vera religione". Tuttavia in Inghilterra serpeggiava il malcontento: i commercianti si rifiutavano di pagare i dazi, i giuristi contrastavano la legalità dei decreti di Cromwell, i realisti si sollevavano; il suo governo era costretto a trasformarsi in una tirannia militare, sempre più gravosa. Si attentò alla sua vita, si cercò di ottenere un nuovo governo proponendogli la corona (1657). Egli finì con l'accettare la *Petition* divenendo "protettore" con poteri di sovrano costituzionale. Da ultimo, di fronte agli attacchi del parlamento, ne decise lo scioglimento nel febbraio 1658, con le parole: "Che Dio sia giudice tra me e voi", riconfermando così il carattere vigorosamente personale e "ispirato" di tutta la sua azione politica. Morì il 3 settembre dello stesso anno, succedendogli nella dignità di "protettore" il figlio Richard. Fu sepolto nella abbazia di Westminster, donde, con la Restaurazione, fu dissotterrato, e il suo corpo appeso a una forca e decapitato. Nel 1899 gli fu eretta una statua a Westminster. Alla figura del Cromwell s'ispirò liberamente V. Hugo nell'omonimo dramma in 5 atti, in versi, pubblicato nel 1827, ma mai rappresentato, la cui fama è soprattutto dovuta allo scritto critico-polemico che lo precede (*Préface*), considerato il manifesto del Romanticismo francese.

02c Da Wikipedia (traduzione). **Lord Maire**. *Lord mayor* è il titolo di un sindaco di una grande città del Regno Unito o del Commonwealth, con riconoscimento speciale concesso dal sovrano. Tuttavia, il titolo o equivalente è presente in paesi al di fuori di questi regni, anche in forme come "*alto sindaco*". In Scozia, il titolo è *Lord Provost*.

ordini dell'Assemblea legislativa sarà punito di morte come nemico e traditore della Nazione, *eccetto il caso in cui l'Assemblea legislativa tradisse o violasse i principi stessi fondamentali del diritto comune, della libertà, della sicurezza pubblica stabiliti dalla presente convenzione*".

Siccome gli inglesi abbandonano la causa difesa con mezzi illegali, cos' in Inghilterra ogni Regime arbitrario deve temere le violenze delle rivoluzioni conservatrici.

Siccome l'Italia non ha l'idea del diritto, nessun regime - anche mirabile - può durare. Quale mirabile sforzo, quale slancio hanno gli Italiani quando si tratta di compiere rivoluzioni rivoluzionarie. Con quale coraggio rischiano la loro vita in guerre civili spaventose a cui non manca che la penna di un Tucidide. Ma niente resiste.

In Italia la vita è distrutta dalle forze stesse che l'alimentano ed è alimentata dalle forze stesse che la distruggono: l'immaginazione, che crea la bellezza e provoca il disordine; la riflessione che si esercita a affermare e a negare; l'esaltazione dell'*io* che si corrompe in invidia. Tra le sue forze creatrici e le sue forze distruttrici, tra la sua grandezza e la sua corruzione si stabiliscono degli scambi miracolosi: l'una nasce dall'altra: il male dal bene, il bene dal male. L'intelligenza stessa dell'italiano è formata e affinata dalle difficoltà della vita; ma questi cattivi e ammirevoli geni della razza italiana sono onnipotenti; nessuna saggezza li frena. L'Italia deve essere stata incredibilmente feconda, perché dieci secoli di una civiltà così stremante non abbiano lasciato soltanto delle rovine. Come tutte le civiltà ateniesi l'Italia venne fatta dal proprio dolore e dalla propria irrequietudine - per questo forse fu la più grande e dolce civiltà dell'Europa.

Una civiltà ateniese splende bruciando, e la luce sparsa dall'Italia sul mondo non è paragonabile che a quella di una capitale incendiata.

II PARTE

Meditazioni di un Viaggiatore sullo stato della nostra civiltà ⁽¹⁾

Novembre

Del nostro isolamento

L'atteggiamento dell'intellettuale italiano è sempre aggressivo e un po' schernevole; egli esiste per definizione contro tutti. Un senso così aggressivo della vita non permette di riattaccarsi al passato né al resto

Noto nella letteratura italiana un vasto malessere.

Forse non tutti quelli che ne patiscono se ne rendono conto; credo utile perciò, come capita quando si è tristi senza una ragione visibile, di cercare qual'è, di identificarlo, per liberarsene.

La tragedia della nostra letteratura infatti, non è tanto la povertà delle opere, come il malessere dei letterati; perché a guardarsi intorno si trovano, tra le vecchie e le nuove generazioni, dei nomi di scrittori e dei titoli di libri, ma anche una universale scontentezza di vivere. I letterati Italiani, sono, in genere, poveri e tristi. Malsicuri degli amici, in lotta con molti nemici noti e moltissimi ignoti, vivono in mezzo agli uomini come dei solitari. Il pubblico, d'altra parte, non dà loro nessun compenso.

Pochi leggono i loro libri, i teatri sono vuoti, quasi sempre gelidi. Le riviste falliscono, di anno in anno, tra la indifferenza universale. Sembra, alle volte, che il terreno non regga sotto nessun peso. Affamati, in mezzo a questo disfacimento perenne delle cose, di una gloria che garantisca loro un approdo verso il futuro, che prometta all'opera una vita migliore di quella che visse l'artista, tutti i nostri scrittori si vedono, dopo pochi anni di chiasso, dimenticati. Molti non riescono a essere riconosciuti mai. Tutti sentono avvicinarsi quello che per gli artisti forestieri è il grandioso e quieto crepuscolo della vita, come una sera temporalesca, e muoiono tra gli insulti e nell'oblio noncurante delle nuove generazioni. Distaccati dal pubblico che non li segue più, rischiano di essere applauditi per errore, e fischiati per una grande opera. Costretti, per svegliare l'attenzione di questo giudice

¹ Queste Meditazioni che Leo ci ha lasciato portano la data del mese e del giorno, non dell'anno, ma dal contesto supponiamo che sieno state scritte nel 1928 al ritorno del suo viaggio a Londra, con qualche aggiunta posteriore. (*Nota degli editori*).

sonnolento, a studiare fin dai primi anni la pirotecnica dei giornali e degli scandali, perdono il tempo a indebitarsi nel fasto di ville costruite per essere fotografate, o a tendere la rete intricata delle alleanze giornalistiche, che deve annunciare l'uscita del loro libro e lodarlo senza convinzione. Maltrattati da vivi, dimenticati da morti, e mal capiti da vivi e da morti, gli intellettuali italiani sono disperati di vivere e non possono nemmeno rassegnarsi a morire.

Che tormento, che follia hanno trascinato i letterati italiani in questa condizione disgraziata in cui la nostra repubblica letteraria si sta disfacendo?

2 Novembre

Una diabolica frenesia che niente può soddisfare; l'esaltamento esasperato dell'io, il sentimento di essere ciascuno il solo degno di vivere.

Che cosa è infatti per l'italiano l'amore se non il pretesto per diventare Dio, tiranno, almeno agli occhi della donna che l'ama? Le donne l'hanno capito - e si consacrano all'uomo con un vigore e una dolcezza che egli ha il torto di credere naturali; gli offrono l'ammirazione, la fede assoluta che chiede loro con tanta angoscia, la prova di un'immaginaria grandezza, e se si curva su di loro, difforme e stupido, gli rimandano - specchi mirabilmente alterati dalla passione - una perfetta immagine.

L'amore è così per ogni uomo una maniera di vedere sé medesimo come vuole.

6 Novembre

Non s'è notato abbastanza, ch'io sappia, che l'intellettuale italiano ha una sua concezione del mondo. Egli nasce convinto, come Berkeley, d'essere, in mezzo alle sue rappresentazioni, il solo uomo vero dell'universo. Persuaso di vivere in un mondo di fantasmi, egli cresce nella perpetua irritazione di vedersi smentito. Esiste dunque, per definizione *contro tutti*. Il suo atteggiamento è sempre aggressivo e un po' scherzevole. Partendo, infatti, dal punto di vista d'esser *solo*, tutto quello che succede al di fuori di lui non gli sembra che uno sterile tumulto di illusi. La vita, così gli appare come il campo immenso in cui deve affermare il suo *io*, tra le ombre chiassose di altri falsi scrittori, che non vogliono riconoscerlo.

Questa mi pare la base psicologica del nostro isolamento, perché un senso così aggressivo della vita non permette né di riattaccarsi al passato né al resto del mondo.

10 Novembre

Paragoniamo l'intellettuale italiano e quello francese.

L'intellettuale francese nasce coll'istinto del gruppo.

Appena è in età di meditare si cerca un maestro che lo riattacchi a una tradizione; appena comincia a scrivere si cerca compagni coi quali fondare una scuola.

Il *gruppo* è la disciplina che la Francia ha imposto alla sua intelligenza, è la forma che ha dato alla sua civiltà. Perciò la civiltà francese è forse quella che si potrebbe chiamare la più frondosa d'Europa.

Quando la si studia, la civiltà francese ci appare come un mosaico di *gruppi*. La famiglia, prima di tutto; tumefatta dai cugini, dagli zii, dai padrini, dai vecchi amici di casa, che fanno valanga, primo gruppo formidabile del quale si sente il peso in certe occasioni, e che si stende splendidamente sugli annunci di matrimonio o sulle partecipazioni di morte.

Uno scrittore inglese, Cloudeley Brereton^[01], mi faceva appunto osservare come fossero diversi gli annunci di matrimonio francesi, negri di nomi e di titoli, e quei due piccoli cartoncini splendidi di candore dove i due inglesi che hanno da sposare non stampano che i loro nomi.

Ma anche al di fuori della famiglia, i francesi non sognano che di raggrupparsi. Dai gruppi mondani, fatti soltanto per riunire insieme gli uomini che hanno; lo stesso genere di conversazione, fino ai gruppi degli antichi studenti dell'École Normale, o del Lycée Louis Le Grand; dai gruppi

⁰¹ Da Wikipedia (traduzione). **Cloudeley Brereton** (1863-1937) è stato un pedagogista e scrittore britannico con un particolare interesse per l'insegnamento delle lingue moderne. Fu anche traduttore letterario dal francese.

Brereton nacque il 21 novembre 1863. Ha studiato al St John's College di Cambridge e all'Università di Parigi. Dopo aver insegnato alla London School of Economics per un breve periodo, divenne ispettore dell'insegnamento delle lingue moderne per la contea di Londra. Nel 1904 sposò la vedova Maud Adeline Horobin (nata Ford), dalla quale ebbe due figli. Dal 1906 al 1931 fu membro dell'associazione progressista The Rainbow Circle, dove propose riforme educative. Interessandosi alla formazione accademica degli insegnanti di lingue, lavorò per uno scambio intellettuale più stretto sia con la Germania che con la Francia. Nel 1927 gli fu conferito un dottorato onorario dall'Università di Lilla. Brereton morì a Briningham, Norfolk, l'11 luglio 1937.

degli ufficiali, dei marinai a riposo, ai gruppi dei cacciatori, dei pescatori all'amo, e di tutti gli sportivi in genere, ai gruppi degli industriali, dei commercianti, degli impiegati, dei funzionari e soprattutto ai gruppi politici, - che si riuniscono di tanto in tanto, regolarmente, intorno a una tavola imbandita, - la Francia è una mostra maestosa di nuclei, è un mondo ove ogni idea è l'occasione per formare una compagnia e il pretesto per ordinare un pranzo.

I grandi uomini morti non sono - per ripetere, svisandola, una formula di Stendhal - che i rami intorno a cui dei gruppi si cristallizzano. "Gli amici di Pascal", "Gli amici di Balzac", "Gli amici di Baudelaire" formano dei gruppi. La vita letteraria non è che una vasta compagine di compagini.

Uno scrittore che ha trovato la sua via comincia prima di tutto a cercare intorno a sé quelli che in qualche maniera gli rassomigliano, per raggrupparsi con loro. Gli editori, i teatri stessi diventano, dopo qualche anno di barcollamenti, l'espressione di un gruppo. Le riviste fioriscono in Francia perché sono ciascuna la voce politica e letteraria di un gruppo. La Francia è insomma il Reame dei cartelli.

10 Novembre

I vantaggi del gruppo sono chiari. Meno rigidi dei partiti, moltiplicano la forza e il coraggio di chi ne fa parte, senza inibirlo.

Si è assai più timidi quando si è soli.

Quando parecchie persone si uniscono per formare "un gruppo" ad un dato scopo, esse crescono la forza individuale presentandosi davanti all'opinione pubblica con un giudizio sui propri propositi e sul proprio valore. Ed hanno il diritto di parlare di sé spiegando il tutto di cui sono parte, il che dà a ciascuno un più grande ardore. Quanta modestia, quanta sicurezza, quanta disinvoltura, quanto vigore in un "noi siamo !" La maggior follia diviene rispettabile quando rispecchia "un movimento". I membri del gruppo, alla peggio, hanno il diritto di ammirarsi fra loro; ciascuno è il pubblico degli altri.

In Francia gli uomini fortemente individualisti, se non possono reagire a un avvenimento nuovo nel quadro del loro partito, d'istinto lo abbandonano e stabiliscono delle basi nuove; ma d'istinto ancora formano un gruppo, e trovano sempre degli uomini che vogliono raggrupparsi con loro (questo è di prima necessità).

In Italia essi resterebbero isolati; niente sarebbe loro più difficile che formare un gruppo, un partito, di cui tutti vorrebbero essere i capi. In Francia la facilità stessa di distaccarsi spinge i capi a far fronte ai nuovi avvenimenti, a modificare le formule antiquate. Il pubblico, la massa, aiuta senza avvedersene la moltiplicazione dei partiti. Gli è che non solo abbondano gli uomini che desiderano *mettersi alla testa* di un movimento, ma abbondano anche gli uomini che amano *seguire un movimento*.

20 Novembre

Ma i gruppi si possono formare solo là dove ogni uomo si adatta ad essere nel gruppo un tutto e la parte di un tutto; dove ogni uomo è disposto non solo a mettere in comune le proprie qualità, ma anche a sopportare le qualità degli altri.

Nei paesi mortali, in cui l'individualismo è aggressivo, gli urti fra gli uomini sono tali che i gruppi si disfano, appena stretti, in un polverone di rancori. Nessun italiano consentirà mai a non essere "se medesimo" eccessivamente. Se le circostanze o un chiaro vantaggio lo spingono a formare un gruppo con altri, se si rassegna a riconoscere l'esistenza altrui nella speranza di avere più mezzi per affermare la propria, allarga allora al gruppo il sentimento esacerbato dell'*io*, nega il mondo in nome del gruppo.

Quando un gruppo si forma, in ogni campo, comincia per farsi il deserto d'intorno e il gruppo s'installa in quella solitudine come le torri nella campagna romana.

22 Novembre

Non so perché si dica di solito che l'Italia è il paese delle fazioni. La verità è che l'Italia è il paese dei *monopoli*. La debolezza e il disordine stesso di una società, in cui tutti gli uomini si odiano e diffidano uno dell'altro, li favoriscono.

L'Italia ha sempre avuto una sola banca, una sola casa editrice, una sola rivista, un solo quotidiano.

Quando non riesce a far parte del gruppo che consacra in ogni campo l'intelligenza, il merito, il coraggio, l'attività, la competenza, la bellezza - un italiano è quasi sempre condannato a sparire. Questo spiega come l'unità, che le circostanze del secolo XIX avevano resa necessaria, sia divenuta anche la ragione di un segreto disordine. L'Italia era stata per tanti secoli la più dolce e splendente civiltà dell'Europa perché l'abbondare delle capitali compensava lo scarseggiare dei gruppi. In ogni città si è sempre imposto un monopolio, e cioè uno spreco di ricchezza, di forza, di intelligenza, di amore; ma le città e le ricchezze erano innumerevoli: al monopolio di Firenze, la Toscana opponeva il monopolio di Siena, di Lucca, di Pisa, di Arezzo, di Pistoia. I rancori si facevano equilibrio; moltiplicandosi, aumentavano il numero dei privilegiati. Il problema si pone con forza nuova dopo mezzo secolo; è la prima volta infatti che l'Italia, che aveva fiorito nei municipi, non può più difendersi dalla propria volontà di morte con le tradizioni gelose e la vita secolare e singolare delle provincie.

Dicembre **Della nostra riluttanza all'ammirare**

*In un paese dove nessuno sa
e vuole ammirare, l'artista brancola
come un cieco senza bastone.
Là dove nessuno lo incuora
a camminare, lo scrittore
tende a rinchiudersi immobile
e inquieto in se medesimo.*

1 Dicembre

Non si possono forzar gli uomini a raggrupparsi senza offrir loro qualche esca, senza oliare gli attriti inevitabili di queste combinazioni forzate: è il compito della lode.

Qualunque straniero sbarchi a Parigi, che non sia del tutto sfornito di meriti, si vede immerso in un'atmosfera incandescente dove si sente giudicare secondo quello che offre "*gentil, agréable, charmant, plein de talent, amusant, délicieux, exquis, charmeur, génial*". Il fatto stesso che non sia possibile tradurre quasi nessuno di questi aggettivi è una prova che sono il privilegio della civiltà parigina.

2 Dicembre

Ma i complimenti a Parigi non sono soltanto dei fuochi d'artificio regolati, sono un'arte, un'organizzazione.

Una società non si dà la pena di regolare questi arabeschi soltanto per abbellirsene; bisogna che un sentimento spinga gli uomini a lodarsi l'un l'altro; e i complimenti non mi sembrano che l'ultimo coronamento dell'istinto del gruppo.

L'ammirazione che si esprime in complimenti è nel tempo stesso una maniera di attirare gli uomini e di rendere più facili e gradevoli i loro rapporti; ne è l'intermediario e il compenso. Un uomo e una donna che si aspettano di piacere, bruciano di andare incontro agli omaggi che dovranno, secondo il rito segreto, fiorire al loro passaggio; smaniano di riunirsi a tanti specchi benigni del loro merito; entrano in un salotto o in un gruppo come in un mondo incantato, dove saranno coperti di fiori. E notate che Parigi è la città del mondo, dove i complimenti sono più precisi; perché i parigini, che hanno l'abitudine di vedersi tra loro da tanti secoli, sono nello stesso tempo benevoli e svegli, e un complimento falso o mal detto non li lusinga che a mezzo. O almeno, per paura di un sorriso ironico di colui che lo riceve o di quelli che, intorno intorno li stanno a sentire, i parigini hanno acquistato la scienza di trovare delle formule, che siano gradevoli, ma che non manchino di gradazioni. Così per la gioia di sentirsi ammirare gli uomini acquistano l'istinto della compagine e si raggruppano.

In Francia ogni scrittore, e più largamente ogni essere umano, diventa socievole perché vive fra gente che lo ammira. Ma tutto si ripercuote, e se da principio gli uomini ammirano per essere ammirati, alla fine si assuefanno davvero a vedere nei loro simili piuttosto le loro virtù che i loro vizi, e il gioco si trasforma in un profondo senso di benevolenza che fa gli uomini più felici, accresce la ricchezza della materia al poeta e lo eccita a creare.

6 Dicembre

La concezione aggressiva della vita ha distrutto negli intellettuali italiani e poi di riflesso nel loro pubblico la volontà di ammirare, che mi è parso sempre il lievito maggiore di una civiltà letteraria. Chi c'è infatti in Italia oggi, che tributi agli scrittori un pò di ammirazione? Non i critici, non il pubblico, non i colleghi, non gli amici. Sono stato da uno scrittore celebre in tutto il mondo che aveva invitato a pranzo un piccolo gruppo di letterati.

Poco prima di cena, mentre lo scrittore stava facendo a tutti gli amici un piccolo discorsetto, arrivò una signora francese. “Raccontavo come è nato il mio libro - il libro che è uscito l'altro giorno - spiegò lo scrittore. La signora non esitò “L'ho letto già tutto d'un fiato! Che meraviglia! Lo scrittore le chiese che cosa le piacesse di più.

“Non saprei dire: Certo, questo è forse di tutti i suoi romanzi, il più patetico, il più forte, il più profondo”.

“Ma non è un romanzo”, rispose lo scrittore.

“Romanzo, naturalmente, continuò la signora, dicevo romanzo, perché per essere un libro, come dire, un libro di storia, è interessante, appassionante, divertente più di un romanzo”.

“Grazie, grazie” badava a dire lo scrittore. Ma la signora si avvide che in quel “grazie” c'era un palpitare di voce sospetto, uno strascico vagamente ironico, e dette un colpo di sonda. “Non crede anche lei, forse ... “ “Sì, sì, lei è troppo buona; ma non so se questo si potrebbe chiamare un libro di storia ... ; forse; ha ragione lei ... “.

La signora ribatté, recisa “Sì, da una parte si può dire che è un libro di storia, perché ci si ritrovano come condensate tutte le vaste esperienze che lei ha del passato; ma non è un libro di storia, perché le passioni che lei descrive con mano maestra, sono immortali, rientrano dunque, per un altro verso, nel campo della poesia, della filosofia ... “.

“Troppo buona! Troppo buona! Sarà così - diceva lo scrittore, sorridendo - non mi pareva che si ritrovassero condensate in questo libro, che è un libro di poesie, tante esperienze del passato; ma forse si può dire anche questo; perché le esperienze del passato, come la passione, si trovano dappertutto, non è vero?”. “Oh che verità profonda!” esclamò la signora, che cosa sarebbe l'uomo senza la passione?”. E così cambiò discorso.

Dopo pranzo arrivò, tra gli altri, una signora italiana che non aveva letto il libro dello scrittore neppure lei, né quello, né altri. Era una signora ancora bella nonostante l'età. La lunga abitudine agli omaggi le aveva dato un'aria imperatoria e il bisogno di far dello spirito senza repliche, di essere il centro indiscusso di qualsiasi conversazione, la Bocca della Verità, della Sapienza, della Grazia, dell'intelligenza, da cui tutti pendevano, anche quando parlava di marche d'automobili, di grandi alberghi, di corse di cavalli, di *bridge* e di quegli altri soggetti, che per loro fortuna, il mondo fornisce a tutti quelli che non avrebbero, se no, nessuna ragione di parlare e nessuna idea da esprimere. Sicura di tutto, avvezza a emettere sentenze anche su quello che non conosceva, volle subito discorrere di letteratura.

“In Italia, comincio, non c'è nessuno che sappia scrivere”. La gente la guardò un pò stupefatta. Nella casa di uno scrittore celebre, piena quella sera, di scrittori italiani, quella sentenza di una signora sprovvista dell'autorità di giudicare di letteratura sembrò inopportuna.

“Sì, disse. Chi sa più scrivere dei romanzi? Chi sa più scrivere delle poesie? Già, per me, Romain Rolland ^[02] li ha ammazzati tutti. Dopo *Jean Cristophe* ^[03] non è più possibile scrivere dei romanzi.

02 Dalla Treccani. **Romain Rolland**. Scrittore francese (Clamecy 1866 - Vézelay 1944). Autore di molte opere di storia e di critica musicale, oltre che drammaturgo, ha legato la sua fama soprattutto al romanzo ciclico *Jean-Christophe* (1904-12), grande affresco dell'Europa tra Otto e Novecento, in cui, unendo motivi autobiografici a spunti tratti dalla vita di Beethoven narrò le vicende di un giovane musicista in lotta contro una tradizione soffocante. Pacifista e antifascista, fu insignito nel 1915 del premio Nobel per la letteratura. [...]

03 Da Wikipedia (traduzione). *Jean-Christophe* (1904-1912) è un romanzo in 10 volumi di Romain Rolland per il quale ricevette il *Prix Femina* nel 1905 e il *Premio Nobel* per la letteratura nel 1915. È stato tradotto in inglese da Gilbert Cannan.

I primi quattro volumi sono talvolta raggruppati come **Jean-Christophe**, i successivi tre come *Jean-Christophe à Paris* e gli ultimi tre come *La fin du voyage* ("Fine del viaggio").

Il personaggio centrale, Jean-Christophe Krafft, è un musicista tedesco di origine belga, un compositore di genio la cui vita è raffigurata dalla culla alla tomba. Attraversa grandi difficoltà e lotte spirituali, bilanciando il suo orgoglio per i propri talenti con la necessità di guadagnarsi da vivere e prendersi cura di coloro che lo circondano. Tormentato dalle ingiustizie contro i suoi amici, costretto a fuggire in diverse occasioni a causa dei suoi sfiamenti con autorità e coscienza, trova finalmente la pace in un angolo

Dopo Albert Samain ^[04] non è più possibile scrivere delle poesie”.

“Non ha letto ancora il suo libro di poesie?, disse un amico, accennando allo scrittore. - E’ uscito che è poco ed è certo bellissimo”. Sperava di salvar la signora dall’imbroglio in cui si era andata a mettere; ma la signora, senza darsela per intesa, continuò; “Ah si? Ma insomma in Italia non c’è nulla, nulla, nulla. Un’amico mi chiedeva qualcosa da leggere, e io non ho saputo consigliargli che dei libri inglesi: Gilbert Frankau ^[05], per esempio, ecco un romanziere”.

“Il nostro ospite - disse un altro dolcemente - ha scritto dei romanzi”.

“Ah si? - rispose con la stessa calma la signora - Certo è che io non sono mai riuscita a trovar qualcosa di leggibile nella letteratura italiana.

Mi consiglio sempre con il mio libraio, che mi manda dei libri in esame; ma glieli rimando in genere tutti quanti”.

“Ci sono dei giovani - disse lo scrittore - delle ultime generazioni, che hanno scritto dei buoni libri. Gliene presento tre”. E glieli presentò.

“Ah si? rispose la signora, io leggo i romanzi di Blasco Ibanez ^[06] - quello è un romanziere! - perché è uno scrittore di fama europea. Nessuno sa che i loro libri sono pubblicati”.

“E’ un gran male, disse lo scrittore, che i mezzi di comunicazione tra la Repubblica delle lettere e il pubblico stiano sparendo. Il pubblico non crede più ai giornali. Non ci sono quasi più riviste. Gli editori falliscono. I librai non pagano gli editori ... “.

“Ma naturale! Ma naturale! ribatté la signora, non si scrivono buoni libri!”.

remoto della Svizzera prima di tornare trionfante a Parigi un decennio dopo.

Sebbene Rolland concepì per la prima volta l'opera a Roma nella primavera del 1890, iniziò sul serio nel 1903 dopo aver pubblicato una biografia di Beethoven. Una lettera del 13 settembre 1902 rivela i suoi piani:

Il mio romanzo è la storia di una vita, dalla nascita alla morte. Il mio eroe è un grande musicista tedesco che è costretto dalle circostanze ad andarsene quando ha 16-18 anni, vive fuori dalla Germania a Parigi, in Svizzera, ecc. L'ambientazione è l'Europa di oggi [...]

Per spiegarlo, l'eroe è Beethoven nel mondo moderno.

Ma nella sua prefazione a *Dans la maison*, pubblicata nel 1909, Rolland negò che stesse scrivendo un romanzo nel senso tradizionale, ma un "romanzo musicale" in cui le emozioni, non l'azione classica, dettavano il corso degli eventi.

"Quando vedi un uomo, ti chiedi se è un romanzo o una poesia? [...] *Jean-Christophe* mi è sempre sembrato scorrere come un fiume; L'ho detto fin dalle prime pagine".

Questo ha coniato il termine *roman-fleuve* (*fiume-romanzo*), che da allora è stato applicato ad altre sequenze di romanzi nello stesso stile.

Molti singoli tomi si allontanano dalla storia di Krafft per concentrarsi sugli altri personaggi. Rolland era un ammiratore di Lev Tolstoj e, come in *Guerra e pace*, gran parte dell'opera è dedicata ai pensieri dell'autore su vari argomenti: musica, arte, letteratura, femminismo, militarismo, carattere nazionale e cambiamenti sociali nella Terza Repubblica, in gran parte attribuiti a Krafft, anche se Rolland ha negato di condividere molti tratti con il suo compositore immaginario. Gli aspetti didattici di *Jean-Christophe* sono stati criticati da molti lettori. Nel suo uso pesante di dettagli concreti, Rolland seguì i metodi dei predecessori naturalisti con i quali altrimenti aveva poco in comune.

04 Dalla Treccani. **Albert Samain**. Poeta francese (Lilla 1858 - Magny-les-Hameaux, Yvelines, 1900). D'ispirazione malinconica e intimista, subì l'influsso dei parnassiani, di Baudelaire e di Verlaine; fu tra i fondatori del *Mercure de France*. Dopo *Au jardin de l'infante* (1893), che lo rese famoso, pubblicò *Aux flancs du vase* (1898), d'impronta ellenizzante; postumi uscirono un'altra raccolta di versi, *Le chariot d'or* (1901), il dramma in versi *Polyphème* (1901), i *Contes* in prosa (1902) e i *Carnets intimes* (1939). La sua poesia ebbe qualche influenza sui crepuscolari italiani.

05 Da Wikipedia (traduzione). **Gilbert Frankau** (Londra, 21 aprile 1884 - Londra, 4 novembre 1952) è stato uno scrittore britannico. Era noto anche per i versi (era un poeta di guerra della prima guerra mondiale), tra cui un certo numero di romanzi in versi e racconti. Nacque a Londra in una famiglia ebrea, ma fu battezzato come anglicano all'età di 13 anni. Dopo aver studiato all'Eton College, entrò nel business dei sigari di famiglia e divenne amministratore delegato il giorno del suo ventunesimo compleanno, suo padre, Arthur Frankau, morì nel novembre 1904. Pochi mesi prima della sua morte, a sessantotto anni, per cancro ai polmoni, si convertì al cattolicesimo. [...]

Sua madre, Julia Frankau (1859-1916), sorella di Mrs Aria e Owen Hall, scrisse sotto il nome di Frank Danby (e si dice che abbia collaborato con George Moore). Sua madre era una socia di Oscar Wilde. Anche la sua figlia più giovane, Pamela Frankau, dal suo primo matrimonio fu una scrittrice di successo. Sua figlia maggiore Ursula D'Arch Smith (nata Frankau) scrisse sotto il nome di Mary Nicholson. Suo figlio Timothy d'Arch Smith, scrittore e bibliografo, è un nipote. Suo fratello era il comico Ronald Frankau. Sua sorella era la don di Cambridge Joan Bennett (1896-1986), una delle "costellazioni di critici" chiamati dalla difesa nel processo Lady Chatterley. Sua nipote era l'attrice Rosemary Frankau.

06 Dalla Treccani. **Blasco Ibanez**. Narratore spagnolo (Valenza 1867 - Mentone 1928); irrequieto e avventuroso, deputato, colonizzatore in America del Sud, propagandista in Francia per gli alleati durante la prima guerra mondiale, assunse durante la dittatura di Primo De Rivera un atteggiamento antimonarchico. Epigono della tecnica narrativa naturalista in alcuni romanzi in cui predomina la notazione ambientale (*La barraca*, 1899; *Entre naranjos*, 1900; *Cañas y barro*, 1902; *Arroz y tartana*, 1902; ecc.), si disperde altrove con superficialità nella divulgazione a forti tinte di alcuni temi culturali: *Sónica la cortesana* (1901), *La reina Calafia* (1925), *En busca del Gran Khan* (postumo); migliori sono *El papa del mar* (1925), *A los pies de Venus* (1926) di ambiente borgiano. Il suo maggior successo fu *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), opera di propaganda del tempo della prima guerra mondiale, il cui tema fu ripreso poco dopo nelle pagine di *Mare nostrum* (1917).

Questa conversazione sembra quasi incredibile a leggersi e lasciò tutti molto stupefatti. La signora se ne andò senza aver capito perché, ma oppressa da un vago malessere. Quando si rimase a quattr'occhi lo scrittore mi prese sotto il braccio e mi disse:

“Veda; questa signora italiana era sconsigliata, non tanto perché ignorasse i miei libri e quelli dei miei amici; ma perché trovava naturale di dircelo.

Questa signora, che rappresenta, per il rango, la ricchezza e la famiglia, quelle che siamo soliti chiamare con parola vaga “classi alte” è il nostro pubblico, e non solo non pensa un momento che sia necessario di aiutarci, di leggerci, di ammirarci; ma non pensa nemmeno che avrebbe il dovere, almeno, di far le viste di averci letti quando si trova con noi. Perché, se veramente, riflettendo, volessimo dirci che la maggior parte del nostro pubblico è fatto così, e che noi lavoriamo per questa gente, che non ci legge da vivi, e non ci leggerà da morti, verrebbe voglia di non scrivere più una riga.

Ma per fortuna non lo pensiamo. Noti poi che questa signora si crede “nazionalista” e “patriottica”, e che avrebbe la forza di sdegnarsi in maniera clamorosa se sentisse qualcuno dir male di quella matrona con la torre sullo scignone [06b], che chiama Italia.

Guardi invece quella signora francese; la sua ipocrisia è il più grande omaggio alla letteratura che si potesse fare. Perché non aveva letto il mio libro - e questo è ben naturale, poiché era forestiera e il libro è uscito da poco - ma non lo ha voluto ammettere. Questo vuol dire che il fatto di non aver letto il mio libro le sembrava una colpa, che non si potesse confessare, soprattutto a me. Quella signora sottintendeva dunque il dovere di leggere le opere importanti che si pubblicano ai suoi tempi - anche fuori del suo paese - e il dovere di aiutare i letterati a scriverle, tributando loro un'ammirazione, che è meno falsa di quel che si crede; perché era falsa la sua ammirazione per il mio libro, che non aveva letto; ma era vera la sua ammirazione per me in quanto scrittore e per la letteratura in genere.

Quella signora è il piccolo frutto di una grande civiltà letteraria.

10 Dicembre

A vedere con che fatica e sforzo e come raramente gli italiani riescono a ammirare i loro grandi uomini fin che son vivi e a ricordarsene quando son morti, e quante volte invece facciano pompa della loro ignoranza, si direbbe che gli Italiani siano indispettiti più che orgogliosi dei propri genii, e che ogni grande uomo debba pagare in Italia lo scotto della propria grandezza. L'idea di far coro con un'opinione universale riempie di risentimento l'Italiano, che vuol essere aggressivo, scontento e solitario anche ammirando. Ma se dura tanta fatica ad ammettere che ci sia tra quelli che frequenta come uomini, un uomo superiore agli altri ed a lui, gli è che al di fuori d'ogni passione di parte, ogni Italiano comune si considera come un grande uomo mancato.

Ci si meraviglia poi che gli stranieri non ammirino e studino i nostri grandi uomini; e non si pensa che noi ammiriamo i geni francesi, i tedeschi e gli inglesi perché hanno incominciato ad essere ammirati in patria, e che nessun forestiero è tenuto a conoscere e a ammirare un italiano, che gli italiani seppelliscono nell'indifferenza o coprono di disprezzo.

12 Dicembre

in Francia è uscito *Les Faux Monnayeurs* di André Gide [07]. Il romanzo ha fatto un gran clamore:

06b *Chignon* (NdR).

07 Dalla Treccani. **André Gide**. Scrittore francese (Parigi 1869 - ivi 1951). La sua prima formazione fu fortemente influenzata dall'ambiente familiare: il padre, il giurista Paul (1832-1880), apparteneva a famiglia di tradizioni calviniste; la madre, Juliette Rondeaux, cattolica, aveva un carattere molto autoritario. In contrasto con questo rigorismo maturarono alcune delle qualità più significative dell'opera gidiana: apertura verso ogni forma di esperienza, accettazione di ogni piacere che può offrirci l'istante fugace, affermazione della vita individuale sui principi morali, cioè estrema libertà, impossibilità di una scelta, e quindi "disponibilità"; ma nello stesso rigorismo vanno ricercate le cause dei suoi ritorni di puritanesimo, delle sue crisi, della sua inquietudine. Le sue prime opere letterarie, *Les cahiers d'André Walter* (1891), *Le traité du Narcisse* (1891), *Les poésies d'André Walter* (1892), *La tentative amoureuse* (1893), *Le voyage d'Urien* (1893), subirono immediatamente gli influssi del simbolismo e del decadentismo: Gide frequentò in quegli anni il salotto di S. Mallarmé (dove incontrava fra gli altri gli amici P. Louys e P. Valéry) e l'ultimo circolo di parnassiani, stretto intorno a Heredia. Ma dopo varie esperienze (viaggi nell'Africa del Nord e in Italia, emottisi, amicizie con il pittore P. Laurens e con O. Wilde, infine il matrimonio con la cugina Madeleine Rondeaux, nel 1895, dopo la morte della madre), le sue opere attestano una completa trasformazione: specialmente, dopo *Paludes* (1895), *Les nourritures terrestres* (1897) sono un inno alla vita vissuta intensamente e secondo i propri istinti e desideri, un invito all'evasione e alla liberazione da ogni pregiudizio. Sono questi i temi centrali di tutte le opere successive, fino alla prima guerra mondiale, pur se la situazione di Gide non riuscì a definirsi stabilmente, anzi oscillò fra questo fervore di sensualità e il dominio dell'intelligenza, fra la ricerca del desiderio e la sua analisi e il

in Francia, e per questo è stato letto in Italia. Immaginiamoci quello che sarebbe successo da noi, se un romanziere italiano avesse scritto *Les Faux Monnayeurs*. Si può dire che questo sia un romanzo chiassoso per le sue lacune, dispettosamente assurdo. I critici, in Italia, se la sarebbero dunque goduta un mondo a dire che *Les Faux Monnayeurs* prima di tutto non è un romanzo, poi che è un romanzo mal fatto; che non c'è né filo, né intreccio, né logica, né grandi situazioni; che i personaggi son tutti matti o tarati; che si sente troppo la "maniera" di Dostoiowski - tutte cose giustissime, in verità, ma che avrebbero seppellito il romanzo in Italia e naturalmente anche in Francia.

Ora queste cose le hanno dette anche i critici francesi; ma dopo aver messo in chiaro, punto primo, che se *Les Faux Monnayeurs* hanno tutti questi difetti e non sono un romanzo, hanno infinite altre qualità positive; che sono un'esperienza nuovissima e una maniera mai tentata di rappresentare una fetta della vita, tagliata in profondità.

Succede così, che persino i critici italiani, giudichino i libri francesi, sotto la suggestione dei loro critici, con un metro tutto diverso da quello con cui giudicano gli italiani. Perché il loro primo istinto, che è di vedere quel che *in un libro non c'è*, è un pó imbrigliato dallo spettacolo della critica francese, che si strema a mettere in valore tutto quello che *in un libro c'è*. Ma come si può pretendere che gli stranieri si persuadano della bellezza d'un libro, in cui i critici italiani hanno denunciato tante mancanze? Non così faceva il critico Giorgio Vasari; gli andrebbe fatto un monumento solo quando si pensasse che era pittore e architetto anche lui, e che è riuscito a ammirare lo stesso dei concorrenti.

20 Dicembre

Il pubblico che ammira, che ammira davvero con cuore, con gioia, il pubblico che ha la felicità di ammirare (niente è più deleterio che l'ammirazione convenzionale) è il più grande animatore di una letteratura. Una letteratura direi, anzi, non può fiorire che in un clima di ammirazione. Io credo infatti che fioriscano delle opere da ammirare là dove gli uomini vogliono ammirare delle opere, e che l'ammirazione non sia tanto il premio, come l'incubatrice, lo stimolo dei capolavori.

Giuseppe Pensi ha già osservato quanto c'è di fecondo nella lode. La lode è necessaria all'intellettuale, perché gli garantisce che ha visto giusto, nel tempo stesso in cui gli inocula di nuovo la grandiosa febbre della creazione. Anche Cicerone aveva scritto nelle *Tuscolane: Honos alit artes omnesque incenduntur ad studia gloria*.

Si crede che nel '600 il Vasari potesse ammirare tante opere belle perché c'erano quelle opere. Errore: ci furono nel '600 tante opere belle perché c'era Vasari che le sapeva ammirare e far ammirare.

22 Dicembre

suo controllo. Appartengono a questo periodo alcune delle sue opere più famose, dove già il problema morale sembra cedere a quello estetico, e la nettezza dello stile classico sembra tutto riassorbire e risolvere: *L'immoraliste* (1902), *La porte étroite* (1909), *Les caves du Vatican* (1914), e ancora *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), il dramma *Saül* (1903), *Le retour de l'enfant prodigue* (1909), *Isabelle* (1911) e alcune raccolte di saggi critici, *Prétextes* (1903) e *Nouveaux prétextes* (1911). Altra manifestazione di libertà fu in quel periodo la fondazione della *Nouvelle revue française*, cui Gide contribuì e di cui, senza mai divenirne il direttore, rimase per oltre trent'anni il *maître* influente. Durante la guerra ci fu in Gide un acuirsi della sua crisi religiosa: fu molto vicino alla conversione (*Numquid et tu?* è il titolo di alcuni suoi frammenti di quel periodo, pubblicati nel 1922). Tuttavia la rivelazione pubblica della sua omosessualità, il raffreddamento con la moglie e una nuova amicizia particolare produssero in lui ancora una trasformazione e l'avviarono in altra direzione, verso una più serena e coraggiosa giustificazione del suo amore terreno e della sua gioia. Scrisse e rielaborò allora *Corydon* (1911-18, pubbl. 1924), *La symphonie pastorale* (1919), il libro di ricordi *Si le grain ne meurt* (1920-24), *Les faux-monnayeurs* (1925), l'unica opera che egli chiamò romanzo (e che rinnovò, con il *Journal des faux-monnayeurs*, 1926, gli schemi del genere e la concezione stessa del romanzo). Fedele alla sua "disponibilità", Gide s'interessò successivamente a problemi sociali e politici; il "caso" Gide, il problema dell'uomo Gide, venne per un certo periodo a identificarsi con quello di tutti gli uomini, dei diseredati, degli oppressi, mentre il suo individualismo, la sua ricerca di un'arte pura (la lezione di Mallarmé), sembrarono cedere all'opera direttamente impegnata nella realtà del presente. Nel 1925 fece un viaggio nell'Africa Equatoriale Francese, e quindi denunciò il colonialismo (*Voyage au Congo*, 1927; *Retour du Tchad*, 1928), rivendicò la dignità umana (*Oedipe*, 1931), si iscrisse al Partito comunista e pubblicò *Les nouvelles nourritures* (1935). Poi ancora una crisi: dopo un viaggio in Russia, non nascose le sue delusioni (*Retour de l'U.R.S.S.*, 1936, e *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, 1937). La sua profonda fiducia nell'uomo, la sua lotta ai conformismi e ai pregiudizi (riconosciuti e consacrate dal premio Nobel per la letteratura, nel 1947), e la sua personalità così intimamente impregnata di sensualità e segnata da una lucida coscienza, si ritrovano anche in altre numerose opere minori e postume (saggi, traduzioni, ecc.: *Lettres à Angèle*, 1900; *Souvenirs de la cour d'assises*, 1913; *Dostoïevski*, 1923; *Incidences*, 1924; *Essai sur Montaigne*, 1929; *L'école des femmes*, 1929; *Interviews imaginaires*, 1943; *Thésée*, 1946; *Anthologie de la poésie française*, 1949; *Et nunc manet in te*, 1951; *Ainsi soit-il, ou Les jeux sont faits*, 1952), ma soprattutto nel suo *Journal* (1889-1949), pubblicato dal 1939, e nei suoi fitti carteggi con F. Jammes (1948), P. Claudel (1949), C. Du Bos (1950), P. Valéry (1955), R. M. Rilke (1956), R. Martin du Gard (1968).

In un paese ove nessuno sa e vuole ammirare, l'intellettuale brancola come un cieco senza bastone. Partiamo dal punto di vista che lo scrittore, rispetto all'opera che ha fatto, sia quasi come un cieco. Là dove nessuno lo incuora a camminare o tutti gli riempiono lo spirito di paurosi fantasmi, invece di rassicurarlo, lo scrittore tende a chiudersi, immobile e inquieto, in se medesimo. Perciò se alle volte questo clima selvaggio non impedisce ai grandi capolavori di fiorire, se alle volte, come successe a Dante, il paese stesso fa scrivere la *Commedia* per la forza incommensurabile del disgusto, inaridisce molti scrittori, che avrebbero bisogno di dolcezza per vivere, e li tuffa tutti in uno stato di perenne inquietudine.

23 Dicembre

Una civiltà non può fiorire che là dove il pubblico e i critici ammirano. L'ammirazione è come il calore di una serra. Non si dirà che il calore si spande perché sono nati molti fiori odorosi; ma piuttosto che i fiori sono nati perché c'è calore.

Certi geni, va bene, spuntano in tutti i climi, perché il calore l'hanno in sé. Ma una civiltà non è fatta di geni. I geni quando si fa il bilancio non contano; sono le masse che contano, è il pubblico. Un paese non è civile quando gli nasce un genio, che scrive un capolavoro, ma quando ha molti artisti che operano, senza cader mai al disotto di un certo livello; quando i pittori sanno che cosa è e che cosa deve fare la pittura, e gli scrittori la scrittura. Ma questo non si può ottenere che con l'ammirazione, che vuol dire chiaro intendimento del bello che è in un'opera.

23 Dicembre

Il guaio della critica italiana come la si fa oggi, non è che partisca con nitidezza le cose d'arte in belle e brutte, ma che non le partisce affatto; che per non aver a core di trovare "le belle" e per timore di trovare "le brutte" rimescoli e confonda come fa il vento: sulle biade, in modo che tutte le uguaglia le belle e le brutte; mentre *l'ammirazione che è coraggio*, (perché l'affermare che ti fa responsabile, è più duro che l'obiettare o il dettar condizioni) è ricca di sottili gradazioni più che la tavolozza del Credi ^[09] che adoperava cento pennelli.

Che ha detto la critica italiana di Segantini, di Fattori quando erano vivi? Che ha detto di Pascoli, di Gozzano, di Verga? Anche ora qualcuno tra gli Italiani che i posteri chiameranno "divino" o "grandissimo" c'è di sicuro e molti che nessuno ricorderà più; o perché se si ha tanta benevolenza pei mediocri da lodarli nelle gazzette con accorta simpatia, non si ha quella di chiamar "grandissimi" e "divini" quelli che lo sono e di additare come modelli ai più giovani l'opera loro? Il pubblico nostro che non è stato educato da nessuno ad ammirare, se ne vergogna, si convince, a poco a poco, che le opere grandi si possono trovare soltanto nella storia passata. Niente lo disturba e meraviglia come il dover riconoscere che un libro moderno non è meno bello di un venerabile avanzo del tempo. L'inquietudine e l'ignoranza di un pubblico si vede a quella ch'io vorrei chiamare la religione degli incunaboli. I lettori del *Figaro*, ch'io mi ricordi, nel corso di pochi anni hanno letto un articolo in cui Mirbeau ^[010] scriveva d'aver scoperto un drammaturgo grande come Shakespeare, che si chiamava Maurizio Maeterlink ^[011], e un articolo in cui Maeterlink scriveva di

09 Dalla Treccani. **Lorenzo di Credi**. Pittore (Firenze fra il 1456 e il 1460 - ivi 1537), probabilmente anche orafo e scultore. Allievo e poi aiuto del Verrocchio, nella cui bottega appare presente ancora nel 1486, subì anche l'influenza di Leonardo e del Perugino. Divenuto seguace di G. Savonarola, nel 1497 bruciò le sue opere profane (ci è pervenuta solo la *Venere* agli Uffizi). Dipinse (1503) per S. Frediano in Castello la *Madonna fra s. Giuliano e s. Nicola* (ora al Louvre) e, nel 1510, la *Madonna e quattro santi* in S. Maria delle Grazie a Pistoia. L'ultima opera datata è il *S. Michele* nella sagrestia del duomo di Firenze (1523). Noto nell'ambiente fiorentino anche come conoscitore d'arte ed esperto in restauro di opere antiche, dalla sua bottega uscirono numerosissime opere delle quali appaiono autografe: il *S. Bartolomeo* in Orsanmichele; l'*Adorazione dei pastori* agli Uffizi; la *Madonna col Bambino e s. Giovannino* alla galleria Borghese; una *Madonna col Bambino* a Torino (Pinacoteca).

010 Dalla Treccani. **Octave Mirbeau**. Giornalista, romanziere e drammaturgo francese (Trévières, Calvados, 1848 - Parigi 1917). Critico drammatico a *L'Ordre*, collaborò al *Figaro* e fondò nel 1888 un libello settimanale *Les Grimaces*. Dapprima orientato politicamente a destra, passò poi all'estrema sinistra, assumendo la difesa delle idee più progredite. Scrisse delle novelle (*Lettres de ma chaumière*, 1885; *Contes de ma chaumière*, 1894), e dei romanzi dove l'esperienza vissuta dell'autore si fa spesso aspra e violenta: *Le Calvaire* (1886); *L'abbé Jules* (1888); *Sébastien Roch* (1890); *Le jardin des supplices* (1899); *Le journal d'une femme de chambre* (1900), che ebbe un successo scandalistico; *Les vingt et un jours d'un néurasthénique* (1901); *La 628-E8* (1907); *Dingo* (1912). Al teatro ha dato drammi: *Les mauvais bergers* (1897); *L'épidémie* (1898); *Vieux ménages* (1900); poi una serie di *pièces* riunite sotto il titolo di *Farces et moralités* (1904); il suo più grande successo fu *Les affaires sont les affaires* (1903). Gli articoli di critica d'arte sono stati riuniti in *Des artistes* (post., 1922). Nel 1896 entrò nell'Académie des Goncourt.

011 Dalla Treccani. **Maurice Maeterlinck**. scrittore belga (Gand 1862 - Nizza 1949) di lingua francese. Esponente del simbolismo, nei suoi primi drammi, tra cui *Pelléas et Mélisande* (1892), diede vita a un mondo onirico e allusivo, dominato da un pessimistico senso di ineluttabilità del destino. Successivamente raggiunse posizioni quasi ottimistiche, testimoniate in una delle sue opere più

aver scoperto un nuovo Omero, in un vecchio con un piede nel sepolcro, che si chiamava Henry Fabre ^[012].

Così facendo la Francia ha empito di artisti la sua terra più che d'erbe un prato, e per questo si è serbata verde quella civiltà che sta intristendo da noi.

Gennaio

Delle regole e sottintesi

*La mancanza di regole è inebbricante
e pericolosa perché tormenta
l'uomo collo spettacolo
continuo di una scelta che non
ha fatto.*

1 Gennaio

note, il dramma fiabesco *L'oiseau bleu* (1909). Ottenne il premio Nobel per la letteratura (1911). [...]

012 www.e-fabre.com **Jean-Henri Casimir Fabre** nacque a Saint Léonsil 22 dicembre 1823. Passò la sua prima fanciullezza al Malaval, piccolo villaggio dove abitavano i suoi nonni.

Dalla più tenera età rimaneva in estasi davanti alla magnificenze delle elitre di una farfalla o delle ali di una cavalletta. Il ricordo di questa infanzia sarà iscritto per sempre nella sua memoria. Marmocchio di sette anni, ritorna a Saint Léons dove ha seguito la sua frequenza scolastica.

In 1833, tutta la sua famiglia emigra a Rodez dove suo padre gestiva un caffè. Per quattro anni, abita a Toulouse con i suoi nonni paterni. Jean-Henri Fabre entra nel seminario. A quattordici anni troncò gli studi per la povertà della sua famiglia, inoltre fu costretto ad andare solo per le strade a cercare lavoro. La sua adolescenza era stentata.

Affronta allora un concorso per una borsa di studio alla scuola normale primaria di Avignon, il corso era di tre anni. Conquistò vittoriosamente la sua licenza superiore. A diciannove anni, esordisce nell' insegnamento primario al collegio di Carpentras.

In 1849 ottenne una cattedra di scienza fisica nel collegio di Ajaccio. Si riafferma la sua natura di scienziato per la scoperta della fauna e la flora selvatica della Corsica. Il botanico Esprit Requier di Avignon gli ha comunicato tutto il suo sapere.

Più tardi, con il celebre zoologo Moquin Tendon, scopre il suo interesse per gli animali. La vocazione di entomologo di Jean-Henri Fabre scaturisce dall'influenza che questo zoologo ha su di lui.

Da Ajaccio si ritrova ad Avignon in 1853 dove ricopra una cattedra al liceo. Abita in una piccola casa molto modesta via des Teinturiers quartiere St Dominique. Jean-Henri Fabre si è consacrato allora allo studio della Robia (*Rubia tinctoria*) per migliorare la produzione. Elbeuf è una città dove si fabbrica i pantaloni dell'armata francese. I fornitori del tessuto hanno usato la polvere di Robia per ottenere la tintura rossa dei calzoni. Jean-Henri Fabre ha registrato tre brevetti in 1860.

Il ministro Victor Duruy gli ha affidato la creazione di un corso serale per adulti, mai i suoi metodi di insegnamento molto liberi non suscitavano pareri favorevoli. Si dimise da quel l'incarico e si ritirò ad Orange con tutta la sua famiglia per quasi dieci anni. In questo luogo che scrisse la primissima serie dei "ricordi entomologici".

Gli piacque molto organizzare delle escursioni botaniche nel monte Ventoux con i suoi amici Théodore Delacour e Bernard Verlot.

In quel periodo fece amicizia anche con il filosofo inglese John Stuart Mill, che morì prima della realizzazione del loro progetto di classificazione della flora di Vaucluse, che non fu mai realizzata. Allora il destino gli sferro' un colpo fatale con la scomparsa del suo figlio Jules all'età di 16 anni, uno dei suoi sei bambini. In seguito ripartì la sua passione per l'osservazione della natura. Gli dedicò alcune specie di piante che scoprì allora.

Jean-Henri Fabre fu sempre interessato ai funghi. Nel 1878 ha scritto un testo meraviglioso sui *Sphériacées del Vaucluse*. Inesauribile a proposito dei tartufi, descrive con tale luminosità il loro odore che il buongustaio può riconoscere in ciò tutto i loro aromi.

Alla fine dell'anno 1878 è comparso la prima serie dei ricordi entomologici. Questo lavoro mostra il suo genio, animato da una passione vera e autentica della vita in tutte le sue forme.

Jean-Henri Fabre ha ottenuto molti titoli scientifici, nonostante tutto, ha mantenuto sempre una grande semplicità. Era quasi un autodidatta. Ha effettuato degli acquerelli splendidi sui funghi che il poeta Frédéric Mistral ha molto ammirato.

In 1879, ha acquistato, Harmas de Serignan, una casa isolata dove ha vissuto fino alla sua morte. In questa casa si dedicò a tutti i suoi esperimenti e riflessioni nella pace totale. Era la cosa giusta, di cui aveva sempre sognato! Là stabilì la sua casa di famiglia, il suo scrittoio e la sua biblioteca. Questo luogo incantevole e incomparabile era l'ambiente perfetto per il poeta e lo scienziato che era Jean-Henri Fabre. Oggi è un museo circondato da un magnifico giardino botanico che ricorda la Provence.

Jean-Henri Fabre ha suscitato l'ammirazione da Darwin, Maeterlink, Rostand, Jünger, Bergson, Roumanille, Mallarmé. Può essere considerato come uno dei precursori della etologia, la scienza di comportamento animale ed umano. Charles Darwin riconosce in Fabre un "osservatore inimitabile". Victor Hugo l'ha chiamato "l'Omero degli insetti" per via della precisione dei suoi esperimenti e le sue scoperte sulla vita ed abitudini degli insetti.

Scienziati, uomini delle lettere ..., tutti i suoi contemporanei sono stati impressionati dalla sua personalità, un botanico certo, ma soprattutto un innamorato della natura. Jean-Henri Fabre ha ospitato a casa sua Louis Pasteur, il filosofo John Stuart Mill e molti altri scienziati. Però, la corrispondenza di Fabre non è molto abbondante.

Victor Duruy ha presentato Jean-Henri Fabre a Napoleon III che gli ha assegnato la legione d'onore.

Raymond Poincaré di passaggio vicino a Serignan, gli renderà omaggio.

Nel 1915 morì, a novantadue anni. Aveva dedicato la sua vita intera allo studio degli insetti. Nondimeno, è stato riconosciuto a tarda età. Questa celebrità era un soggetto di scherzo per lui.

Oltre che il filosofo entomologico, lo psicologo del mondo degli insetti, Jean-Henri Fabre era un meraviglioso *felibre* (poeta provenzale). Ha scritto *Oubretò provençalo*, un libro di poesie provenzale. Majoral del Felibrige (titolo onirifico della scuola letteraria fondata per Mistral, è un piccolo gruppo di scrittori provenzali). Jean-Henri Fabre è chiamato con affetto *Le Felibre du Tavan* (poeta dei maggiolini).

Sul suo piccolo armonium nel Harmas ha composto alcuni canzoni.

Il malessere dei letterati italiani è dunque il frutto di un atteggiamento che spegne in loro la volontà di ammirare. Vivere uno contro l'altro non è facile, né umano, e le nostre *élites* stanno naufragando nella loro solitudine morale. Dico naufragando perché questo orgoglio appunto è la fonte di un disfacimento in cui non si inaridisce soltanto negli uomini la volontà di ammirare, ma si priva la letteratura italiana di un altro lievito: i sottintesi.

Una civiltà non può dare un sentimento di benessere agli intellettuali che con due pressure: l'ammirazione e i sottintesi. Un mondo in fiore si distingue da un mondo in travaglio non perché abbia dei principii più grandi e saggi, ma perché ha dei sottintesi più universali, e cioè dei fondamenti che tutti rispettano senza saperlo e quindi senza discutere.

Nei tempi di decadenza questi principi non sono, come si crede, più malati - spesso anzi sembrano stranamente salutari - ma sono sempre pubblici e discussi, si contraddicono, mutano spesso. Invece, nelle grandi epoche, questi sottintesi governano il ritmo di una civiltà matura come divinità segrete.

8 Gennaio

Dico *sottintesi e non principi*. Perché come due persone che vivono insieme e per ragionare con profitto devono mettersi d'accordo su certi principi fondamentali e poi non citarli più quando discutono, né tanto meno rimetterli in dubbio, così una civiltà, per svilupparsi e fiorire, deve nutrire un'infinità di principi comuni a quasi tutti, e sottintesi, in modo da evitare le sterili discussioni di principio. Le discussioni di principio non portano a nulla. Quando due persone non s'intendono, poniamo, sul buono e sul bello, non potranno arrivare a nessuna critica concorde, non potranno stabilire nessun punto fisso nel mare delle azioni umane e delle opere d'arte.

Ma capita, quando questi concetti fondamentali si annebbiano, si indeboliscono, sono discussi - che la gente se ne approfitta, e sfrutta l'incertezza in cui il sottinteso li lascia, per imporre come universale qualunque legge gli torni di conto.

In questo caso è opportuno ridiscutere i principi fondamentali. Sono le epoche più ingrati; in cui nello sforzo di ritrovare un accordo su cui poi costruire, si esauriscono tutte le nostre energie intellettuali..

10 Gennaio

Nel secolo XIX c'era in Italia sottinteso un concetto molto rigoroso di romanzo. Non si discuteva affatto di come doveva essere un romanzo. Ora i critici nostri, approfittando del vago in cui il concetto di romanzo è caduto, costruiscono a piacere.

Un altro esempio: il romanzo francese. Quelli che han tradotto in francese Dostojewski in questi ultimi 25 anni, non avevano probabilmente un'idea teorica del romanzo francese, ma ne avevano in pratica un'idea così vigorosa e così francese che davano ai *Fratelli Karamazov* l'aspetto d'un romanzo di Flaubert. E a torto il pubblico avrebbe deplorato queste mutilazioni: i romanzi ci guadagnavano ed erano un segno della vitalità dei sottintesi.

12 Gennaio

Ogni tanto si trova un uomo che prende su di sé la funzione magnifica e difficile di svelare i sottintesi.

In Francia, nei nostri tempi, quest'uomo è Benda [⁰¹].

Un libro molto importante di Julien Benda *Belphégor* permette di stabilire quali furono i sottintesi che regnarono fino a dieci anni or sono. "Ci sembra - dice Benda - che l'estetica della società francese attuale, più precisamente la sua volontà estetica può esprimersi con una frase; *la società francese esige oggi dalle opere d'arte delle emozioni e delle sensazioni, essa esclude dal suo campo ogni piacere intellettuale*. Benda, esagerandolo forse, ha svelato uno dei grandi sottintesi di questi ultimi venticinque anni; la volontà che l'arte sia unione mistica con l'essenza delle cose; Il culto della percezione immediata, dell'istinto; il desiderio che le cose siano presentate nel

01 Dalla Trerccani. **Julien Benda**. Filosofo francese (Parigi 1867 - Fontenay-aux-Roses 1956). Ha avvertito ogni forma di misticismo, intuizionismo, romanticismo, sia nel campo della filosofia (*Le bergsonisme*, 1912), sia nel campo della letteratura e dell'arte (*Belphegor*, 1918; *La France Byzantine*, 1945). Posizione che si ritrova nei romanzi del Benda, *L'ordination* (1912) e *Les amandantes* (1922). Lo stesso culto per l'intelletto puro lo ha condotto a polemizzare contro i "chierici" (quelli la cui attività, per essenza, non persegue fini pratici: artisti, scienziati, filosofi) che tradirebbero la loro vocazione per le ricerche spirituali disinteressate, la loro religione della verità pura, partecipando alle passioni politiche e sociali (*La trahison des clercs*, 1927, trad. it. 1976). In *La grande épreuve des démocraties* (1942) il Benda difende la democrazia come conquista continua dell'uomo civile.

loro movimento, nella loro penetrazione reciproca, in quella loro decentralizzazione della coscienza che Benda chiama “sensibilità musicale”.

Questa indifferenza all’arte che non si occupa dell’anima umana e a quella che non gliela presenta *extra-lege*; quest’odio di qualunque “determinismo”, questa “ricerca dell’emozione improvvisa”, questa “sete di novità”, questa “volontà” che la critica, la storia, la scienza, la filosofia siano *commoventi*; questo panlirismo, questo “antiintellettualismo” infine, non son forse stati le fondamenta ignote e profonde, i *sottintesi* d’un quarto di secolo? Che siano stati buoni o cattivi, questa è un’altra faccenda: non è meno vero che essi hanno imposto alla produzione dell’epoca nostra, una rigorosa linea di sviluppo. E Barrès [⁰²], Loti [⁰³] nella letteratura, Maeterlinck nel teatro,

02 Dalla Treccani. **Maurice Barrès**. Scrittore francese (Charmes-sur-Moselle 1862 - Parigi 1923). Nella trilogia di romanzi *Le culte du moi* (*Sous l'oeil des barbares*, 1888; *Un homme libre*, 1889; *Le jardin de Bérénice*, 1891) mostrò un geloso individualismo. Il successivo sviluppo fece del Barrès il campione intellettuale del nazionalismo francese, che ebbe largo influsso sul nascente nazionalismo italiano. Nei romanzi dell'*Énergie nationale* (*Les déracinés*, 1897; *L'appel au soldat*, 1900; *Leurs figures*, 1902), si occupò dell'avvenire nazionale della Francia. Allo stesso spirito sono improntati i racconti *Les bastions de l'Est* (*Au service de l'Allemagne*, 1905, e *Colette Baudoche*, 1909) e il romanzo *La colline inspirée* (1913). Si citano anche *Du sang, de la volupté, de la mort* (1894); *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise* (1902); *Greco ou le secret de Tolède* (1912), raccolte di notazioni artistiche e di impressioni psicologiche. *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902) e *Chroniques de la grande guerre* (1914-18) raccolgono scritti giornalistici. Da ricordare: *Mes cahiers*, diario (post., 1929 segg.).

03 Dalla Treccani. **Pierre Loti**. Pseudonimo dello scrittore francese **Julien Viaud** (Rochefort-sur-Mer 1850 - Hendaye, Bassi Pirenei, 1923). Affiancò a una lunga e avventurosa carriera di ufficiale di marina, che lo portò nei paesi più lontani e diversi (specie in Estremo Oriente), un'intensa attività di scrittore di romanzi e di libri di viaggio. Dopo il successo di *Azyadé* (1879), pubblicò numerosi altri romanzi (*Mon frère Yves*, 1883; *Pêcheur d'Islande*, 1886, uno dei più noti; *Madame Chrysanthème*, 1887; *Fantôme d'Orient*, 1892; *Ramuntcho*, 1897; *Les désenchantées*, 1906; ecc.), tutti pervasi d'un impressionismo di grande efficacia evocativa. Anche il suo esotismo non è mai pura e documentaria descrizione, ma vela appena le sue nostalgie, la sua ricerca continua d'evasione, il suo senso della morte. Tutti questi caratteri si ritrovano nei suoi libri di viaggio e di attualità (*Au Maroc*, 1890; *Le Désert*, 1895; *Les derniers jours de Pékin*, 1901; *L'Inde sans les Anglais*, 1903; *La Turquie agonisante*, 1913; ecc.). Entrò all'Académie française nel 1891.

Debussy [04] nella musica, Carrière [05] nella pittura e magari anche Henry Bergson [06], sono forse un'emanazione di questi sottintesi.

E' difficile di distinguere sempre, in che modo Barrès, Loti, Maeterlinck, Carrière, Debussy, e soprattutto Bergson hanno contribuito a dare un aspetto preciso a questi sottintesi di cui erano una meravigliosa emanazione. Ma credo ugualmente che non si può negare, considerando le arti della fine del secolo XIX, e dell'inizio del XX la funzione di questi sottintesi. Ora stanno per cambiare. Il successo di Julien Benda ne è la riprova. E se non esistesse nel pubblico un'orientamento nuovo, come si potrebbe spiegare la eco straordinaria che certe idee di Valéry e di Gide hanno avuto e l'influenza profonda di un filosofo come Alain? I sottintesi sono delle leggi sovrane, ma un soffio può distruggerle o trasformarle. Sepolti in quella zona misteriosa della vita intellettuale in cui arriva

04 Dalla Treccani. **Claude Achille Debussy**. Musicista francese (Saint-Germain-en-Laye 1862 – Parigi 1918). Figura geniale di innovatore, profondamente anticonvenzionale, rivoluzionò l'armonia, il ritmo, la sonorità e la forma della musica occidentale della seconda metà del XIX secolo.

Studiò con vari maestri, tra i quali J.-F. Marmontel ed E. Guiraud. Ebbe nell'84 il Prix de Rome, rimanendo quindi tre anni a villa Medici. Durante questo periodo compose un frammento d'opera lirica (*Almanzor*, da H. Heine), la suite *Le printemps* per orchestra (poi riveduta nel 1913), il "poema lirico" *La damoiselle élue* da D. G. Rossetti (rifiutato dall'Istituto per la soverchia novità di stile, ed eseguito nel 1909), e una *Fantaisie* per pianoforte e orchestra (eseguita solo dopo la morte del Debussy, per espressa volontà di lui). La vita del maestro non presentò poi grandi avvenimenti se non quelli relativi alla produzione delle opere musicali. Vanno però ricordati, per l'importanza che ebbero nel suo spirito, alcuni momenti: anzitutto i viaggi a Bayreuth (1889-90), nel primo dei quali il dramma wagneriano lo esaltò, nel secondo lo deluse; la conoscenza, all'Esposizione universale di Parigi (1889), di musiche orientali; quella del *Boris Godunov* nella versione originale (1893) e di altra musica mussorgskiana alle conferenze di P. d'Alheim (1896); l'impressione procuratagli dal *Pelléas et Mélisande* di M. Maeterlinck (1893). Il Debussy non ebbe cariche né distinzioni particolari. Visse piuttosto ritirato, pur non estraniandosi del tutto dall'ambiente artistico e letterario parigino, allora fervido di pensiero e di esperienze d'avanguardia, ove s'incontrava con gli esponenti dell'impressionismo e del simbolismo, con i "decadenti", ecc. (tra gli altri: il pittore Whistler, i poeti S. Mallarmé e P. Verlaine). La prima affermazione del Debussy si ebbe nel 1894 con il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (ispirato dal poemetto del Mallarmé) che inaugurò il periodo "impressionista" nella storia della musica, la decisiva conferma nel 1902 con la rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* (dal dramma di Maeterlinck), in cui nella stessa poetica creava un nuovo tipo di dramma musicale contrapposto al wagneriano. L'arte di Debussy, s'è detto, introduce nella musica l'impressionismo, che era diffuso allora nella poesia (Mallarmé) e nella pittura (E. Manet, ecc.). In musica, ciò significò un dialettico superamento della composizione a sviluppo tematico (e comunque derivata dal dialogo polifonico) come di quella a melodia strofica. Durante la fioritura debussysta, queste stilistiche non riuscirono infatti a risultati lirici di valore paragonabile a quello raggiunto dal Debussy nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*, in *Pelléas et Mélisande*, in *Iberia*, nei 2 libri di *Préludes* per pianoforte, nelle *Chansons de Bilitis*, ecc. La lirica del Debussy non s'accende da una idea base, ma da successive vibrazioni e sfumature d'una sensibilità docile alle mille suggestioni dell'ambiente, dell'aura stessa. Si determina quindi, piuttosto che in linee incise e simmetriche, in un vago fluire di risonanze: di armonie, cioè, e di sonorità, ove ogni accordo si forma non già secondo costituzioni tipiche, ma secondo sue proprie peculiari aspirazioni. Il senso di una sicura interiorità garantisce la perfetta unità della composizione.

Opere. Sue opere principali sono: Teatro: *Pelléas et Mélisande* (opera), 1902; *Le martyr de saint Sébastien* ("Mistero"), 1911. Orchestra: *Prélude à l'après midi d'un faune*, 1894; *Trois Nocturnes (Nuages, Fêtes, Sirènes)*, 1897-99; *La mer*, 1903-05; *Images (Gigues, Iberia, Rondes de printemps)*, 1909. Musica da camera: Quartetto, 1893; Sonata per violoncello e pianoforte, 1915; Sonata per flauto, viola e arpa, 1916; Sonata per violino e pianoforte, 1917. Pianoforte solo: 2 *Arabesques*, 1888; *Suite bergamasque*, 1890; *Estantes* (3 pezzi), 1903; *L'isle joyeuse*, 1904; *Images* (6 pezzi), 1905-07; *Children's Corner* (6 pezzi), 1908; *Préludes* (24, in due serie di 12), 1910-13. Canto e pianoforte: *Ariettes oubliées*, 1888; *Cinq poèmes de Baudelaire*, 1890; *Fêtes galantes*, 1892-1904; *Proses lyriques*, 1893; *Chansons de Bilitis*, 1898; *Trois ballades de F. Villon*, 1910; *Trois poèmes de Mallarmé*, 1913-14. Per coro: *Trois chansons de Charles d'Orléans*, 1908. Le sue numerose pagine di critica musicale, apparse dapprima in periodici, sono state poi raccolte nel volume *Monsieur Croche antidiletante* (1921).

05 Dalla Treccani. **Eugène Carrière**. Pittore francese (Gournay-sur-Seine 1849 - Parigi 1906). Allievo di A. Cabanel, si formò soprattutto studiando Rembrandt: onde la sua predilezione per i toni bruni e le atmosfere cariche d'ombra. La maternità, l'intimità e la tenerezza degli affetti familiari sono, col ritratto, i temi preferiti della sua pittura vaporosa e quasi monocroma. Notevole il ritratto di Verlaine (1892; Parigi, Mus. d'Orsay).

06 Dalla Treccani. **Henry-Louis Bergson**. Filosofo (Parigi 1859 - ivi 1941). Fu prof. di filosofia al Collège de France dal 1910 al 1924. Nel 1927 gli fu conferito il premio Nobel per la letteratura. Fu membro dell'Académie française e rappresentante della Francia alla Società delle Nazioni. Benché l'evoluzione del suo pensiero lo avesse portato al cattolicesimo, egli, ebreo, non volle battezzarsi per non apparire traditore della propria razza, perseguitata dai regimi totalitari dei quali fu tenace oppositore. Nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), partendo da un esame del concetto di intensità applicato agli stati psichici, Bergson critica le varie impostazioni deterministiche, positivistiche e riduzionistiche in senso lato, in particolare la psicofisica di G. Th. Fechner, svolgendo poi un'analisi del tempo che costituirà il punto di riferimento di tutta la successiva speculazione. La molteplicità qualitativa dei fenomeni psichici non può essere compresa mediante un tempo utile solo alla comprensione dei fenomeni scientifici. Bergson ammette invece un tempo vissuto o "durata" in cui ciascun istante si compenetra, tempo dell'io profondo che come tale si sottrae alla misura. La libertà come rapporto tra l'io concreto e l'atto che esso compie diviene indefinibile in quanto caratteristica di stati di coscienza concepibili solo nella "durata". L'atto libero si può cogliere solo nel tempo che scorre: ogni definizione utilizzando le metafore spaziali del linguaggio comune giustificherà il determinismo. In *Matière et mémoire* (1896), intesa a chiarire il rapporto del corpo e dello spirito, si tenta di superare il concetto di "tensione" della durata e una originale teoria della memoria. Nell'*Évolution créatrice* (1907) la durata verrà vista come "la stoffa stessa della realtà" e l'evoluzione spiegata nei termini di un principio semplice, lo "slancio vitale", superando sia le concezioni deterministiche sia quelle finalistiche. Al di sopra della cieca immediatezza dell'istinto contrapposta allo schematismo dell'intelligenza strumentalizzatrice, Bergson esalta la funzione dell'intuizione, istinto consapevole e

raramente la luce, i *sottintesi* possono corrompersi o modificarsi senza che il pubblico se ne accorga. Ma buoni o cattivi devono esistere perché si possa creare. *Come? Dando agli artisti e al pubblico dei limiti senza esprimerli in regole.*

La mancanza di regole è inebbricante e pericolosa; la regola è dura e spiacevole, e l'uomo che ha fatto naufragio nell'illimitato e s'è contuso contro la regola, ha nello stesso tempo paura della libertà e delle catene. Passa così da un estremo all'altro, stancandosi volta a volta d'essere un padrone inquieto e un pacifico servo, mendicando dei limiti e fuggendo le grandi leggi che glieli possono offrire.

Mio padre ha spesso rappresentato nei suoi libri i pericoli dell'illimitato, il dramma di un pensiero libero da costrizioni, l'inquietudine sterile di un mondo che ha bisogno, nel campo delle arti plastiche, per esempio, di capire nello stesso tempo l'arte dei negri e quella dei romani. *Io credo che la mancanza di regole è inebbricante e pericolosa perché tormenta l'uomo con lo spettacolo continuo di una scelta che non ha fatto.*

14 Gennaio

Vorrei precisare, se è possibile, questa idea. Perché gli uomini, soprattutto gli uomini moderni hanno tanto orrore dei limiti che sono la loro salvezza? Perché questi limiti possono distruggere tutta la forza della creazione se prendono la forma di regole troppo severe. Come potremmo noi esprimere efficacemente le nostre idee se dovessimo continuamente preoccuparci delle regole grammaticali? La regola può riuscire nel tempo stesso riposante e mortale. Un'opera d'arte non esiste in sé; è l'espressione di sensazioni che col mutar del tempo, della luce, della posizione o dell'umor nostro muta come sostanza. Un'opera d'arte è la cristallizzazione attorno a un nocciolo creato da un artista di mille sentimenti, di mille riflessi, di mille risonanze, di mille interessi, di infiniti giochi di luce. Una regola, un principio sono incisivi, netti, indifferenti; stanno dinnanzi agli uomini come dei monumenti; gli scrittori o gli artisti li possono evitare, considerare o discutere, ma bisogna sempre che se ne ricordino. Ora poiché se in un'opera d'arte si sente il ricordo di una regola, la commozione si inaridisce, l'artista dopo qualche tempo di tirocinio maledice nella regola la colpa del suo fallimento e se ne svincola. E' necessaria una grande forza per esprimere qualunque concetto in cinque atti e in versi senza attutirne la freschezza. Gli antichi hanno avuto questa forza perché queste regole sembravano a loro così ineluttabili che neppure concepivano di potersene esimere. Il loro candore in questo senso fu la sorgente precipua della loro forza.

15 Gennaio

Altro esempio. Gli scultori del quattrocento si erano posti alcuni problemi limitati, avevano cercato di esprimere alcuni concetti limitati; ma non avevano mai pensato alla possibilità di superare quelle barriere che essi stessi avevano saggiamente costruite. Perché arte classica è quella che ha coscienza dei propri limiti. Venne Michelangelo che non fu soddisfatto delle soluzioni; e affannandosi nel ricercare qualcosa di sempre più profondamente interiore tentò di esprimere l'inesprimibile. Egli fu un genio, ma una volta aperta la strada, la schiera degli imitatori divallò giù per la china.

E da Michelangelo comincia l'arte decadente.

Poiché arte decadente è quella che non ha coscienza dei propri limiti.

Senza dubbio l'arte decadente genera meravigliosi capolavori, ma essa genera il disordine, l'irrequietezza e alla fine *l'inefficienza e l'impotenza.*

16 Gennaio

Studiando l'altalena della civiltà vediamo che l'uomo non è felice né quando è futurista né quando è neoclassico; perché *quando mancano i limiti e la resistenza della materia, si indebolisce, e quando si fa servo di leggi teoriche, dissecca la propria ispirazione.*

Quel periodo tormentoso e tormentato del passaggio dal classicismo all'arte decadente, in cui si sente risuonare alle volte come il pianto dell'impotenza e la risata bizzarra del trionfo, mi fa pensare al sole che tramonta e insanguina gli orizzonti coi suoi colori più caldi.

capace di autoriflessione. In *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932) le tesi fondamentali di Bergson vengono estese al campo morale e religioso. Ad una società chiusa, conformisticamente atteggiata, in cui la religione è in funzione di conservazione dell'organismo sociale, è contrapposta una società aperta e dinamica in cui si sviluppa una religione eminentemente attiva di cui sono stati esempi all'umanità i grandi mistici. Altre opere: *Le rire* (1900), *Introduction à la métaphysique* (1903), *L'énergie spirituelle* (1919), *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein* (1922), *La pensée et le mouvant* (1934).

18 Gennaio

Per quanto però io sia convinto che è fortuna vivere in un mondo “limitato” non vedo che si possa arrivare a questa “fortuna” volontariamente, solo perché si sa che è tale. Da quando l’uomo si è accorto che si può creare al di fuori delle regole, non ha più avuto la forza di seguirle ed è diventato infelice e impotente.

Siamo dei dannati, e per quanto la tragedia espressa da mio padre sia veramente tremenda, se ne può intravedere una ancora maggiore, quella in cui viviamo, nella quale l’uomo ha orrore nel tempo stesso delle regole e dell’illimitato e passa da un estremo all’altro d’un fiato, cercando la felicità nel rovescio della sua sofferenza; ma né la mancanza di limiti né il rigore di essi hanno mai fatto una civiltà che dev’essere prima di tutto un’atmosfera di universale benessere. *L’uomo è oggi infelice perché ha sempre da scegliere fra due beni che si escludono.*

19 Gennaio

C’è nella creazione artistica una parte di mistero che sfugge al controllo di qualsiasi pubblico - e spesso a quello stesso dell’artista. Nessuno saprà mai spiegare perché certe letture servano come di improvvisate illuminazioni, e aiutino a creare delle opere che appartengono non solo a un genere, ma a un mondo diverso; come certe associazioni di idee, o certi spettacoli naturali, o certe piccole scoperte possano determinare nella vita profonda di un artista il crollo di tutto un sistema spirituale e la risurrezione di un nuovo ordine. Il mondo interiore di un artista è come un ghiacciaio che nel grande silenzio muta da un minuto all’altro il suo gigantesco equilibrio di massi bianchi, per un soffio che nessun uomo potrà conoscere mai.

Ebbene, queste leggi viste dal di fuori, per quanto sembrino preconcepite e lo siano, alle volte rappresentano la sola chiave di questo universo misterioso; con una formula si entra non tanto nel pensiero illuminato dell’artista, quanto in quel sottosuolo opaco in cui maturavano le sue opere e si stabiliva l’ordine spirituale da cui sarebbero generate.

Lo stile ha un grande peso in questa materia, perché serve a evocare, come attraverso a un incantesimo, quei concetti che per essere espressi devono essere soltanto suggeriti.

Quelle illuminazioni appunto che fanno splendere a un tratto gli intrighi sotterranei, in cui ogni opera d’arte ha le sue radici, si ottengono soltanto con lo scintillare dello stile.

20 Gennaio

Una civiltà ha come fine supremo di conciliare dei bisogni contraddittori; deve cioè soddisfare nell’uomo la nostalgia dei limiti e il suo orrore della regola, e arrivare a una grandezza regolata da leggi che non si conoscono. Ora sono regole anche i sottintesi, regole tanto più potenti e feconde, quanto più sono larghe, invisibili, e benigne. Esse hanno poi questo immenso vantaggio; *non c’è bisogno di ricordarsene, e non si possono discutere;* guidano misteriosamente gli uomini liberandoli dalla durezza delle regole, tracciano dei limiti che ignorano tutti e non viola nessuno.

23 Gennaio

Esempio: la lingua parlata e scritta. Nessuno può immaginare quando sente parlare un contadino toscano analfabeta, che egli non parli secondo “una regola”. Tanto è vero che egli ride e motteggia quelli che parlano “fuori regola”. Ma lo si meraviglierebbe se gli si chiedesse “la regola” che lo guida. Egli parla a regola di regole che non conosce, che sono “sottintese” a lui, come a coloro che gli hanno insegnato a così ben parlare.

24 Gennaio

Sperduti in quell’oceano deserto che è la nostra civiltà letteraria, gli scrittori e gli artisti italiani non hanno né l’appoggio del limite, né il pungolo della regola. Barcollanti e inquieti, si stremano a farsela. Ma quanti architetti riuscirebbero a costruire una cattedrale, se dovessero nello stesso tempo fare i calcoli e portare le pietre ?

25 Gennaio

Un esempio mirabile dell’aiuto delle regole, dei sottintesi per creare ce lo dà Lorenzo di Credi. Lorenzo di Credi fu pittore diligente. Non si curò di lavorare ad opere grandi perché penava a condurle e vi durava fatica incredibile; anche per delle ragioni di mestiere, e cioè perché i suoi colori erano troppo finemente macinati; e poiché ricercava inquietamente di aggiungere fra un

colore e l'altro le gradazioni men brusche, a forza di *nuances* faceva sulla tavolozza tante mestiche [01] di colori per arrivare dalla tinta chiara alla scura, che come dice Vasari "n'aveva alcuna volta sulla tavoletta venticinque o trenta; e per ciascuna teneva il suo pennello appartato". Questa diligenza non piaceva troppo nemmeno al Vasari, poiché scrisse "che essa non è forse più lodevole punto che sia una estrema negligenza".

Il primo carattere di Lorenzo è dunque questa diligenza nel pingere – così che fin dai tempi di Vasari gli elogi che si tributano al vecchio pittore finiscono sempre per condensarsi in "pulizia di finitezza" - qualità lodevoli, ma ancor troppo generiche perché bastino a farlo grande.

Venuto dalla scuola del Credi a quella del Verrocchio, dove trovò la compagnia di Leonardo da Vinci e del Perugino, imitò, con qualche malinconico addolcimento peruginesco, Leonardo; Le sue tavole sono quiete e miti. I soggetti, che non escono dalla pista delle Annunziazioni, delle Madonne in trono, delle Adorazioni, ordinate dai committenti, sono interpretati pacatamente. E non è a dire che pur sottomettendosi ai soggetti dati, un pittore non potesse esprimere, con l'olio purgato dalla noce e stillato sulle tavolette, il proprio animo compiutamente; basta vedere l'*Adorazione* di Leonardo da Vinci, perché - nel tragico fluttuare di uomini ridotti alla carcassa vestita d'ombre, e nell'arruffato delirante galoppare di cavalli misteriosi e improvvisamente invasati, vicino a scale lanciate inutilmente in aria con un senso di smarrimento e di inquietudine si indovina un cuore gonfio di sentimenti enormi e ancora imprecisi, che si svuota in queste figurazioni logicamente prive di senso, cercando tra le infinite forme della natura quelle che hanno una risonanza in lui, come un poeta si ripete ad alta voce certi aggettivi, per vedere se alcuno, nel buio fondo dei sentimenti, provochi una dolcissima voce di consentimento.

Lorenzo di Credi, anima tranquilla, riduce la tragedia cristiana che ha da dipingere, al piano della sua pace. I suoi personaggi hanno quel tanto di umanità che si poteva cogliere senza fatica guardando negli occhi, ogni tanto, le creature di Leonardo.

Né la tranquillità riposante che essi devono travasare in chi li contempla, come in loro fu versato da chi li dipinse, vien turbata da imprevedute e inquietanti modificazioni dell'ordine consueto in cui la tradizione li pose. I gesti, il sorriso, la composizione stessa, - poiché non è il caso di parlare di anima, dato che non ne hanno una propria, - appartengono tutti a qualched'un altro, sono il sunto e l'armoniosa fusione di atteggiamenti conquistati nel corso di anni dalla tradizione sapiente - e in ognuno di loro, per quel non so che di patinato, stanco e troppo disinvolto che ce li fa guardare senza nessuna meraviglia e con rapidissimo adattamento, affiorano continuamente le conquiste anteriori addolcite dall'uso, come in certe persone si riconoscono le impronte e le mosse degli avi perpetuate.

Che cosa c'è dunque di suo, in quelle tavole che pur si giudicano a prima vista come dipinte da Lorenzo di Credi? Un carattere superficiale e visibile: un colore, l'azzurro. Per quell'azzurro, che rende umida e potabile l'aria delle campagne chiare dipinte oltre le bifore dei fondi, e che si condensa poi, come coagulato e fatto tessile nelle vesti della Madonna, quasi per riportar l'occhio continuamente dall'uno all'altro ed accostarli, si che il cielo sembri la veste della Madonna sciolta, e la Madonna sembri vestita di cielo rappreso, noi riconosciamo ed apprezziamo Lorenzo di Credi.

26 Gennaio

Questo è dunque un pittore modesto e coscienzioso, che addensa tutta la sua originalità in un colore e la sua bravura nel ricercare venticinque gradazioni di tinte, adoprando per ognuna d'esse un pennello.

01 Dalla Treccani. Mestica. **Mèstica** s. f. [der. Di *mesticare*]. - Nella tecnica della pittura a olio, mescolanza di vari colori diluiti con olio (di lino, ecc.), che si stende sul supporto (tela o legno) prima di dipingere.

Non è forse manifesto che pittori come Mancini [02], Casorati [03], o Spadini [04], irrequieti ricercatori di forme nuove originali, e ognuno per conto suo, nello stile, venuti fuori dai sodi come arbusti selvatici per forza loro, sono più intelligenti che Lorenzo di Credi?

Eppure i loro quadri, esposti accanto a una tavola di Lorenzo, sarebbero da meno.

Ora Lorenzo di Credi ha ben poco merito nell'opera sua, perché mi par probabile che vivendo oggi sarebbe stato futurista, e neoclassico, come allora fu leonardesco. Il merito ce l'hanno i bottegai, i mercanti, e i signori di quel tempo, i quali senza pensarci obbligarono tutti i pittori a dipingere in una certa maniera, che conosciamo ora come stile del quattrocento, e che fu come dare ai poeti lo schema del sonetto e della canzone obbligandoli a esprimersi attraverso quelle rime necessariamente.

Lorenzo di Credi, pittore privo di iniziative, trovò uno stile nell'aria, un pubblico che glie lo impose fin da piccolo con tanta autorità, che al pittore non frullò nemmeno per il capo la possibilità di mutarlo, una scuola in cui questo stile era insegnato anche come mestiere. Si sottomise allo stile, imparò il mestiere, e ci aggiunse di suo una nota di colore.

Così fu che dipinse bene. Ma di Lorenzo non c'è che l'azzurro.

27 Gennaio

La bellezza dell'opera di Lorenzo di Credi viene dal fatto che egli non ebbe a scegliere. Quel senso di pena che proviamo davanti alle opere moderne ci nasce in cuore a veder la fatica della conquista, le incertezze del punto di partenza e un divagare continuo, che ci fanno temere della disinvoltura e della solidità di quello stile. Specie quando l'autore ha l'aria di esserne preoccupato, se lo studia, lo carica e lo assottiglia, con dei flussi e riflussi che sembrano riflettere le critiche, le quali, per rivelare agli artisti stessi il loro stile, li mettono nell'impiccio.

Per quanto l'artista si sia impadronito del suo stile a fondo, ci sono lì gli altri pittori colle loro maniere diverse a rammentare come non vi sia nessuna necessità logica che imponga all'uno di dipingere nella sua maniera, poiché un altro ha risolto il problema della pittura con una maniera diversa.

Cosicché in fondo Casorati non può essere assolutamente Casorati, perché Spadini lo patina un po'

02 Dalla Treccani. **Antonio Mancini**. Pittore italiano (Roma 1852 - ivi 1930). Formatosi a Napoli, restò legato al quadro d'impianto seicentesco e al naturalismo ottocentesco italiano, anche se talune sue sperimentazioni (inserimento di vetro, stoffe e altri materiali sul quadro) confermano come ne avvertisse la crisi. Tra le opere: *Il prevetariello* (1870, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte). Si formò a Napoli, dove si era trasferito nel 1865, alla scuola di Domenico Morelli. Molto amico di V. Gemito, ebbe anch'egli una giovinezza povera e difficile. Fece un viaggio nel 1872 a Venezia, e rimase profondamente colpito dalla pittura veneziana. Nel 1875 fu a Parigi; poi a Londra dove, apprezzato e aiutato da J. Sargent, eseguì numerosi ritratti; fu ancora a Parigi nel 1877, poi (1879) tornò a Napoli, vittima di una malattia e di una crisi profonda, e infine (1883) si stabilì a Roma dove ebbe riconoscimenti ufficiali. Malgrado i due soggiorni a Parigi, rimase profondamente estraneo alle tendenze più attuali della pittura francese di allora, conservando sempre un forte legame con il naturalismo ottocentesco italiano e una predilezione per il quadro d'impianto seicentesco. All'attenta e commossa osservazione della vita popolare, segnata da un destino triste, con il quale il pittore s'identifica e che fu caratteristica delle sue prime opere (oltre al *Prevetariello*, lo *Scugnizzo*, L'Aia, Mesdag Museum; *Autoritratto*, Londra, National Gallery), subentra, nelle opere successive (ritratti di dame, autoritratti, strane figure in fantasiosi travestimenti), una maniera pittorica più agitata e focosa, con vivi sprazzi di luce, colori violenti, spesso depositi sulla tela in grumi e accese colate. Ulteriori sue ricerche (con l'inserimento di pezzi di vetro, stoffe e altri materiali sul quadro) confermano come egli sentisse la profonda crisi del naturalismo, pur non riuscendo a superarlo.

03 Dalla Treccani. **Felice Casorati**. Pittore italiano (Novara 1883 - Torino 1963). Una delle figure più eminenti nel movimento artistico moderno in Italia. Formatosi negli studi classici e musicali, si dedicò alla pittura dal 1902. Nel 1907 espose con successo alla Biennale di Venezia e poi partecipò anche alle mostre alternative di Ca' Pesaro (1913, 1920). Il suo spirito critico lo spinse all'incontro con il movimento simbolista europeo e in particolare con la secessione viennese, da cui scaturì una ricerca che, pur operando nell'ambito di un gusto cromatico e lineare, mostra già il suo interesse per la purezza e il nitore della forma. Dalla fine della prima guerra mondiale, trasferitosi a Torino, legato d'amicizia con A. Casella, P. Gobetti, E. Persico, L. Venturi, R. Gualino, attraverso l'insegnamento e l'organizzazione di mostre, fu al centro di un movimento culturale di grande vitalità e apertura che lo portò, in una visione globale delle arti, ad interessarsi anche di architettura (con A. Sartoris), di arti applicate, di scenografia. Una profonda rilettura dell'opera di Cézanne lo spinse a una rigorosa ricerca di costruttività e saldezza formali. Dal 1930 la sua pittura si fece più commossa, entro una gamma cromatica raffinatissima. Interessante anche l'attività pittorica della moglie, Daphne Maugham (Londra 1897 - Torino 1986).

04 Dalla Treccani. **Armando Spadini**. Pittore (Firenze 1883 - Roma 1925). A Firenze, dopo una prima formazione come artigiano, frequentò la scuola libera del nudo all'Accademia. In contatto con A. De Carolis, dal 1903 al 1906 collaborò, con xilografie e acqueforti di vaga ispirazione liberty, alle riviste *Leonardo* e *Hermes*; nel 1910 si stabilì a Roma. Dipinse vedute, ritratti e, dopo il 1920, scene di vita familiare, definiti da tonalità leggere, orchestrate su gamme grigio argentea, azzurre e violette, e da dinamici effetti di luce. Temperamento schivo, espose raramente, ma nel 1924 la Biennale di Venezia gli dedicò un'ampia retrospettiva. La sua opera, assai vasta, è conservata nelle gallerie d'arte moderna di Roma, Milano, Firenze e Torino.

di Spadini imbevendo di impressioni la retina di un pubblico che andrà a vedere delle architetture di forme differenti, persuadendolo che, visto che si poteva dipingere come dipinge Spadini, Casorati a dipingere come dipinge, l'ha fatto apposta.

28 Gennaio

Esposta in una sala della Biennale Romana o Veneziana, una tavola di Lorenzo di Credi avrebbe attirato colla sua dolce e crepuscolare bellezza la simpatia e il plauso di tutto il pubblico, il quale, dandole certamente la palma sulle varie opere delle due esposizioni, avrebbe stabilito dentro di sé che Lorenzo di Credi, poiché aveva dipinto il quadro più bello, era anche il più intelligente fra i pittori che si vedessero in quelle sale.

Che le tavole del vecchio dipintore del quattrocento raggiungessero in quelle sedi l'eccellenza, è fuori dubbio. Ma è veramente merito suo? O il suo disegno, per quanto l'opera sua fosse migliore non era poi inferiore a quello, per esempio, di Spadini o di Casorati?

La differenza fra Lorenzo di Credi, Spadini e Casorati è che quello visse in tempi in cui c'erano formule - sottintesi - che egli seguì con diligenza, e questi vissero in tempi in cui non ci sono formule, in cui ciascuno deve cercarsele, e esser giudicato da un pubblico incerto e disorientato.

30 Gennaio

La Francia, paese logico, è riuscita a imporsi - quando metteva sulla tavola un principio artistico nuovo o rinnovato che fosse - il dovere di continuarlo fino ad esaurirsi, colmando tutte le risorse che offriva di una certa indiscutibile tenacia.

Questo sforzo ci dà un senso di pieno, che appare tra noi durante certi momenti e rinnova veramente la tradizione dei greci.

L'accentramento geografico dopo la Rinascenza, aiutò a mantenere quella linea continua di svolgimento tra stile e stile, mutandosi con una deformazione graduale insensibile quando stava ormai per diventare maniera e lasciare il campo a una nuova arte.

Cosicché quando una scuola moriva, pareva che proprio avesse dovuto morire in quella porzione di secolo e che necessariamente dovesse trovare tal successore.

Il contrapporsi di tendenze è infatti in Francia alterno e regolare.

I critici moderni usano separare il gruppo di pittori che si raccoglie nel famoso *Atelier aux Batignolles* ^[05] di Fantin de La Tour sotto il titolo comune di "Impressionisti". Ma certo si ritrova in tutti questi pittori un'atmosfera comune; è quella del risorto settecento. Restaurazione che diventa a poco a poco un pò troppo fiera, e culminando col *mélange optique* di Monet ci ha valso il nuovo classicismo cubista di Cézanne e di Gauguin.

05 www.analidellopera.it [...] *Un atelier aux Batignolles* è il titolo originale francese del dipinto di **Henri Fantin-Latour** indicato in italiano come *Studio a Batignolles*.

Batignolles fu un noto centro di residenza di un gruppo di artisti francesi noti come il *gruppo di Batignolles*. In questa zona di Parigi viveva anche Edouard Manet e altri che in futuro aderiranno all'Impressionismo.

Il dipinto di Fantin-Latour è una testimonianza del gruppo di artisti riuniti a Batignolles. Infatti al centro è dipinto Manet, ispiratore della pittura impressionista, impassibile di fronte al cavalletto. L'artista è considerato il caposcuola del gruppo anche se non partecipò mai alla sua sperimentazione. Infatti l'aspirazione dell'artista fu sempre quella di conquistare gli ambienti accademici dell'arte francese.

All'epoca gli artisti di Batignolles furono denigrati perché anti-accademici. L'artista però raffigura gli artisti con abiti e pose discrete che sottolineano la rispettabilità dei giovani. I protagonisti del dipinto assumono così gesti misurati ed espressioni formali e solenni. Inoltre indossano abiti scuri dal taglio sobrio. Anche l'ambiente che ospita i giovani artisti appare austero e dall'arredamento essenziale.

Nel dipinto compare una statuetta raffigurante la dea Minerva. Questo particolare rappresenta il rispetto degli artisti verso la tradizione. Sulla scena dipinta compare anche un vaso giapponese in *gres* che simboleggia l'attrazione degli artisti nei confronti dell'arte giapponese. Questo atteggiamento culturale fu definito *giapponismo*.

Secondo i curatori del museo d'Orsay di Parigi, i giovani artisti posano consapevolmente per tramandare la loro immagine ai posteri.

[...] Il dipinto che ritrae gli artisti di Batignolles testimonia la frequentazione di Fantin-Latour degli ambienti dell'arte antiaccademica del suo tempo. In particolare, l'artista fu legato da rapporti di amicizia con Édouard Manet.

Il dipinto sembra concretizzare poi attraverso una immagine l'idea espressa da Zola rispetto al suo ruolo all'interno dell'arte dell'epoca. Infatti Zola scrisse: "Attorno alla figura di un pittore offeso dal pubblico si è creato un fronte comune di pittori e scrittori che lo considerano come un maestro". Questo commento fa riferimento alla condanna che i dipinti realisti di Manet ottennero dal pubblico dei Salon. Diversamente, furono i giovani artisti del gruppo di Batignolles che apprezzarono l'importanza innovativa dello stile di Manet e considerarono l'artista il loro maestro.

Lo scrittore e critico letterario francese Edmond de Goncourt fu tra i critici più ostili alla pittura di Édouard Manet. Infatti in un articolo lo definì "il dispensatore di gloria ai geni da osteria". Questa affermazione sottolineava e condannava la scelta dei soggetti delle classi più basse da parte dell'artista per i suoi dipinti destinati ai Salon. [...]

La forma e la luce, questi due principi intorno ai quali si sono cristallizzati altri elementi, alternandosi costantemente, hanno permesso a ogni epoca nuova, di avere i suoi *fauves* con teorie fresche e pur vecchie di secoli.

Ma il dramma si è visto nel secolo XIX quando l'unità è stata scissa. Allora per mancanza di autorità inappellabili si videro gli uomini violentare la storia, sbrancarsi e doversi tormentare ciascuno dal canto suo, per trovare un'idea tipo del bello nemica di quella altrui, intollerante e insoddisfatta.

E cosa veramente da deplorare, come già scrisse Gide, che si sia imparato a capire tutte le arti ed amarle insieme e ad assimilarle insieme per non saper più vedere la propria. Anche noi siamo vittime di questa troppo larga comprensione.

Febbraio

I

Del romanzo e della coscienza morale

*Il bisogno di creare invade
gli uomini con le passioni. E
quale passione ha un valore
universale come quella della giustizia
che è insomma il vero
profondo substrato di ogni passione?*

1 Febbraio

Ci sono dei paesi che hanno una splendida letteratura romanzesca e dei paesi che ne mancano. Di questo si è accorto chiunque si sia occupato un momento di materie letterarie; dico letteratura romanzesca e non già letteratura, perché l'efflorescenza dei romanzi può mancare in un paese che è letterariamente grande per altro verso, poniamo per la lirica.

Questo fatto per sé pone un problema.

Se si vedono dei popoli che durante tutta la loro storia non hanno dato romanzi e dei popoli che ne hanno dati sempre (e per romanzo non intendo semplicemente quel genere letterario che è stato inventato più che altro dall'Ottocento, ma qualsiasi scritto narrativo in cui dei personaggi fantastici si muovono in un ambiente) vuol dire che il romanzo ha bisogno di una certa atmosfera per fiorire. Che cos'è più precisamente questa atmosfera?

Che terra, che acqua, che aria chiede, per allegare, questo albero letterario? Credo che il romanzo può fiorire solo tra i popoli che abbiano un profondo sentimento della giustizia appunto perché il romanzo è la "creazione della coscienza morale".

2 Febbraio

Questa osservazione, frutto del più semplice buon senso, potrà meravigliare forse quegli esteti moderni che si sono avvezzi a non vedere più nell'arte che il problema della forma. Ma noi, che non siamo esteti e che discorriamo ora con un pubblico che legge semplicemente i romanzi e ne dà un giudizio emotivo, cercheremo, anche ragionando, di rimanere umani.

Che cos'è dunque, di che materia è fatto un romanzo?

Seguiamo, per esempio, la letteratura francese'

dalla fine del Settecento, in cui Rousseau e Voltaire inaugurarono la guerra al vecchio regime; dal principio dell'Ottocento in cui Balzac ricostruiva grandiosamente la storia della società francese; dal momento dei suoi grandi capovolgimenti, in cui Musset scriveva *Les confessions d'un enfant de siècle* e Victor Hugo *Les Misérables*; fino a Flaubert che faceva nel *L'éducation sentimentale* la critica sentimentale, e in *Bouvard et Pécuchet* la critica culturale della sua generazione; a Zola che con gli aspri *Rougon-Macquart* riempiva d'echi l'universo, a Anatole France, che in ogni libro rifaceva la storia di quel grandioso e tempestoso processo Dreyfus, in cui si erano gloriosamente impegnati tutti gli intellettuali; a Barrès che scriveva *Les Déracinés*, quadro sociale e politico della Francia dopo il 70. Da tutti i punti di vista, incrociati come le striscie luminose di riflettori vaganti nella notte, questi romanzieri illuminano, criticano, attaccano, difendono, in un grande e fruttuoso tumulto, la vita sociale, politica, sentimentale, filosofica della Francia: vivono, crescono con il paese; partecipano, uomini come gli altri, alle sue lotte politiche, mettono la penna al servizio delle

grandi idee morali e sociali, che si rinnovano nel corso della sua storia. Non tralasciano, per questo, l'esame psicologico, lo studio dei drammi privati e delle passioni individuali, ma li immergono nella grande tragedia del tempo. Anche un romanziere rigorosamente psicologico, come Maupassant, ha scritto i suoi capolavori, quand'era in balia di una passione nazionale; l'odio dei prussiani, passione concreta, sanguinante, che nessuno potrà coronare d'alloro, perché non si pasce di ritmi.

6 Febbraio

La creazione, infatti, è quasi sempre il distendersi di una molla compressa: *il bisogno di creare invade gli uomini con le passioni*. E quale passione ha un valore universale come quella della giustizia, che è, insomma, il vero, profondo substrato di ogni passione politica?

A cominciare da Tacito - più romanziere che storico - che scriveva per vendicarsi, finiti i tempi solenni e terribili della tirannia, del dolore che aveva sofferto dinnanzi allo spettacolo del suo paese, fino a Gogol e a Cecov che animò la visione di una Russia moribonda nella sua sterile immensità - quasi tutti i più grandi romanzieri hanno sofferto del male che affliggeva il loro tempo e il loro paese, e i loro scritti non sono che una rivolta della coscienza, espressa in uno stile splendente. Che altro sentimento può animare un romanziere all'infuori del sentimento morale? Noi vediamo che dalla pura osservazione possono uscire, talvolta, dei gioielli, ma non mai una vasta opera, né una grande letteratura; perché il sentimento morale genera e regola le passioni dell'uomo, e ne misura la tragedia, e un romanziere deve essere, prima di tutto, un uomo.

La legge morale che offriva a Kant uno spettacolo grandioso come quello del cielo stellato è in verità l'architrave della vita umana. L'uomo soffre per la prima volta di una sofferenza pura di ogni interesse, quando vede calpestato in sé il senso della giustizia. Al di fuori del sentimento morale, che cosa può rivelargli la natura profonda del dolore, se non la mera disavventura fisica? Perché, anche nel dolore sentimentale c'è uno scheletro morale e quando soffriamo di amore, sottintendiamo continuamente, forse errando, un principio di giustizia violato.

Uno scrittore che giudica del mondo senza avere il sentimento morale è come un pittore che giudichi dei colori senza avere gli occhi; e quando un romanziere rinuncia a essere un uomo, o, come si dice più decorosamente "si ritira nella sua torre d'avorio" non potrà fare più che delle preziose e inutili professioni di stile. Si può scrivere un romanzo mosso, come Gide, da un sentimento polemico di immoralità, non mai dall'indifferenza al giusto e all'ingiusto, al bene e al male.

Nessun romanzo può durare, essere inteso dagli uomini di tutti i tempi e paesi, se non è ispirato da un sentimento morale; perché su questo sentimento soltanto si accordano e riconoscono gli uomini di una stessa civiltà. Possiamo già dire, d'altra parte, che nessun romanziere saprà dipingere gli uomini, in modo da appassionare tutti gli uomini, se non lo anima la più universale delle sofferenze: quella ispirata dal sentimento della giustizia ferito.

15 Febbraio

Una riprova dell'importanza della coscienza morale per la vitalità di una letteratura romanzesca si può avere confrontando gli scritti di Proust con quelli di Sant'Agostino. Da quando fu scritta l'opera di Marcel Proust [06], si può pensare che tutta la letteratura a venire si dirà proustiana, perché

06 Dalla Treccani. **Marcel Proust**. Scrittore francese (Parigi 1871 - ivi 1922). Figlio di Adrien, prof. universitario di medicina, e di Jeanne Weil, di ricca famiglia ebrea, donna sensibile e colta alla quale restò morbosamente legato, all'età di nove anni cominciò a soffrire d'asma, malattia che lo tormentò tutta la vita. Frequentò il liceo Condorcet di Parigi (1887-89), dove strinse le prime amicizie importanti e collaborò al periodico studentesco *Revue lilas*; s'iscrisse poi alla facoltà di diritto, seguendo contemporaneamente corsi alla Scuola di scienze politiche e alla Sorbona, dove fu allievo di H. Bergson. Collaborò a *Le Banquet*, la rivista fondata (1892) da un gruppo di amici del Condorcet, alla *Revue blanche* e ad altri periodici e quotidiani tra cui *Le Gaulois*, e, dal 1903, a *Le Figaro*. Dal 1914 uscirono sulla *Nouvelle revue française* ampi estratti delle sue opere. Fin dagli anni liceali frequentò assiduamente i salotti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia parigina, di cui avrebbe poi stigmatizzato lo snobismo, e nell'*affaire Dreyfus* si schierò in favore della tesi innocentista. Fu intimamente legato al musicista R. Hahn e allo scrittore R. de Montesquiou. Insieme a B. de Fénelon nel 1902 fece un viaggio in Belgio e in Olanda (l'unico altro viaggio fu quello con la madre a Venezia, nel 1900). Dopo la morte del padre (1903) e soprattutto della madre (1905) si dedicò interamente alla stesura della sua opera, in un progressivo isolamento che lo portò a tappezzare di sughero la sua stanza nell'appartamento di boulevard Hausmann dove si trasferì nel 1906, assistito negli ultimi anni dall'autista Alfredo Agostinelli e, dopo la morte di questo, dalla fedele governante Céleste Albaret. L'unico, immenso romanzo che scrisse, dopo vari tentativi, a partire dal 1909 fino all'anno della morte, s'intitola *À la recherche du temps perdu* e consta di sette parti intimamente legate: la prima, *Du côté de chez Swann*, uscì nel 1913 a spese dell'autore da Grasset, dopo che il parere negativo di A. Gide ne impedì la pubblicazione presso Gallimard; seguirono (questa volta da Gallimard) *À l'ombre des jeunes filles en fleur*

essendosi Proust preso una specie di privilegio di analizzare e mettere in luce certe zone di sentimenti, nell'uomo profondi e profondamente nascosti - e avendoli messi in circolazione - tutti quelli che riprenderanno, in altri campi, analisi simili saranno chiamati proustiani.

Né ciò basta: illuminati retrospettivamente dall'inadente opera moderna ci appariranno proustiani anche gli antichi. E quello che mi balza in mente leggendo S. Agostino [07], che mi è parso il primo proustiano della letteratura europea, quello forse che ha portato il Proustismo al suo più alto grado di perfezione e di utilizzazione.

Se si domandasse a un cinese, che avesse lette *Le confessioni* e *A la recherche du temps perdu* l'uno dopo l'altro senza conoscere la storia della nostra civiltà letteraria, chi gli sembrerebbe posteriore, il cinese risponderebbe a rigore S. Agostino.

Quell'analisi sottile infatti, che in Proust è solamente una montagna di materiale radunata a fondo

(1918), che ottenne il premio Goncourt, *Le côté de Guermantes* (2 voll., 1920-21), *Sodome et Gomorrhe* (3 voll., 1921-22). Postume apparvero le ultime tre parti: *La prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925, chiamata anche *La fugitive*) e *Le temps retrouvé* (1927). Fondata su un impianto autobiografico, l'opera, la cui struttura ciclica richiama quella della *Comédie humaine* di Balzac e della *Tetralogia* di Wagner, è un grandioso affresco della società francese all'inizio del secolo, del suo linguaggio, delle sue passioni e delle sue leggi; allo stesso tempo è la storia di una vocazione artistica che si realizza dopo una lunga esperienza di tempo "perduto", tempo che nell'arte è possibile ritrovare, cioè rivivere nella sua verità. In contrasto con il canone dell'oggettività del realismo, la narrazione, dietro la quale è percepibile la lezione di Chateaubriand, di Nerval, di Baudelaire ma anche l'influsso degli studi della psicologia del tempo sulle "intermittenze" della memoria, si dispiega attraverso il punto di vista soggettivo di un narratore protagonista, a partire da un evento fortuito: un sapore "ritrovato" nel gustare una *madeleine* risveglia la memoria facendo inaspettatamente riaffiorare alla coscienza tutto un mondo dimenticato. Il racconto, che adotta la forma del monologo interiore e si sviluppa attraverso frasi lunghe, ricche di subordinate, ruota intorno a diversi poli ideologici: si va dalla critica ad ogni mito, amoroso o mondano, che tende a cristallizzarsi in idolo, alla prefigurazione di un bello in sé, a un discorso sull'omosessualità che fornisce lo spunto a una più vasta meditazione sulla condizione di vittima e di carnefice in cui precipita chiunque contragga un rapporto affettivo. Intrisa di un senso drammatico dell'esistenza, ma sorretta da un'ironia che diviene fervido umore narrativo, la *Recherche* trascende il clima decadente, che pure la sostanzia, per collocarsi agli apici dell'esperienza letteraria del sec. 20°. Il momento irrazionale (la memoria involontaria che nel contatto fra due sensazioni, l'una presente, l'altra passata, scopre la loro essenza comune e fa ritrovare il tempo perduto) è solo la prima tappa nel cammino verso l'arte, che si raggiunge nel completo dispendio esistenziale, di ragione oltre che di forze inconscie, poiché solo la ragione sa stabilire i nessi, creando un discorso narrativo. Tale poetica è frutto di un lungo travaglio critico che preparò lentamente la scrittura del romanzo. Dopo *Les plaisirs et les jours*, una raccolta di racconti che uscì nel 1896 con una prefazione di A. France, P. redasse il primo abbozzo della *Recherche*. Il lavoro lo occupò dal 1895 al 1899; ne venne fuori un grosso manoscritto (pubbl. post. nel 1952 col titolo *Jean Santeuil*; trad. it. 1953), rimasto incompiuto. Alla scoperta di quello che chiamò il suo "metodo", P. fu avviato dai successivi studi sull'estetica di J. Ruskin, di cui tradusse *The Bible of Amiens* (1904), aggiungendovi un'importante introduzione, e *Sesame and lilies* (1906). Frattanto svolgeva un tipo di esercizio letterario al quale si era dedicato fin da ragazzo, il "pastiche", sorta di parodia dello stile di scrittori famosi (pubblicò nel 1919 *Pastiches et mélanges*), e tra il 1908 e il 1909 scriveva il *Contre Sainte-Beuve* (post., 1954), in cui accusava il critico d'aver confuso l'io biografico e mondano degli artisti con il loro io profondo, che solo crea l'opera d'arte. Altri testi sono stati pubblicati postumi (*Chronique*, 1927; *Textes retrouvés*, 1968), incluse le numerose corrispondenze. La critica proustiana, sterminata, è assai varia: si va dai tentativi di sintesi (G. Cattani, R. Fernandez, H. Bonnet, G. D. Painter) all'analisi di aspetti particolari, come lo stile (L. Spitzer), la morale e la filosofia (G. Bataille, M. Blanchot), la struttura del racconto (J. Rousset) o il linguaggio (R. Barthes). G. Deleuze, proponendo un'analisi semiologica del romanzo, sembra aver fornito una chiave per coglierne la natura infinitamente allusiva. Alla grande fortuna di P. hanno contribuito in misura rilevante gli studiosi italiani (G. Macchia, G. Debenedetti, G. Natoli, G. Conti). Alla prima traduzione italiana della *Recherche* (7 voll., 1946-51) hanno collaborato N. Ginzburg, G. Caproni, F. Fortini, ecc. Una nuova traduzione (4 voll., 1983-93), con note di A. Beretta Anguissola e D. Galateria, si deve a G. Raboni.

07 Dalla Treccani. **S. Agostino (Aurelio)**. Dottore della Chiesa, filosofo e teologo, vescovo d'Ippona e santo (Tagaste in Numidia, od. Sūq-Ahras in Algeria, 13 nov. 354 - Ippona, od. Bona, 28 ag. 430); fu uno dei quattro grandi Dottori della Chiesa occidentale, detto "il Dottore della Grazia". La sua opera ha segnato la storia della religiosità e della filosofia europea.

Figlio di un decurione, Patricio, ancora pagano, e della cristiana Monnica, fu iscritto tra i catecumeni; compì gli studi in patria, a Madaura, poi a Cartagine: periodo da lui descritto come di abbandono alle passioni amorose. Da una concubina ebbe nel 372 un figlio, Adeodato. La lettura dell'*Hortensius* ciceroniano lo attrasse, diciannovenne, alla filosofia, e aderì presto al manicheismo, presentatogli come spiegazione scientifica dell'universo. Se ne fece anzi propagandista a Tagaste, dopo la morte del padre, e a Cartagine ove ottenne qualche successo come retore, e scrisse il suo primo libro, *De pulchro et apto* (perduto), in cui pare si sforzasse a dare veste filosofica al manicheismo, nel quale era però rimasto semplice uditore. Passò poi, abbandonando la madre, a Roma; quindi, su raccomandazione di Simmaco, come professore ufficiale di retorica (autunno 384), a Milano, ove maturò la crisi spirituale, in seguito alla quale, dimessa la concubina e rinunciando al matrimonio vantaggioso per cui insisteva Monnica, si decise ad abbracciare il cristianesimo, che gli si palesava, allora, come in pieno e perfetto accordo con la filosofia neoplatonica e la predicazione di s. Ambrogio. A *Cassiciacum* (probabilmente Cassago, in Brianza), dimessosi dalla cattedra, scrisse le prime opere pervenuteci (i dialoghi *Contra academicos*, *De vita beata*, *De ordine* e *Soliloquia*) e cominciò a comporre una serie di manuali delle arti liberali; fu battezzato da s. Ambrogio la notte del sabato santo (24-25 aprile) del 387. Trascorse a Roma l'inverno (Monnica morì ad Ostia nel novembre) e tornò a Tagaste, continuando, nella vita monastica, la sua attività di scrittore. Nel 391 fu ordinato sacerdote a Ippona, ove, tra la fine del 395 e il 396, fu consacrato come successore dal vescovo Valerio già prossimo a morte; lo stesso fece poi (426) Agostino col prete Eraclio. Le reliquie, portate in Sardegna da s. Fulgenzio e altri vescovi esuli nel 486, furono dopo l'invasione saracena trasportate, per opera del re Liutprando, a Pavia ove gli fu eretto il monumento: ma che fossero di lui quelle ritrovate nel 1695 fu contrastato dai Muratori e da altri. Nei 34 anni di episcopato lo tennero occupato, oltre le cure costanti dedicate alla sua chiesa, la copiosa corrispondenza (ci sono giunte 218 lettere di Agostino, oltre i trattatelli in forma epistolare, e 53 dirette a lui), la predicazione (i sermoni conservati e noti finora sono più di 500), i concili e le eresie e scismi, la lotta contro i quali assorbì

perduto, che aspetta ancora dall'autore una forma, si ritrova in S. Agostino armoniosamente composta e sfruttata; quell'analisi sottile che in Proust si stende dappertutto ad esaminare ugualmente dei sentimenti di grande, di media, di minima importanza - come si costuma nell'infanzia dell'arte - si ritrova in S. Agostino posta a servizio di punti importanti essenziali dell'animo umano. E appunto per questa sua temperanza e castità d'effetti, quando S. Agostino l'usa è più forte.

La bellezza di Proust è, in fondo, più popolare.

Perché invece di essere saggiamente misurata e distribuita, si spande, con generosa ma anche con giovanile spensieratezza, su tutto; e appunto per questa sua equanime universalità, che impedisce ogni scelta giudiziosa, è di quelle che si scoprono al primo sguardo, che ti vengono incontro con troppa facilità e impudicamente si affermano.

grandissima parte dell'attività letteraria, che ha reso Agostino proverbiale come uno non solo dei più dotti e profondi, ma dei più fecondi scrittori mai esistiti.

Appunto le polemiche, insieme con la conversione, l'ordinazione e la consacrazione, contrassegnano, all'ingrosso, anche periodi dello svolgimento del pensiero di lui. Con la conversione comincia la *polemica contro i manichei*, già accennata nei *Dialoghi di Cassiciaco* e continuata in una serie di scritti per lo più filosofico-religiosi (per es. *De quantitate animae*, *De libero arbitrio*, il libro VI *De musica*, *De magistro*, *De vera religione*, *De utilitate credendi*), in cui vediamo Agostino passare gradatamente dall'affermazione della superiorità essenziale della ragione sulla fede, a quella dell'utilità e ragionevolezza dell'affidarsi all'*auctoritas* fondata sulla rivelazione e universalmente riconosciuta, della Chiesa; ed elaborare insieme la sua caratteristica dottrina della conoscenza. La felicità, cui gli uomini aspirano, non si consegue senza il possesso della verità. Contro gli scettici, egli usa l'argomento principe: se dubito, so di dubitare, dunque di essere; se sbaglio, sono (motivo che da taluni storici della filosofia viene indicato tra gli antecedenti del dubbio cartesiano: non sfugge comunque il diverso contesto). Ma la verità va cercata in me stesso: è la dottrina neoplatonica del ritorno su sé stessa dell'anima, che, riconosciuta la mutevolezza del mondo esteriore, percepito dai sensi, e la sua propria, si avvia a ricercare la verità immutabile, per cui è vero ogni ragionamento vero, e che è Dio medesimo. I sensi, dunque, e anche le parole del maestro, non fanno se non ridestare idee, che sono già nell'anima: non però nel senso della dottrina platonica della reminiscenza, ma in quanto *in interiore homine habitat veritas*, parla cioè, in fondo all'anima, il Maestro interiore, il Verbo divino; nell'uomo (*in interiore homine*) brilla la luce del vero che dona a ciascuno le *rationes aeternae*, principio e fondamento di ogni giudizio.

È questa la teoria detta dell'*illuminazione*, che, non del tutto chiarita da Agostino, si presta a varie interpretazioni (secondo che le *rationes aeternae* si intendano come "idee innate", o come "categorie" del giudizio); essa si collega alla dottrina del "maestro interiore", il Verbo, il solo vero maestro: sicché l'insegnare degli uomini è solo un preparare ad ascoltare la voce del Verbo divino. Queste dottrine furono da A. mantenute anche in opere posteriori ma il primitivo entusiasmo per Platone, Plotino e i "platonici" (che, se fossero vissuti ora, - dice - si sarebbero fatti cristiani) e per i neoplatonici si affievolì col tempo. La polemica antimanichea venne continuata in altri scritti (per es. *Contra Adimantum*, *Contra epistolam Manichaei quam vocant fundamenti*) fino al voluminoso *Contra Faustum* e ad altri opuscoli fino al 405 circa, poi sporadicamente in un paio di opuscoli e, in parte, nel trattatello contro tutte le eresie (*De haeresibus*, 428-29).

L'ordinazione sacerdotale obbliga Agostino a spiegare al popolo i libri sacri; egli partecipa più intimamente della vita della Chiesa e viene a conoscere lo scisma che tormenta la Chiesa africana. Comincia così la polemica contro il *donatismo*, con l'interessante *Psalmus abecedarius contra partem Donati*, primo esempio degli scritti populareggianti di Agostino (versi di 16 sillabe, abbandono della prosodia e metrica classica, assonanza in *e*), poi con una serie di opere (*Contra epistolam Parmeniani*, *De baptismo*, *Contra litteras Petilianae*, *Contra Cresconium*) fino alla grande "conferenza" di Cartagine (411; *Breviculus collationis cum donatistis*) quindi, con minor frequenza di scritti, sino al *Contra Gaudentium* (420 circa). In questa polemica, che lo portò a occuparsi dell'ecclesiologia, Agostino segue s. Cipriano e s. Ottato mantenendo fermissimo il principio della validità ed efficacia obiettiva (*ex opere operato*) dei Sacramenti, la cattolicità e l'unità della Chiesa, fuori della quale non v'è salvezza e che è *corpus permixtum*: ne fanno parte cioè grano e zizzania, buoni e malvagi, che soltanto Gesù Cristo ha diritto di separare nel giorno del Giudizio. Ma mentre all'inizio, e ancora nel 411, Agostino non voleva ricorrere ad altro mezzo che la persuasione attraverso la discussione, tuttavia, con le leggi di Onorio contro gli scismatici e di fronte alla loro ostinazione, cambiò parere: e come dalla netta distinzione tra scisma ed eresia passò a definire questa quale "scisma inveterato", così ammise la legittimità e necessità della coercizione e del ricorso all'autorità civile, fissando altresì il dovere per il sovrano cristiano di attenersi al magistero della chiesa.

Ma con l'ordinazione Agostino si dedica anche con maggiore intensità allo studio della Bibbia: specialmente del *Genesi*, passando dall'interpretazione strettamente allegorica (*De Genesi adversus Manichaeos*, 388-90) a quella letterale, e insieme di valore filosofico (*De Genesi ad litteram liber imperfectus*), e di s. Paolo (*Expositio quarundam propositionum ex Epistola ad Romanos*, *Epistolae ad Romanos expositio inchoata*, *Expositio Epistolae ad Galatas*, parecchie delle questioni trattate nel *De diversis quaestionibus octogintatribus*). Cogliamo qui un momento importantissimo nello svolgimento del pensiero teologico di Agostino, e oggetto di molte discussioni. Egli si è sforzato di mantenere in primo luogo la giustizia di Dio, che premia i buoni, cioè coloro che credendo si acquistano un merito, e che punisce i malvagi. Ma, dopo un lungo sforzo, Agostino viene a riconoscere che il momento iniziale dell'atto di fede, l'*initium fidei*, che è *initium salutis*, non è opera dell'uomo ma viene da Dio: al quale non si può tuttavia rimproverare alcuna ingiustizia, se, gratuitamente, fa grazia ad alcuni; mentre gli uomini tutti, in cui sopravvive il peccato originale, non meritano se non la condanna. Questi concetti appaiono per la prima volta con tutta chiarezza, nel primo scritto posteriore all'episcopato di Agostino, il *De diversis quaestionibus ad Simplicianum*. Frutto di questa conquista del suo pensiero, che lo induce a rimeditare sulla sua vita, si possono considerare le *Confessioni* (398 circa), nelle quali, altresì, sono ripresi altri due temi che lo appassionano: quello della cultura cristiana e quello dei principi che presiedono all'interpretazione della Scrittura.

La prima questione è da lui affrontata sotto l'aspetto teorico nel *De doctrina christiana* (interrotto, ma ripreso e terminato nel 426): come anche nelle *Confessioni* Agostino è sensibile ai pericoli della cultura tradizionale, pagana, ma vuole salvarne il buono, che va assunto e fatto proprio dal cristianesimo. Così, concludendo una lunga controversia, Agostino assicura col peso della sua autorità la trasmissione della cultura antica. Ma nelle *Confessioni* il problema della memoria (in essa è la misura del tempo) trascina seco quello della creazione. Agostino la ritiene avvenuta nel tempo, anzi col tempo, dal nulla, e per tutte le cose simultaneamente, ma non allo

A la recherche du temps perdu è il meraviglioso gioco di un equilibrista che balla sopra un filo; quando hai deciso, e nessuno può negarlo, che quel gioco è difficilissimo, e che l'equilibrista è molto bravo, devi ripetere questo giudizio fino che il giocoliere balla, senza trovare altro da dire. Non è così facile capire la bellezza delle *Confessioni* perché tutti i misteriosi segreti di prospettive e di equilibri che formano una grande architettura si rivelano, dopo lungo studio, solo agli esperti; mentre il pubblico li scambia per naturali e istintivi.

16 Febbraio

C'è però fra Proust e S. Agostino un movimento comune, "l'introspezione", la quale a sua volta viene da un mondo comune ai due scrittori: "il cristianesimo". Proust sarebbe forse stato stupefatto se gli avessero detto che la sua prodigiosa facoltà d'analisi gli è venuta indirettamente dal cristianesimo.

stesso modo: ché alcune furono create da Dio non in atto e nella loro forma perfetta, ma solo in potenza, o in germe (*rationes seminales*, energie latenti destinate a svilupparsi nel tempo e a produrre, al momento opportuno per ciascuno, i diversi esseri). A queste conclusioni Agostino è portato da un nuovo studio dei primi 3 capitoli del *Genesi* (*De Genesi ad litteram libri XII*, tra il 401 circa e il 415 circa). Accanto al quale, tra le opere esegetiche, vanno ricordati il *De consensu evangelistarum* (400 circa), le *Enarrationes in Psalmos*, e i *Tractatus in evangelium Iohannis*, raccolte di sermoni su questi libri. Ma nelle *Confessioni* Agostino ha inserito anche un'istruzione catechetica (proprio con il commento al *Genesi*), affine a quella da lui data in un'altra operetta, il *De catechizandis rudibus* (400 circa).

E il motivo della memoria, che appare nelle *Confessioni*, diventa importantissimo in un altro trattato su cui Agostino si affacciò lungo (400 circa - 416 circa): il *De Trinitate*. L'anima è un pensiero (*mens*) da cui nasce una conoscenza (*notitia*), e nel suo rapportarsi a questa conoscenza nasce l'amore che essa si porta (*amor*). Nell'anima o, meglio, nella memoria, nell'intelletto e nella volontà, nella parte cioè più alta e nobile di essa, che ricorda, comprende e ama sé stessa, ma soprattutto ricorda, conosce e ama Dio, Agostino scorge le "vestigia" della Trinità divina. Di essa, criticando talvolta le formule di s. Ilario di Poitiers, egli mette in rilievo l'unità di sostanza, insistendo sull'uguaglianza delle tre Persone: le operazioni *ad extra* sono l'opera indistinta di tutte, ciò che si dice di ciascuna quanto alla sostanza, e anche alla sapienza e altri attributi, è comune, uguale, identico e numericamente uno in tutte; mentre esse si distinguono e si oppongono secondo le loro relazioni reciproche. Teoria che, chiarendo la processione dello Spirito Santo *principaliter*, sì, dal Padre, ma anche dal Figlio, divenne importantissima per lo svolgimento della teologia occidentale, cui A. ha legato il carattere "cristocentrico", conforme alla tendenza fondamentale del suo pensiero, aggirantesi intorno alla persona e all'opera del Cristo ed alla redenzione dell'uomo dal peccato, mercé la grazia. Intorno a questi temi scoppiò la polemica con Pelagio, già scandalizzato in Roma per l'invocazione delle *Confessioni* a Dio: *da quod iubet et iube quod vis* e ora rifugiatosi in Africa con il suo compagno Celestio (che, denunciato da Paolino di Milano, venne condannato nel 411 da un concilio locale, a Cartagine). Si possono distinguere in essa varie fasi: quella iniziale, in cui A. combatte ancora soltanto le dottrine, non gli uomini, che sa molto stimati (*De peccatorum meritis et remissione*, a Marcellino, il libro III composto dopo che Agostino ebbe conosciuto il commento di Pelagio a s. Paolo; *De spiritu et littera ad Marcellinum* e, a complemento, per asserire la necessità delle opere buone accanto alla fede, *De fide et operibus*; nonché il *De bono viduitatis*, dedicato a Giuliana, madre di Demetriade, in occasione della monacazione di questa); quella della polemica diretta, provocata dalle vicende di Pelagio in Oriente fino alla condanna da parte del papa Innocenzo I (con la celebre affermazione che, dopo tanti concili, anche *Roma locuta est; causa finita est; utinam aliquando finiat error*) e, dopo il grande concilio di Cartagine (418) da papa Zosimo (*De natura et gratia contra Pelagium*, *De perfectione iustitiae hominis*, contro Celestio, *De gestis Pelagii*, *De gratia Christi et peccato originali*); quella della lotta contro i pertinaci difensori di Pelagio (*De nuptiis et concupiscentia ad Valerium comitem*, *Contra duas epistolas Pelagianorum*, *Contra Iulianum*, e *Contra secundam Iuliani responsionem*, il cosiddetto *Opus imperfectum*, contro lo stesso Giuliano di Eclano, interrotto per la morte di Agostino), intesa al tempo stesso a chiarire la sua dottrina ai monaci di Adrumeto (*De gratia et libero arbitrio*, e *De correptione et gratia*, dedicati all'abate Valentino) e a combattere i "semipelagiani" della Gallia meridionale, insorti contro questi scritti (*De praedestinatione sanctorum* e *De dono perseverantiae*).

Questa dottrina agostiniana del peccato originale, della grazia e della predestinazione, precisatasi ma anche irrigiditasi e spinta alle estreme conseguenze nell'ardore della polemica, si è prestata a varie e contrastanti interpretazioni. Agostino prende le mosse dalla condizione di Adamo, creato esente dalla morte (*posse non mori*, diverso da *non posse mori* proprio degli esseri spirituali) e dalla concupiscenza, capace quindi di non peccare (il *posse non peccare*, diverso dal *non posse peccare* degli eletti), e nella piena libertà di optare per il bene conformandosi a una ragione che aveva il perfetto predominio sui sensi, capace altresì di perseverare nel bene, grazie all'aiuto (*adiutorium sine quo non*) concessogli da Dio. Avendo Adamo peccato, la sua colpa si trasmise all'intero genere umano, divenuto così *massa damnata*; peccato di origine, che A. dimostra, fra l'altro, in base all'uso della Chiesa di amministrare agli infanti il battesimo che annulla la concupiscenza in quanto reato, ma la lascia sopravvivere *actu*, così che l'uomo, pur conservando il libero arbitrio, è privato di quella *libertas ... quae in Paradiso fuit* (*Enchir.* 26-27). Per poter resistere cioè alla concupiscenza, occorre ora un aiuto divino maggiore di quello dato ad Adamo: la grazia è dunque necessaria per avere la fede, e questa perché vi sia quell'amore di Dio, in quanto sommo bene, senza di che non esiste né beatitudine né vera moralità (e non vi sono pertanto vere virtù fra i pagani). Ma questo soccorso (*adiutorium quo*) non è concesso a tutti: Dio, senza alcuna ingiustizia, ma per un suo gratuito atto di misericordia, prepara per alcuni i mezzi, pienamente efficaci, per condurli alla salvezza cui li ha predestinati *ab aeterno*.

Accusato dai pelagiani di manicheismo, Agostino tuttavia, come si vede, non considera come malvagia la stessa natura umana, e non condanna la procreazione: nel matrimonio, il male è la *concupiscentia carnis*; e anche questo può essere rivolto a un fine buono, la generazione dei figli congiunta alla volontà della loro rigenerazione attraverso il battesimo. Ma i bambini morti senza di questo, secondo Agostino, non si sottraggono alla pena eterna. Poiché la trasmissione del peccato originale si spiegava più facilmente mediante la teoria secondo cui l'anima è generata, spiritualmente, da quella dei genitori (traducianismo), mentre, più conforme alla sua dottrina dell'illuminazione, era l'altra teoria, della creazione di ogni anima da Dio (creazionismo), Agostino rimase incerto fino all'ultimo (*De anima et eius origine*, 419-20). E poiché è ignoto chi siano gli eletti, la concezione agostiniana della predestinazione coincide con quella della Chiesa come *corpus permixtum*.

Dal cristianesimo, il quale ha volgarizzato la Bibbia, in cui sono espressi e analizzati tanti profondi sentimenti umani.

Dal cristianesimo, che ha fatto l'uomo responsabile verso Dio delle sue azioni e ha dato a questa responsabilità una sanzione non solo terrestre ma ultramortale.

Dal cristianesimo, che ha collocato il peccato non solo nelle azioni ma anche nelle intenzioni; che ha fatto del peccato la base stessa della grazia; che avendo basato l'assoluzione del peccato soprattutto nel pentimento, "Et primo oportuit quod homo relinqueretur sibi in statu veteris legis ut in peccatum cadendo, suam infirmitatem cognoscens, recognosceret se gratia indigere (S. Thom. Quest. CVI - Ar. 3)" ha obbligato l'uomo a guardar dentro di sé.

Dal cristianesimo che coll'esame di coscienza, e più ancora colla confessione ha obbligato l'uomo a discendere nelle profondità del proprio *io*, ad esaminarsi, a controllarsi, ad analizzarsi, facendo della introspezione uno dei principali doveri.

Quando gli muore un amico, S. Agostino descrive il suo stato d'animo tumultuoso e straziante, in cui "era annoiato di vivere", ma aveva una gran paura di morire, perché tanto più amava il suo amico, e tanto più odiava e temeva come atroce nemica la morte che glielo aveva tolto; e in quell'ore gli sembrava naturale che, essendo riuscita a distruggere l'amico, la morte avrebbe d'un tratto distrutti tutti gli uomini. "*Mi meravigliavo, scrive, che gli altri mortali potevano vivere, poiché era morto quello che avevo amato, quasi che non potesse morire mai.* Bene disse quel tale che chiamò un amico "metà dell'anima sua", perché io sentivo che l'anima mia e l'anima di quell'amico fossero un'anima in due corpi, e perciò la vita mi era in orrore, perché non volevo vivere a mezzo; e pure temevo di morire, anche perché non morisse con me, pienamente, colui che avevo tanto amato".

Altrove, a proposito delle lodi, osserva: "Non avrei voluto essere lodato e amato come i commedianti, benché anch'io li lodassi e li amassi; ma avrei prescelto di essere ignoto, piuttosto che di essere noto così, e di essere odiato, che amato così".

"Ma dove sono distribuite, in un'anima sola, tante misure di sì vari e sì diversi amori? E come mai amo in un altro ciò che detesterei e allontanerei da me, se non l'odiassi, quando siamo ambedue uomini? Perché non si può dire lo stesso di un cavallo, come si dice di un attore, che è della nostra natura? Dunque io amo in un uomo ciò che non vorrei essere pur essendo uomo?"

"Del resto - aggiunge poche frasi appresso, a mó di conclusione - io godo, è vero, di essere ammirato, ma godo assai più della verità che mi sembra dar soggetto giustamente alle lodi, che delle lodi stesse, poiché se avessi la scelta di essere lodato da tutti essendo ignorante e stupido, o di essere biasimato essendo istruito e intelligente, saprei bene io quale cosa sceglierei ... poiché spesso mi irrita delle lodi che ricevo, sia che i lodatori facciano caso in me di qualità che mi dispiacciono, sia che stimino delle virtù mediocri assai più di quanto lo meritino ... il che dipende da ciò, forse, che non posso soffrire che colui che mi loda, abbia su me un'opinione differente da quella che ho io stesso".

E poco dopo, a proposito di un certo oratore Equierre Romano, di cui si era invaghito al punto da

La scossa profonda data a tutto il mondo romano dall'incursione di Alarico, le querimonie dei pagani additanti nel cristianesimo la causa di tutti i mali del mondo, indussero Agostino a meditare sulla storia, e a scrivere l'altra delle sue opere maggiori e più celebri dopo le *Confessioni*: il *De civitate Dei*. Nel corso della storia procedono unite le due città (*Civitas Dei e Civitas terrena*), nate l'una dall'*amor Dei usque ad contemptum sui*, l'altra dall'*amor sui usque ad contemptum Dei* e predestinate, la prima a regnare in eterno con Dio, l'altra a subire l'eterno supplizio. Neppure quest'opera è, in fondo, davvero sistematica; cosciente dello sviluppo del proprio pensiero, A. sembra invitare i lettori a imitarlo nello sforzo di progredire: del resto volle egli stesso correggere i suoi errori (ma anche dimostrare, specie contro i manichei, la sua fondamentale coerenza) in quella originalissima rassegna dei suoi scritti che sono le *Retractationes* (426-27). Va menzionato ancora, breve e bellissimo compendio della dottrina cristiana, l'*Enchiridium ad Laurentium* (*De fide, spe, charitate*, 421); e va almeno accennato il valore letterario dei suoi scritti, specie delle *Confessioni*. Festa, 28 agosto. L'interesse educativo di Agostino non è limitato ai problemi pedagogici più dibattuti dalla Patristica, e cioè all'utilizzazione della cultura pagana nella formazione dei ragazzi, ed ai modi e metodi dell'educazione religiosa. Esso si connette piuttosto ad un tema filosofico fondamentale nella sua speculazione, quello della "verità interiore" e quindi con la dottrina dell'illuminazione. Il processo educativo consiste nel trarre alla luce la verità, nel ritrovare Dio-maestro nel profondo dell'anima (*Christus intus docet*). Il maestro vero è quindi solo Cristo, i maestri terreni non possono far altro che stimolare la riscoperta della verità stessa che è in noi come segno della presenza di Dio. Dal punto di vista didattico A. accoglie la necessaria propedeutica delle "arti liberali", ma la cultura per sé non è indispensabile, poiché le virtù cristiane si realizzano anche al di fuori di esse. Necessaria è invece la cultura religiosa da impartire anche alle menti più rozze: nel *De catechizandis rudibus* Agostino parla di tale opera educativa, ponendo in rilievo la funzione fondamentale che ha in essa l'amore con cui il maestro discende al livello dell'educando (così come Cristo ha fatto per l'uomo facendosi uomo) e vivifica anche gli aspetti più elementari e consueti del fatto educativo.

dedicargli un libro, senza mai averlo veduto né aver letto nulla di lui: “Come può avvenire che noi amiamo un uomo che non conosciamo solo perché è lodato da quelli che sono presso di noi? Forse che questo amore passa dalla bocca di chi lo loda nel cuore di chi lo intende? E come sono io riuscito a capire che io l’amavo più per le lodi che gli facevano che per le cose stesse per cui era lodato? Perché se quegli stessi invece che lodarlo ne avessero parlato, e sparlandone e disprezzandolo avessero narrate quelle stesse cose, non mi sarei acceso per lui”.

Questi passaggi non sono che la dialettica dei sentimenti, che seppure annunciata da Platone, entra nelle letteratura autobiografica col Cristianesimo e si sviluppa giù giù fino a Proust.

Dalle prime pagine delle *Confessioni* in cui si analizzano i sentimenti feroci dei poppanti e dei bambini, attraverso allo studio febbrile dell’adolescenza, sino alle grandi pagine della conversione, le *Confessioni* sono un tessuto di questa dialettica.

Ma S. Agostino non si annicchia in questa analisi, come più tardi cercherà di fare Proust, che per questa volontaria attitudine rivela una preoccupazione di attore; non fa dell’arte per l’arte, mira a un fine, si compisce nel mezzo del libro, come Proust farebbe con un suo personaggio. Si segue nelle *Confessioni* uno spirito che servendosi delle proprie esperienze per guardare gli altri, concerta intorno a sé un mondo.

17 Febbraio

Le *Confessioni* di S. Agostino artisticamente, sono dunque come un libro di Proust, in cui si veda il legame che unisce l’autore al suo mondo.

Se Proust non ha potuto farlo, e ci ha presentato questo *io* misterioso, che non si sa bene come sia mescolato all’umanità e in quanta parte sgrondi nei suoi personaggi, è perché ha voluto o dovuto assumere quell’assurda posizione di contemplativa indifferenza.

L’uomo è unito a un mondo in quanto lo giudica, non in quanto lo riproduce con l’equanimità sterile di un Dio, trattandolo come se tutte le sue miserie o grandezze fossero del genere di un terremoto o di una primavera. E per giudicarlo bisogna avere una misura, per guardarlo nel suo insieme bisogna avere una torre.

Se Proust ha attraversato la vita in automobile, vedendola a frammenti successivi, S. Agostino dalla torre formidabile della dottrina cattolica ha potuto contemplare e riassumere l’umanità senza staccarsene.

E mentre l’assenteismo di Proust finisce per dar noia a un indifferente, la passione cattolica di S. Agostino ammalia un ateo.

18 Febbraio

Interessarsi al mondo vuol dire patirne; tutte le letterature e più ancora le romanzesche, sono il frutto di sofferenza morale.

I romanzi dovranno essere ormai - se tutti gli scrittori non sono insopportabili letterati, insensibili a tutto quello che non è della preziosa accademia di stile - romanzi per metà sociali, in cui il tumulto del popolo e del mondo si mescoli grandiosamente al dramma dei personaggi, in cui eroi nuovi entrino in considerazione e nuovi abomini sieno additati all’odio e all’esecrazione.

I romanzi sono sempre in ritardo sulla loro età.

Ma un dramma dell’età nostra in cui il caso psicologico sia presentato isolato dal mondo in cui viviamo, in cui l’eroe si muova in una terra in cui i treni arrivano in orario, in cui la giustizia, le leggi, i cambi, la moneta, i governi, i partiti, funzionino silenziosamente con tanta disinvoltura, che non si sentano, che siano come un sottinteso del racconto, non interesserà più nessuno.

19 Febbraio

Quanti scrittori ed artisti vedo in Italia delle penultime generazioni chiusi nelle loro città illustri, splendenti e morte, nei loro caffè venerabili e lumacosi, attornati da pochi amici di mestiere, coi quali nonostante il loro commercio, non hanno litigato, vivere in mezzo agli uragani che hanno devastato l’Europa in questi tredici anni, una vita tranquilla che una guerra turba meno di una recensione maligna! Il mondo per loro è un misterioso e vastissimo buio, in cui scintilla ogni tanto il lampione di un editore, in cui di quando in quando si sentono rullare le macchine tipografiche di una gazzetta. Liberi dalle angosce maestose, sono in balia di una meschina infelicità; indifferenti e pettegoli, si sono accampati nel più raffinato dei continenti come in mezzo al deserto.

Febbraio

II

Il Romanzo e la Libertà

Mancando di libertà gli scrittori italiani si racchiudono da secoli in una sensualità elegante. La loro materia è la sensazione, la loro ambizione lo stile.

20 Febbraio

Il fatto che fino alla rivoluzione francese non si fosse liberi, spiega già in parte perché in Italia gli scrittori tendessero alla lirica - l'espressione del dolore e dell'amore individuale offrendo meno pericoli che una critica dei costumi e della morale - spiega perché l'Italia non abbia più avuto, dopo il '400 né romanzieri, né filosofi, né letterati rappresentativi del loro secolo.

Divisa fra tante piccole tirannie, dipendenti tutte dalla Chiesa, l'Italia non ha più avuto libertà di pensiero.

Chi può dire fin dove la potenza di questa grande Potenza, che è pure la più grande gloria d'Italia, ha contribuito ad allontanare i letterati italiani dalle idee generali, dai principii, dal partecipare alla vita, ai dolori, alle gioie dei loro contemporanei?

La civiltà italiana è una civiltà di pittori, di scultori, di architetti, di musicisti. Gli è che per compensare gli Italiani dell'olocausto che essi dovevano fare delle loro idee che non fossero ortodosse, Roma ha offerto agli Italiani l'oro e l'argento di tutti i popoli d'Europa.

La magnificenza inutile delle città italiane doveva appagare l'avidità e il gusto di questo popolo di esteti a cui non era concesso di pensare.

20 Febbraio

Mancando di libertà, gli scrittori italiani si racchiudono da secoli in una sensualità elegante, come i pastori dell'Arcadia si rifugiavano in grotte forse un po' strette ma deliziose. Ad eccezione di qualche grande poeta: Dante, Leopardi, Manzoni che rappresentano piuttosto una reazione contro l'Italia che una sua espressione - tutti gli scrittori italiani hanno sempre cercato di evitare gli scogli dei principii, le tentazioni delle idee generali, gli abissi dei drammi morali. La loro materia è la "sensazione", la loro ambizione lo "stile". Nel XIV, nel XV secolo essi descrivono in modo convenzionale e letterario i sorrisi, i pudori, gli sdegni, le forme delle loro dame. Nel XVI secolo essi cantano in versi perfetti le imprese e gli amori dei paladini di Francia, eroi molto lontani, o i rischi corsi in Terra Santa da Crociati molto cristiani. Nel XVII e nel XVIII secolo essi si riparano in quegli isolotti squisiti e ammuffiti che sono le accademie. In mezzo al fracasso della Controriforma e negli anni in cui si prepara la Rivoluzione essi narrano le vicissitudini dolorose dei pastori, a cui i pirati rapiscono le pastorelle da tanti anni sospirate, che gli incisori rappresentano sui frontespizi dei libri scapigliate e gemebonde mentre tendono le braccia dalle poppe delle navi ai loro amanti che singhiozzano sulla spiaggia di un mare tempestoso.

All'inizio del XIX secolo gli scrittori italiani paiono scoprire il mondo delle idee e di certi grandi principii politici e morali; ma dopo la fine del XIX e durante il XX appena la crisi dell'unità è risolta, essi tornano al porto. D'Annunzio, il poeta rappresentativo di questo periodo, non è epico che per errore e per disgrazia; è grande soltanto quando dipinge le sensazioni. Guglielmo Ferrero solo fa eccezione; e questo spiega la strana situazione in cui è rispetto agli altri scrittori italiani.

21 Febbraio

Uno dei più scintillanti critici nostri, Adriano Tilgher [⁰⁷], ha notato in un articolo molto sottile

⁰⁷ Alessandra Tarquini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 95, 2019. **Adriano Tilgher**. Nacque l'8 gennaio 1887 a Resina (l'odierna Ercolano), in provincia di Napoli, da Achille, un vetraio di origine tedesca, e da Rosa Eufrasia Oteau (cognome che era spesso italianizzato in Ottò).

Dopo le scuole elementari, nel 1897 si trasferì a Napoli. Mentre frequentava il liceo classico Giambattista Vico conobbe Livia De Paolis, che avrebbe sposato nel 1912.

In quegli anni Tilgher maturò una passione per la filosofia e per la letteratura, e si avvicinò a Benedetto Croce, che frequentò assiduamente e considerò un vero e proprio maestro, come mostrano i suoi primi lavori. In realtà, non si trattò di un rapporto

su Croce, che Croce per imporsi in Italia stabilì tutte le sue teorie sull'estetica. Ma in che consiste questa estetica? In una esaltazione indiretta della *sensazione* e dello *stile*. Quando Croce nega che ci sia differenza di valore e di grado fra la *Divina Commedia* e la *Canzone a Nice* di Metastasio, quando riduce tutta la letteratura alla "forma" e anzi a "un frammento di forma", Croce spinge gli scrittori italiani nella loro strada naturale.

Gli scrittori dell'ultima generazione coltivano la "sensazione" forse con meno zelo dei loro antecessori; Arturo Loria, Guido Piovene, Corrado Alvaro scrivono dei veri romanzi, delle vere novelle.

Montale si lascia tentare da sogni metafisici. Ma Comisso, Borsanti, Carocci, Francia e anche Moravia partono dalle *sensazioni*, commentano, sorprendono delle *sensazioni*, analizzano mirabilmente delle "sensazioni". La *sensazione* resta pertanto sempre il fondamento della letteratura

destinato a durare a lungo.

Dopo la laurea in giurisprudenza (a Napoli, nel maggio del 1909, con Giuseppe Salvioli, docente di storia del diritto italiano), Tilgher vinse un concorso per l'incarico di aiuto bibliotecario, e nell'aprile del 1910 prese servizio presso la Biblioteca nazionale di Torino (lettere a Croce del 18 marzo e del 21 aprile 1910, in *Carteggio Croce-Tilgher*, 2004, pp. 56 e 59).

Passati i primi mesi, la lontananza dalla sua città e dai suoi affetti si trasformò in angoscia, e Tilgher chiese aiuto a Croce per ottenere il trasferimento a una sede più vicina. Dopo mesi di scambi epistolari incentrati sullo stesso tema - e nei quali Tilgher era divenuto decisamente pressante - il filosofo interruppe le comunicazioni; era comunque riuscito a ottenere il trasferimento di Tilgher alla Biblioteca Alessandrina di Roma, che avvenne nell'aprile del 1911.

Dal *Carteggio* risulta, inoltre, che Tilgher non era puntuale nel rispettare gli impegni editoriali, determinando il disappunto e l'insofferenza del suo interlocutore, che aveva fatto della disciplina una ragione di vita. Lo stesso Tilgher, del resto, si risentì di fronte alle critiche di Croce al suo *Arte, conoscenza e realtà* (1910). Croce era convinto - come avrebbe scritto a Giovanni Gentile l'11 gennaio 1920 - che il suo giovane amico avrebbe dovuto dedicarsi alla storia della filosofia per acquisire quel metodo e quella maturità scientifica che, a suo avviso, ancora non aveva (Benedetto Croce, *Lettere a Giovanni Gentile*, 1981). Tilgher non seguì i consigli di Croce, e nel 1915 pubblicò *Teoria del pragmatismo trascendentale*, la sua prova filosofica più impegnativa. In quello scritto, in pieno accordo con Gentile, criticò il "metodo trascendente" e si fece sostenitore del "metodo dell'immanenza" che, con lessico gentiliano, definì identico alla filosofia "la quale non riconosce né essere, né pensiero, al di fuori dell'atto vivente e concreto del pensiero pensante" (p. 372). Tilgher era un pragmatista perché sosteneva la deduzione della conoscenza dalla volontà e il primato di questa all'interno di una filosofia dello spirito; tuttavia, proprio l'esistenza di una filosofia dello spirito faceva sì che Tilgher non uscisse dall'orizzonte del neoidealismo, di cui alla vigilia della Grande guerra era uno degli esponenti. Questa riflessione nasceva dall'ambiente in cui egli si era formato, ma anche da una profonda conoscenza della principale opera del filosofo tedesco Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*), che egli aveva tradotto nel 1910 per la collana *Classici della filosofia moderna* della casa editrice Laterza. I suoi obiettivi teorici furono la dialettica tra io e non io, la riflessione sull'intuizione intellettuale e la ricerca di un pensiero che avesse al suo centro il tema della soggettività, intesa come attività creatrice. Tali obiettivi sono confermati dal suo interesse per il pensiero di Henri Bergson, sul quale scrisse diversi saggi.

All'indomani della guerra, Tilgher inaugurò una nuova fase del suo percorso biografico e intellettuale. Non era, ormai, solo uno studioso di filosofia, ma anche un esperto di teatro: su questo argomento scrisse sia come saggista (*Studi sul teatro contemporaneo*, 1923; *La scena e la vita*, 1925) sia come critico, collaborando con alcuni quotidiani nazionali.

Nel campo della filosofia e del pensiero politico, nel 1921 pubblicò *Voci del tempo*, *Relativisti contemporanei* e *La crisi mondiale*, tre raccolte di saggi e articoli (alcuni già editi, altri inediti) che lo collocarono fra i più lucidi testimoni del suo tempo. Nella *Crisi mondiale* - riflessione sulla crisi del dopoguerra - Tilgher sostenne che ogni epoca storica si fonda su "un'intuizione del mondo che ne costituisce il nucleo ideologico fondamentale". La civiltà moderna aveva il suo nel "misticismo dell'azione" (*La crisi mondiale*, cit., p. 49) e cioè in una religione atea, espressione di un'illimitata fede nel mito del progresso. Non si trattava, come molti ritenevano, di un'apocalisse della modernità. Per Tilgher, la civiltà moderna era giunta alla sua fine e non vi sarebbe stata alcuna possibilità di salvezza. In questo quadro, egli presentò la borghesia come la classe responsabile del conflitto mondiale, ma anche come il soggetto politico che meglio interpretava la crisi: una classe che si era sacrificata per la guerra, per poi trovarsi senza referenti politici, schiacciata "fra i nuovi ricchi e il proletariato" (*La crisi mondiale*, cit., p. 180). Inoltre, con un giudizio oggi ritenuto importante nell'ambito delle interpretazioni del fascismo (R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, 1989, pp. 179 s.), Tilgher seppe individuare nei ceti medi gli interlocutori privilegiati del movimento guidato da Benito Mussolini; a questo proposito affermò che mai come allora "i piccoli borghesi" avevano considerato "i proletari con tanto rancore", uno stato d'animo che, a suo avviso, spiegava "il furore antisocialista degli arditi e dei fasci di combattimento, i componenti dei quali appartengono tutti alle classi medie" (*La crisi mondiale*, cit., p. 180).

In effetti, nei primi anni del regime fascista egli si collocò fra le voci più chiare dell'antifascismo non marxista, e fu vicino ai giornali *La rivoluzione liberale* di Piero Gobetti e *Il mondo* di Giovanni Amendola. Si trattò di una scelta politica, alla quale tuttavia non fu estraneo quanto accadde nel 1924 tra lui e Gentile.

L'11 febbraio 1924 Tilgher lasciò la Biblioteca Alessandrina e prese servizio presso la Casanatense (Archivio della Biblioteca universitaria Alessandrina, 1924). Pochi giorni dopo Gentile (in quel periodo ministro della Pubblica Istruzione), ritornando sul provvedimento e andando incontro a un desiderio del direttore della Casanatense, Tommaso Gnoli, fece spostare Tilgher alla Biblioteca nazionale centrale. In merito a tale decisione, così Gentile scrisse a Gnoli: "Nel comunicare al dott. Tilgher la decisione presa a suo riguardo, V.S. gli significherà che, destinandolo alla "Vittorio Emanuele", ho voluto assecondare il desiderio suo, di poter fare l'orario continuato pomeridiano; che però intendo che egli osservi realmente e scrupolosamente l'orario regolamentare, e si renda veramente utile all'Amministrazione: riservandomi di adottare i provvedimenti che riterrò del caso, ove mi risulti che egli non tenga il dovuto conto - nell'osservanza degli obblighi d'ufficio - del presente avvertimento". Tilgher trascrisse questa lettera - che si trova in possesso dei suoi eredi - e alla fine del testo di Gentile aggiunse: "Contemporaneamente al dr. Bonazzi direttore della V.E., scriveva una lettera riservata di sorvegliarmi nell'orario e nel lavoro e di considerarmi come sotto esperimento. Ricetto il 1. IV. 1937.

italiana; quelli che ne sdegnano le risorse e le difficoltà hanno l'aria di lottatori che non rispettano né le regole né il premio della lotta; non si sa da qual punto giudicarli.

22 Febbraio

Il teatro segue naturalmente l'andazzo del romanzo.

Il popolo italiano che ha dato primo un teatro all'Europa, non se ne interessa più. *La Mandragora* non è mai stata rappresentata, Goldoni è morto a Parigi; il suo paese preferiva le favole del Gozzi alla sua satira sia pur così benevola.

Se togli al teatro la psicologia e la coscienza morale che dramma vuoi fare? Resta la lirica, la farsa popolare. Gli Italiani si sono ripiegati sulla lirica e sulla farsa; gli intellettuali si appassionano per Leopardi, Dante, Pascoli, il pubblico grosso si interessa alle cavatine dei drammaturghi da strapazzo.

L'intrigo, la tirata sentimentale è la sola base del teatro italiano. Il *Glauco* di Morselli [08] si è

Mi è costata salata, ma a quel brigante gliela ho fatta pagare cara. E, spero bene, di fargliela pagare ancora più cara. Amen. Adriano Tilgher”.

Questa vicenda non avrebbe avuto in sé grande importanza se Tilgher non l'avesse considerata la prova di una inimicizia di carattere personale. Da allora, divenne uno dei più severi critici del filosofo, e alle ragioni del dissenso culturale aggiunse quelle del rancore privato. Nel 1925 pubblicò *Lo spaccio del bestione trionfante: stroncatura di Giovanni Gentile. Un libro per filosofi e non filosofi*, un pamphlet durissimo, in cui affermò: “Chi ha conoscenza sia pure superficiale di storia della filosofia sa da un pezzo cosa pensare dell'idealismo attuale di Giovanni Gentile. Bisogna essere, infatti, in assoluta malafede o asino come un idealista attuale per negare che in ciò che ha di serio e di buono l'idealismo attuale non è che una rifrittura della filosofia germanica postkantiana” (p. 31). Coerentemente con questa opinione, Tilgher fu fra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* - fatto pubblicare da Croce sul *Mondo* il 1 maggio 1925 - e il 15 settembre dello stesso anno, sempre su quel giornale, scrisse un articolo contro Ermenegildo Pistelli - collaboratore del giornale *Battaglie fasciste*, organo del fascio di Firenze - che più volte si era espresso in termini critici contro Croce (*Un caso patologico: Padre Pistelli*, p. 2). Proprio per queste sue posizioni, il 16 settembre a Roma, di fronte al teatro Valle, venne aggredito da un gruppo di fascisti (*Avanti!*, 17 settembre 1925, p. 1).

Tuttavia, dalla fine degli anni Venti la sua posizione rispetto al fascismo cambiò. Iniziò, allora, la terza fase della sua biografia intellettuale, nella quale le sue posizioni politiche e culturali non sono facilmente definibili.

Il 12 marzo 1928 scrisse al capo ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, Giovanni Capasso Torre: “Non ho bisogno di dire che nella richiesta di riprendere il mio posto nella vita giornalistica italiana era chiaramente implicito un mio atteggiamento verso il Regime fatto di serena e rispettosa comprensione storica delle profonde ragioni che ne hanno determinato la genesi e il trionfo [...]. Non vedo l'ora di poter significare pubblicamente con atti e con parole il mio distacco da un vecchio mondo che il Fascismo ha distrutto, alle idee del quale come dimostra tutta la mia opera, non ho mai dato che un consenso molto parziale” (BNC, Archivio Tilgher, ARC, 9, B, 61-64). Pochi giorni dopo ricevette una lettera dello stesso Capasso che gli comunicava il desiderio di Mussolini di leggere una sua critica contro la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* di Croce, appena pubblicata (63). In effetti Tilgher stroncò il libro (in una recensione comparsa sul quotidiano *La stampa* il 1 aprile), e di conseguenza venne riammesso fra le firme del giornalismo italiano. Soddisfatto, ringraziò Mussolini, a cui scrisse: “A.V.E. io ripeto il grido augurale che il più grande dei poeti greci Pindaro levò per secoli senza numero a Jerone siracusano: un fato di beatitudine Te segue. Tu Sire, Tu Duce. Su Te pose il guardo, Se mai sovra alcun dei mortali, sublime destino” (66).

Coerentemente con questo avvicinamento al fascismo, in *Homo faber* (1929) presentò un'analisi del concetto di lavoro nella società occidentale e descrisse in termini entusiastici la Carta del lavoro del 1927, che aveva espresso i principi sociali del movimento fascista e la dottrina del corporativismo.

In realtà, le dichiarazioni pubbliche di Tilgher non convinsero la polizia politica fascista, che non smise di pedinarlo.

Negli anni Trenta Tilgher continuò a scrivere sia di letteratura - in particolare di poesia (*La poesia dialettale napoletana*, 1930; *Studi di poetica*, 1934) - sia di filosofia (*Estetica*, 1931; *Cristo e noi*, 1934); in quest'ultimo campo, tra le altre cose, accentuò la sua critica allo storicismo (*Critica dello storicismo*, 1935) e il suo pessimismo (*Filosofia delle morali*, 1937; *Moralità: punti di vista sulla vita e sull'uomo*, 1938), e divenne anche un valente studioso del pensiero di Giacomo Leopardi (*La filosofia del Leopardi*, 1940). Sul piano politico, ritornò progressivamente in contatto con il mondo antifascista, e in particolare con gli ambienti vicini al movimento Giustizia e libertà (ACS, MI, DGPS, DPP, FP, 98).

Morì a Roma il 3 novembre 1941, in seguito a una malattia al fegato.

Fonti e Bibliografia: Roma, Biblioteca nazionale centrale (BNC), Archivio Tilgher, Archivi raccolte e carteggi (ARC), 9 (<http://www.bncrm.beniculturali.it/getFile.php?id=1050>); Archivio della Biblioteca universitaria Alessandrina (ABUA), ff. del personale, 1924; Archivio della Biblioteca Casanatense (ABCA), ff. 1926; Archivio centrale dello Stato (ACS), Ministero degli Interni (MI), Direzione generale pubblica sicurezza (DGPS), Divisione polizia politica (DPP), Fascicoli personali (FP), 98, *Tilgher Adriano*.

E. Garin, *Cronache di filosofia italiana, 1900-1943*, Roma-Bari 1955, pp. 311-314, 428-433; A. T., a cura di S. Cumpeta, Torino 1960; A. Santucci, *Il pragmatismo in Italia*, Bologna 1963, pp. 331, 338-348; L. Tilgher, *A. T. com'era*, Napoli 1978; C. D'Amato, *A. T. e la coscienza della crisi nella cultura italiana tra le due guerre*, Firenze 1983; G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra Ottocento e Novecento*, Bologna, 1988, pp. 47-57; G. Lami, *Introduzione a A. T.*, Roma 1990; A. T.: *manifestazioni del centenario*. Atti, a cura di G.F. Lami, Milano 1992; E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista, 1918-1925*, Bologna 1996, pp. 296-299; *Carteggio Croce-T.*, a cura di A. Tarquini, Bologna 2004; R. Faraone, *A. T. Tra idealismo e filosofie della vita*, Soveria Mannelli 2005; A. Tarquini, *Il Gentile dei fascisti. Gentiliani e antigentiliani nel regime fascista*, Bologna 2009, pp. 96-105.

08 Dalla Treccani. **Ercole Luigi Morselli**. Drammaturgo (Pesaro 1882 - Roma 1921). Nel 1909 si rivelò con una piccola raccolta di prose lirico-satiriche, *Favole per i re d'oggi*, cui seguirono due voll. di novelle, *Storie da ridere ... e da piangere* (1918), e *Il Trio Stefania* (1920); ma il suo nome è affidato al suo teatro, d'intonazione romantico-crepuscolare e tendente - dopo qualche prova ancora legata a schemi naturalistici, come *La prigioniera* (pubbl. nel 1920, ma di parecchi anni prima) - all'idillio, alla fiaba. *Glauco* (1919),

imposto per qualche anno perché il rito poetico, in cui le passioni erano chiare e grandiose di un colore unito, affascinarono il pubblico colla loro superficie brillante, e perché gli spettatori, benché non apprezzassero la bellezza della forma, erano sensibili a quella tristezza maestosa, al dolore elementare di un dramma semplice, in cui riconosceva le proprie passioni borghesi, diventate eroiche,

23 Febbraio

Il grande successo di Pirandello contrariamente a quel che si crede, conferma la regola. Il teatro di Pirandello non è psicologico e neppure morale: è un teatro a base di intrigo - teatro popolare. A primo aspetto pare un paradosso chiamare popolare un teatro arduo, fecondo in ragionamenti cerebrali e capziosi, in cui il pubblico deve lambiccarsi il cervello per avere non solo la chiave del dramma, ma la chiave di una parola e anche della parentela dei personaggi. Ma, a parte lo snobismo, che ha una certa importanza, e malgrado la difficoltà del soggetto e il malessere in cui ci piomba nei primi momenti, il teatro di Pirandello piace al pubblico per quel groviglio di avvenimenti imprevisti che il pubblico è chiamato a indovinare.

Vi si trova qualcosa che non è chiaro al primo incontro, ma che è più chiaro al secondo, che si impone al pubblico meravigliato dopo la terza, la quarta, la decima commedia a cui assiste. Quando un genere teatrale può essere capito colla quantità, e per la ripetizione degli stessi mezzi, ci mostra che le sue radici non si approfondiscono sulla terra comune, ma che esiste come un mondo a parte, come una lingua straniera che si può penetrare coll'esercizio.

Pirandello è originale perché utilizza dei soggetti assolutamente nuovi, mentre gli altri rinnovano attraverso il loro temperamento i soggetti eterni della vita quotidiana. Quando si sono capiti certi elementi, fino ad allora sconosciuti, del mondo in cui l'autore ci vuol far penetrare, le difficoltà svaniscono e il pubblico è lusingato dalla illusoria facilità colla quale egli afferra i concetti, che dapprima gli parevano inabborracciabili. Si diverte ad ascoltare una lingua misteriosa e astratta che gli sembra ormai chiara, come, quando sentiamo una conferenza all'estero, ci godiamo di afferrare il senso letterale delle parole.

Così divertendo con dei fuochi d'artificio il pubblico, questo grande incantatore gli fa tollerare, senza che egli se ne accorga, un'idea profonda.

Si vede dopo l'iniziazione, che anche certi elementi antiteatrali del teatro di Pirandello - i ragionamenti interminabili, il bisogno che hanno i suoi personaggi di mettersi continuamente al loro posto nella scala dei valori, quello di raccontare continuamente che non si sentono il centro ma una piccola parte dell'universo - diventano cari al pubblico che strizza l'occhio al vicino quando i personaggi compaiono, dicendo: "Ecco Pirandello. Questo è proprio del Pirandello" soddisfatti e fieri personalmente di riconoscerlo.

Sostenere che il teatro di Pirandello non è popolare è come sostenere che una lingua straniera non può essere parlata che da scienziati, perché il popolo da noi non la conosce; poiché il pubblico dopo qualche tempo gioca colle idee assurde e funambolistiche come se gli fossero sempre state familiari.

Il teatro di Pirandello [09] appartiene a quel genere di dramma che sta fra il lirico, il mitico, il

che ottenne grande plauso anche per la vena lirica, suggestiva nella sua tenuità, rappresenta, nel mito di questo dio marino e del suo amore per Scilla, il dramma di chi, nella ricerca della gloria, del bene lontano, perde il suo bene vicino e sicuro. Motivo che, già adombrato nella "tragedia" *Orione* (1910), ritorna nell'incompiuto *Belfagor* (post., 1930), dove tuttavia la rinuncia al grande e vano per il piccolo e certo è celebrata come dolorosa conquista di saggezza

09 Dalla Treccani. **Luigi Pirandello**. Drammaturgo e narratore (Girgenti, od. Agrigento, 1867 - Roma 1936). Apprezzato narratore, rivoluzionò il teatro del Novecento, divenendo uno dei più grandi drammaturghi di tutti i tempi. Pur prendendo le mosse dal verismo di scuola siciliana, nella sua opera si delineano una visione angosciosamente relativistica della vita e del mondo, che precorre temi definitivamente moderni. Fu il teatro, però, a diffondere ovunque la sua fama: dalla commedia borghese degli esordi, nella cosiddetta seconda maniera il dramma dell'essere e del parere lievita in simbolo e allegoria dell'esistenza.

Iniziati gli studi di lettere all'università di Palermo, li proseguì a Roma e li compì in Germania, dove si laureò con una tesi di argomento linguistico all'università di Bonn (1891; trad. it. *La parlata di Girgenti*, 1981) e cominciò a tradurre le *Elegie romane* di Goethe (pubbl. 1896), assecondando un'iniziale vocazione poetica (*Mal gioco*, 1889; *Pasqua di Gea*, 1891), in seguito testimoniata da poche altre raccolte (*Elegie renane*, 1895; *Zampogna*, 1901; *Fuori di chiave*, 1912). Stabilitosi a Roma nel 1893 e introdotto da L. Capuana negli ambienti giornalistici e letterari, si dedicò a un'intensa attività pubblicistica e creativa (dal 1913 anche con soggetti e sceneggiature per il cinema), insegnando nel contempo (1897-1922) all'Istituto superiore di Magistero (per la nomina a professore gli valsero gli studi su *Arte e scienza* e quello fondamentale su *L'umorismo*, pubblicati nel 1908). Il tracollo dell'impresa paterna in cui erano stati investiti tutti i beni della famiglia (1903) ebbe gravi ripercussioni sulla sua vita, soprattutto per l'acuirsi dei

fantastico, in cui sono presentati degli uomini anormali in un groviglio di casi strani. Non è dramma universale o psicologico o morale, di cui il significato si capisce subito o non si capisce mai. Non è dramma che rifletta un'epoca e cerchi di influire su essa.

24 Febbraio

Il mondo è un gioco di azione e reazione. Il romanzo nasce dalla coscienza morale e la coscienza morale si forma sul romanzo.

I giudizi nostri non hanno valore fino a che non sono espressi in parole, e il compito di esprimerli spetta appunto allo scrittore.

Il pubblico d'oggi frema ancora d'orrore davanti alle crudeltà esercitate dai negrieri di ieri (untorelli davanti ai dittatori di oggi) sui poveri schiavi negri, su cui tutta una letteratura, sia pure antiquata,

disturbi nervosi della moglie (Antonietta Portulano, da lui sposata nel 1894), di cui nel 1919 si rese necessario il ricovero definitivo in una clinica di Roma. A partire dal 1915 fu sempre più assorbito dall'esperienza del teatro, anche nella regia, con frequenti spostamenti all'estero; diresse il Teatro d'Arte di Roma (1925-28) e creò una propria compagnia, chiamandovi come prim'attrice la giovane M. Abba, alla quale rimase legato da profonda passione fino alla morte. Accademico d'Italia dal 1929 (nel 1924 aveva suscitato scalpore la sua pubblica richiesta di iscrizione al partito fascista), nel 1934 gli era stato conferito il premio Nobel per la letteratura. Nel 1949 la Villa del Caos dove era nato fu dichiarata monumento nazionale.

Se nei suoi versi giovanili, pieni di echi soprattutto leopardiani, il tono dominante è ancora quello di un vago pessimismo, nelle prime novelle (*Amori senza amore*, 1894; *Befte della morte e della vita*, 2 serie, 1902-03; *Quand'ero matto ...*, 1902; *Bianche e nere*, 1904) e nei romanzi (*L'esclusa*, 1901; *Il turno*, 1902) comincia già a delinearsi una visione più problematica e angosciosamente relativistica della vita e del mondo. Pur prendendo le mosse dal verismo di scuola siciliana (De Roberto, Capuana e soprattutto Verga), Pirandello concentra infatti l'interesse sulle discordanze che si rivelano, nei personaggi e nelle vicende, tra l'essere e il parere, e interviene nel racconto con un'ironia e un umorismo che già oltrepassano il canone naturalistico dell'impersonalità narrativa; mentre la prosa tende al discorsivo, al parlato, per lo sviluppo che comincia ad avervi il dialogo. Tali caratteristiche, che emergono in pieno nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904), considerato il capolavoro del Pirandello narratore, sono proprie anche delle successive raccolte di novelle (*Erma bifronte*, 1906; *La vita nuda*, 1910; *Terzetti*, 1912; *Le due maschere*, 1914, poi intitolata *Tu ridi*, 1920; *La trappola*, 1915; *Erba del nostro orto*, 1915; *E domani, lunedì ...*, 1917; *Un cavallo nella luna*, 1918; *Berecche e la guerra*, 1919; *Il carnevale dei morti*, 1919) e dei romanzi che le intramezzano o seguono (*Suo marito*, 1911, più tardi in parte rifatto col tit. *Giustino Roncella nato Boggiolo*, post., 1941; *I vecchi e i giovani*, 2 voll., 1913; *Si gira ...*, 1916, titolo poi mutato in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925; *Uno, nessuno e centomila*, 1926), anche se non sempre con uguale ricchezza d'invenzione e felicità di resa artistica. E sebbene un piglio realistico rimanga sempre in Pirandello, i modi della narrativa verista appaiono ora, oltre che superati, capovolti; perché sullo sfondo provinciale e borghese di quella narrativa, e nel bel mezzo dei temi che le sono propri (gelosie, adulteri, terzetti matrimoniali, pazzie, vendette), prende rilievo un'inquietudine nuova, per la quale il nome di Pirandello è stato giustamente accostato a quello dei maggiori esponenti del decadentismo italiano ed europeo: l'ansia dell'uomo che invano cerca di ribellarsi agli schemi della vita per essere soltanto sé stesso e inutilmente si sforza di comporre il dissidio tra *forma* (maschera) e *vita* (autenticità). Ai personaggi della narrativa verista, "vinti" ma non privi di una loro grandezza epica, succedono così in Pirandello figure di medi o piccoli borghesi, di impiegati, professionisti, pensionati e simili, squallidi rappresentanti di una società priva d'ideali (giusto il contrario dei superuomini dannunziani), e condannati per l'impossibilità di comunicare a un tetro o arrovellato solipsismo; e la narrazione si fa convulsa e aggrovigliata, intesa com'è a seguire le tortuosità del pensiero e a creare intorno a personaggi e vicende un'aria allucinata, di caos.

E poiché in tale forma narrativa, così portata all'evidenza scenica, è già implicita quella drammatica, il passaggio di Pirandello, a un certo momento, dall'una all'altra risponde a una naturale esigenza della sua arte. Il suo teatro, analogamente alla narrativa, da cui del resto derivano la maggior parte degli spunti drammatici, si muove dapprima sulle orme della commedia borghese allora in voga, di cui accetta le situazioni e i canoni, sia pure per piegarli al nuovo contenuto e colorirli di un umorismo con forti venature grottesche (*Lumie di Sicilia*, 1910; *Pensaci Giacomino!*, 1916; *Liola*, 1916, scritta originariamente in dialetto siciliano; *Così è (se vi pare)*, 1917; *Il piacere dell'onestà*, 1917; *La patente*, 1918; *Ma non è una cosa seria*, 1918; *Il berretto a sonagli*, 1918; *Il giuoco delle parti*, 1918; *Tutto per bene*, 1920; *Come prima, meglio di prima*, 1920; *La signora Morli, una e due*, 1920; ecc.). Ma poi quegli schemi vengono abbandonati e il clima si fa di dramma e di tragedia (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, l'opera scenicamente rivoluzionaria che, insieme con *Ciascuno a suo modo*, 1924, e *Questa sera si recita a soggetto*, 1930, costituisce la cosiddetta trilogia del "teatro nel teatro"; *Enrico IV*, 1922; *Vestire gli ignudi*, 1922; *L'uomo dal fiore in bocca*, 1923; *La vita che ti diedi*, 1923; *Diana e la Tuda*, 1927; *Come tu mi vuoi*, 1930; *Quando si è qualcuno*, 1933; *Non si sa come*, 1935): è il teatro che si vuol dire della "seconda maniera", ma che in verità continua e perfeziona la prima; dove, superata l'angustia dell'ambiente provinciale, quel dramma dell'essere e del parere, di vita e forma, quella nostalgia del focolare distrutto e della famiglia, degli amori, delle amicizie dissolti nel frantumio della personalità, sono ormai contemplati *sub specie aeternitatis*, quasi fuori del tempo e dello spazio; e quel realismo allucinato lievita in simbolo, in allegoria, fino a sfiorare il "mistero". Il che, se non sempre avviene con pienezza di risultati artistici, in quanto si accentua anche l'innata tendenza di Pirandello a cristallizzare in sillogismi o in sofismi (il cosiddetto *pirandellismo* di Pirandello) la suggestiva spontaneità di certi gridi, è tuttavia riprova di un'ispirazione più alta, più lirica, come dimostrano anche le novelle degli ultimi anni. Restò incompiuta la sua ultima opera, *I giganti della montagna* (1 rappresentazione, post., 1937), il più ispirato tra i "miti" moderni (*La nuova colonia*, 1928; *Lazzaro*, 1929), che Pirandello concepì in parte avvicinandosi alla poetica di Bontempelli. Con il suo teatro, mentre utilizzava gli stimoli della più viva sperimentazione europea (non escluso il teatro futurista), Pirandello indicava al contempo una direzione di ricerca che avrebbe largamente influenzato la drammaturgia posteriore; così come, reagendo con la sua disadorna, antiletteraria parola al virtuosismo verbale e musicale dell'età dannunziana, egli accompagnava piuttosto e precorreva le esperienze della letteratura più giovane (Alvaro, Moravia, Brancati).

L'autore stesso provvide a riordinare editorialmente la sua produzione drammaturgica (col titolo complessivo *Maschere nude*) e novellistica (col titolo *Novelle per un anno*). La prima raccolta delle *Maschere nude* (11 commedie in 4 voll., 1918-21) apparve presso Treves; la seconda (39 drammi in 31 voll.) presso Bemporad (voll. I-XXV, 1920-29) e poi Mondadori (voll. XXVI-XXXI,

richiama la sua attenzione; resta indifferente alle terribili sofferenze degli esiliati di oggi di cui la letteratura non ha ancora parlato.

E ben sanno ciò i dittatori, che cominciano sempre coll'eliminare dai rispettivi paesi gli scrittori che potrebbero dare su loro un giudizio spassionato; e coll'obbligare gli scrittori prezzolati a cantarne le gesta.

25 Febbraio

Se la condizione generale di una letteratura è la libertà, la qualità più necessaria a uno scrittore è quella più esecrata da ogni regime di tirannia: *il coraggio*.

Il primo insegnamento che ci offre Tolstoj che fu certo il più grande romanziere, è questo: "Tutte le idee che ci vengono direttamente dagli uomini sulle cose, sono false. Non accettare mai nulla di quanto offrono gli uomini, i libri, i tuoi stessi ricordi, la tua stessa volontà - senza un esame accuratissimo".

Non ho mai visto un romanziere lottare così furiosamente e continuamente non solo contro le idee fatte, ma contro quelli che vorrei chiamare i "sentimenti fatti", le "sensazioni fatte". Non ho mai visto alcuno esaminare con tanta incredula attenzione quello che siamo abituati a considerare *certo e indiscutibile*, capovolgere, distruggere miti, come Tolstoj.

"Gli uomini più intelligenti si lasciano tentare talvolta da questa realtà bell'e fatta, - dice - l'accettano e contribuiscono, accettandola, a renderla più indiscutibile. Per vedere la realtà più profonda bisogna avere il coraggio di guardare in sé".

Guardare in sé è difficile; la paura delle opinioni altrui, la vergogna, la nostra presunzione e una educazione lunghissima ci impediscono di essere onesti di fronte a noi medesimi, come di fronte agli altri.

Tolstoj ci ha dato parecchi esempi di *coraggio*.

Noto è il suo atteggiamento di fronte a Shakespeare.

Riescono preziose a questo punto di vista le pagine di introduzione allo studio su Shakespeare.

Tolstoj stesso confessa la sua paura di ammettere che, onta suprema, non amava Shakespeare: paura che è riuscito a vincere dopo essersi illuso volontariamente, per molti anni, soltanto in vecchiaia.

26 Febbraio

Notissimo è l'atteggiamento di Tolstoj di fronte a Napoleone, ai generali, alla strategia, alla guerra. Ricordo una descrizione di battaglia, in cui si vede il generale passivo, che vince una battaglia senza far nulla. Difficilissimo, anche per dei testimoni oculari, anche per l'aiutante di campo, di ammettere che il generale ha vinto la battaglia per caso. I racconti, le relazioni fatte retrospettivamente, hanno troppa influenza sull'animo di quelli stessi che le fanno: l'idea fatta, che i generali conducono le battaglie è troppo potente, perché un uomo normale abbia il coraggio di dirsi: "no, sono io che mi sbaglio. Le cose succedono proprio così, come mi par di vedere in questo momento".

Ma al di fuori di questi esempi celebri si possono trovare in *Guerra e Pace* migliaia di casi in cui Tolstoj smentisce, con *coraggio* "la realtà bell'e fatta", la vita "come si crede che debba essere". Natacha scrive al Principe André delle lettere stupide e le fa vedere alla mamma prima di spedirle, per paura di lasciarvi degli errori di ortografia. Non so perché scelgo questo particolare: ma mi sembra che Tolstoj dimostri qui di essere coraggioso e che mostri anche quanta "aria vissuta" dia questo particolare impensato, che ciascuno nella propria esperienza può controllare.

27 Febbraio

D'altra parte Tolstoj non solo ha il coraggio di descrivere la realtà com'è, ma come essa ci appare a seconda dei momenti in cui la si vede.

Tolstoj ci insegna a creare nei personaggi dei veri e propri rapporti di tono, come farebbe un pittore; il che è contrario alla persuasione comune la quale crede che i fatti materiali esistono in sé e

1929-35); a Mondadori, divenuto suo unico editore, fu anche affidata la terza raccolta (43 drammi in 10 voll., 1933-38). Le *Novelle per un anno* (15 voll.) furono affidate al fiorentino Bemporad (voll. I-XIII, 1922-28) e poi a Mondadori (voll. XIV, 1934, e XV, post., 1937). Presso questa casa editrice vide la luce l'ed. post. di tutte le *Opere di L. P.* a cura di M. Lo Vecchio-Musti (6 voll., 1957-60), comprendente anche un vol. di *Saggi, poesie, scritti varii* (1960), ed è ancora in corso la nuova ed. completa diretta da G. Macchia (*Opere di L. P.*, 1973 segg.). Oltre a vari carteggi (tra cui *Carteggi inediti con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo*, 1980), sono state pubblicate le *Lettere a Marta Abba* (1995).

per sé sempre uguali. In nessun romanzo, come in *Guerra e Pace*, si sente che i personaggi esistono nella misura in cui sono contigui. I personaggi si ravvivano, acquistano una fisionomia particolare per il fatto che sono uno vicino all'altro. E gli stessi drammi per la contiguità diventano più potenti. Non si apprezzerrebbe la facoltà che ha Tolstoj di giudicare volta a volta il mondo dal punto di vista del personaggio che è in scena, se i personaggi non fossero diversissimi e contigui. Tolstoj confusamente doveva rendersene conto, se no perché avrebbe messo, nella stanza in cui Kutuzoff raduna il consiglio di guerra, per decidere la ritirata, una bambina? Perché dar tanta importanza in quel momento al giudizio di una bambina, che vede in Kutuzoff "un buon nonno", se non per mettere in evidenza la quantità infinita dei punti di vista umani?

28 Febbraio

Coraggio è dunque necessario allo scrittore per vedere e descrivere il mondo cogli occhi propri e non cogli altrui. *Coraggio* per giudicare degli avvenimenti che avvengono sotto i nostri occhi; per affrontare l'opinione pubblica ligia sempre alle formule e ai giudizi antecedenti e mal disposta ad accettarne di nuovi. Questo spiega come grandi romanzieri, non possano vivere che sotto un regime in cui il *coraggio* può espandersi, in un regime di libertà.

Marzo

Importanza dell'universalità e delle tradizioni

*Si chiama letteratura europea
quella che dipinge il proprio
paese sottointendendo gli altri.
Le opere si spandono quando
si continuano spiritualmente
perpetuandosi una nell'altra.*

1 Marzo

Ma perché diventi europea, non un romanzo ma una letteratura, il coraggio non basta. Ci vuole anche il senso dell'universalità e il senso della tradizione. Qualunque paese che produca dei capolavori solitari è destinato a chiudersi nel silenzio.

Ora, che la letteratura italiana abbia rinunciato all'Europa, si sia cinta nel suo stesso continente di un largo silenzio, deve ammetterlo chiunque contemplando il panorama della nostra letteratura e il guazzabuglio chiassoso e morto delle Accademie, pensi di segnalarne il carattere solenne. L'ultima e triste polemica tra Strapaese e Stracittà ha confermato questa solitudine intellettuale. Non siamo più europei, perché non siamo più italiani.

Si chiama infatti "letteratura europea" - e io parlo solo della romanzesca, e escludo la lirica - quella che dipinge il proprio paese sottointendendo gli altri. Lo scrittore europeo non deve dunque esiliarsi per amore del forestiero ma per acquistare, conoscendo il mondo, quel sottinteso. Ogni giudizio è il frutto di un paragone; e in ogni libro che dipinge grandiosamente l'Italia si deve avere il presentimento del mondo.

Che l'Italia intellettuale non s'accorga più di vivere in Europa, è chiaro per chiunque legga, sulla grande tavola di un libraio, i titoli delle nostre riviste; perché in tutti i paesi europei, questo vocabolo magico con cui gli uomini hanno battezzato il continente più civile e armonico della terra, splende sui frontespizi in inchiostri rossi e azzurri come una voce di superba concordia, ma nessuna rivista italiana rivela, dal titolo, questa gioia o almeno questa inquietudine.

Ci troviamo dunque dinanzi a un bivio solenne; perché oggi la letteratura di tutta l'Europa si è andata unificando, e un'opera letteraria che non sia europea è mal tollerata nella sua stessa patria. Noi vediamo che in ogni paese il pubblico non perde il filo delle glorie europee, ma si smarrisce tra quelle nazionali, anche se sono della sua nazione, tanto che si è imposto agli scrittori il dovere di espandersi, per durare e trionfare a casa propria. Paradossale del destino che non so se chiamare tragico o grandioso che giustifica, da una parte gli sforzi affannosi e inutili, con cui tanti tra gli scrittori nazionali cercano di conquistare l'Europa. Ma noi pensiamo d'aver posto il problema nei suoi termini umani: è inutile fare della propaganda in Europa, se non si produce una letteratura europea. Bisogna che gli scrittori non si lascino accecare dall'orgoglio candido d'inaugurare, ogni

volta che scrivono un libro, un nuovo genere letterario; bisogna che abbandonino il deserto e ridiventino uomini, e soprattutto che perpetuino, rinnovandole, le loro grandi tradizioni.

Le opere si spandono quando si continuano spiritualmente perpetuandosi una nell'altra: il caso dei *Promessi Sposi* è clamoroso.

2 Marzo

I Promessi Sposi non sono più letti all'estero.

Si traducono ancora di quando in quando (l'anno scorso ne è uscita una versione in America) ma chi volesse far testo di questo fatto, per sostenere che i *Promessi Sposi* vivono ancora nella cultura europea, si illuderebbe; quasi tutti i romanzi italiani, allora, sono tradotti e in Europa non li legge nessuno. Non si può dire che viva un'opera letteraria, quando si dice che è tradotta, ma quando si accerchia di un continuo interesse e di molti echi, come di un alone. I *Promessi Sposi* sono tradotti, ma rimangono ignudi.

Ora, non è il caso di dar colpa al romanzo. Si può giustificare il silenzio del mondo intorno a Verga, quando si pensa che Verga ha scritto dei romanzi regionali, ove i tipi, i drammi e l'ambiente erano più chiari per un italiano, anzi per un siciliano, che per un europeo. Verga non è stato, d'altronde, letto neanche in Italia (non credo che di *Mastro don Gesualdo* si siano vendute, fino ad oggi, seimila copie); sarebbe dunque strano che il mondo leggesse quello che non hanno letto nemmeno gli italiani, i quali conoscevano già la chiave di molti sottintesi.

Ma i *Promessi Sposi* sono un romanzo universale.

I caratteri e il dramma non sono particolari, né del Seicento, né della Lombardia. La tecnica è quella stessa tecnica ottocentesca, grandiosa e direi quasi meticolosa, in cui il lettore è condotto per mano dolcemente dal principio alla fine, e tutto gli viene chiarito. Il romanzo non si basa su nessun sottinteso, che possano conoscere soltanto gli italiani; ha avuto, infatti, nascendo, un successo europeo; è stato tradotto, letto, studiato, e ammirato in tutti i paesi europei come un modello internazionale di buon romanzo. Né si può dire che Manzoni, in Lombardia, fosse fuori del mondo. Egli trovò, infatti nei paesi di lingua francese, oltre che una moglie, anche amici e ammiratori, e l'epistolario ci dimostra come, per esprimere le sue idee, sapesse servirsi, con garbo, eleganza e disinvoltura della loro lingua.

Che cosa spiega questo silenzio ?

3 Marzo

Esaminiamo il caso di un romanzo scritto su per giù nello stesso tempo, famoso anche allora, ma ora più fortunato, perché è sempre letto: *Le anime morte* di Gogol [010]. Quando si pensa al successo del romanzo russo, e al silenzio in cui l'italiano sta naufragando, c'è da meravigliarsi, perché *Le anime morte* sono più regionali dei *Promessi Sposi*, meno divertevoli e incomplete.

Di fronte alla classica opulenza dei *Promessi Sposi*, in cui si avvicendano con disinvoltura le scene di psicologia e quelle d'azione, le avventure e la morale, il pezzo di paese e la storia, ove il ritmo dell'interesse è battuto con mano maestra, ove lo splendore sobrio dello stile s'adatta agilmente a tutti gli atteggiamenti dello scrittore, infinitamente mutevoli, sempre umani e tali che tengono in sospeso, a questo modo e continuamente, l'animo del lettore; di fronte, dico, a questo romanzo, in cui non solo la tecnica e l'ampio afflato del romanziere, ma le vicende stesse sono avventurose e in cui il dramma è universale, abbiamo un romanzo incompiuto, in cui trionfa fin dal primo rigo, e continua fino all'ultimo, un solo assiduo, lugubre, monotono, faticoso atteggiamento ironico; in cui non c'è l'ombra di quel clima che, come insegnavano i greci, è necessario per concitare lo sviluppo drammatico dei fatti; abbiamo un romanzo, che è un solo interminato corteo di birbanti, ordinati come in un catalogo, uno dopo l'altro; un romanzo, finalmente, che per il soggetto è rarità, dovrebbe - più che commuover un pubblico europeo - disorientarlo.

010 Dalla Treccani. **Nikolaj Vasil'evič Gogol**. Scrittore russo (Soročincy, Poltava, 1809 - Mosca 1852). È stato tra i maggiori narratori del 19 sec.: i suoi racconti di *Věčera na chutore bliz Dikan'ki* ("Le veglie alla fattoria presso Dikan'ka", 1831-32) riflettono l'amore per il folklore ucraino, mentre in altri scritti Gogol prende la burocrazia a emblema del carattere oppressivo del mondo moderno. Vastissima risonanza ebbe *Měrtvye duši* ("Le anime morte", 1842), in cui Gogol descrive le peregrinazioni dell'avventuriero Čičikov per la provincia russa. Benché realistica nel suo fondamento, l'opera di Gogol si distingue da quella di altri realisti russi per la ricchezza dell'inventiva e la bizzarria dell'immaginazione; la sua prosa è intensa, ricca di cadenze ritmiche e di effetti acustici, il linguaggio è sempre smagliante e denso di qualità pittoriche. [...]

4 Marzo

Ho ordinate qui te ragioni, per cui a leggere *Le Anime Morte* ci si diverte meno che a leggere *I Promessi Sposi*, mettendomi, più che altro, dal candido punto di vista di un grosso pubblico europeo, e mi pare che queste ragioni non siano né povere, né rade. Come mai, dunque, si son lette in Europa *Le anime morte* e non *i Promessi Sposi*?

Le Anime Morte sono ancora lette, perché in Russia non si è spenta la tradizione di Gogol. Non si leggono *I Promessi Sposi*, perché essi sono rimasti letterariamente isolati. Qui appare che un libro, in genere, può durare, in quel mondo misterioso in cui regnano le opere che si leggono, cerchio illuminato in mezzo all'ombra, solo quando ha una discendenza.

5 Marzo

Si crede generalmente che un capolavoro, quando resta isolato, trionfi nello splendore della sua solitudine; ma decade invece, perché gli uomini, quasi sempre, smettono di leggerlo, appena entra nel passato.

6 Marzo

Vediamo quello che succede a ciascuno di noi.

Diamo un'occhiata alla nostra tavola di lavoro.

Se ci saranno dei libri, saranno molto probabilmente contemporanei uno sull'altro: libri di amici, che bisogna recensire o per lo meno conoscere; libri letti da amici, di cui si vuol parlare con loro; libri colti sugli scaffali di un libraio, o usciti di fresco; libri comprati dopo aver letto un articolo. I libri contemporanei, necessariamente, ci si impongono con molta più forza, e fretta, e in maggior numero degli antichi, perché entrano a far parte dei nostri interessi e della nostra vita, non tanto spirituale, quanto giornaliera. Chiunque va a colazione da uno scrittore, che ha pubblicato Un libro da poco, si metterà piuttosto a leggere quel libro che *l'Orlando Furioso*.

Ma oltre che per questo gioco d'interessi e di impegni, dobbiamo confessare che, a parità di bellezza, un libro contemporaneo ci diverte più di un antico; nel libro contemporaneo, troviamo oltre il piacere dell'arte con cui è narrata una vicenda, anche il piacere di poterne controllare la fonte negli avvenimenti del mondo; e questo è un piacere vivace, perché ci permette di misurare più da vicino le difficoltà di cui il libro è stato il trionfatore. Il libro contemporaneo, satira di costumi e partiti, panegirico di idee e persone, può riferirsi a mille sottintesi, che abbiamo la gloria di indovinar facilmente.

La letteratura contemporanea ci accompagna dunque nella vita più dell'antica. Si capisce quindi il valore di suggestione storica che acquistano quelle opere, che discendono da un'opera passata. Quando in un romanzo noi sentiamo la presenza diffusa di un modello o di una tradizione, risaliamo naturalmente il corso della storia letteraria. Curiosi di vedere in che misura l'autore moderno discenda dal vecchio e in che misura se ne distacchi, inuzzoliti [⁰¹¹], qualche volta, da veri e propri richiami, come ci succede appunto leggendo i russi, che citano spesso i propri maggiori, o semplicemente spinti dopo essercelo proposti inutilmente per tanto tempo a leggere quei classici, solo perché i loro continuatori ce ne offrono, in un libro, il pretesto, l'occasione che aspettavamo, noi siamo condotti dall'opera d'oggi a quella di ieri senza nessun sforzo.

I pubblici d'Europa continuano dunque a leggere *Le Anime Morte*, perché dopo Gogol sono fioriti Tolstoj, Dostoievski, Turghenief, Cecof, Gorki, che hanno detto prima: "Siamo usciti tutti dal

011 Dalla Treccani. **Inuzzolire** v. tr. [der. di *uzzolo*] (*io inuzzolisco, tu inuzzolisci, ecc.*), fam. tosc. – Far venire l'uzzolo, destare in altri il desiderio, la voglia, il capriccio di qualche cosa. Intr., pron., *inuzzolarsi*, invaghirsi, incapricciarsi di qualche cosa.

Mantello [012] di Gogol". Il pubblico, dopo aver ammirati questi discendenti, risale al *Mantello* e alle *Anime Morte*.

Così, quanti di noi hanno letto Voltaire e Chateaubriand per ritrovare l'origine stilistica di France e di Barrès?

30 Marzo

L'antica letteratura francese è così presente nella vita letteraria, solo perché tutti i moderni si riattaccano a qualche vecchio maestro. Nessuno scrittore, nessun filosofo può invecchiare. Se l'asciutto e luccicante Valéry è un cartesiano, Alain ha rinnovato lo stile succulento e magnifico di Montaigne.

012 ricerca.repubblica.it del 1 febbraio 1992 di Paolo Mauri. **Quanto costa la mantella di Gogol**

A nessuno verrebbe in mente di non voler più vedere un amico perché "lo si è già visto". Anzi è proprio la frequentazione assidua a rinsaldare le amicizie, sul filo di una conversazione quasi ininterrotta. Succede così anche con la letteratura, con la musica, con l'arte. Proprio perché lo si conosce bene si riascolta un brano o si rilegge una pagina. Se poi se ne può parlare, tanto meglio. Avevo appena riletto il più celebre dei Racconti di Pietroburgo, *Il mantello*, nella traduzione di Tommaso Landolfi (il volume è ripubblicato da Einaudi nella collana "Scrittori tradotti da scrittori") e mi ero fermato a un momento sulla nota che Landolfi metteva proprio alla traduzione del titolo: "Ho conservato la versione tradizionale del termine russo *sinel'*, che però meglio si tradurrebbe con pellegrina o pipistrello". Pochi giorni dopo ecco arrivare nelle rosse vesti della Collana minima dell'editore Salerno *La mantella di Gogol* a cura di Cesare G. De Michelis nella traduzione di Nicoletta Marcialis (pagg. 141, lire 14.000). Un intero volumetto per un solo breve racconto? Sarà roba per slavisti marci, mi sono detto, ma mi dovevo ricredere. Intanto, senza neppure aprirlo, il librettino operava una vistosa conversione: il mantello cambia sesso e diventa mantella. Come mai? E noi in Italia non si era sempre detto, per indicare il racconto di Gogol' *il cappotto*? E non si era sempre detta e ripetuta la storia degli scrittori russi che *escon fuori dal cappotto di Gogol*, cioè da questo straordinario racconto? Straordinario racconto che ha per protagonista uno scrivano, umile e mite, non rassegnato ma quasi fiero e comunque pago del suo ruolo di copista cui accade di aver bisogno di un nuovo cappotto (o mantella) visto che quello vecchio non è più riparabile in alcun modo. E' una storia che sanno tutti, e chiedo scusa se mi trovo qui a ripeterla. Dunque Akakij Akakievic (questo il nome dell'impiegato) deve provvedere al suo nuovo indumento, ma ha un problema terribile: nonostante conduca una vita quasi di stenti, non ha abbastanza rubli da parte per pagare la stoffa e il sarto e dunque deve fare i salti mortali per raggiungere la somma necessaria. Fermiamoci un momento qui. Chissà se i russi e in particolare gli abitanti di Pietroburgo si saranno ricordati di Acacio e della sua mantella. E soprattutto del suo difficile rapporto con i rubli e con i copechi, svalutati protagonisti di questo inverno pieno di incognite. Ma quanto costava una mantella ai tempi di Akakij Akakievic? Bisogna precisare che il racconto di Gogol' è ambientato nella Russia di Nicola I: uno Stato-caserma (ricorda nella sua postfazione la traduttrice) "in cui l'obbligo dell'uniforme civile (introdotta nel 1834) diversa per tutti, sottolinea la rigida divisione della società in classi, gilde, corporazioni". L'uniforme del povero Acacio ha addirittura cambiato colore per il troppo uso. Fatti i conti (e li fa nella sua introduzione Cesare G. De Michelis) sia pure con le approssimazioni del caso, il povero copista guadagnava nel 1838 circa 850.000 lire al mese (rapportate si intende ai valori di oggi) mentre la mantella gli viene a costare sui due milioni. Sottoposto a mille soprusi non si ribella mai. Come si sa Acacio, grazie ad una gratifica generosa e a risparmi ancora più oculati di quelli abituali, riesce finalmente a farsi confezionare l'agnata mantella. E' bellissima. Il sarto (un deuteragonista niente affatto trascurabile) scende in strada per vedere l'effetto e addirittura precede il cliente, facendo una scorciatoia, per rimirare il suo capolavoro da davanti. Che sia un capo con qualche dote miracolosa? Acacio ha un lontano parente, ci informa De Michelis, nel remoto monaco Acacio, che subiva maltrattamenti innumerevoli ma non veniva mai meno all'ubbidienza cui si era votato. Gogol' conosceva la storia del monaco Acacio e certo l'Acacio della *Mantella*, almeno nella prima parte del racconto ha le caratteristiche del santo: sfontuto dai colleghi d'ufficio e sottoposto a mille angherie e soprusi, non si ribella mai e accetta sorridendo il proprio ruolo. Gogol' però non lo addita certo ad esempio: che Acacio sotto sotto sia anche un po' stupido? Non è lui che, dopo aver finito il suo lavoro di copista in ufficio, copia addirittura per proprio diletto altre carte a casa? Comunque sia l'impresa della mantella lo riscatterà e soprattutto lo trasformerà visibilmente. Con addosso la mantella Acacio è persino disposto a pensare al sesso. E' reduce dal ricevimento che un suo superiore ha dato in casa sua (evento memorabile, ma durante il quale Acacio un po' si annoia, poiché egli è veramente, più che santo, monaco nel senso primo del termine e gli piace starsene in pace da solo) quando, passando per il centro di Pietroburgo "gli viene persino voglia di correre, chissà perché, dietro una signora che gli era sfrecciata accanto e il cui corpo si muoveva in tutte le sue parti con notevole vivacità". Nel tradurre mantella in luogo di mantello, cioè nel privilegiare il femminile, la traduttrice ha badato a rendere una sfumatura sessuale che è presente nel racconto di Gogol' e che va perduta se si adotta un termine maschile. Dopotutto desiderare una mantella è diverso dal desiderare un cappotto. Ma il termine *sinel'*, ci informa Nicoletta Marcialis, non è ancora chiaro in tutte le sue implicazioni storiche: c'è addirittura chi ne incrocia la storia con quella di Pulcinella (*Polichinel*=mezza mantella). E si sa che la storia delle parole può avere esiti avventurosi, non meno della storia degli uomini. Che direbbero i razzisti, campioni di irragionevolezza, se leggessero Spitzer per scoprire i legami tra la parola *ratio* (cioè ragione) e la parola *razza*? Poi arriva l'ordine: "Arrestate quel morto". Ma non deviamo perché il breve racconto di Gogol' ha ancora tante sorprese in serbo: sulle spalle di Acacio la mantella resterà pochissimo. Nella notte dell'allegria che abbiamo appena evocato, mentre attraversa una grande piazza a occhi chiusi, ecco che viene assalito e la mantella gli viene rubata. Finita la peripezia del danaro, ora Acacio deve combattere la terribile battaglia contro la burocrazia, i "pezzi grossi", i commissari e via seguitando. E' la solita storia dei deboli che si opprimono a vicenda, schiacciandosi l'un l'altro come possono, fino a che l'ultimo anello della catena non può rifarsi su nessuno e dunque si spezza. Ma Gogol', che ha vissuto in prima persona la sorte di Acacio, che ha guadagnato quanto lui guadagnava e sa dunque alla lettera che cosa significhi per un Acacio quel furto e quelle angherie, lo riscatterà. Acacio, in un finale grottesco e magnifico, si fa fantasma e assale i passanti togliendo loro le mantelle e terrorizzando tutti. Al burocrate non rimane che emanare l'ordine di arrestare il "morto a tutti i costi, vivo o morto ...". Ma Acacio ha un obiettivo preciso o forse è soltanto favorito dal caso: quando passa il "pezzo grosso" fornito di una calda mantella (lo stesso pezzo grosso che lo ha maltrattato e che ora sta andando a trovare l'amante) lo deruba della mantella non senza dirgli il fatto suo terrorizzandolo per benino. Così rappacificato scompare, lasciando in pace gli abitanti di Pietroburgo.

Ogni scrittore nuovo ci porta alla ribalta il suo lontano mallevadore; non c'è più così quello schianto fra gli antichi e i moderni; che è tutto a svantaggio degli antichi e dei moderni ... quando diventeranno antichi: gli scrittori di tutti i tempi sono sempre moderni, e sempre riletti.

15 Marzo

E' la continuità di romanzi, storie, filosofie che giudicano il loro mondo, è il loro perpetuarsi attraverso la *cultura* che ha fatto la grandezza della Francia.

“Tutto quel che è necessario esiste” diceva de Maistre ^[013]; bisognerebbe aggiungere “a Parigi!”.

In Francia nulla si perde. Vedo nei giornali il centenario di un motto storico.

In Francia l'azione dei filosofi tradizionali, informa la vita di tutti i partiti, di tutti gli uomini. E noi vediamo in Francia quelli stessi che stabiliscono l'ordine su una autorità indiscutibile, (A. F.) non possono rassegnarsi, come la loro polemica col Papa l'ha provato, a rinunciare al diritto di critica, che Comte, il loro maestro - tipicamente rivoluzionario - ha inculcato in loro.

I filosofi rivoluzionari in Francia dicono sempre di avanzare guardando al passato.

20 Marzo

Non bisogna dimenticare che gli uomini non sono formati in genere che dalla cultura del proprio paese. E' questa è una delle ragioni del nostro disorientamento.

La cultura italiana non “forma un uomo”: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Manzoni, Leopardi, Foscolo, non bastano; sono dei poeti.

Non si forma un popolo solamente con dei poeti.

Non abbiamo noi dei filosofi? Sì, ma nelle scuole si guardano bene dal farli studiare. Questo spiega come e perché gli italiani siano la preda del primo dittatore dello spirito o politico che si imponga.

Non hanno alcun mezzo di difendersi né di ben giudicare. La cultura italiana non forma gli Italiani. Tutti i francesi medi sono *formati* dalla loro cultura.

Perché? Perché la cultura francese è una cultura che *forma* un uomo, che gli dà una idea netta e solida di tutto ciò che importa di sapere e che un cittadino che deve coprire un posto importante deve conoscere; lo stile, il gusto del bello, delle conoscenze di storia utilizzabili, una esperienza politica (XIX secolo), dei principii filosofici (Descartes), sociologici (Comte), politici (Montesquieu): un'attitudine davanti alla vita (Montaigne. Pascal, Rabelais, Chateaubriand); il sentimento della tradizione e di una continuità grandiosa.

Ciò dà dei funzionari di primo ordine, il cui spirito è ornato anche di superfluo (quel falso superfluo che è così necessario in una vera civiltà): così facendo la Francia rende saggi e utili dei mediocri.

Dunque Acacio, protagonista di questo racconto, non è soltanto un impiegato, o almeno lo è per metà. E' curioso notare come la grigia classe dei burocrati abbia dato personaggi eccezionali alla letteratura. Anche Bartleby protagonista dell'omonimo racconto di Melville, è uno scrivano che tuttavia opera nel modo opposto a quello di Acacio: laddove Acacio dice sempre di sì (fino alla ferita infertagli dal furto della mantella) Bartleby, rispettosamente, dice sempre di no. Ho detto grigia classe degli impiegati, ma subito mi rendo conto di aver detto una sciocchezza. In fondo sia Gogol' che Melville contraddicono ciò che normalmente si pensa della classe dei piccoli impiegati. Acacio e Bartleby sono in realtà due giganti, proprio nel loro essere uomini minimi. Per questo appaiono enigmatici. Per questo non ci si stanca mai di frequentarli (come accade, appunto, con i vecchi amici). E una riprova la si ha, per restare alla "Mantella" dal numero di traduzioni (frequentazioni anch'esse e particolarmente intense non c'è dubbio) che abbiamo avuto in Italia e che vengono ricordate dalla nuova traduttrice. Traduzioni anche assai ben firmate: oltre a Landolfi si sono misurati con Gogol' Corrado Alvaro, Clemente Rebora, Oreste del Buono e una lunga serie di slavisti, sicché siamo oltre quota venti, se non ho contato male. E se ho contato male, non ho dubbi: qualche altra traduzione non mancherà di riproporci prima o poi ancora una volta, la storia finita e infinita della "Mantella".

013 Dalla Treccani. **Joseph de Maistre**. Pensatore e diplomatico (Chambéry 1753 - Torino 1821). Fu aspramente critico verso la Rivoluzione francese e l'Illuminismo. Rintracciò le radici della mentalità razionalistica e individualistica dei *philosophes* nel “libero esame” dei protestanti e interpretò il Terrore come il castigo che la Provvidenza aveva inviato al popolo francese per il suo spirito ateo e fanatico (*Considérations sur la France*, 1796). L'uomo, creatura debole e corrotta dal peccato originale, non può autogovernarsi: un ordine politico stabile è possibile soltanto se fondato sulle verità della religione. [...]

Aprile-Maggio Dei principi della critica in Vasari

*La critica dei moderni è una
critica lirica, è una poesia
astratta, un arabesco fatto con
dei vocaboli più o meno concreti.*

*La critica del Vasari,
cioè degli antichi, è una critica
che si propone soprattutto uno
scopo: far creare gli artisti.*

Firenze, 3 Aprile

Da tre mesi che non mi son mosso da Firenze, ho avuto campo di parlare di Giorgio Vasari con molti critici, scrittori e uomini coltivati, e ho notato con meraviglia che quasi tutti ne dicevano male. Chi lo accusa di essere uno storico frettoloso e impreciso, e chi di essere stato il più nefasto dei critici. Di questo soprattutto gli fanno carico quelli che si occupano di estetica e di storia dell'arte. Quasi tutte le persone di gusto gli rimproverano di non aver capito la bellezza dei primitivi, di aver dato il prestigio del suo nome glorioso alla dottrina che appaia il bello col vero; di aver fatto della storia dell'arte italiana una gigantesca piramide, con il suo amico Michelangelo sulla punta. Forse perché questi critici sono più imparziali del buon Vasari? Io penso che anche loro, quando scrivono degli articoli, dicono bene degli amici e male dei nemici. E' un abitudine umana e italiana. Ma a me pare che Vasari sia stato anche giusto. Non capisco davvero perché i moderni si rifiutino di riconoscere e ammirare questa vecchia e bellissima onestà di Vasari. In verità il dissidio è troppo vivace perché non abbia delle cause profonde.

Noi italiani abbiamo il vezzo di denigrare i nostri grandi, ma fin quando son vivi. Da morti, di solito li dimentichiamo e li lasciamo in pace.

Firenze, 5 Aprile

Ho letto un libro attraentissimo, ricco di lievito, il *Gusto dei Primitivi*, di Lionello Venturi [01]. Anche Venturi non concede al Vasari che un po' di compatimento benevolo. Ricopio questo brano da pagina 119: "Fare la storia di un artista significa profittare di tutti gli elementi storici, per comprendere e giudicare ciò che vi è di perfetto nell'arte sua. Invece, cosa fa il Vasari? Riconduce tutte le imperfezioni dei secoli XIV e XV alla perfezione di Michelangelo, e quindi egli intende compiere opera reale di storico soltanto quando parla di Michelangelo. Tutti, o quasi, gli artisti anteriori sono sacrificati perché raffrontati non con loro stessi, ma con una perfezione ch'essi non hanno cercata e che è loro estranea".

Venturi è un critico appassionato; nella sua critica della critica, riduce in polvere tutti quelli che non hanno pensato, come lui, che l'arte e la religione erano quasi sinonimi. "Vasari, scrive Venturi a pag. 110, sent' invece il rapporto fra l'arte e la religione assai meno de' suoi predecessori, non perch'egli, buon uomo, non fosse anche timorato di Dio, ma perché i tempi erano maturi non solo a non sentir quei rapporti, ma anzi a falsarli".

01 Dalla Treccani. **Lionello Venturi**. Storico dell'arte italiano (Modena 1885 - Roma 1961), figlio di Adolfo. Figlio di Adolfo, intraprese la carriera universitaria, insegnando a Torino, in Francia e negli Stati Uniti. In Italia nel dopoguerra insegnò a Roma (1945-60). Tra le opere: *Il gusto dei primitivi* (1926), *La storia della critica d'arte* (ed. ingl. 1936, ed. it. Ampl. 1948).

Dopo aver compiuto studi storici, fu per qualche anno nell'amministrazione delle Belle Arti (1909-14, ispettore a Venezia, poi sovrintendente a Urbino), poi (1915-31) prof. di storia dell'arte nell'univ. di Torino. Avendo rifiutato di prestare il giuramento fascista, emigrò in Francia (1932-39) e poi negli USA (1939-44), dove insegnò in varie università. Rientrato in Italia, ha insegnato nell'univ. di Roma (1945-60). Socio nazionale dei Lincei (1946).

Muovendo dallo storicismo crociano, Venturi ha approfondito le questioni metodologiche della storia dell'arte introducendo il concetto di gusto come elemento soggettivo di cultura figurativa (diverso dal *Kunstwollen* di A. Riegl, che è invece immanente alla struttura della forma artistica) e insistendo sull'importanza della storia della critica, in termini che trovano consonanza con le contemporanee ricerche di J. Schlosser. Al suo ritorno in Italia svolse un'azione decisa come sostenitore dell'arte contemporanea, e di quella astratta in particolare, esercitando una profonda influenza.

Tra le sue opere si ricordano inoltre: *Le origini della pittura veneziana* (1907); *Giorgione e il giorgionismo* (1913); *Pretesti di critica* (1929); *Cézanne* (2 voll., 1936); *Archives de l'Impressionisme* (2 voll., 1939); *Come si guarda un quadro. Da Giotto a Chagall* (ed. ingl. 1945, ed. it. 1948); *Pittura contemporanea* (1948); *Da Manet a Lautrec* (1950); *Premesse teoriche dell'arte moderna* (1951); *Pittori italiani d'oggi* (1958)

Venturi condanna dunque Vasari, perché non ci si ritrova. Penso che Venturi ha ragione di essere appassionato e parziale - i soli critici profondi sono quelli che riescono a essere nello stesso tempo appassionati, parziali e giusti, giusti nel loro ambito.

Ma Venturi ha torto di condannare Vasari proprio per la qualità che hanno in comune. Che cosa ha fatto, condannando i primitivi, se non quello che fa Venturi condannando Vasari? Critici appassionati e parziali, non ammettono degli spuntoni oltre il giro della propria definizione. Appunto per questo, anche se i loro principi si contraddicono, dovrebbero intendersi come critici.

Firenze, 7 Aprile

Non capisco perché, giudicando un critico, pretendiamo che abbia le nostre idee generali.

Ci vuol davvero per far questo tutto l'orgoglio del secolo XX!

Passano i secoli, mutano i tempi, cambiano i sentimenti. Come si può chiedere a un critico di cinquecent'anni fa, che abbia i nostri stessi principi? Credo di essere riuscito a liberarmi da questo orgoglio. Le verità del pensiero umano non possono essere che verità temporanee. Quando giudico un critico del passato, o anche un contemporaneo, bado piuttosto alla maniera con cui sa servirsi della sua unità di misura, che al valore dell'unità di misura in sé stessa. In ultima analisi, è quasi la stessa cosa, perché con una cattiva unità di misura il critico è costretto a sbandare continuamente; ma è molto più umano giudicare del valore di un'idea generale dal successo con cui può servire nei casi particolari, che non dal suono gradevole o sgradevole della sua formula.

Ammetto dunque tutti i principi generali di critica, anche quelli che non mi piacciono, purché siano professati pubblicamente; ma la maggior parte dei critici contemporanei non ne hanno nessuno e giudicano le opere ciascuno con una unità di misura che stabiliscono lì per lì. Questa deve essere già una delle ragioni che spiega l'accanimento di tutti gli italiani moderni contro Giorgio Vasari.

Giorgio Vasari li contraddice continuamente: perché quando hanno un sistema di idee, risponde loro con un sistema diverso; e quando non l'hanno è peggio ancora, li impaurisce con lo spettro di due o tre principi generali, che sembrano loro minacciosi e incredibili.

Ma a me Vasari piace perché ha avuto delle idee generali, e perché ha saputo servirsene nella pratica con molta onestà.

Firenze, 10 Aprile

Stamane ho letto un articolo di Giacomo Debenedetti ^[02] e uno di Emilio Cecchi ^[03]. In due

02 Dalla Treccani. **Giacomo Debenedetti**. Critico letterario e scrittore italiano (Biella 1901 - Roma 1967). Tra i maggiori critici del Novecento, mise a punto, in un panorama dominato dal crociansimo, un sistema interpretativo nuovo che si giovava delle suggestioni delle arti, delle scienze sociali, della psicologia, e si apriva alle esperienze europee.

Definì assai precocemente la sua personalità intellettuale nella Torino di Gramsci e Gobetti, dove fondò e diresse, con M. Gromo e S. Solmi, la rivista *Primo tempo* mentre attendeva a studi di matematica, giurisprudenza e finalmente lettere. Alla sua vocazione di critico contribuì l'esito infelice del suo tentativo narrativo del 1926, *Amedeo e altri racconti*, che dispiacque a Svevo, pur dimostrando una notevole dimestichezza con gli strumenti e i problemi della migliore letteratura europea. Dal 1950 insegnò nella univ. di Messina, poi in quella di Roma. Collaborò a vari giornali e riviste (*Il Baretto*, *Solaria*, *L'Italia letteraria*, *Meridiano di Roma*, *L'Unità*, *Argomenti*, *Aut Aut*, *Nuovi argomenti*, ecc.).

Scrittore vero, ha inventato uno stile elegante ed efficace, nonché modernamente severo: al riguardo vanno menzionati gli scritti sulle persecuzioni razziali, *Otto ebrei* (1944) e *16 ottobre* 1943 (1945). I quaderni delle lezioni universitarie, tutti pubblicati postumi (*Il romanzo del Novecento*, 1971; *Poesia italiana del Novecento*, 1974; *Verga e il naturalismo*, 1976; *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, 1979), mostrano come Debenedetti abbia anche praticato il genere del saggio, riuscendo a coglierne le peculiari risorse conoscitive e il nesso inscindibile con l'insegnamento. Il distillato di una attività generosissima è raccolto nelle tre serie dei *Saggi critici* (1929, 1945, 1959), e in *Intermezzo* (1963).

03 Dalla Treccani. **Emilio Cecchi**. Scrittore italiano (Firenze 1884 - Roma 1966). Collaboratore della *Voce*, critico letterario della *Tribuna* (1910-23), dove firmò anche con lo pseud. *Il Tarlo*, fu tra i fondatori della *Ronda* e collaborò poi (dal 1927) soprattutto al *Corriere della Sera*. Già accademico d'Italia (1940), fu socio corrispondente (1947) e nazionale (1963) dei Lincei. Come critico, Cecchi innestò sul fondo storicistico crociano le esigenze dell'irrazionalismo "decadente", e sul fondo della propria educazione classica le esperienze di altre letterature, massime dell'inglese (*Rudyard Kipling*, 1910; *La poesia di Giov. Pascoli*, 1912; *Studi critici*, 1912; *Storia della letter. inglese nel sec. XIX*, I, 1915; *Scrittori inglesi e americani*, 1935; *Di giorno in giorno*, 1954; *Ritratti e profili*, 1957; *Libri nuovi e usati*, 1958; *Ricordi crociani*, 1965; ecc.). Dal libero, felice levitare in sé stesse delle facoltà traspositive e analogiche che caratterizzano anche il critico, nascono le pagine del Cecchi prosatore ("saggi, viaggi, capricci e fantasie"), in cui cose viste e meditate, ricordi e sogni trovano espressione in estrose figurazioni di esemplare nitore (*Pesci rossi*, 1920; *La giornata delle belle donne*, 1924; *L'osteria del cattivo tempo*, 1927; *Qualche cosa*, 1931; *Messico*, 1932; *Et in Arcadia ego*, 1936; *Corse al trotto*, 1936, nuove ed. 1941 e 1952; *America amara*, 1939; *Appunti per un periplo dell'Africa*, 1954; e i due volumi in cui sono riuniti in ed. definitiva gran parte dei testi già pubblicati: *Nuovo Continente*, 1958, e *Saggi e vagabondaggi*, 1962). Minore importanza ha avuto la sua produzione in versi (*Inno*, 1910; *L'uva acerba*, 1947). Anche traduttore, studioso d'arte (*Pittura ital. Dell'Ottocento*, 1926; *Trecentisti senesi*, 1928; *Pietro Lorenzetti*, 1930; *Giotto*, 1937; ecc.), collaboratore dell'*Enciclopedia Italiana*, si interessò inoltre di cinema come direttore di produzione. Postume sono apparse (oltre le note critiche sui contemporanei nella *Storia della*

maniere diverse sono due articoli eccellenti. Questi due critici sprofondano le mani in un libro, come nella pasta frolla; la palpano, spiaccicano, appallottolano, e finalmente la spianano bene bene, pulita pulita dinnanzi al pubblico. Il libro è trafitto da raggi X. Si deforma e riforma come quei giocattoli di carta giapponese, che a scuoterli mutano di struttura e di tinte. Non è possibile che questo sia lo stesso lavoro di Giorgio Vasari. Li chiamano *critici tutti e tre*, non so davvero per quale ragione; ma appartengono a due mondi diversi e si prefiggono dei fini inconciliabili.

Firenze, 11 Aprile

Sì, Vasari e i critici moderni si può dire che si contrappongono. Ma tutti oggi dovrebbero rileggere Vasari, non già per imparare la storia dei nostri artisti, ma per studiare il quadro di una perfetta civiltà intellettuale. Vasari non è tanto importante come *critico d'arte quanto come maestro di civiltà*. Maestro e prodotto nello stesso tempo. I fini che si proponeva non avevano a che fare né punto né poco con quelli che ci proponiamo noi, e giudicarlo alla stregua dei nostri critici è una fatica inutile e forse ingenua; ma quelli che a noi sembrano i suoi errori e le sue fiacchezze sono invece, dal suo punto di vista, dei segni di gloria, delle prove di grandezza. Mutando i punti di vista, mutano le prospettive. Perché ci accorgiamo di questo inganno dell'occhio, quando siamo tra le montagne, e non ce ne accorgiamo quando spaziamo attraverso la storia?

Firenze, 12 Aprile

La critica moderna è uno squisito e sterile struggimento. Non aiuta infatti gli artisti a produrre delle opere d'arte, ma si serve del loro lavoro come gli artisti si servono della natura.

L'opera d'arte è per il critico moderno quello che la natura è per l'artista, una falsariga, un pretesto. I critici non hanno pace finché non hanno saputo esprimere, in matasse incandescenti di frasi, il loro sentimento di fronte all'opera, d'arte, come gli artisti non hanno pace finché non sanno che il pubblico proverà, dinnanzi alla loro opera d'arte, lo stesso brivido che essi hanno provato di fronte alla natura. I critici moderni precorrono il pubblico, vogliono dipingergli il suo piacere e la sua rivolta dinnanzi all'opera d'arte, prima che l'abbia conosciuta. I critici quasi si spazientiscono di riferire quello che in un'opera d'arte è obbiettivo, quello che in un'opera d'arte si può riprodurre e riassumere, e smaniano di cogliere tra la maglie eteree delle parole, nella musica irrazionale dei loro periodi, quel *quid* che non avrebbero il dovere rigoroso di esprimere, il luore che trema in fondo all'opera d'arte, come la linea cupa del mare trema in fondo a una pianura selvaggia. *I critici moderni nascondono sotto una facciata spavalda dei misteriosi scoraggiamenti. I critici moderni, diciamolo finalmente, non sono più critici: sono degli artisti di seconda mano.* La critica è sparita, senza che nessuno se ne sia accorto.

Firenze, 13 Aprile

Ho fatto tutto il viale dei Colli cercando di risolvere questo enigma: *perché è sparita la critica?* Quando è sparita? Credo che la critica sia sparita, durante il Romanticismo. Baudelaire ^[04] è un

letteratura italiana, vol. IX, 1969, da lui diretta con N. Sapegno) le raccolte di scritti, tra editi e inediti: *Aiuola di Francia* (1969); *Firenze* (1969); *Letteratura italiana del Novecento* (2 voll., 1972); *Taccuini* (1976).

04 Dalla Treccani. **Charles Baudelaire.** Poeta francese (Parigi 1821 - ivi 1867). Pur fra interpretazioni diverse o opposte, è ritenuto l'iniziatore di un nuovo corso poetico, e la sua opera viene collocata fra le più alte espressioni della poesia di tutti i tempi e paesi. Autore di un unico ma fondamentale libro di poesie, *Fleurs du Mal* (1857), la sua grande originalità non fu interamente compresa dai suoi contemporanei, nemmeno dai suoi amici più vicini (Gautier o Sainte-Beuve), ma esercitò subito un'influenza notevolissima sul *Parnasse*, e poi sulla scuola simbolista; e quindi grande suggestione ebbe su Verlaine, su Mallarmé, su Rimbaud, e su tutta la successiva poesia francese ed europea, fino al surrealismo.

Rimase orfano di padre a sette anni, e le nuove nozze della madre con l'ufficiale di carriera Jacques Aupick costrinsero il suo temperamento nervoso e sensibilissimo a formarsi in una solitudine quasi completa. Per volere della famiglia intraprese a vent'anni un viaggio verso l'India, che durò dieci mesi e fu interrotto all'isola Maurizio: ne riportò impressioni e ricordi che influirono sui suoi gusti e su taluni spunti e motivi della sua poesia. Al ritorno, divenuto maggiorenne e entrato in possesso dell'eredità paterna, fece vita a sé: frequentò letterati, giornalisti, pittori, strinse amicizia con Theophile Gautier, Th. de Banville, Sainte-Beuve, si legò a una mulatta, Jeanne Duval (la *Vénus noire*) con un amore che durò, fra alterne vicende, fino al 1861. Esordì come critico d'arte (*Salon de 1845; Salon de 1846*) e poi continuò a collaborare a riviste e giornali, ancora con articoli di critica d'arte e letteraria, o con rari e brevi racconti (*La Faufarlo*, 1847); ma presto sua cura costante fu di raccogliere in volume le sue poesie, che intanto apparivano in riviste, isolatamente o a gruppi, e venivano annunciate sotto titoli diversi (*Les Lesbiennes*, 1845-46; *Les Limbes*, 1849; *Les Fleurs du Mal*, 1855). Finalmente la raccolta, di 101 poesie, fu pubblicata nel 1857, col titolo definitivo di *Fleurs du Mal*; la sua apparizione provocò un processo giudiziario per immoralità, che terminò con una condanna pecuniaria per l'autore e l'editore, e con la prescrizione di togliere sei liriche. Dopo tale successo scandalistico, Baudelaire pensò subito a una seconda edizione, che apparve nel 1861, con l'aggiunta di altre trentacinque liriche, alcune fra le più belle, e con la ripartizione in sei sezioni (*Spleen et Idéal, Tableaux parisiens, Le Vin, Fleurs du Mal, Révolte, La Mort*).

esempio di quelle tragedie intellettuali che sfolgorano nei periodi del trapasso. Dilaniato dal rimorso di un bene che stava per perdere, ma ormai abbacinato dalla speranza di una gioia più squisita, Baudelaire mi sembra in un certo senso la chiave di questo strano problema storico. Perché la critica è sparita quando il pubblico si è staccato dall'arte. *La critica vera era la voce del pubblico*, il *trait d'union* degli artisti e del pubblico.

Quando il pubblico si è staccato dall'arte, la critica è rimasta senza fondamento, brancolante, accecata.

Per salvarsi, per trovare a se stessa una ragione di vivere, si è rifugiata su questa strana montagna, dove ora pompeggia; è divenuta lirica per disperazione.

15 Aprile

Ma perché il pubblico si è distaccato dall'arte? Credo che il pubblico si sia staccato dall'arte, quando l'arte ha fatto del campo in cui doveva spaziare un oceano interminato, una terra universale. Il pubblico di ogni paese ha la forza di nutrire, qualche volta, l'ispirazione dell'arte, di imporgli un orientamento, di scegliere, di giudicare, di premiare e di condannare gli artisti. Ma questa forza non è infinita; e il pubblico può seguire il crescere della sua arte fino che l'arte si rassegna a rimanere tra i limiti in cui può sorvegliarla. Un pubblico come quello del quattrocento può essere il sottosuolo opulento dei suoi pittori e dei suoi scultori, fino a che non si pretenda che ammiri da un momento all'altro e con lo stesso candore e calore, la scultura negra, la pittura giapponese, l'architettura siamese.

Fino al Romanticismo il pubblico poteva sorvegliare un'arte che splendeva in ogni paese come un lago chiuso tra dighe e montagne; ma da quando il Romanticismo ha fatto ruinar le dighe, da quando il vecchio lago luccicante e tranquillo s'è mutato in un oceano sconvolto da gigantesche maree, corso da profonde correnti, da quando in una esposizione ha avuto da giudicare cinque opere esposte sopra la stessa parete, di cui una aveva trovato un modello in Egitto, la seconda in Grecia, la terza nella Firenze del quattrocento, la quarta nella Roma del cinquecento, la quinta nelle lontane isole del Giappone, il pubblico si è staccato dall'arte, prima perché l'arte lo aveva irritato, poi perché lo intimidiva.

Da quel momento è morta la critica. Prima, il pubblico era come un navigante che dovesse trovare un punto sopra una carta, avendo la longitudine; il critico non aveva che da fornirgli la latitudine. Ma da quando il pubblico non ebbe più un meridiano, la critica dovette diventare un'arte di seconda mano per non vedere il suo compito svalutato del tutto. Perché allora chiamiamo questa l'epoca della critica?

Firenze, 14 Aprile

Penso alla sapienza dei razionalisti francesi.

Si ride oggi delle regole in cui volevano chiudere la rivolta al vecchio regime; ma i razionalisti francesi sono stati i soli che hanno capito come si dovesse fare una rivoluzione, non abolendo tutte

Concependo la poesia come fenomeno irrazionale, individuale e perciò unico e inimitabile, B. aderì all'esigenza di attualità e di realtà della scuola romantica, e della vita del suo tempo ritrasse e interpretò anche gli aspetti più oscuri e scabrosi, trasfigurandoli in un linguaggio stilisticamente elaborato, e con immagini, simboli e "corrispondenze" di grande efficacia rappresentativa. Ma del romanticismo rifiutò l'effusione sentimentalistica, né condivise la fiducia di alcuni settori nel progresso continuo, materiale e morale, dell'umanità; l'espressione indiretta, allusiva, del suo contenuto lirismo, tradusse piuttosto l'esasperato pessimismo di molti poeti e letterati della sua generazione, disse la tormentata malinconia d'una condizione di caduta e di rinuncia, la noia che opprime e isola, gli slanci verso ideali di bellezza assoluta, le rivolte, i rinnegamenti, le evasioni verso i regni della voluttà, del vizio, dell'autoesaltazione, del sogno e della morte, e sempre con un senso quasi cristiano di colpa, con una lucida coscienza del peccato, con un miraggio di elevazione e purificazione.

Questi principi e questi aspetti si ritrovano anche nello *Spleen de Paris* (o *Petits poèmes en prose*, raccolti in volume soltanto dopo la morte di Baudelaire, nel 1869), e nei *Paradis artificiels* (1860), in cui, sull'esempio delle *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) di Th. de Quincey, tratta da esperto e da poeta degli effetti dell'oppio, dell'*hashīsh*, del vino, come mezzi di ricerca di voluttà e di moltiplicazione dell'individualità. Di grande acutezza sono i suoi saggi critici su Delacroix, Constant Guys, V. Hugo, Wagner, ecc., raccolti nei due volumi *Curiosités esthétiques* e *L'art romantique* (1868), nella prima edizione di opere complete curata da Th. de Banville e Ch. Asselineau, con prefazione di Th. Gautier (1868-1870, 7 voll.). Ammirò moltissimo, per affinità di gusti e di temperamento, E. A. Poe, e ne tradusse l'opera narrativa e altri scritti (*Histoires extraordinaires*, 1854-1856; *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857; *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1858; *Euréka*, 1864; *Histoires grotesques et sérieuses*, 1865). Le traduzioni da Poe e due nuove brevi raccolte di altre poesie (*Les Épaves* e *Nouvelles Fleurs du Mal*, 1866) furono le sue ultime fatiche, cui attese durante il suo forzato e ingrato soggiorno in Belgio (1864-1866), dove si era rifugiato per sottrarsi ai creditori, e da cui non tornò a Parigi se non per morirvi qualche tempo dopo.

le regole, ma sostituendone delle nuove. I Tedeschi non avevano previsto i i massacri che avrebbero fatto, scatenando sulla terra l'idra incandescente e sublime del Romanticismo.

16 Aprile

Nei secoli antichi, un impulso di fuori che il Ferrerò chiamò *volontà grande*, destinava, durante un certo tempo a tutti gli artisti la loro parte di strada; e gli artisti se ne contentavano, benché questa *volontà grande*, impersonata talvolta in un Re, talvolta in un'idea, talvolta in una tradizione fosse quella stessa che poi si chiamò la critica del *borghese*. Quando Benvenuto Cellini [05] espose nella loggia il suo Perseo, vennero tutti i borghesi del tempo, che erano duchi e popolani, a giudicare, e appesero ai rilievi del bronzo, dei cartelli riempiti di versi (Baudelaire scriveva che la miglior recensione di un quadro potrà essere un sonetto o un'elegia) senza che questo plauso o quel dissenso obbligassero Benvenuto a ritenersi incomprensibile a tutti. Quest'unità gerarchica fu spezzata dal vento pazzesco del Romanticismo, quando gli artisti si misero in capo di avere ciascuno un'estetica ad uso personale, un metro diverso da quello altrui è un modello in se stessi. Come sarebbe riuscito, il borghese, a misurare delle opere senza un metro e a giudicarle senza un principio comune? O se voleva rischiarsi alla prova, con la misura sua, l'artista gliene opponeva subito una diversa; cosicché si erano in breve convinti l'uno e l'altro di non potersi intendere. Da questo stato di cose nacque - moda non ancor morta dei tempi romantici - l'istituzione dell'isolato, dell'incompreso, lo spregio del borghese, da parte di ogni artista che avesse qualche ambizione di originalità. Questa è stata la morte dell'arte, di ogni arte.

17 Aprile

Sfogliando i saggi di Baudelaire sull'arte ho ritrovato, a capo del *Salon 1846*, un amichevole e solenne appello ai borghesi, che comincia così:

“Voi siete la maggioranza - numero e intelligenza; dunque siete la forza, che è la giustizia. Continua - “Voi potete vivere tre giorni senza pane; senza poesia, mai; e quelli tra voi che affermano il contrario, s'ingannano; non si conoscono. L'aristocrazia del pensiero, i distributori dell'elogio e del biasimo, gli accaparratori di cose spirituali vi hanno detto che non avete il diritto di sentire e di godere: sono dei farisei”. Conclude: “Voi siete gli amici naturali delle arti, perché siete gli uni ricchi, gli altri scienziati. Quando avete dato alla società la vostra industria, il vostro lavoro, il vostro denaro, voi pretendete il vostro compenso in godimenti del corpo, della ragione e dell'immaginazione.

Se recuperate quella quantità di piacere che è necessaria per ristabilire l'equilibrio di tutte le parti del vostro essere, voi sarete felici, sazi e benigni, come la società sarà sazia, felice e benigna, quando avrà trovato il suo equilibrio generale e assoluto.

Questo libro è dunque naturalmente dedicato a voi, borghesi; giacché ogni libro che non si rivolga alla maggioranza - numero e intelligenza - è un libro sciocco”.

Ora, per *borghese* Baudelaire non intende un membro della classe media, bensì, con usanza militaresca, *tutti gli uomini del comune che non vestono divisa d'artista*: ossia, fuori che alcune

05 Dalla Treccani. **Benvenuto Cellini**. Orafo, scultore e scrittore d'arte (Firenze 1500 - ivi 1571). Di natura irrequieta e violenta, ebbe una vita avventurosa, segnata da contrasti, passioni, delitti, per i quali fu spesso costretto all'esilio o alla fuga. Si formò giovanissimo presso le botteghe di orafi famosi a Firenze, dedicandosi, per volere del padre Giovanni, ingegnere e musicista, anche allo studio della musica. La precoce abilità di orafo lo rese presto famoso: lavorò a Roma per un lungo periodo (1519-40, interrotto da brevi soggiorni a Firenze, Mantova, Ferrara, Venezia), protetto da Clemente VII, per il quale elaborò sigilli, monete, medaglie ecc. In Francia (1540-45), per Francesco I creò, oltre a oggetti di raffinata ricercatezza (la famosa saliera con le figurazioni di Nettuno e la Terra, 1543, Vienna, Kunsthist. Museum), anche, per la prima volta, opere di grande formato (rilievo in bronzo con la cosiddetta *Ninfa di Fontainebleau*, 1543-44, Louvre). A Firenze, ben accolto da Cosimo I, ebbe l'importante commissione del *Perseo* per la Loggia dei Lanzi: realizzata (1545-54) con una perfetta tecnica fusoria, l'opera presenta nella statua bronzea del protagonista, così come nelle elaborate soluzioni della base marmorea (le statuine originali di Giove, Danae con Perseo fanciullo, Minerva e Mercurio, sono al Museo nazionale del Bargello), complessi richiami all'arte del Quattrocento e al gusto contemporaneo. A Firenze realizzò ancora il busto bronzeo di Cosimo (1545-47) e, in marmo, il gruppo di *Apollo e Giacinto* (1545), il *Narciso* (1547-48), tutti al Museo nazionale del Bargello, e il *Crocefisso* (1556-62), ora all'Escorial, opere nelle quali si manifesta un'acuta adesione al gusto manierista. L'ultima parte della vita del Cellini fu miserabile, piena di amarezze, solitaria, allietata soltanto dalla stesura della sua autobiografia (1558-66). Pubblicata la prima volta solo nel 1728, la *Vita* parve subito un capolavoro singolare del Rinascimento, per l'immediatezza e sincerità nella narrazione, che ritrae in uno stile liberissimo (anche dalle regole grammaticali), potente nella sua vivacità, l'appassionata, libera, prepotente e bizzarra personalità dell'artista. Lasciò anche *Rime* (ed. 1891), due trattati, *Sull'oreficeria* e *Sulla scultura* (composti tra il 1565 e il 1567, stampati nel 1568), e altri scritti sull'architettura e sull'arte del disegno.

eccezioni di persone che vivono in quel mondo senza essere artisti, ma che hanno assunto la loro maniera di giudicare la società intera.

Già nell'introduzione al *Salon* precedente, Baudelaire scriveva di colleghi artisti, che da parecchi anni si sono esercitati a lanciar l'anatema su questo essere inoffensivo, il quale non chiederebbe di meglio che di amare la buona pittura, se quei signori sapessero fargliela comprendere, e se gli artisti gliela mostrassero con maggior frequenza.

17 Aprile

E' cosa nota che negli anni del Romanticismo gli artisti non andavano d'accordo con i borghesi. Dopo tanti secoli di comunanza, pareva che un gruppo si fosse staccato dall'altro, come nei vecchi ulivi, per la consumazione delle malattie, due sparti del tronco si spaccano e continuano a verziare su radici diverse. Anzi, il dissidio si era fatto così profondo che gli artisti non si immaginavano nemmeno più il tempo in cui spettava ai borghesi di giudicarli, e si erano definitivamente persuasi che questo giudizio fosse un privilegio degli iniziati.

Ma ecco che tutt'a un tratto, in mezzo a tanta corrente d'idee, vediamo levarsi e reagire proprio Baudelaire! Questa orgogliosa e impreveduta affermazione d'umiltà; questa fraterna sollecitudine per l'essere che *simbolicamente* non capisce, ci può davvero meravigliare o avere l'aria di una presa di bavero, quando pensiamo al privilegio che Baudelaire si era attribuito, fra i contemporanei, d'essere il più scandaloso, il più ribelle, il più demoniaco dei poeti; quando pensiamo al sapore d'indipendenza che aveva per lui quell'atteggiamento di sfida.

Questo appello è dunque ricolmo di ironia? O si tratta di intenzioni serene? Il problema è grave e attraente.

Bisogna, è vero, ammettere che il sorriso con cui egli si rivolge alla moltitudine non appare assolutamente sincero, e rivela complicati, nascosti, e subdoli pervertimenti critici, troppo sottili perché un borghese li possa distinguere dall'amabilità. Ma non basta, per spiegar questa, dir che egli, stanco di trovarsi in mezzo ad artisti intenti ogni ora a turlupinare malignamente il pubblico e a rallegrarsi del suo cattivo umore, e ai borghesi stessi, i quali avevano ormai adottato l'aggettivo borghese come un'ingiuria, si sia rifugiato nell'eccezione delle banalità, per sfuggire la banalità dell'eccezione.

18 Aprile

Benché questa posa a Baudelaire dovesse sorridere, non trovo in essa una molla così potente, da indurlo a cercare nella folla oscura, e anzi, proprio, nelle sue insensibili qualità di ricchezza e di numero, un giudice per le divine trasparenze dell'arte.

In questo atteggiamento, che contraddice tutto il romanticismo suo e dei suoi camerati, per quel riconoscere fuori del loro gruppo una autorità più alta e più legittima che li debba giudicare, in questo rassegnato inchinarsi al borghese, come al solo che possa rappresentare nel mondo moderno tale autorità, si cela una più vasta preoccupazione; e dopo aver meditato su quelle pagine che prima mi sapevano di umorismo, ho finito per credere che in esse fosse della sofferenza.

Baudelaire pensò forse che una misura esterna potesse giovare alla grandezza dell'arte? Se egli se ne fosse reso conto proprio nel momento in cui artisti e pubblico lavoravano di conserva a infrangere questa misura esterna, col dividersi, la sua sarebbe stata una scontentezza profonda e inquieta, certo più viva che la nostra poiché ormai noi abbiamo fatto la mano a questo continuo divorzio. In ogni caso, solo Baudelaire fra i suoi contemporanei, si accorse che il distacco era compiuto, o si faceva, quando nessuno se ne dava pensiero. E s'accorse che era un pericolo grave, perché rischiava, come fece, di sbrigliare gli artisti e di incitare, per l'ubriachezza della improvvisa libertà, a lasciarsi andare a tutte le intemperanze, e poi, per lo schifo e la noia di quel deserto, a scivolare nella disperazione della decadenza.

Infatti quell'antagonismo era una rovinosa novità, portata con le rivoluzioni e le repubbliche, dai secolo XIX.

19 Aprile

La critica dei moderni è una critica lirica, è una poesia astratta, un arabesco fatto con dei vocaboli più o meno concreti. La critica di Vasari, e cioè quella degli antichi, è una critica che si propone

soprattutto uno scopo: far creare gli artisti.

Critica modesta, umile e grandiosa. Quanta rinuncia e austerità in questo proponimento! Ma non è stato soltanto il merito di Vasari: *è stato il merito di tutta una civiltà bene ordinata.*

Parigi è forse la sola città che sia riuscita oggi a risolvere un controsenso così stridente: essere una città universale, accogliere e spandere per il mondo tutte le forme dell'arte e avere ancora vicino alla critica lirica, un pubblico e una critica che servono da fermento.

20 Aprile

Sono stato a passeggiare sotto le volte degli Uffizi; mi son messo a guardarli dalla Piazza della Signoria, di sotto al David di Michelangelo.

Si faceva notte e la luna ridava agli Uffizi il suo scheletro primitivo, ce ne offriva una essenza. Che eleganza stanca! Gli Uffizi sono veramente l'opera di un critico squisito. Quanti principi ragionevoli e puri si sentono in quelle prospettive di portici, in quei cornicioni e in quelle finestre rettangolari, grandi, parche di ornamenti, in quelle nicchie disposte in fila, dopo ogni arcata, con dentro la statua di un pittore che rimane costretto, nonostante il suo gesto, nella linea dell'architettura! Quest'opera un po' morta, senza difetti e senza potenza, con un'eleganza preveduta, quest'architettura che non meraviglia, è la prova della grandezza critica di Vasari: gli Uffizi, più che un edificio, sono un meraviglioso sistema di idee.

21 Aprile

Vasari non voleva fare, nelle sue *Vite*, degli edifici eleganti; ma voleva aiutare gli artisti a creare, voleva spingerli verso una mèta prestabilita, si sentiva una specie di prezioso can da pastore. La critica di Vasari è un complemento dell'arte. Vasari è il lievito messo nel pane; è l'uomo che batte la strada.

22 Aprile

Dicono che Vasari non ha capito i primitivi.

Ma perché mai Vasari avrebbe dovuto capire i primitivi? A che gli servivano? Vasari era un critico militante: non poteva darsi il lusso dei critici moderni, che cercano di essere imparziali.

Come critico militante *aveva il dovere di incoraggiare gli artisti sopra una strada e dissuaderli da ogni altra.* O felice epoca di limitata ambizione! O secolo beato, in cui non c'era che un seco! Al sicuro da tutte le nostalgie, aveva abolito la pena che fa di ogni forma il richiamo a mille forme diverse.

Innocenti e ignoranti, parziali e appassionati, i pittori d'allora non si sono mai chiesti come valesse meglio di dipingere, gli scultori d'allora non si sono mai chiesti come valesse meglio di scolpire!

La forma si imponeva loro quasi dall'aria, la respiravano.

Come si può pretendere che il secolo che ha dato Leonardo dovesse capire Giotto? Vasari appunto perché era un critico intelligente non doveva essere un critico universale,

23 Aprile

Sì, essere un critico parziale non è difficile; molti forse sono ancora parziali, dei critici che oggi credono di essere universali. Ma è difficile esserlo con grazia e giustizia, con onestà e continuità; è difficile aver dei principi e tenersi a quelli per davvero. Un critico parziale, che non abbia dei principi, è un critico semplicemente meschino. Vasari ha dei principi.

23 Aprile, sera

E' ora di riprendere in mano *Le Vite* e di rileggerle.

Stasera c'è un gran silenzio sull'Arno e i lampioni capovolti nell'acqua hanno persino paura di tremolare. Poi che non ci sono ancora zanzare profiterò di questo raccoglimento della città, per accendere la mia lampada e aprire *Le Vite*, che ho comperate stamane da un libraio antiquario. E' un'edizione del 1859, stampata a Napoli su due colonne. La facciata del libro, senza aver l'eleganza delle edizioni del primo ottocento, è austera, magra e ricca di begli spazi; i caratteri sono minutissimi, ma bene incisi, e le maiuscole spiccano su quel fittume di segni gracili per una certa grassezza e morbidezza d'inchiostri. Per un viaggiatore è una grande fortuna aver ritrovata questa edizione, perché un volume di 685 pagine che raccoglie tutte le *Vite*, può facilmente insinuarsi anche in una valigia colma come una mela granata.

24 Aprile, mattina

Ho riletto Vasari tutta la notte. I principi di Vasari sono chiarissimi e continuamente esposti. Principio fondamentale, come è noto, è l'*imitazione della Natura*. Parlando della terza età dell'arte, quella in cui fiorirono Michelangelo, Leonardo e Raffaello, scrive "nella quale mi par poter dire sicuramente che l'arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più augumento" (*Proemio* alla parte II, pag. 131).

Ho già avuto campo di rilevare in un altro libro come questa "*imitazione della natura*" fosse una formula convenzionale, con cui i pittori del Risorgimento si intendevano, e che significava tutt'altra cosa.

Ma a parte questo, l'*Imitazione della Natura era più che altro un eccitamento a creare*. La Natura è senza nessun dubbio il solo stimolo che abbia un pittore, il quale deve dipingere le cose visibili con l'occhio. Non mi pare che Lionello Venturi dia abbastanza peso al classicismo di Giorgio Vasari. Vasari disse spesso che *si doveva imitar la natura con la tecnica dei classici*; respingeva così la maniera di dar forma a questa materia e non consentiva a tutte le fantasie fatte sul tema della natura, ma solo a quelle che erano condotte secondo l'insegnamento dei classici. Questo è già come dire che la natura è il fine generico, lo stimolo creativo, e che Vasari più che ai cosiddetti realisti potrebbe essere riavvicinato, dal punto di vista della teoria, ai neo-classici, al Winkelmann ^[06], a

06 Dalla Treccani. **Johann Joachim Winckelmann**. Archeologo ed erudito (Stendal, Prussia, 1717 - Trieste 1768). Stabilitosi a Roma, divenne soprintendente alle antichità (1764) e poté dedicarsi allo studio dell'arte classica. Attraverso i suoi scritti (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) promosse l'estetica del neoclassicismo, esercitando una enorme influenza sull'arte e sul gusto del suo tempo, e formulando un nuovo approccio metodologico che è alla base della moderna storia dell'arte.

Studiò nelle univ. di Halle e di Jena. Attratto dagli studi classici, ebbe agio di approfondirli mentre era bibliotecario del conte Enrico di Bünau (dal 1748). Perfezionatosi poi nel disegno accademico a Dresda, con l'aiuto del nunzio in Polonia, mons. A. Archinto, che lo aveva indotto a convertirsi al cattolicesimo, fece il primo viaggio a Roma (1755). Entrato subito in amicizia con alte personalità della Chiesa e delle scienze, tra cui il card. A. Albani, poté avere a disposizione le maggiori collezioni artistiche e dedicarsi allo studio dell'arte classica greca attraverso le copie romane. Viaggiò poi nell'Italia centrale e meridionale, mentre conduceva a termine la sua maggiore opera, *Geschichte der Kunst des Altertums*; qualche anno prima (1760) aveva pubblicato la *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*. Soprintendente alle antichità di Roma (1764), pochi anni dopo uscirono (1767) i suoi *Monumenti antichi inediti* di collezioni romane, preceduti da un *Trattato preliminare del disegno e delle bellezze* (riassunto della parte teorica della *Geschichte*). Nel 1766 fu ricevuto con grandi onori da Maria Teresa a Vienna; in una sosta a Trieste, sulla via del ritorno a Roma fu assassinato. L'influenza di Winckelmann sull'arte e sul gusto del tempo fu grandissima; il senso dell'armonia, del "composto", della passione dominata che costituiscono, secondo Winckelmann, i motivi fondamentali dell'arte greca si ritrovano, pienamente attuati, nella lirica settecentesca; in Italia (oltre che nei poeti dell'Arcadia) in Parini, il quale, tra l'altro, nei suoi programmi di pitture tenne largamente presenti i motivi ercolanesi e gli ideali estetici di Winckelmann e, più tardi, anche nel Foscolo delle *Grazie*.

Lessing [07]. Dire: “*riproduciamo la natura con lo stile dei Romani*” non vuol dire soltanto “imitiamo la natura”. (La natura in questo caso diventa il fine generico, il sottinteso).

Soltanto un filosofo o un letterato, quando ascolta questa formula, può far caso della prima parte: “imitiamo la natura”; un pittore non porge orecchio che alla seconda “*con lo stile dei classici*”.

Che la natura sia il primo modello di un pittore, chi può dubitarne?

Non per nulla, in uno dei suoi proemi, Vasari scrivendo dell'arte, prima della scoperta di tutte le statue greche, dice: “Quel certo che, che ci mancava ... lo trovarono poi, dopo, gli altri (gli artisti), nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie citate da Plinio delle più famose, il Laocoonte, l'Èrcole e il Torso Grosso del Belvedere; così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo e infinite altre, le quali nella loro dolcezza e nelle loro asprezze, ci piacciono per i *termini carnosi e cavati dalle maggiori*

07 Dalla Treccani. **Gotthold Ephraim Lessing**. Scrittore e pensatore tedesco (Kamenz, Sassonia, 1729 - Braunschweig 1781). Destinato, per tradizione familiare, alla carriera ecclesiastica, preferì invece dedicarsi ad altri studi, frequentando a Lipsia circoli letterari e teatrali. A Berlino quasi ininterrottamente dal 1748 al 1755, cominciò a svolgere un'attività poetica e soprattutto critica, creandosi ben presto la fama di polemistia severo. Costretto dalla guerra dei Sette anni a interrompere un viaggio per l'Europa in veste di precettore d'un giovane patrizio, fu a Lipsia dal 1756 al 1758, e quindi di nuovo a Berlino, dove si confermò definitivamente maestro della critica. Nel 1760 accettò il posto di segretario del generale prussiano Tanentzien trasferendosi a Breslavia, dove visse cinque anni. Consulente e critico teatrale ad Amburgo nel 1767, fu promotore dell'iniziativa, e testimone del fallimento, di fondare un teatro nazionale. Progettò allora di trasferirsi in Italia, dove si recò invece per poco tempo solo in seguito. Con brevi interruzioni, trascorse gli ultimi undici anni della sua vita come bibliotecario alla corte del duca Ferdinando di Wolfenbüttel. Massimo esponente dell'Illuminismo in Germania, ha lasciato prove scarse, anche se non insignificanti, nel campo della lirica: (*Kleinigkeiten*, 1751, di stampo prevalentemente anacreontico; *Oden*, 1753) e sparse narrazioni in versi. La sua poetica illuministica si manifesta apertamente nelle *Fabeln* in prosa (1759), in cui il genere favolistico è rivisitato con intenti pedagogico-razionalisti. Assai copiosa fu l'attività critica, oltremodo significativa per la ricchezza e l'originalità delle proposte, a partire dalle varie collaborazioni al *Berlinische privilegierte Zeitung* (1748-55), ai *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, da lui stesso fondati (1749-50), alla *Kritische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* (1751), a *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* (1751). In polemica con C. F. Gellert scrisse il saggio di poetica teatrale *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754). La grande, definitiva affermazione venne nel 1759 con i *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, che giungono fino al 1765, esplicita e insistita aggressione a J. C. Gottsched quale legiferatore in tema di poetica teatrale. Seguirono a più riprese altre prove critico-erudite, fra cui i *Briefe antiquarischen Inhalts* (1768-69); l'acuto saggio, premonitore per la plastica neoclassica, *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769); le *Anmerkungen über das Epigramm* (1771). Ma, se pure a buon livello, tutti questi scritti rimangono marginali rispetto alle due opere cui Lessing deve la fama di critico e di teorico, il *Laokoon* (1766) e la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69). Nel *Laokoon*, dal significativo sottotitolo *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, viene proposta una precettistica che, nell'ammirazione dei classici ritenuti insuperabili, affida all'arte plastica il mondo del bello, riservando alla poesia, che Lessing dice epica ma che in realtà intende drammatica, la dinamica dell'agire umano. Nella *Hamburgische Dramaturgie*, destinata a proporsi come testo rivoluzionario in campo teatrale, scavalcando i teorici francesi e polemizzando coi loro accoliti tedeschi, Lessing risale direttamente ad Aristotele, affermando l'importanza esclusiva dell'azione e dell'unità che la riguarda, tralasciando come fittizie e solo occasionalmente motivate le altre due unità di tempo e di luogo. L'altro grande nome ricorrente nella *Dramaturgie* è quello di Shakespeare, per la prima volta proposto in Germania così prepotentemente come modello, di contro ai modelli francesi impietosamente dissacrati, al pari del teatro barocco tedesco. Del resto Lessing non fu solo il massimo teorico del teatro in Germania nel suo secolo, ma ne fu anche il massimo autore. Dopo commedie giovanili di genere satirico-moraleggiante, con *Miss Sara Sampson* (1755) crea il primo dramma borghese tedesco che proponga un'acuta dialettica delle passioni. Ma ben altre vette attinge Lessing con la triade delle più tarde opere teatrali. *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* (1767) è concordemente considerata la migliore commedia in lingua tedesca. Ambientata all'epoca della guerra dei Sette anni, presenta i vari problemi di ordine etico-sociale che a causa della guerra si acutizzano, per offrire in pari tempo, su tale sfondo, l'esemplificazione del trionfo dei più schietti sentimenti su ogni resistenza ambientale e psicologica. *Emilia Galotti* (1772), pur ambientata in Italia, è una tragedia di denuncia contro i principati assolutistici tedeschi, mentre d'altro lato si arricchisce dell'elemento nuovo di una carica erotica, avvertita come minaccia dalla protagonista, non del tutto controllabile. *Nathan der Weise* (1779), in versi, sorta di ampia parabola drammatizzata in cui si afferma il principio della reciproca tolleranza e comprensione umana, costituisce il coronamento di un pensiero che a lungo aveva affrontato temi filosofici e teologici con ardimento e consequenzialità. Contro l'intellettualismo inaridito della teologia ufficiale Lessing scrisse i *Gedanken über die Herrnhüter* (1750); passò poi alle *Rettungen* (1754), atti di riabilitazione di Girolamo Cardano e di altri pensatori del passato. L'attacco frontale all'ortodossia di gretta osservanza giunse solo nel 1774, quando, sotto il titolo di *Fragmente eines Unbekannten*, cominciò a pubblicare gli inediti di Hermann Samuel Reimarus, radicale razionalista che finiva col ridurre la Bibbia a un complesso di soli insegnamenti morali. Lessing accettava di Reimarus più il metodo che le conclusioni e, in particolare, negava la possibilità di fondare sulla "storicità" degli scritti biblici la "verità" del cristianesimo. Ne scaturì una violenta polemica, che da parte di Lessing produsse *Eine Duplik* (1778), con la famosa affermazione della preferibilità della ricerca del vero al vero stesso riservato solo a Dio, l'*Anti-Goeze* (1778-79) e altri scritti, nei quali con accanimento Lessing combatté la confusione fra religione e filosofia, fede e ragione, ricercando per questa sempre una sua autonomia. Da ultimo, in *Die Erziehung des Menschenschlechts* (1780), muovendo dal principio dell'omogeneità fra ragione e rivelazione, e considerando la rivelazione come il mezzo con cui Dio educa il genere umano nella via della verità, Lessing delinea il progresso di questa rivelazione dall'Antico al Nuovo Testamento, e poi ancora oltre, verso una terza età in cui la ragione sarà capace di raggiungere da sola quelle verità che il Nuovo Testamento, da cui pure mai si potrà prescindere, adombra e altre ancora a tali verità connesse. Così, partendo da antiche suggestioni escatologiche, Lessing giunge a una loro laicizzazione, considerando l'educazione del genere umano guidato dalla provvidenza come il progressivo dispiegamento della ragione: per tale prospettiva Lessing è stato considerato uno degli iniziatori dello storicismo moderno.

bellezze del vivo, e per gli atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia”. (Vasari, *Proemio* alla III Parte, Pag. 248).

25 Aprile

Fine: *imitazione della natura*. Mezzo: *la tecnica dei classici*. I principi di Vasari sono semplici, come tutti i principi di quel tempo avvezzo più a fare che a strologare; ma sono chiari – o almeno erano chiari per i contemporanei di Vasari, che sapevano vederci intorno tutto quello che non ci vediamo noi.

Stabiliti i principi generali dell'arte Vasari si preoccupa di mettere in chiaro che cosa siano per lui la pittura, la scultura, e l'architettura, e come, e in qual punto un artista possa raggiungere, in quelle arti, la perfezione. Questa coscienziosità mi sembra molto ammirevole. Un critico che vuol barare al gioco non ha nessun interesse di impastoiarsi in tante definizioni.

Fierezze e vivacità, rilievo proprio e naturale, e altrove diligenza e morbidezza, o grazia e perfezione, o graziosissima grazia, o leggiadrissima vivacità, o contorni carnosì. Vasari gira intorno a un sentimento cercando di coglierlo con delle parole che non hanno ancora la precisione che ci vorrebbe.

Ma a chi voglia fare un piccolo sforzo di adattamento, l'ideale pittorico di Vasari non può essere oscuro. Si chiarirebbe ancora di più se uno volesse studiare come Vasari l'ha messo in pratica.

26 Aprile

Ho letto oggi l'articolo di un critico, il quale diceva malissimo di un libro di cui avrebbe dovuto dir bene; e non sto a dire quanti ne ho letti, in cui si diceva benissimo di libri, dei quali il critico avrebbe dovuto dir male! I critici sono troppo liberi di fare queste piccole truffe. In nome di che principio si possono prendere in castagna?

Dinnanzi alla sterminata vacuità del loro sistema di idee, chiunque deve arretrare. Vasari invece va incontro alla storia col petto scoperto. Dopo aver definito con parole chiare, se pur grossolane, che cosa è l'Arte, e che cosa sono le Arti, divide i tempi in tre epoche, che sono come tre scalini della perfezione - una divisione gerarchica.

Dalla perfezione somma del Cinquecento si discendeva verso la barbarie di secolo in secolo.

Questo punto di vista si ritrova nel proemio alla III parte, dove, a proposito degli artisti del quattrocento, scrive che le scoperte delle statue greche “furono cagione di levare via una certa maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciata in quest'arte Piero della Francesca etc., i quali per sforzarsi cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli, che siccome erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle. Ed ancora che la maggior parte lussino ben disegnate e senza errori vi mancava

pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai, e una dolcezza nei colori unita che la cominciò a usare nelle cose sue il Francia Bolognese [08] e Pietro Perugino [09]”. (Pag. 249).

La sua ammirazione per i suoi contemporanei riappare là dove canta la gloria di Leonardo e del Rinascimento, splendidi, sontuosi, fastosi e pieni di grazia, contro la povera, sealigna robustezza dei primitivi.

“Ma lo errore di costoro (i primitivi) dimostrarono poi chiaramente le opere di Leonardo, il quale, dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamar la moderna, oltre la gagliardezza e bravazza del disegno, ed oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, così appunto, come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto e il fiato, (*Proemio* alla III parte, pag. 249).

08 www.museionline.info. **Francesco Francia**, nato Raibolini ma detto **il Francia** (Zola Predosa o Bologna, 1447-1449 circa – Bologna, 5 gennaio 1517), è stato un pittore, orafo e medaglista italiano, attivo a Bologna.

Secondo gli studi più recenti, il Francia risulta nato non a Bologna ma nel contado, a Zola Predosa (oggi Comune in provincia di Bologna), località all'epoca chiamata Ceula. Secondo il Vasari, Francesco sarebbe nato nel 1450; tuttavia si è rintracciato un atto notarile del 1468 in cui il futuro pittore figura come testimone a favore del proprio maestro bolognese di arte orafa, e siccome all'epoca non si raggiungeva la condizione della maggiore età prima dei 21 anni, gli studiosi (a cominciare dal Sighinolfi) sono in larga parte concordi nel retrodatare la data di nascita di Francesco Francia verosimilmente al 1447. Un cronista bolognese che ne annotò la morte nel 1517, lo disse infatti "di circa sessantotto anni", il che renderebbe verosimile fissare la data di nascita del Francia tra il 1447 e il 1449, né prima né dopo.

Prima di avvicinarsi alla pittura nel 1485 ebbe una formazione come orafo. Studiò con l'artista Francesco Squarcione. Le sue opere sono coniate in prevalenza con la raffigurazione della giovane Maria e di Santi. Alla sua scuola appartengono, oltre all'incisore Marcantonio Raimondi, anche Iacopo Boatieri, Francesco Bandinelli da Imola, Giovanni Borghesi da Messina, Bartolomeo da Forlì e parecchi altri.

Nel 1483 divenne capo della Corporazione degli orafi bolognesi, funzione che rivestì più volte (1489, 1506-1508 1512). Nel 1514 era capo delle quattro arti. Dai Bentivoglio fu incaricato della realizzazione dei conii delle monete per la zecca cittadina, e tale carica gli fu riconfermata da Papa Giulio II. Il Francia ottenne una grande reputazione per marchi di sigilli, ornamenti d'argento e nielli (ornamenti incisi in lavori di oreficeria e riempiti di smalto nero). Due piatti lavorati a niello si trovano all'Accademia di Bologna. Fu menzionato per la prima volta come pittore nel 1486 e il suo primo lavoro è la Madonna Felicini, firmata e datata 1494. Ha lavorato in collaborazione con Lorenzo Costa, influenzato dal suo stile e da quello di Ercole de' Roberti fino al 1506 quando il Francia diviene pittore di corte dei Gonzaga a Mantova, da quel momento sarà influenzato dal Perugino e Raffaello. Dipinse, insieme a Lorenzo Costa e Amico Aspertini, gli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore a Bologna. Successivamente dipinse una Presentazione al tempio nell'Abbazia di Santa Maria del Monte a Cesena, una Pietà ora conservata nella Galleria nazionale di Parma e un'Immacolata concezione per la Basilica di San Frediano a Lucca.

09 Dalla Treccani. **Pietro Perugino**. Pittore (Città della Pieve 1450 circa - Fontignano, Perugia, 1523). Tra i maggiori protagonisti dell'arte rinascimentale italiana, Perugino si formò sulle opere dei grandi artisti della prima metà del Quattrocento attivi nella sua regione; informato della produzione di Piero della Francesca, fu in seguito nella bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio. Nella bottega del Perugino, la più prestigiosa dell'Italia rinascimentale, dalla metà degli anni Novanta del 15 sec. fece la sua comparsa il giovane Raffaello.

Dalla città di Perugia, dove visse a lungo ed esercitò importanti magistrature, derivò il nome col quale è più comunemente conosciuto. Forse nel paese nativo e a Perugia compì la sua prima educazione. Si formò sull'opera di Piero della Francesca e a Firenze, dove nel 1472 fu iscritto alla Compagnia di S. Luca, fu probabilmente allievo di Andrea del Verrocchio, vide le opere dei primitivi fiamminghi che in quel tempo erano ricercate tanto volentieri, si addestrò accanto ai migliori contemporanei fiorentini nella tecnica della pittura a olio che ancora non era conosciuta in Umbria. L'influsso di Piero, evidente nell'equilibrio compositivo e nelle chiare e luminose prospettive delle architetture e dei paesaggi, si fonde con il senso verrocchiesco della linea e del chiaroscuro, come appare già nelle opere giovanili (*Adorazione dei Magi*, 1473, e alcune delle *Storie di s. Bernardino*, 1473, ambedue a Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria). Le opere eseguite in quegli anni a Perugia, quasi del tutto perdute (dipinti nel palazzo dei Priori, 1475; decorazione della cappella della Maddalena nella chiesa di Cerqueto, 1478, di cui resta un frammento con *S. Sebastiano*), dovettero dare gran fama al Perugino, che fu chiamato a Roma da papa Eugenio IV nel 1478 per decorare la Cappella della Concezione nell'antica S. Pietro, e di nuovo nel 1480 per la decorazione della Cappella Sistina in Vaticano (*Consegna delle chiavi*, 1481). Dopo il successo romano, che consacrò il Perugino come il più importante artista della penisola alla fine del Quattrocento, la sua attività fu intensissima, svolta soprattutto tra Perugia e Firenze; le sue composizioni assumono maggior respiro e le sue figure acquistano più solido impianto, forse per l'influsso dell'ambiente artistico romano (Melozzo, Antoniazio); sono di questa fase la *Visione di s. Bernardo* (1489-90, Monaco, Alte Pinakothek), il trittico con la *Natività* (1491, Roma, Villa Albani), il *Compianto su Cristo morto* (1494-95, Firenze, Galleria Palatina), l'affresco con la *Crocifissione* (1495, Firenze, S. Maria Maddalena dei Pazzi), la pala per S. Pietro a Perugia. In questo periodo il Perugino, che rivela inoltre notevoli doti di ritrattista (*Francesco delle Opere*, Firenze, Uffizi), fissa il suo ideale formale della figura, creando quel tipo di bellezza femminile elegante e aggraziato, di intonazione sentimentale, che caratterizza le sue *Madonne* (Washington, National gallery of art; Firenze, Uffizi). Agli anni 1499-1507 risalgono gli affreschi del Collegio del Cambio a Perugia, eseguiti forse in collaborazione con il giovane Raffaello, già entrato nella sua bottega. L'attività tarda del Perugino, pur segnata ancora da importanti commissioni (*Lotta tra Amore e Castità* per lo studio di Isabella d'Este, 1505, Louvre; vele della Stanza dell'*Incendio di Borgo* nei Palazzi Vaticani, 1508), denuncia una certa stanchezza di invenzione, evidente nella ripetitività di schemi e formule ormai convenzionali.

25 Aprile

Poi che Vasari voleva imitar la natura con la tecnica dei classici, poi che smaniava per quella dolcezza, morbidezza, carnosità e disinvoltura, che gli sembran la vera grazia del Signore ai pittori, logicamente doveva preferire il Cinquecento al Quattrocento, e il Quattrocento ai primitivi. Che cosa avrebbe trovato, nei primitivi, di quello che indicava agli artisti come fine supremo? Vasari, critico sistematico e animatore, *doveva* condannare i primitivi. Se non li avesse condannati, tutta l'opera sua sarebbe stata un non senso. E li condanna infatti. (*Proemio* alla Parte III pag. 248). Ma se trova, tra i primitivi, qualche pittore che si avvicina al suo ideale di perfezione, Vasari si intenerisce e commuove, e non può stare alle mosse fino che non l'ha coronato d'alloro, fino che non l'ha appartato in una nicchia dorata.

“Ho letto stamani una pagina su Giotto [010], che mi sembra veramente la prova più confortevole dell'onestà di Vasari. Dice che imitò Giotto, ma che la sua maniera fu “molto più bella di quella del suo maestro” (Pag. 118). E della *Tavola della Deposizione*, che descrive con parole incandescenti, scrive: “E' cosa meravigliosa a considerare, non che egli penetrasse con l'ingegno a sì alta immaginazione, ma che la potesse tanto bene esprimere col pennello”.

Per quanto appartenga ai dannati di quel secolo rude, che fu il Trecento, Vasari concede a Giotto non soltanto l'ispirazione, ma anche la tecnica.

Perché?

“Perciocché i panni, i capelli, le barbe e ogni altro suo lavoro furono fatti e uniti con tanta morbidezza e diligenza, che si vede che egli aggiunge senza dubbio l'unione a quest'arte e che la ebbe molto più perfetta che Giotto suo maestro e Stefano suo padre avuta non aveano”.

26 Aprile

Sì, Vasari era onesto e chiaro. *Aveva dei principi e nel giudicare si teneva a quelli*. Contribuiva dunque, con i suoi scritti, a stabilire un ordine nel mondo dell'arte; insegnava al pubblico a giudicare gli artisti. Ma un vero critico - un critico animatore - non può contentarsi di far da telaio ai gusti del tempo suo. Vasari ha fatto di più. Non ha battuto soltanto delle strade. Ha voluto suggerire, spingere, accendere gli uomini. *Vasari, insomma, è il critico che sa e vuole ammirare*.

26 Aprile, sera

Chi sa perché s'è tanto perso il sentimento delle regole psicologiche! Qualche ufficiale sa ancora che per rincuorare i soldati bisogna lodarli; qualche maestro sa ancora che per far studiare i discepoli bisogna lodarli; ma nessun critico, nessun lettore in Italia ha l'aria di rammentarsi che per aiutare la letteratura e l'arte bisogna lodare gli artisti.

29 Aprile

Ho cominciato a parlare di questo con degli amici. Mi hanno risposto che ammirando non si può scegliere; che in un clima di ammirazione succede agli artisti come la notte ai gatti, che son tutti di un colore. E' uno sbaglio; si può scegliere soltanto ammirando. Vasari non è forse il miglior modello di una infatuazione della lode?

Vasari ha sommerso tutti gli artisti di cui ha avuto campo di scrivere sotto un fiotto maestoso di elogi.

Ma quante gradazioni di colori in quello che può sembrare a un lettore disattento il medesimo tono! Vediamole. Cominciamo dai primitivi, che non amava. Perché non condannarli in blocco? Vasari invece si sforza, anche là dove una maniera tagliente e severa spiace al suo bisogno di dolcezza, al suo amore di morbido, di ammirare, di distinguere, di graduare, di trovare, per ogni pittore, una lode appropriata, un attributo, un aggettivo, un verbo amichevole. Immagino il suo orrore per Cimabue [011]!

010 Dalla Treccani. **Giotto di Maestro Stefano detto Giotto**. Pittore (seconda metà sec. 14). Nel 1368 era membro della Compagnia dei pittori in Firenze e nel 1369 dirigeva insieme con Giovanni da Milano lavori in Vaticano. Delle opere a lui attribuite attualmente sono ritenute autografe la *Pietà*, già nella chiesa di S. Remigio (Firenze, Uffizi) e la *Madonna e santi*, già del tabernacolo di via del Leone (in deposito presso la Cassa di Risparmio, Firenze), che rivelano alta qualità nella tradizione postgiottesca. G. B. Gelli e G. Vasari ripresero notizie su Giotto riportate nel cosiddetto *Libro di Antonio Billi* (zibaldone compilato tra il 1481 e il 1530 e conservato nella Biblioteca Magliabechiana di Firenze), riunendo sotto il nome di Tommaso di Stefano detto Giotto la sua opera e quella di Maso di Banco.

011 Dalla Treccani. **Cenni di Pepo detto Cimabue**. Pittore fiorentino (notizie dal 1272 al 1302). La sua personalità emerge precocemente da fonti letterarie, dai famosi versi danteschi (*Purgatorio* XI, 94-96), dalla biografia che apre solennemente le vite del

Ma degli affreschi di Assisi non esita a dire: “La qual opera veramente grandissima e ricca e benissimo condotta dovette, per mio giudizio, in quei tempi far stupire il mondo, essendo massimamente stata la pittura tanto tempo in tanta cecità”. (Vita di V. Cimabue, pag. 62). Così, scrisse di Duccio ^[012]: “Attese costui all’imitazione della maniera vecchia e con giudizio sanissimo diede oneste forme alle figure, le quali espresse eccellentissimamente nelle difficoltà di tal arte”. (Pag. 118). E dichiara che Simone Memmi ^[013] fu “eccellente pittore”. Ma quanto a Gaddo Gaddi ^[014], non lo mette sul piano di quei tre. Ammette soltanto che “fece molte opere ragionevoli, le quali lo mantennero sempre in buon credito e reputazione”. (Pag. 78).

Vasari, dove appaiono ormai codificati i leggendari rapporti col suo allievo Giotto e il suo ruolo nel rinnovamento della pittura, ma è confortata da pochissimi dati documentari: nel 1272 figura a Roma come testimone in un atto notarile e nel 1301-02 riceve pagamenti per il *S. Giovanni* nel mosaico absidale del duomo e per una *Maestà* dell'ospedale di S. Chiara (perduta o mai eseguita, da alcuni identificata con quella ora al Louvre). Problematica e controversa è stata perciò la definizione del corpus delle opere di Cimabue, che ancora oggi presentano discordanze cronologiche tra gli studiosi. L'attività di Cimabue, pur profondamente partecipe di una cultura tutta intrisa della tradizione bizantina, conosciuta fin nelle ultime innovazioni neoellenistiche paleologhe, e che ha visto le elaborazioni stilistiche di Giunta Pisano e Coppo di Marcovaldo, si distingue per una nuova intensità espressiva e un nuovo senso spaziale e volumetrico. Al periodo giovanile sembra essere attribuibile la *Croce* di S. Domenico di Arezzo, aspra nel disegno a confronto con quella di S. Croce a Firenze (gravemente danneggiata nell'alluvione del 1966), che mostra un deciso arricchimento delle qualità formali e cromatiche. La *Maestà* proveniente da S. Francesco a Pisa (Louvre) e quella di S. Trinita a Firenze (Uffizi), che presentano impianti compositivi diversi e diverso modo di concepire le figure, sono state collocate dalla critica nei momenti più diversi dell'attività di Cimabue e alternativamente considerate come la più alta maturazione delle sue capacità espressive. Di grande rilievo è stato il contributo di C. alla decorazione della Basilica francescana di Assisi, variamente collocato intorno al 1280 o al 1288: *Maestà* con s. Francesco nella Basilica inferiore e, nella Basilica superiore, *Evangelisti* nella volta della crociera (gravemente danneggiati dal sisma del 1997), scene con il *Giudizio* e la *Crocifissione* nel braccio sinistro del transetto, *Storie della Vergine* nel coro, due scene delle *Storie di s. Pietro* nel braccio destro del transetto.

012 Dalla Treccani. **Duccio di Boninsegna**. Pittore senese (m. prima del 1319). Padre della grande pittura senese del Trecento, nel suo percorso artistico modulò lo stile tradizionale dell'arte bizantina con gli elementi di novità presenti nell'arte gotica. Sua opera massima è la *Maestà* eseguita per il duomo di Siena (1308-10).

Si hanno sue notizie dal 1278; nel 1285, a Firenze, dove poteva approfondire la sua conoscenza della pittura fiorentina, forse già intimamente conosciuta ad Assisi, si impegnava a dipingere una *Madonna* per i Laudesi di S. Maria Novella. Dal 1308 al 1311 compiva una *Maestà* per il duomo di Siena, grande tavola dipinta sulle due facce (*Madonna in maestà* e *Storie della Passione*), ora sdoppiata e conservata in gran parte nel museo dell'Opera del duomo di Siena (altri frammenti nei musei di Londra, Washington, New York). In questa, l'arte di Duccio appare fondata sulla conoscenza dei modi aulici della pittura bizantina, pur elaborando anche novità gotiche, senza che ne sia contraddetto l'effetto plastico, non vigoroso, ma sempre assai sensibile, se pur del tutto diverso da quello di Giotto. Tra le altre opere di Duccio sono da ricordare: la sublime *Madonna di Crevole* (Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana), immagine imponente e dolcissima nello stesso tempo; la minuscola *Madonna dei Francescani* (Siena, Pinacoteca Nazionale), dal fascino di una complessa figurazione in miniatura, considerate entrambe capolavori giovanili di D.; e inoltre la grande vetrata circolare dell'abside del duomo di Siena (1287-1288) e un tabernacolo della National Gallery di Londra. Iniziatore della nuova pittura senese, Duccio, più che ai suoi immediati predecessori in questa città, si collega direttamente a Cimabue, come appare nella cosiddetta *Madonna Rucellai* (già in S. Maria Novella, ora agli Uffizi).

013 Dalla Treccani. **Lippo Memmi**. Pittore, operoso nei sec. XIV, figlio di Memmo di Filippuccio e fratello di Federigo di Memmo, anch'essi pittori. Nel 1317 dipinse, insieme col padre, nella sala del consiglio del palazzo pubblico di San Gimignano. Nello stesso palazzo si conserva l'affresco, firmato e datato 1317, riprodotte la *Maestà* che Simone Martini, il quale era cognato del Memmi, aveva nel 1315 dipinto per il palazzo pubblico di Siena. La sua firma appare associata a quella di Simone nell'*Annunciazione* eseguita nel 1333 per il duomo di Siena, ora negli Uffizi di Firenze. Riceve pagamenti nel 1341 per il modello della cella campanaria della Torre del Mangia e, nel 1343, insieme col fratello Federigo, per una tavola ordinata da Mino, rettore della Scala. Nel 1347 è ad Avignone, dove dipinge, sempre in collaborazione con Federigo, un quadro con la *Madonna* per la chiesa dei francescani. Nel marzo dello stesso anno viene menzionato per l'ultima volta a Siena.

La firma di L. M. appare, oltre che nella *Maestà* di San Gimignano e nell'*Annunciazione* di Firenze, in tre tavole con la *Madonna e il Bambino*, che si conservano nella chiesa dei Servi a Siena (la cosiddetta *Madonna del Popolo*, circa 1320), nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (frammento di un dittico con l'angelo annunciante iscritto entro il medaglione della cuspidale, forse databile intorno al 1330) e nel museo di Altenburg; inoltre nella *Madonna della Misericordia*, circondata da angeli, del duomo di Orvieto, e nell'affresco frammentario rappresentante la *Madonna in trono con il Bambino e i. Ss. Pietro, Paolo e Domenico* nel chiostro di S. Domenico di Siena. Si possono inoltre, per ragioni stilistiche, considerare opere certe di L. M. la *Madonna con il Bambino* con predella nel Museo Gardner di Boston, quella già nella collezione Benson a Londra, un'altra col *Redentore* a mezzo busto nella cuspidale e, infine, la piccola *Crocifissione* nel Museo Vaticano che nella predella reca 6 mezze figure di santi. Controversa è l'attribuzione a L. M. di numerosi altri dipinti, sparsi in musei e collezioni d'Europa e d'America.

L'omaggio che con la *Maestà* di San Gimignano L. M. rese sino dall'inizio della sua attività pittorica all'arte di Simone Martini, si scorge, profondo e persistente, in tutte le sue opere che rivelano un'aderenza assoluta, strettissima alle forme usate dal cognato, per cui la critica, di fronte ad alcuni dipinti, è ancora discorde se assegnarli a Simone Martini o a Lippo Memmi. Generalmente le opere di questo hanno, in confronto a quelle del cognato, una minore intensità d'espressione, una maggiore durezza di segno e rigidità di atteggiamenti, e colori più opachi; caratteri che giustificano l'attribuzione a L. M. delle figure laterali dell'*Annunciazione* degli Uffizi, rappresentanti S. Ansano e S. Giuditta. Dall'uniformità immutabile di moduli e toni propri a L. M. si distacca lievemente la *Madonna della misericordia* di Orvieto, probabilmente, date certe analogie con la *Maestà* di San Gimignano, opera giovanile del maestro. In

E di una madonna di Margaritone [^{013b}] conclude: “della quale opera è da tener conto”. (Pag. 79). Se di Cimabue dichiara che fece un’opera “grandissima e ricca e benissimo condotta” e di Duccio che “si espresse eccellentissimamente” e di Simone Memmi che “fu eccellente pittore” e di Gaddo Gaddi scrive che fece “molte opere ragionevoli”.

E con che sottigliezza, elasticità di parole, ricchezza di formule dà il suo posto a ogni artista del quattrocento.

Scrisse di Ghirlandaio [⁰¹⁵]: “Domenico di Tommaso del Ghirlandaio, il quale per la virtù e per la grandezza e per la moltitudine dell’opere si può dire uno dei principali e più eccellenti maestri dell’età sua, fu dalla natura fatto per essere pittore; e per questo, non ostante la disposizione in contrario di chi l’avea in custodia (che molte volte impedisce i grandissimi frutti degli’ingegni

quelle che si possono con ogni probabilità considerare tarde (*Madonne* di Altenburg, della coll. Benson, di Siena) si avverte un lieve influsso dei Lorenzetti.

Il Memmi è stato uno squisito pittore di piccoli quadri di Madonne a mezza figura, dall'espressione dolce e trasognata affiorante da un delicato giuoco di linee e preziosi accordi di colori. E come tale occupa un posto non trascurabile nella pittura senese della prima metà del secolo XIV.

Bibl.: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1922; Weigelt, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, XXIII, Lipsia 1929.

014 Dalla Treccani. **Gaddo di Zenobi Gaddi**. Pittore e mosaicista (m. dopo il 1327-30), padre di Taddeo. Le opere attribuitegli da Vasari a Roma, Arezzo, Pisa e Firenze sono quasi tutte perdute. Alcuni studiosi hanno cercato di identificarlo con il "Maestro della Santa Cecilia", tramite opere di ambiente romano a lui attribuite.

013b Dalla Treccani. **Margarito (o Margaritone)**. Pittore del sec. 13 attivo nel territorio di Arezzo, città dove risulta menzionato in uno strumento d'allogazione del 1262. Vasari (*Le Vite*, II, 1967, pp. 89-93), che lo chiama Margaritone, fece di Margaritone "una specie di multiforme *genius loci* duecentesco" (Salmi, 1951), pratico di scultura e architettura, ma soprattutto di pittura. Del maestro aretino, la cui figura è stata ripetutamente indagata dalla critica novecentesca, nell'ambito degli studi sullo sviluppo della pittura toscana e dell'Italia centrale nel sec. 13., sono pervenuti molti dipinti, quasi tutti firmati. Il tentativo di stabilire una prima, sommaria evoluzione cronologica nella sua attività si deve a Dami (1924-1925), il quale, nel pubblicare una tavola con S. Francesco rintracciata a Montepulciano (Museo Civico) e nel riferirla a Margaritone, attribuì a una fase giovanile la *Madonna in trono con il Bambino* di S. Maria a Montelungo, presso Terranuova Bracciolini (prov. Arezzo), tradizionalmente datata da un'iscrizione seicentesca al 1250; inoltre lo studioso assegnò a un periodo successivo sia un dossale firmato dal maestro, rappresentante la *Madonna con il Bambino* e, ai lati, scene della Natività e della Vita di santi (Londra, Nat. Gall.), sia la tavola di Santa Maria delle Vertighe presso Monte San Savino (Arezzo, Museo Statale di Arte Medioevale e Moderna), cui un crescente interesse critico ha finito con il tributare centralità di ruolo nella produzione dell'artista. La tavola di Arezzo - rappresentante al centro la Madonna in trono con il Bambino e ai lati quattro scene della Vita della Vergine (Annunciazione, Natività, Assunzione, Adorazione dei Magi) - è corredata da un'iscrizione con il nome di Margaritone, lacunosa e di così difficile lettura da indurre la critica, fin dagli inizi del secolo, a ritenere che l'intervento del pittore aretino fosse, in realtà, consistito nel restaurare un'opera più antica e avesse interessato solo la parte centrale della tavola, mentre le storie laterali sarebbero state dipinte da un artista del sec. 12. o dei primi del 13. (Dami, 1924-1925). Una simile teoria, basata sulla lettura interpolata della parola *restauravit* in una delle lacune dell'iscrizione (Crowe, Cavalcaselle, 1886; Milanese, in Vasari, *Le Vite*, 1878; Dalle Balze, 1894; Dami, 1924-1925; Salmi, 1951; 1971), non trovò concorde, fra gli studiosi, Del Vita (1942-1943), che invece ritenne l'intera tavola di sicura e individuale esecuzione da parte del maestro. Solo in anni recenti, grazie anche a un restauro dell'opera, è stato viceversa possibile ipotizzare una lettura diversa dell'iscrizione, integrandone la lacuna con il nome di *Restoro d'Arezzo*, e suggerire quindi una collaborazione tra Margaritone e un altro pittore, probabilmente il monaco autore de *La composizione del mondo* (1282), che fu anche miniatore (Maetzke, 1973). Ormai accettata dalla critica (Ciardi Dupré Dal Poggetto, 1980; Labriola, 1987) risulta, di conseguenza, l'attribuzione a Margaritone della parte centrale della tavola e a *Restoro* delle storie laterali; controversa resta l'assegnazione dei due sportelli laterali, con sei figure di santi non identificati, in cui alcuni studiosi riconoscono la mano di Margaritone (Maetzke, 1973; Labriola, 1987) e altri quella di Restoro (Ciardi Dupré Dal Poggetto, 1980). L'ormai acquisita relazione di anteriorità esistente fra la Madonna di Montelungo e la tavola in oggetto - postulabile in termini sia cronologici sia stilistici - ha quindi permesso di distinguere fasi diverse nell'attività del maestro, alla più antica delle quali apparterebbero sia la Madonna di Washington (Nat. Gall. of Art, già Londra, Wormum Coll.) sia il dossale di Londra (Labriola, 1987). Nella prima delle due opere - riferibile, solo secondo alcuni studiosi (Garrison, 1949; Shapley, 1966), agli anni tra il 1260 e il 1275 - lo schema iconografico adottato appare molto simile a quello della Madonna di Montelungo: la Vergine, al centro, con il capo sormontato da una corona gigliata con pendenti, siede su un trono senza schienale e sostiene il Bambino, che è in posizione frontale, nell'atto di benedire; ai lati sono poste quattro piccole figure di santi non facilmente riconoscibili, laddove, viceversa, nella tavola di Montelungo due delle figure di analogo soggetto sono state identificate con Gioacchino e l'angelo annunciante (Shapley, 1966). Più complessa è l'immagine della Madonna conservata nel dossale di Londra, dove la Vergine, benché iconograficamente simile ad altre opere del maestro, risulta inscritta in una mandorla e siede su un trono di più elaborata fattura, con due leoni; otto scene, la Natività e sette storie riguardanti i miracoli e il martirio di diversi santi, sono dipinte quattro su ciascun lato (Dami, 1924-1925; Davies, 1951). Fatta oggetto di una proposta di anticipazione (Labriola, 1987) rispetto all'opinione critica corrente, la datazione di queste due opere ha permesso di delineare la fase iniziale dell'attività di M. entro la prima metà del Duecento nonché all'interno di un quadro di riferimenti riconducibili alla pittura umbro-laziale coeva, in particolare sia a modelli spoletini, come per es. il Crocifisso di Campi Vecchio presso Norcia, del 1241, sia agli affreschi della cripta del duomo di Anagni, del secondo quarto del sec. 13°, e in special modo al Terzo Maestro (Davies, 1951; Shapley, 1966; 1979; Labriola, 1987). Alla fase giovanile di M. sarebbero da riferire sia il S. Francesco proveniente da Ganghereto (Arezzo, Mus. Diocesano) sia una tavola di analogo soggetto (Siena, Pinacoteca Naz.), opere caratterizzate entrambe da un'insistente ricerca di emotività espressa attraverso i grandi occhi dal pesante contorno. Numerose sono le immagini del santo assiate firmate da M. ed eseguite in momenti diversi della sua attività: oltre a quelle già citate, rimangono la tavola proveniente dal convento di Sargiano, nei dintorni di Arezzo (Arezzo, Mus. Statale di Arte Medioevale e Moderna), quelle

nostri, occupandoli in cose dove non sono atti, deviandoli da quelle in che sono naturati), seguendo l'istinto naturale, fece a se grandissimo onore ed utile all'arte ed ai suoi, e fu diletto grande dell'età stia". (Pag. 216).

Disse di Cosimo Rosselli [⁰¹⁶]: "il qual Cosimo, sebbene non fu nel suo tempo molto raro ed eccellente pittore, furono nondimeno l'opere sue ragionevoli". (Pag. 210).

Disse di Paolo Uccello: "Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli non avesse voluto troppo minutamente tirar le cose; oltre che bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paolo Uccello, il quale, dotato dalla natura di un ingegno sofisticato e sottile, non ebbe altro diletto, che l'investigare alcune cose di prospettiva difficili ed impossibili" (Pag.142).

conservate a Castelfiorentino (S. Verdiana, Pinacoteca), a Montepulciano (Mus. Civ.), a Roma (Mus. Vaticani, Pinacoteca; S. Francesco a Ripa) e a Zurigo (Kunsthhaus). Il S. Francesco di Sargiano, interessato da una ridipintura eseguita non prima del nono decennio del Duecento, sarebbe il prototipo da cui deriverebbero tutti gli altri, considerati copie scadenti eseguite dalla bottega negli ultimi anni del sec. 13° (Maetzke, 1973). Parere diverso è stato espresso, viceversa, a favore dell'autografia dei numerosi ritratti di s. Francesco, riferiti a M. sulla base di una possibile "lunga dimestichezza con alcuni fedeli compagni del Santo" (Ciardi Dupré Dal Poggetto, 1980, p. 8); nella medesima sede critica sono stati quindi considerati come i più antichi del gruppo il S. Francesco di Ganghereto e quello dei Mus. Vaticani, mentre il S. Francesco di Sargiano presenterebbe affinità stilistiche con la Madonna di Montelungo e sarebbe quindi riferibile alla metà del secolo. Le numerose immagini di s. Francesco legate al nome di M. sono datate dagli studiosi in un arco di tempo compreso tra la prima metà e gli anni ottanta del sec. 13° e riflettono la più generale difficoltà di determinare una cronologia certa per l'intera attività del pittore (Torriti, 1977; Mancinelli, 1992). Esse costituiscono un gruppo dalle caratteristiche formali e iconografiche molto simili: le tavole hanno tutte più o meno le stesse dimensioni (m 1 ca. di altezza, cm 40-50 di larghezza) e sembrano pensate per essere collocate, a fini devozionali, su di un pilastro della navata. Il santo è rappresentato di norma frontalmente, con indosso un saio dai bordi filettati d'oro (mancanti nella tavola di Zurigo) e il capo rivestito da un cappuccio con la punta rivolta verso destra, nell'atto di tenere un libro chiuso in una mano e di mostrare le stimmate con l'altra; una simile rappresentazione della figura, isolata - priva delle storielle laterali con i miracoli, consuete nei primi modelli di Bonaventura Berlinghieri - e resa in modo più realistico, con maggiore attenzione a caratteristiche somatiche come gli occhi grandi, la fronte bassa, il naso lungo e affilato, costituisce una vera e propria innovazione sul piano iconografico (Frugoni, 1993). Nelle tavole di Castelfiorentino e di S. Francesco a Ripa a Roma, il santo stringe invece in una mano una croce, particolare che lo avvicina a un secondo archetipo di tipo assistato, esemplato in una tavola con S. Francesco e miracoli post mortem (Assisi, Tesoro Mus. della Basilica di S. Francesco; Frugoni, 1993). A un periodo successivo rispetto a quello delle tavole di Washington e di Londra dovrebbe quindi appartenere la croce della pieve di S. Maria nei pressi di Arezzo, per la quale sono stati indicati generici riferimenti alla tradizione delle croci lucchesi e riscontri molto più puntuali con l'esperienza di Giunta Pisano e soprattutto di Coppo di Marcovaldo (Maetzke, 1973). La vicinanza sia a opere di quest'ultimo, come per es. la croce di San Gimignano (Mus. Civ.), del 1255-1260, sia ai mosaici del battistero di Firenze porta la datazione dell'opera agli anni sessanta. A questo stesso periodo dovrebbe essere riferita anche la croce della Coll. Chigi Saracini a Siena, forse uscita dalla bottega di M. (Maetzke, 1973). L'orientamento critico iniziale - volto a datare l'attività dell'artista tra il 1260 e il 1290, a considerarlo un tardo e mediocre seguace del Maestro del Bigallo e a sottolinearne la provincialità (Garrison, 1949; Salmi, 1951; 1971; Raghianti, 1955) - è stato superato grazie alla rivalutazione di Longhi (1948, pp. 38-39), che, nel definire M. "un incantevole caposcuola della prima metà del secolo" e nel sottolinearne il ruolo di evocatore di una "antichissima tendenza copto siriana", ha contribuito ad avviare la propensione, accreditatasi nel tempo, ad anticipare la cronologia del pittore, collocandone gli inizi negli anni venti o trenta e il periodo maturo intorno alla metà del sec. 13° (Bologna, 1962; Bellosi, 1970). Oltre alla pittura contemporanea fiorentina e laziale, M. mostra di conoscere la miniatura siciliana della corte sveva: all'iconografia e agli stilemi presenti in quelle miniature sono stati riportati infatti alcuni particolari della Madonna di Santa Maria delle Vertighe, come il rametto con tre fiori che la Vergine tiene nella mano destra, probabilmente ispirato a un'immagine di Federico II in trono del De arte venandi cum avibus (Roma, BAV, Pal. lat. 1071). Al mondo carolingio e ottoniano risalirebbe invece la corona gigliata indossata dalla Madonna sia nella suddetta tavola sia in quella di Montelungo (alla quale il pittore però aggiunse i pendenti di origine bizantina), laddove all'iconografia imperiale occidentale sarebbe legato il trono con i due leoni raffigurato nel dossale conservato a Londra (Maetzke, 1973).

Fonti: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, I, Firenze 1878.

L. 1875), pp. 285-291; T. Dalle Balze, *Guida storica del santuario di Vertighe*, Monte San Savino 1894, pp. 35, 61-65; L. Dami, *Opere ignote di Margarito d'Arezzo e lo sviluppo del suo stile*, Dedalo 5, 1924-1925, pp. 537-549; E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, pp. 641-649 (rist. Roma 1980); id., *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena 1934, pp. 9-14; A. Del Vita, *La Madonna delle Vertighe di Margarito d'Arezzo*, Le Arti 5, 1942-1943, pp. 199-202; *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Firenze 1943 (19812); E.B. Garrison, *Post-War Discoveries. Early Italian Paintings IV. An Unknown Madonna Near Florence: the S. Primerana Master*, BurlM 89, 1947, pp. 299-303; R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, Proporzioni 2, 1948, pp. 5-54 (rist. in id., *Opere complete, VII, Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze 1974, pp. 1-53); E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, pp. 22-23; M. Davies, *The Earlier Italian Schools (National Gallery Catalogues)*, London 1951 (19612), pp. 265-267; M. Salmi, *Postille alla mostra di Arezzo*, Commentari 2, 1951, pp. 169-195; C.L. Raghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, Firenze 1955, pp. 34-35; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresden 1962; F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, I, I, Italian Schools. XIII-XV Century*, London 1966; L. Bellosi, *Margarito d'Arezzo, in Arte in Val di Chiana dal XIII al XVIII secolo*, cat. (Cortona 1970), Firenze 1970, pp. 3-4; M. Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971; A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, BARe, s. VI, 58, 1973, pp. 95-112; id., *Dipinti, sculture e arti minori*, in *Arte nell'Aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, cat. (Arezzo 1974-1975), Firenze 1974, pp. 12-144; 22-28; P. Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena, I, I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, p. 47; F.R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, Washington 1979, I, pp. 301-302; M.G. Ciardi Dupré Dal

Disse di Donatello: “E dando opera all’arte del disegno, fu non pure scultore rarissimo e statuario meraviglioso, ma pratico negli stucchi, valente nella prospettiva, e nell’architettura molto stimato; ed ebbono l’opere sue tanta grazia, disegno e bontà, ch’esse furono tenute più simili all’eccellenti opere degli antichi Greci e Romani, che quelle di qualunque altro fusse giammai”. (Pag. 168).

Vasari ha per tutti un po’ di ammirazione; maggiore per quelli che si avvicinano al suo ideale dell’arte: Ghirlandaio, in cui si comincia a sentire la famosa “morbidezza” del Cinquecento, gli piace più di Paolo Uccello “ingegno sofisticato e sottile”.

Donatello gli pare già quasi perfetto, perché “ebbono l’opere sue tanta grazia, disegno e bontà, ch’esse furono tenute più simili all’eccellenti opere degli antichi Greci e Romani, che quelle di qualunque altro fusse giammai”.

Né si può dire che un artista per il fatto che appartiene alla fortunata epoca d’oro, sia sempre grande per Vasari. Anche quando spazia in quella “terza epoca” in cui dovrebbe essere abbacinato dallo splendore delle opere d’arte fatte tutte secondo il suo sistema e così numerose e opulente, Vasari tiene gli occhi ben aperti, giudica, ammira, distingue, sottodistingue.

Le opere del Rosso fiorentino ^[016] ... “di bravura non hanno pari, e senza fatiche di stento son fatte,

Poggetto. Introduzione, in R. Passalacqua, *I codici miniati dugenteschi nell'archivio capitolare del duomo di Arezzo*, Firenze 1980, pp. 3-23; A. Labriola, *Ricerche su Margarito e Ristoro d'Arezzo*, AC 75, 1987, pp. 145-160; F. Mancinelli, *I dipinti della Pinacoteca Vaticana dall'XI al XV secolo*, Roma 1992, pp. 107-188: 158-160; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, pp. 279-280.

015 www.ilsommopoeta.it **Domenico il Ghirlandaio**. Domenico Bigordi, noto come il Ghirlandaio, è stato uno dei protagonisti del Rinascimento e della città di Firenze, dove nacque nel 1448, all'epoca di Lorenzo il Magnifico.

Così introduce la sua figura nelle *Vite* Giorgio Vasari: "*Domenico di Tommaso del Ghirlandaio, il quale per la virtù e per la grandezza e per la moltitudine dell'opere si può dire uno de' principali e più eccellenti maestri dell'età sua, fu dalla natura fatto per esser pittore*".

Decisiva fu sicuramente la sua formazione, in cui poté fare parte della prestigiosa bottega di Andrea del Verrocchio, frequentata da giovani talenti come Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Bartolomeo della Gatta, Lorenzo di Credi e anche Leonardo da Vinci. Una volta divenuto un importante pittore ebbe anch'egli la propria bottega, una delle più ambite di Firenze insieme a quella di Cosimo Rosselli, frequentata a partire dal 1487 dal giovanissimo Michelangelo Buonarroti, il quale, sebbene vi restò pochissimo, fu iniziato all'arte proprio dal Ghirlandaio. Quest'ultimo, racconta Vasari in un aneddoto, capì subito il genio precoce dell'allievo e mentre lo osservava lavorare affermò: "Costui ne sa più di me".

Si pensi che in questo periodo il Ghirlandaio era già all'apice della sua fortuna artistica; aveva per esempio finito di lavorare a Roma nella Cappella Sistina al servizio di Sisto IV, il quale aveva deciso di decorare le due pareti laterali, chiamando i migliori artisti dell'epoca. Qui il Ghirlandaio, Perugino, Botticelli, Cosimo Rosselli e Luca Signorelli ebbero la loro sfida più grande, lavorare per il papa in quella che sarebbe diventata la cappella più famosa della storia dell'arte.

I lavori di questi professionisti toscani durarono appena due anni e il giorno dell'Assunta dell'anno 1482, solennità a cui è dedicata la cappella, Sisto IV poté inaugurare gli affreschi. Entrando dalla porta principale, dalla parte opposta rispetto all'ingresso del percorso dei Musei Vaticani, si vedono sulla parete di destra le Storie di Gesù e sulla parete di sinistra le Storie di Mosè, scene tratte dunque dall'Antico e dal Nuovo Testamento, a dimostrazione della concordanza tra la vita di Mosè e quella di Cristo, i due grandi legislatori. Il Ghirlandaio dipinse la **Vocazione dei primi apostoli**, nella parete delle Storie di Cristo, in cui vediamo in primo piano la chiamata di Simon Pietro e Andrea, descritta così dall'evangelista Marco:

Passando lungo il mare della Galilea, vide Simone e Andrea, fratello di Simone, mentre gettavano le reti in mare; erano infatti pescatori. Gesù disse loro: "Seguitemi, vi farò diventare pescatori di uomini". E subito, lasciate le reti, lo seguirono.

016 www.ilsommopoeta.it **Cosimo Rosselli**. Nato a Firenze nel 1439, è stato un pittore che ha operato nella seconda metà del Quattrocento, un periodo artisticamente molto fecondo, forse il punto più alto del Rinascimento prima che si affermassero i geni di Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio.

La figura di Rosselli, sebbene marginale nei manuali di pittura, va tenuta in grande considerazione in quanto fu uno dei protagonisti che a partire dal 1481 venne chiamato a Roma ad affrescare le pareti laterali della Cappella Sistina. Insieme a lui Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli e Luca Signorelli, i quali ebbero qui la loro sfida più grande, lavorare per il papa in quella che sarebbe divenuta la cappella più famosa della storia delle arti.

Fu Sisto IV della Rovere a volere la Cappella Sistina come la conosciamo oggi, edificata a partire dal 1475 su disegno dell'architetto toscano Baccio Pontelli. Più avanti, nel 1508, il nipote del pontefice, Giuliano della Rovere, divenuto papa con il nome di Giulio II, chiamerà il Buonarroti a decorare la volta.

Nel disegno che segue, particolare di un affresco di Melozzo da Forlì custodito nella Pinacoteca Vaticana, vediamo proprio papa Sisto IV, da cui prende appunto il nome la Sistina, e di fronte a lui suo nipote, il futuro Giulio II. [...]

016 www.finestresullarte.info Assieme al Pontormo, il **Rosso Fiorentino** (Giovanni Battista di Jacopo; Firenze, 1495 -

Fontainebleau, 1540), è la figura chiave del primo Manierismo fiorentino: i due pittori, all'incirca coetanei, ebbero la stessa formazione (furono entrambi allievi di Andrea del Sarto) e proposero una pittura nettamente nuova, al di fuori degli schemi. La realtà del Rosso Fiorentino è una "non realtà" decisamente alienata inquietante: le sue opere sono popolate di figure grottesche, stranianti, **bizzarre**, spesso contraddistinte da sguardi smarriti o preoccupati, e dalla totale rottura dell'equilibrio e dell'armonia che furono una delle principali conquiste del Rinascimento. In un mondo sconvolto e pieno di inquietudini come era quello del primo Cinquecento, la pittura del Rosso Fiorentino riflette tutte le preoccupazioni dell'uomo del tempo.

Il Rosso Fiorentino (così soprannominato per il colore dei suoi capelli) fu un artista molto originale, insofferente alle regole, che propose uno stile personale e fuori dai canoni: e che Giovanni Battista di Jacopo fosse un pittore ribelle, inquieto e tormentato lo si evince fin dalla formazione, perché lo stesso Giorgio Vasari, nelle sue *Vite*, afferma che il Rosso non gradiva l'arte dei suoi

levato via da quelle un certo tiscume e tedio, che infiniti patiscono per far le loro cose, di niente parere qualche cosa". (Pag. 334).

30 Aprile

Chi potrebbe dire che Vasari non sa dare a ogni artista la sua giusta misura? Da Michelangelo a Margaritone d'Arezzo tutti gli artisti hanno per Vasari del merito; ma tutti ne hanno uno diverso.

In verità l'ammirazione stessa chiede al critico un qualche svariare e digradare di tinte, per non affogare in se stessa, per non inaridirsi in un fasto generico e grigio. Il bisogno di ammirare conduce subito il critico al bisogno di giudicare; la gradazione è lo scheletro di questo sentimento. L'autore cerca degli attributi per esprimersi, e d'istinto costruisce una scala con il soccorso del vocabolario. Il critico avvilito ha meno bisogno di questo soccorso dell'aggettivo appropriato. La stroncatura trova in se stessa le sue risorse, e poiché ogni opera può sempre essere abbassata più facilmente che non glorificata il critico tende a evitare, per pigrizia, di costruire una scala di valori che non gli servirebbe, sul momento, che a impicciarlo. Ma a parte questo, Vasari ha potuto dare a ogni suo giudizio delle proporzioni così studiate perché giudicava tutti gli artisti con un solo metro. I critici moderni, e soprattutto i malcontenti critici italiani, giudicano ogni opera alla stregua di un ideale che stabiliscono lì per lì, purché l'opera non l'abbia raggiunto.

Mi ricordo di un romanzo di avventure, in cui un personaggio valicava le Ande attaccato a due *condors* giganteschi, guidandoli con due brandelli di carne eternamente appesi dinnanzi al becco. Così fanno, in genere, i critici: senza vedere quello che c'è, criticano un libro per quello che dovrebbe essere, allontanando, a mano a mano che s'ingrandisce l'opera, il fine che dovrebbe raggiungere. Non si può così distinguere un'opera dall'altra, poiché tutte le opere sono degli uccelli che corrono dietro a dei brandelli di carne e tutta la vita letteraria non sembra che un cimitero di ideali sciupati. Gli scrittori non sono spinti né a ingrandire il loro mondo né a rendere le loro opere più perfette, poiché sentono che nessuno vorrà tener conto del loro sforzo. Muoiono infatti le fondamenta della critica: le categorie.

Perché si possono stabilire un certo numero di "vaste" categorie, nelle quali ogni artista è l'ultimo o il primo; e il critico quando giudica un artista, e lo glorifica come primo o lo censura come ultimo, deve prima di tutto stabilire se è il primo dell'ultima categoria o l'ultimo della prima; ma non può far questo se non ha un metro unico con cui stabilire, anzitutto, le categorie; e il pubblico non potrà mai capire il valore preciso della sua critica, finché vedrà lodati dei mediocri, perché il critico li considera i primi dell'ultima categoria (ma non lo dice), e censurati dei grandi, perché il critico li considera gli ultimi della prima.

Ma che crede il critico di fare, scombinando le idee del suo pubblico a questo modo? Pensa forse che il pubblico s'accorga di queste categorie, che egli non ha avuto la forza intellettuale di stabilire perché gli mancava un sistema di idee, e che sente ribollire nebbiose in se stesso? Il pubblico non le vede davvero, e scambierà l'abile ciarlatano per il grand'uomo e il grand'uomo per il ciarlatano - e, la colpa è dei critici.

4 Maggio

Gli amici mi dicono: Vasari sapeva ammirare.

Sta bene. Ma credi tu che ammirando fosse consapevole del suo merito? Credi tu che sapesse la virtù animatrici delle sue lodi?

In questi giorni l'ho riletto quasi tutto. Posso rispondere di sì. Vasari voleva ammirare.

Ce lo dice fra l'altro egli stesso nella vita di Lorenzo Ghiberti.

contemporanei, fatta eccezione per "pochi maestri" (è lo stesso Vasari che adopera questa espressione) che invece volle seguire, e tra questi pochi maestri apprezzati dal pittore si annoverano Andrea del Sarto, punto di riferimento importante per i giovani pittori del tempo a Firenze, e Michelangelo Buonarroti (Vasari sottolinea che importante per la formazione del Rosso Fiorentino fu il cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo che il Rosso Fiorentino ricopiò in giovane età: leggi qui un dettagliato approfondimento sulla *Battaglia di Cascina*).

Per essere stato una delle figure principali dell'arte manierista, nonché, assieme al Pontormo, l'iniziatore del manierismo a Firenze, il Rosso Fiorentino può essere collocato tra i grandi nomi della storia dell'arte italiana. La sua opera esercitò un impatto notevole su molti artisti successivi: per esempio Giorgio Vasari, Giulio Romano, Ludovico Cardi detto il Cigoli, Francesco Granacci, Francesco Primaticcio, Andrea Lilio e diversi altri.

“Né è cosa che più desti gli animi delle genti e faccia lor parere meno faticosa la disciplina degli studi che l’onore e l’utilità che si cerca poi dal sudore delle virtù, perciocché elle rendono più facile a ciascuno ogni impresa difficile e con maggior impeto fanno accrescere le virtù loro quando le lodi del mondo si inalzano. Perché infiniti che ciò sentono e veggiono, si mettono alle fatiche per venire in grado di meritare quello che veggiono aver meritato un suo compatriota; per questo anticamente o si premiavano con ricchezza i virtuosi o si onoravano con trionfi ed immagini”.

E nel *Proemio* alle *Vite* scrive: “Conciossiaché io ho piuttosto voluto, con queste rozze fatiche mie, incoraggiando gli egregi, render loro in qualche parte l’obbligo che io tengo alle opere loro, che mi son state maestre ad imparare quel tanto ch’io so, piuttosto che malignamente vivendo in ozio, esser censore delle opere altrui, accusandole e riprendendole come alcuni spesso costumano”. (*Proemio*, pag. 6).

Tutto quello che ho scritto di Vasari in questo mese di maggio l’ho trovato formulato in una piccola, frase, nel proemio alla seconda parte delle *Vite*:

“Mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora scorrendo il meglio dal buono e l’ottimo dal migliore”. (Pag. 131).

Vasari vuol scegliere, graduare: distingue il meglio dal buono, l’ottimo dal migliore; ma vuole ammirare, perché non ammette nemmeno il caso che ci sia del cattivo, del peggiore, del pessimo. Perché Vasari s’è messo a scrivere le *Vite*?

“E per più contento di motti amici fuor dell’arte, - scrive - ma all’arte affezionatissimi, ho ridotto in un compendio la maggior parte dell’opera di quelli che ancor son vivi, e degni di esser sempre per loro virtù nominati; perché quel sospetto che altra volta mi ritenne, a chi ben pensa, non ci ha luogo, non mi proponendo se non cose eccellenti e degne di lode; e potrà forse essere questo uno sprone che ciascun seguiti d’operare eccellentemente e d’avanzarsi sempre di bene in meglio di sorte, che chi scriverà il rimanente di questa istoria potrà farlo con più grandezza e maestà, avendo occasione di contare quelle più rare e più perfette opere, che di mano in mano dal desiderio di eternità incominciate, e dallo studio di sì divini ingegni finite, vedrà per innanzi il mondo uscire dalle vostre mani. Ed i giovani che vengono dietro incitati dalla gloria (quando l’utile non avesse tanta forza) s’accenderanno per avventura dall’esempio a divenire eccellenti”. (*Proemio*, pag. 1).

E ancora nel proemio alle *Vite*: “E ci potrà forse anche questa considerazione accrescer l’animo anche a virtuosamente operare, e vedendo la novità e grandezza dell’arte nostra, e quanto sia stata sempre, da tutte le nazioni e particolarmente dai più nobili ingegni e pregiata e premiata, spingerci e infiammarci tutti a lasciare il mondo adorno di opere spessissime per numero e per eccellenza rarissimi”. (*Proemio* pag. 2).

5 Maggio

Com’è dolce la primavera a Firenze! Se non fosse che ogni tanto, in qualche rigurgito troppo intenso di caldo, quando il tepore si muta in ardore, ci si sentisse cadere troppo rapidamente nell’estate, il mese di maggio sarebbe fatto apposta per godersi, passeggiando, il fasto solatio di Via Tornabuoni, l’eleganza abbagliante del Ponte Santa Trinità, o l’incandescente silenzio di S. Francesco a Fiesole. Sul Ponte S. Trinità, sotto le statue delle stagioni, delle donne vendono dei corbelli pieni di fiori e soprattutto di fiori viola, che hanno l’aria di rapprendere in coaguli più densi di colore, l’aria dei Lungarni. Le donne, con le guance ravvivate, luccicano passando dall’ombra al sole come delle api con le ali d’oro. La città, la luce, le donne tutte hanno qualcosa di provvisorio. Si vedono delle collane di gesti comporsi attraverso le strade in uno scintillio di colori festevoli, e un po’ chiassosi, e disfarsi agli angoli come per un incantesimo. Si vive in uno stato di beatitudine, accresciuta da non so che ansia. La mattina, i campanili e soprattutto il campanile di Giotto sembrano fatti di una materia rosa, gelida e quasi fragile, per il sole che li coglie di sbieco, quando è ancora obliquo; e la sera, sul sagrato di Santa Maria Novella, dei bambini giocano gridando mentre una stella brilla in quel quadrato di cielo verde, che s’apre sopra la cappella degli Spagnoli. E’ una giornata in cui un uomo, qualunque cosa faccia, pensa ad altro. Non ho più voglia di scrivere, né di meditare. E’ meglio andare a zonzo.

III Parte

Dialoghi satirici sulla nostra Civiltà letteraria

Dialogo fra due Scrittori del Primo ottocento (*)

*In ogni civiltà c'è qualche
contraddizione che apparisce
soltanto all'epoca tarda dei frutti
e perciò una civiltà raggiunge
il massimo splendore mentre
sta facendosi, in un'epoca transitoria.*

Primo Scrittore. - Che tempi! La civiltà letteraria non è mai stata così inferma, e trista, com'è oggi. Che briciole ci rimangono, a noi moderni, di quel maestoso festino poetico, che è stato, per tanti secoli, gloria italiana? Possibile, che ancor oggi si debba vivere sulle rendite de' nostri padri?

Secondo Scrittore. - Mi pare che il tuo giudizio non sia equanime.

Primo Scrittore. - Ma che vedi tu, che possa stare a paragone con la nostra vecchia e vasta poesia? Manzoni ha pubblicato un romanzo, che probabilmente hai letto anche tu, poiché in questo anno si è letto un po' dappertutto: i *Promessi Sposi*. E' un buon romanzo, voglio ammetterlo, per quanto ci si senta il lombardo che si diverte coi riboboli toscani, raccattati razzolando nei pagliai della Val d'Elsa.

E' un romanzo storico, ben colorito e scritto in modo divertente; ma tolta qualche buona macchietta, come quel Don Abbondio, o quel Don Ferrante, mi pare che non ci appaiano dei grandi personaggi, e che d'altra parte sia ridicolo di fare, di due poveri diavoli, piuttosto pallidi e menci, come Renzo e Lucia, addirittura l'architrave di tutta la fabbrica. Che vuol dir questo? Siamo in un'epoca transitoria; si sta riproponendo a scrivere in un'altra modo, e i buoni romanzi non verranno che tra due generazioni. C'è poi quel lamentoso Leopardi, scrittore garbato, pulito e elegante, te lo concedo; ma come frigido, come diaccio e brullo!

Secondo Scrittore. - Pure le *Operette Morali*

Primo Scrittore. - Le *Operette Morali*! Ma che mi vai dicendo? Basta legger questo libretto tutto agghindato e prezioso, per capire come non si sia ancora scoperta la vera, viva, novella prosa, italiana! Quando si sarà detto che le *Operette Morali* esprimono, in lingua pura, qualche idea ingegnosa, non si avrà più il diritto di aggiunger parola. Si tratta, insomma, di buoni articoli di giornale, che noi leggiamo con gusto, ai nostri tempi, perché sono la novità dell'anno; ma chi mai riaprirà queste pagine tra cinquant'anni? O per caso tu credi che con qualche dialoghetto si conquisti l'immortalità?

Primo Scrittore. - Ma le Poesie

Secondo Scrittore. - Qualche poesia, queste sono, con te l'ha scritta, con molta finezza e chiarezza di parole. Ma quante brutte! Che pensi mai, tu, di quella, retorica filastrocca scritta per glorificare, in versi degni dell'opera, il monumento a Dante? O della *Canzone all'Italia*, in cui questo infelice, dimentico di tutti i freni che impone il buon gusto e il senso comune, ti scrive impavidamente "Soccomberò sol'io"? Ti grazio tanti altri fiori, e per non apparire spietato, e maligno, ti concedo che il conte Giacomo sia un poeta avvertito e anche abbastanza commovente; ma non me lo paragonare a Dante!

Il signor Foscolo ha scritto un buon carne, ma non mi negherai che sia il più faticoso della letteratura italiana. Mi sembra, quando leggo un suo endecasillabo, di dar la scalata a una montagna. Di verso italiano non è sulla buona via, se continua a imprigionarsi liberamente in chi sa quali enormi e invisibili impacci, per poi divertirsi a risolverli con laboriose macchinazioni metriche, come un lottatore che gonfia tutti i suoi muscoli quando solleva un manubrio di carta pesta. Tutto questo mi convince che siamo al principio, e che ci sarà forse un giorno una letteratura, ma che per ora non se ne vede che l'aurora; il verso e la prosa devono maturare e divenire più splendidamente liberi, più festosamente solenni, musicali e umani.

E che dirti delle altre vestigia della civiltà? I romani andavano a piedi e in cocchi; e in questa maniera di viaggiare acquistavano quel sentimento di rivolta contro lo spazio, che è istintivo in ogni

* Da *Solaria*, Firenze, Ottobre 1927.

essere umano. Ma noi viviamo come nell'aurora di un mondo, in cui tutto sarà più veloce. Il Re di Napoli può andarsene a Torre Annunziata su due rotaie di ferro, trascinato da una macchina che trasforma in fumo le miglia della strada. Come possiamo placare il nostro dispetto di fronte al solenne gocciolare del tempo, che accompagna, con le scosse burbanzose delle diligenze, la nostra lotta contro la distanza? E che dirti dei governi, che tutti i popoli d'Europa si eleggono liberamente, rinnovandoli sull'uso nuovo, mentre noi dobbiamo ancora obbedire in silenzio agli ultimi avanzi imperiali di un ordine ormai moribondo?

Se sei un uomo ragionevole, converrai con me che non si son mai visti tempi più calamitosi e sterili, e che ora ci rimane soltanto la consolazione di piangere insieme il destino, che ci ha fatti nascere, quando bisognava morire.

Secondo Scrittore. - Mi sento in impaccio. Non vorrei rattristarti consolandoti; perché so per esperienza che nessun uomo ci riesce così sgradevole, come quello che si rifiuta di disperarsi con noi.

Primo Scrittore. - Di pure, io non mi offenderò affatto degli inni con cui glorificherai il tempo in cui siamo nati. Tu sai bene che l'uomo non soffre profondamente di tutti i mali di cui si lamenta con i suoi simili; e che io non sono, nel profondo del mio spirito, più infelice, perché sono nato in tempi incivili che se fossi nato a Roma nell'era di Augusto.

Per questo sono magnanimo.

Secondo Scrittore. - Allora ti dirò, che il tuo ragionamento mi sembra ragionevole, ma non chiaroveggente.

Tutti hanno sempre creduto di vivere in una epoca transitoria; ma nessuno ha ancora pensato che sono sempre transitorie le epoche grandi.

O maestoso Ottocento! Verrà un giorno, in cui si dirà che questo primo mezzo secolo, ancora rigato dagli ultimi bagliori d'oro del vecchio mondo, è già gonfio di umori novelli, già ebbro di infiniti orizzonti scoperti, era stato il momento più splendido della civiltà italiana; in cui si dirà che il conte Leopardi scrivendo l'*Infinito*, s'è coronato con quell'alloro, che ornò le tempie di Dante; che il signor Manzoni ha lasciato, coi *Promessi Sposi*, un capolavoro immortale certo assai più grande delle corbellerie di Lodovico; che il signor Foscolo colava i versi nel bronzo, e che i suoi endecasillabi alle montagne si potevano rassomigliare perché erano eterni!

E i poeti, che avranno disciolta questa metrica un po' muscolosa, in ritmi languidi, e avranno rinunziato, come dici tu, a risolvere laboriosamente quei misteriosi impacci, che si ponevano senza che il lettore potesse conoscerli, se non dallo sforzo fatto per superarli, piangeranno sulla loro libera facilità di parlare. E gli ultimi letterati, bene educati, che vorranno ragionare di idee, si ricorderanno con tristezza, tra il vociferare ignorante, pretenzioso, e villano della plebe, che ha invaso la repubblica delle lettere, del tempo in cui era governata da poche persone di usi civili, e di larga coltura. Non solo, ma anche se le rotaie lustre che rilucono da Napoli, a Torre Annunziata, copriranno tutta la penisola di una ragnatela splendente, che darà agli italiani la gioia di essere onnipresenti, anche se i mari saranno valicati in pochi giorni; anche se si potrà viaggiare sotto le acque e tra cielo e cielo; anche se tutti saranno più ricchi, che ora non siano, le persone sagge, rimpiangeranno questa nostra "epoca transitoria", questi nostri "tristi tempi".

Ed ora ti dico perché: l'acme di una civiltà, non si ha quando tutti i suoi frutti sono maturati, mai prima. Quando una civiltà ha raggiunto il maggior punto di sviluppo, che poteva raggiungere, quando dà tutto quel che può darci quando ogni principio si è svolto fino che poteva, meccanicamente, ed è arrivato a quelle conseguenze solenni che sono le ultime, io ti dico: è cominciata la decadenza.

La verità è che non si può vivere in un mondo, in cui ogni principio è stato sviluppato logicamente. In ogni civiltà c'è qualche contraddizione, che apparisce soltanto all'epoca tarda dei frutti; e perciò una civiltà raggiunge il suo massimo splendore non quando è arrivata a una perfetta maturazione, ma prima, mentre sta ancora facendosi, e cioè in un'epoca transitoria. Per questo nessuno si accorge, quando il cielo gli ha concesso un così dolce e raro privilegio, di vivere nei secoli grandi; ma tutti aspettano sempre che il mondo s'arricchisca ancora e si disperano già di vederlo impoverito. Tragico destino veramente, che non ci fa godere della grandezza, perché ogni momento

gaudioso della storia non ci appare che come il vestibolo di un mondo più vasto, e luminoso, che si dissolve, quando stiamo per raggiungerlo, come un miraggio. Ma il nostro destino è tanto più tragico, se si pensasse che distruggiamo il nostro futuro, con le stesse forze con cui abbiamo costruito il presente.

Perché non si sarebbe potuti arrivare a quella grandezza transitoria, se non con quegli stessi elementi, che, ingrandendosi, si sono contraddetti e distrutti. La fine e non la gloria della letteratura italiana è già contenuta negli endecasillabi di Leopardi e nella prosa di Manzoni. E le rotaie che riuniscono Napoli a Torre Annunziata non promettono già una grande aurora italiana, ma appunto perché li illumina ancora la tua speranza, annunziano il crepuscolo della nostra civiltà, i giorni tristi in cui tutta l'Italia sarà rigata da codesti canaluzzi immobili e diacci, e nessuno sarà contento di vivere!

Noi siamo in uno dei momenti più dolci della storia, appunto perché la letteratura, la politica, l'economia, le comunicazioni, invece d'essere fatte, stanno facendosi. Cerchiamo dunque, unici in mezzo a tanta folla di ciechi, di godere della nostra felicità.

Primo Scrittore. - Impossibile. Tu stesso, che parli a questo modo, non la godi che con la ragione. Rassegniamoci a essere come tutti coloro che vissero nei secoli grandi, non meno dolenti degli uomini che vissero in tempi calamitosi.

I

Dialogo sul progresso (*)

*In questo strano universo anche
gli stupidi hanno la loro
funzione.*

*E gli intelligenti forse non
hanno creato che perché gli
stupidi ve li hanno costretti.*

- In verità, caro amico, tu non ti sei ancora accorto, che il problema su cui è imperniata la storia della nostra civiltà è quello degli stupidi.

- Come sarebbe a dire?

- Gli stupidi, vedi, sono il maggior guaio che si sia potuto inventare, e l'interrogativo più duro a risolvere. Perché non c'è nessun delinquente di genio o nessun malvagio o nessun furbo che possa nuocere agli altri come uno stupido. Tu dirai che anzi se uno è stupido è anche stupidamente malvagio e nocivo; e che quindi, rivelando facilmente il suo gioco, sarà meno pericoloso d'un malvagio che ha la scaltrezza di non farsi cogliere. Ma io ti dico questo: un malvagio d'ingegno non vuol fare, salvo certe eccezioni che rientrano nel campo delle gigantesche assurdità balzachiane, che il proprio interesse; e non nuoce al prossimo che in quanto se ne può giovare.

Ma sia mille volte benedetto costui! Così almeno si conosce il pericolo! Il nostro sarà il rischio che si corre quando si inciampa nelle rotaie di un tranvai; fuori di quel binario siamo tranquilli, perfettamente tranquilli, e ti par poco?

- Va bene. Continua.

- Uno stupido, invece, non è legato da nessun vincolo, perché non ha idea del proprio interesse; i danni che può fare son dunque infiniti, poiché mi convinco sempre di più che l'interesse è ancora il più sicuro regolatore delle male passioni umane.

- Uno stupido! Uno stupido! Ma che maniera di parlare è la tua? Di stupidi ce ne sono infinite varietà. C'è lo stupido buono e lo stupido cattivo, lo stupido serio e lo stupido allegro, lo stupido furbo e lo stupido ingenuo. Come puoi mettermi in un fascio tutte queste dissimili stupidità?

- D'accordo. Ma hanno tutte un carattere comune: la mancanza d'immaginazione. Gli stupidi non riescono a immaginarsi che cosa sentiranno quelli a cui fanno del male. E perciò si trovano nella situazione di un essere ipotetico, che non abbia mai avuto sensibilità fisica, e che dia delle bastonate; costui sarà quanto mai feroce, perché non potrà intuire il patimento dell'uomo, che le riceve.

* Dal *Baretti*, Torino, Nov. Dic. 1927.

E, inoltre gli stupidi si dividono in due fondamentali categorie, che sono una più pericolosa dell'altra: la categoria di quelli che sono influenzati e la categoria di quelli che influenzano. Perché ci sono, disgraziatamente, anche questi ultimi. Tu vedi che cosa ne viene al mondo. I primi sono come dei bicchieri vuoti, che ti puoi trovar da un momento all'altro colmi dei liquidi più vari, tanto che mentre t'aspettavi vino hai da bere olio, e mentre t'aspettavi olio hai da bere acqua. E allora come ti conviene vivere con costoro? Come ti riesce di difenderti? Su che cosa puoi contare? Come puoi essere sicuro, che se la mattina quella persona devi essere tutto mutato? Per i secondi poi non c'è gran che bisogno di dire, perché siano detestabili e funesti. Senza sapere, dirigono. E dirigono con una forza, che nessun uomo intelligente possiede; poiché non vedendo gli inciampi, e non riuscendo a capire nessun ragionamento, che s'opponga alla loro formula, hanno la fermezza invincibile degli dei; e oltre a questa sicumera, che per convincere gli uomini val più della ragione e a una vanità che è come una auto-investitura, a cui tutti s'inclinano, essi hanno il facile e universale successo della banalità. Tu sai che ogni verità profonda è sempre paradossale, appunto perché le verità correnti sono superficiali (e con questo intendiamoci, non voglio dire che ogni paradosso sia una verità profonda). Questa verità dà dunque una scossa che non dà una banalità, la quale, per essere stata cento volte pensata da tutti, ha l'aria d'esser cento volte più vera. Chi predica una banalità ha dunque molto più facilmente successo di chi predica una verità profonda.

- Sì, caro, tutte queste, son cose che si fanno da molto tempo. Veniamo alla conclusione.
- La mia conclusione è questa: che data l'abbondanza e la forza nociva degli stupidi, la civiltà, sviluppandosi, non ha dovuto pensare che a loro; in modo che tutte le manifestazioni, che tu vedi, di questa civiltà, non sono che ripieghi e parafulmini, per risolvere il problema degli stupidi. Degli intelligenti, in ogni maniera se la sarebbero cavata, in modo da fare il proprio vantaggio senza fare del danno al prossimo, che sarebbe poi stato un danno a loro, per riflesso. Ma io dico questo. Che ora, per difendersi dagli stupidi, inquadrandoli, ha finito per dar loro tanta potenza che essi finiranno per distruggere tutti gli intelligenti, o, almeno per metterli nell'impossibilità di operare intelligentemente.

Per questo io grido all'arme! Guarda. Da questa finestra puoi vedere un pezzo di città, con delle colline dietro, e l'una e l'altra ti mandano, in questo misterioso fragore di mare che fanno le moltitudini lontane, le voci di migliaia e migliaia di stupidi. Ma non ti spaventa l'idea della loro onnipresenza e del loro peso?

Dovunque: nei giornali, nella critica, nella letteratura gli stupidi trionfano, volteggiano, ingrassano, come nel clima più propizio alla loro salute indiscutibile; e l'opinione pubblica, questa sintesi di stupidi e questa stupidità fatta Dio, li incorona, li riconosce per suoi, li nutre e li arricchisce. Pensa invece a quei pochi intelligenti, derisi e poveri, che girano umilmente tra quei grassi sovrani del mondo, rifugiandosi; nell'arida consolazione di un sorriso ironico, e dimmi se veramente non è il caso di temere una tempesta, che a corta scadenza seppellirà tutti quanti.

- Hai torto. Che gli stupidi siano ormai troppo potenti, può esser vero; ma tu non gli serbi nemmeno quel poco di riconoscenza, che devono avere coloro che hanno fatto progredire il mondo. Tu stesso dicevi, che tutte le manifestazioni della nostra civiltà che si vedono, non sono che ripieghi e parafulmini per difendersi dagli stupidi. Ma che vuol dire questo? Saranno stati creati come difesa degli stupidi; ma intanto sono stati creati, e ne godono ormai gli uni e gli altri. E la critica, per che ragione è stata inventata, se non per illuminare gli stupidi, che senza un aiuto non avrebbero capito? E i giornali sarebbero stati fatti, se non c'erano degli stupidi a cui bisognava dar delle idee? La stessa arte, scommetterei che è stata, in origine, lo studio di trovar delle formule così potenti, da persuadere gli stupidii di certe idee, o nozioni che, dette semplicemente, non li avrebbero nemmeno tocchi. Il problema è complesso. Ma in questo strano universo anche gli stupidi hanno la loro funzione.

E gli intelligenti, forse, non hanno creato, che perché gli stupidi ce li hanno costretti. Anche delle cellule intelligenti, come le cellule nervose, non possono operare che sulla base inerte ma generale del tessuto connettivo.

- Ma io non sono mica uno stupido. Ti dispenso, quindi di durar tanta fatica, per farmene l'elogio.

III

Commemorazione di Machiavelli (*)

*In due maniere possiamo vendicarci
del destino: o reagendo
o aiutandolo senza crederci a
scatenarsi.
Io mi sono ubbriacato delle
passioni che detestavo e le ho
offerte agli uomini.
Il mio secolo era popolato
d'esiliati. Io sono rimasto radicato
alla terra e ho preferito
essere l'esiliato di me medesimo.*

Giusto Lipsio [01]. - Machiavelli, ti commemorano su tutta la terra.

Machiavelli. - Gli uomini, ogni tanto, si ricordano di noi. Ridiventiamo dei soggetti per i giornalisti.

Giusto Lipsio. - Congratulazioni. Non mi sembri troppo contento.

Machiavelli. - Contento? un poco, perché anch'io, come tutti gli uomini sono vanitoso; ma per troppe ragioni questo centenario mi adombra.

Giusto Lipsio. - Questo succede sempre.

Machiavelli. - Forse hai ragione.

Giusto Lipsio. - Gli uomini ti capiscono male; ma ti ammirano. Non trovi che - in questo - c'è un certo compenso?

Machiavelli. - No. Tu credi che faccia piacere, una ammirazione inesatta? Quando mi sporgo dal regno delle ombre, vedo un mondo formicolante d'amici. Ma niente è così difficile come difendersi dagli amici che ti amano male. Io ti dico che sono più pericolosi dei nemici. Perché sono vile; e ci vorrebbe un cuore di quarzo per rimetter le cose a punto. E poi, che vuoi, quando gli uomini, che son così dimentichi, così lascivi, si ricordano di te dopo quattro secoli che sei morto, non hai più il diritto - credimi - di cercare il pelo nell'ovo. Bisogna ringraziarli, perché questo non succede a tutti.

Giusto Lipsio. - Infatti nessuno si ricorda di me, salvo qualche studente - ogni tanto - ; un disperato che spera di vincere un concorso commentando la mia Politica. Ma questo oblio non mi rattrista; e non credo, d'altronde, d'avere all'immortalità tanti diritti quanti ne hai tu. Posso dirti soltanto,

Machiavelli, che sono stato più savio, di te.

Machiavelli. - Questo spiega perché gli uomini ti abbiano dimenticato.

Giusto Lipsio. - Credi?

* Da *Solaria*, 1927.

01 Dalla Treccani. **Giusto Lipsio**. Umanista fiammingo (Overijssche, Bruxelles, 1547 - Lovanio 1606). Animato da un atteggiamento sincretistico, fu influenzato soprattutto da Tacito e da Seneca nell'elaborazione delle sue teorie sulla politica e sul rapporto tra questa e la morale; svolse inoltre una intensa attività filologica curando importanti edizioni di testi antichi. Formatosi ad Ath presso i gesuiti poi a Lovanio, Lipsio si orientò subito verso la filologia e la filosofia, pubblicando studi eruditi ed edizioni fondamentali. Dal 1570 fu a Roma per due anni, come segretario del cardinale di Granvelle; ebbe così modo di entrare in contatto con i maggiori rappresentanti del movimento culturale italiano e di frequentare assiduamente le biblioteche, perfezionando sui codici latini la propria cultura classica. Nel 1572 iniziò un viaggio in Germania e accettò una cattedra di storia nella nuova università luterana di Jena (1572-74); al breve soggiorno, amareggiato dall'ostilità dei colleghi, seguì un periodo di peregrinazione da Colonia ad Anversa a Lovanio, dove insegnò per breve tempo (1576); passò quindi all'università calvinista di Leida (1578). Questo fece pensare a una adesione al protestantesimo, ma si trattò invece di un esteriore accomodamento alle circostanze; infatti Lipsio, conciliatosi coi gesuiti, insegnò (dal 1592) storia a Lovanio.

Complessa è la personalità di Lipsio che, per la sua stessa erudizione e per l'influenza esercitata su di lui da Tacito e Seneca, si configura secondo un vago sincretismo di tipo erasmiano, ispirato da un universalismo stoicizzante. Questo atteggiamento si ripercuote nelle opere di carattere etico-politico (in partic., *De constantia*, 1584; e, principale, *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, 1589) ove, in forma più precettistica che sistematica, affronta alcuni dei principali problemi della polemica post-machiavellica e tacitiana: così per i rapporti tra politica e morale cerca nella "prudenza" una via alla loro conciliazione (giustificando l'astuzia e la frode "prudentemente" mescolate alla virtù), e, per il "tiranno", si dichiara disposto più a sopportare un regime dispotico che ad ammettere il diritto alla rivoluzione; si pronuncia anche contro la tolleranza religiosa, ma poi nega che si debbano perseguire gli eretici. Accenni questi che indicano la vasta problematica, spesso solo empiricamente risolta, che caratterizza l'opera di Lipsio politico e lo pongono come un tipico esponente dell'età della Controriforma. Tra le sue innumerevoli opere di erudizione e di storia, si ricordi anche il *Tractatus ad historiam Romanam cognoscendam utilis* (1592). L'attività filologica di Lipsio fu rivolta esclusivamente al mondo romano, e si esplicò in edizioni di testi e in dissertazioni di critica testuale e di antiquaria; fondamentali le sue edizioni di Tacito (1574), Valerio Massimo (1585), Seneca (1589-1605).

Machiavelli. - Gli uomini non hanno mai amato la saggezza. Ti pare che, se no, m'avrebbero amato?

Ma credono di amarla. Guarda quel che m'è successo.

Io - come dici tu - non sono stato savio per nulla. Eppure oggi il mondo con gran pompa mi commemora. E tutti mi ammirano, non come un pazzo di genio, che sarebbe poi la sola maniera ingegnosa e morale di ammirarmi, ma come un uomo, politico, pieno di previdenza, chiaro esempio di buon senso. Io - dunque - uomo di buon senso? Ti giuro che non mi ci raccapezzo! Non paghi di ammirarmi, gli uomini mi vogliono anche giustificare; non paghi di giustificarmi, mi vogliono leggere. Non era pericoloso, che gli uomini mi ammirassero, quando non mi leggevano; ma da quando han cominciato a leggermi mi sento ansioso e indispettito allo stesso tempo. Tu sai come abbia scritto da spregiudicato, da cattivo soggetto. I miei libri mi parevano degni, almeno, di un po' di scandalo. Avrebbero dovuto, per lo meno, provocare negli uomini un sentimento di irritazione, se non di inquietudine, - ma acquietarli no - questo no. Che mi si dica: "ecco un modello di buona politica", è troppo. Invece di bruciarmi nelle piazze, gli uomini vengono a me come mandre di pecore, devotamente, scolasticamente immorali. Oh! Questa universitaria e dotta birbanteria! I miei libri sono commentati nelle scuole: e questo è il più grande scandalo.

Perché si cerca di persuadere i bambini - povere creature innocenti -, che non sono così brutto come pare a prima vista. Che vuoi che succeda? Glielo dicono tutti: finiranno per crederci. Davvero, Giusto Lipsi, lo spettacolo del mio centenario inquieta. In fatto di crisi, sono un vecchio esperto; che ce ne sia una molto grave mi pare indiscutibile, a giudicare da questi sintomi. Gli uomini non hanno più sensibilità morale; ecco un periodo solenne!

Perché le civiltà sono come la cupola di Santa Maria del Fiore: non reggono che grazie al contrappeso della lanterna - e questa lanterna è la morale.

Giusto Lipsio. - Oh! Perché hai aspettato a diventiar saggio, d'essere in mezzo alle ombre? Io t'ho combattuto appunto per le ragioni che hai detto.

Machiavelli. - Ah! Ah!

Giusto Lipsio. - Perché ridi?

Machiavelli. - E' buffo, che non si trovi il modo di litigare, quando siamo peccatori dello stesso cerchio. Ma chissà, forse è per questo. Apri gli occhi e guarda nella tua coscienza con disinteresse..

Dimmi ora se tutte le mie colpe non sono anche le tue? Sì io - forse - in un momento di disperazione, ho concepito una dottrina diabolica; ma tu te ne sei fatto l'araldo. Perché mai tu, Giusto Lipsio, umile servo della Contro Riforma, capzioso difensore della Ragion di Stato, hai scritto dei libri, solo per diffondere un principio di cui avevi orrore?

Se questo principio l'ho creato io, certo l'hai diffuso tu; se io l'ho immaginato, tu l'hai giustificato, ché dico, te ne sei servito senza misura. Ma poiché il mio nome non era il sigillo più opportuno, per far diventiar rispettabile la Ragion di Stato, tu e i tuoi accoliti avete ricorso - oh! oh! a chi mai? a Tacito! Ma non v'accorgete, che fate ridere? Mi bruciate in effigie, e intanto mi rubate sotto mano le idee e le spandete nel mondo, unte dal papa, legittimate da Tacito, e cioè da uno storico che le ha combattute tutta la vita. Oh! A quell'epoca avrei voluto incontrare la sua ombra.

Giusto Lipsio. - Tutto questo discorso non è preciso.

Machiavelli. - Allora ricorriamo ai testi. Prendiamo la tua famosa *Politica*. Ci troviamo, a colpo, questo innocuo precetto: "Se al mio Stato son necessarie una città o una provincia, e so che un altro, nel caso in cui non mi movessi, le occuperebbe con grave mio danno, non debbo forse prevenirlo?" Ecco un consiglio istruttivo, Giusto Lipsio.

Ma non ti sei contentato di sottrarmi, camuffandoli, dei principi; mi hai ripreso anche delle immagini, se non sbaglio, ho scritto che gli uomini sono cattivi e pazzi e che per governarli non basta esser leone, ma bisogna esser volpe. E tu; "In mezzo a chi viviamo? Tra i furbi, i cattivi, e quelli che sembrano fatti tutti di frodi, tranelli e menzogne. Gli stessi Principi appartengono a questa classe; e per quanto preferiscano esser leone, tengono sotto il petto l'astuta volpe. Ma come se questo non bastasse tu fai dello zelo: offri ai principi una definizione ricca di risorse politiche, che avrei avuto vergogna, non dico di scrivere, ma solo di pensare. Io non so come giudichi ora la Frode. Allora pensavi che "La Frode è un sottil disegno, *a virtute aut legibus devium*, e buono per i

Re e per gli Stati”. Tu pensi che la Frode è un “*argutum consilium*” quando io la considero come una triste necessità. Ma poi, chissà! Forse non è vero neanche questo!

Giusto Lipsio. - Lasciami rispondere con calma.

Vorrei raddrizzare, se non ti dispiace, certi argomenti che hai storti alla tua tesi semplicemente con l’astuzia. Definiamo dunque la Ration di Stato: il Botero [02], uno de’ suoi filosofi, ha scritto che la Ration di Stato è “notizia di mezzi atti a fondare, conservare e ampliare un dominio così fatto”. Ma questa definizione, te lo confesso, mi sembra ipocrita. La Ration di Stato, lo sappiamo tutti, è una dottrina che permette allo Stato, in certe occasioni, di violare la legge morale. Ma la Contro Riforma l’ha rinserrata, come si faceva coi venti, in certi otri santi. Non devi ridere, quando ti dico che la Ration di Stato dev’essere unta dalla Chiesa. E’ già un modo di limitarla; questo diritto infame e necessario non è più concesso a tutti, ma solo a certi Stati legittimi, consacrati dalla Chiesa. Tu stesso hai detto che “il Principe naturale ha meno ragioni e necessità di offendere”. Per il fatto stesso che è legittimo è anche più forte e la Ration di Stato gli è meno necessaria. Se tu mi dici che gli Stati, che non sono legittimi, non avranno nessuno scrupolo di violare questa regola, io ti do ragione; ma devo, a ogni modo aggiungere che c’è una differenza: noi non li giustifichiamo più. Ecco un altro limite. Ma non è il solo. Ne abbiamo creati alla morale. Tu hai letto i miei libri con molta attenzione; ma, come succede sempre, non ne hai citati che i brani, che servivano ai tuoi argomenti. Se permetti, mi citerò da me. Tu m’hai maliziosamente ricordata la mia definizione della Frode, ma ti sei fermato a mezzo, io invece ho continuato, e ho detto: “Ci sono tre specie di Frodi; una frode leggera, una mediana, e una grave. Chiamo leggera quella che non s’allontana troppo dalla virtù ed è appena inumidita dalla rugiada della malizia. In questa classe metto la Diffidenza e la Dissimulazione.

Chiamo Mediana quella che s’allontana sempre più dalla virtù e arriva ai confini del vizio. In questa classe metto la Falsità e l’Inganno. Alla terza classe appartengono quelle malizie già robuste e perfette, che non s’allontanano solo dalla virtù; ma anche dalle leggi: e cioè la Perfidia e l’Ingiustizia. Consiglio la prima specie, tollero la seconda, condanno la “ . Esaminiamo ora la tua dottrina. Fin da principio si oppone alla mia, perché io non ammetto tutte le frodi e tu le ammetti tutte. Tu dici: “Un Principe, e massime un Principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose, per le quali gli uomini sono tenuti buoni, essendo spesso necessitato, per mantenere lo Stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione”.

E aggiungi: “A un Principe non è necessario avere tutte le soprascritte qualità, ma è ben necessario parere d’averle ... Deve dunque avere un Principe grande cura, che non gli esca mai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità e paia, a vederlo ed udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione”.

I tuoi Principi non hanno soltanto il diritto di essere infinitamente immorali; ma anche quello di nascondere i loro delitti sotto una illusoria apparenza di rettitudine. Non hanno dunque né limiti morali, né responsabilità. Tu vedi la differenza: questo privilegio del delitto, una volta che è smascherato e messo in piazza, non è più lo stesso: noi abbiamo fatto, della Ration di Stato, un principio pubblico, che ha certi vantaggi, ma ha molti pericoli.

Tu non lo suggerisci ai Principi che facendo l’occhietto.

Noi non l’abbiamo concesso che agli Stati legittimi. Secondo te, regge le “azioni di tutti gli

02 Dalla Treccani. **Giovanni Botero**. Scrittore politico (Bene, od. Bene Vagienna, 1544 - Torino 1617). Gesuita dal 1560, lasciò nel 1580 l’Ordine per urti coi superiori; dal 1582 divenne segretario di s. Carlo Borromeo. Nel 1585 fu in Francia, incaricato da Carlo Emanuele I d’una missione segreta. Tornato in Italia accompagnò Federico Borromeo giovinetto a Roma, e quivi si stabilì per 14 anni, pur facendo frequenti viaggi in Italia e in Europa, per incarico specialmente della Propaganda Fide. Richiamato nel 1599 a Torino da Carlo Emanuele, fu per otto anni precettore dei figli di questo. Poi fu lasciato libero di attendere ai suoi studi. Attento lettore del Machiavelli e di J. Bodin, espone le sue idee politiche, dopo un primo abbozzo (*De regia sapientia*, 1583), nella opera sua più famosa, *Della Ration di Stato*, in 10 libri (1589), cercando in essa di affermare la supremazia dei valori etici e religiosi sulle istanze utilitarie della politica, che tuttavia finiva poi per riconoscere come di fatto operanti nella prassi, lasciando così quei valori etici sul piano di una pura esigenza teorica. La grande fortuna dell’opera, più che all’impianto dottrinale, è legata all’espressione ricca e sistematica dei problemi relativi alla nascita dello stato moderno, da quelli fiscali e tributari a quelli militari, a quelli giuridici ed economici. Questi ultimi già oggetto di un’agile e penetrante operetta (*Delle cause della grandezza e magnificenza delle città*, 1588), furono ripresi e ampliati nelle *Relazioni universali* (ed. completa, in 4 parti, 1596; una 5. parte è stata pubbl. solo nel 1895), organico repertorio di antropogeografia ricco di notizie sulla configurazione fisica, demografica, militare e politica di tutti gli stati del mondo. L’opera divenne un vero e proprio manuale geopolitico della classe dirigente europea e consolidò definitivamente la sua fama.

uomini, e massime de' Principi". Lo consigli persino al capitano che ritorna in patria dopo una guerra vittoriosa, perché "cerchi di punire il suo signore di quella ingratitudine che esso gli userebbe". Ma rimandiamo a poi questi paralleli. Lascia che esaminiamo la mia. La tua dottrina è stata senza dubbio favorita dalla gloria. La storia le ha trovato una formula: *il fine giustifica i mezzi*. Non so quanto ti soddisfi. A me - te lo confesso - pare imprecisa.

Leggo, nel tuo *Principe*, che esistono due specie di crudeltà, quelle *bene usate* e quelle *male usate*. Alla prima specie appartengono le crudeltà, molto grandi, che si fanno di un colpo e che non si ripetono più; alla seconda quelle che, invece di spegnersi, crescono ogni giorno.

Il fine non giustifica dunque tutti i mezzi. Perché, seguendo questo principio alla lettera, non si dovrebbe badare al numero; il fine dovrebbe giustificare non una, ma infinite crudeltà. Questo però mi parrebbe un principio barbaro non degno del tuo sottile ingegno. Tu tieni conto, senza volerlo, della legge del minimo mezzo, che giustifica, economicamente, qualunque principio politico. C'è dunque nel tuo principio più e meno di quel che si crede.

In verità tu sei più logico, ma allo stesso tempo più immorale, perché non dici il *fine*, ma il *successo* giustifica i mezzi. E' nato, molto tempo dopo di te, un filosofo, un certo Hegel, che devo aver incontrato fra le ombre e che ha scritto, se non mi sbaglio, qualcosa di simile. Questo principio mi sembra più logico, perché sarebbe veramente ridicolo che tu battessi le mani a un Principe il quale, dopo aver usato di tutti i mezzi, leciti e illeciti, non riesce nemmeno a vivere; ma mi sembra anche più immorale, perché dovendo scegliere tra un Principe saggio e disgraziato e un fortunato birbante, concedi per definizione a quest'ultimo il tuo favore.

Bisogna, in ogni modo, rilevare che questo principio, che sia savio o no, è molto lontano dal nostro. Perché tu lo dai agli uomini come una regola rigorosa; e noi non pensiamo, invece, che a limitarlo. La monarchia assoluta doveva conciliare le necessità del suo sviluppo, con le tradizioni morali e religiose del seicento. Noi abbiamo cercato il solo accordo in cui queste contraddizioni potessero risolversi. Il nostro compito, come ti dicevo, è stato di chiudere in vasi di ferro la tempesta che hai scatenato.

Se è dunque vero che il successo giustifica i mezzi, ciò che non credo, la tua dialettica, per questa volta, non è giustificata, perché mi pare che non abbia ottenuto il più piccolo successo.

Machiavelli. - Forse hai ragione Giusto Lipsio; ma c'è, tra noi due, questa differenza: tu sei un ragioniere, io sono un uomo. E' come dirti che mi riempiono le passioni. Oh! Com'è facile fare di una teoria delle preparazioni anatomiche; come è difficile ritrovarne l'origine! Vedi, quello che mi interessa, in una teoria, sono le brume psicologiche da cui è venuta fuori. La gente pensa:

Machiavelli ha guardato il mondo, s'è chiesto che cosa bisognasse credere dinanzi a quella moltitudine di pazzi e di disonesti, ed è arrivato al suo principio, di gradino in gradino, per la comoda e dolce via della logica. Giusto Lipsio, sulla terra, a questo modo, le cose non succedono mai! I principii nascono dalle passioni, che nascono dalle cose. Ma la trama degli avvenimenti è imprevedibile. Le passioni, per esprimersi, scelgono gli sbocchi più sorprendenti. Alle volte s'oppongono agli avvenimenti, alle volte, per reazione, ci si modellano sopra. Non è incredibile? Ma forse questo è italiano. Ti meraviglierò, Giusto Lipsio, dicendoti che i nostri principii, che non s'accordano punto, nascono poi dalle stesse passioni.

Non ho avuto che una nostalgia: l'ordine; che un amore: la giustizia. Ma come parlarti del mio tempo? Tu non lo conosci. Ti dirò solo che non ci si viveva così comodamente, come ora gli uomini credono.

Era il trionfo del provvisorio. E' come dirti che era il trionfo del delitto. La mia esperienza m'ha insegnato che qualunque Stato provvisorio è criminale, e che uno Stato è tanto più giusto quanto più è vecchio. E io, io che avrei potuto governare quella tempesta; io che, solo tra quegli uomini ubriachi di potenza transitoria, avevo nel sangue la passione della giustizia. Io, Machiavelli, giocavo alle carte all'Albergaccio ^[03] - rialzando il bavero della mia veste perché non si vedessero sul mio

03 Da Wikipedia. Casa Machiavelli o, come è universalmente conosciuta, l'**Albergaccio** fu la dimora di Niccolò Machiavelli durante l'esilio ed è situata in località Sant'Andrea in Percussina, nel comune di San Casciano in Val di Pesa.

Niccolò Machiavelli (1469 - 1527) segretario della Repubblica fiorentina negli anni che vanno dal 1498 al 1512, è una delle figure più grandi ed interessanti del Rinascimento. Scrittore vario e colto, riservò i suoi interessi soprattutto alla politica, che, primo fra tutti, considerò una scienza a sé stante.

collo magro, le striscie rosse dei tratti di corda! Non ti stupire, Giusto Lipsio; questo succede a tutti gli uomini che amano la giustizia, quando vivono nel regno dell'ingiustizia.

Che pensi tu dell'ingiustizia? Io la stimo una delle più funeste epidemie sociali; e perchè no? civili. Socialmente, non è che un immenso spreco. Non mi sembra possibile che uno Stato ingiusto possa presentare un bilancio attivo.

Oh! Giusto Lipsio, io sono stato, nel segreto del mio cuore, un uomo profondamente morale. Posso dirlo, oramai; non credo alla forza politica dell'immoralità.

Un paese onesto è sempre più forte, quando si considera la sua storia dal fondo dei secoli di un paese disonesto. Sono più rigoroso di te; non concedo la Ragione di Stato neanche agli Stati Legittimi, unti dal papa. La Ragion di Stato non è soltanto un'infamia: è una stupidaggine; e la politica più furba è sempre quella più saggia.

Che cos'è, infatti, una "malizia" politica? E' la rottura di un equilibrio: trionfa una nuova combinazione di cose che è falsa e conserva soltanto l'apparenza della vecchia solidità. La Potenza che l'ha stabilita prospera; ma è come se giacesse sul piatto di una bilancia alterata: alla minima debolezza, riprende il sopravvento l'equilibrio naturale dei pesi.

E come evitare quel momento? La potenza furba è sempre inquieta. Si difende con altre malizie, che alterano ancora un assurdo equilibrio. E più la bilancia pende dalla sua parte, più questa Potenza si adombra, perché teme, giustamente, una reazione che dev'essere uguale all'azione.

Le sciocchezze si fanno appunto in questo stato di diffidente irrequietudine. Tu mi dici che c'è in tutti i tempi un minimo di squilibrio naturale, che l'equilibrio naturale non coincide mai perfettamente con l'equilibrio politico. E' vero. Questo minimo esiste; ma le epoche savie non cercano che di diminuirlo.

Lipsio. - Casco dalle nuvole! Ma allora, perché hai scritto il *Principe*?

Machiavelli. - Giusto Lipsio, sei troppo sapiente per capirmi. Ci sono, nella vita umana, dei momenti scintillanti, in cui lo spirito umano si placa nel paradosso di sé. In due maniere soltanto possiamo vendicarci del destino: o reagendo, o aiutandolo, senza crederci, a scatenarsi. Io, in mezzo alla tempesta, ho ritrovato la calma nel rovesciamento dei miei eccessi; mi sono ubriacato delle passioni che detestavo e le ho offerte, preda ironica, ai vizi degli uomini, per vederli malati del mio stesso dolore. Il mio secolo era popolato d'esiliati: tutti coloro che non avevano voluto vivere secondo l'uso del tempo.

Io son rimasto radicato alla terra, che m'aveva generato.

E ho preferito essere l'esiliato di me medesimo.

[...]

La Casa di S. Andrea in Percussina apparteneva insieme a diversi poderi alla famiglia dello Scrittore.

Qui egli si rifugiò dopo essere stato esiliato da Firenze nel 1512, quando in città ritornarono i Medici. La fattoria, con l'annessa osteria dell'Albergaccio, è descritta in una delle sue più famose lettere, quella indirizzata all'amico Francesco Vettori e datata 10 dicembre 1513. Nella lettera viene descritta la sua giornata fra le occupazioni che gli derivano dalla conduzione delle sue proprietà e le serate trascorse all'osteria a giocare a tric-trac con l'oste ed un macellaio del luogo. Ma la notte egli si ritira nella sua biblioteca e trascorre le ore leggendo i classici, che gli hanno ispirato un libretto, scritto di getto in pochi mesi, ed intitolato *De Principatibus: il Principe*, l'opera alla quale deve la sua fama.

Dopo la sua morte la casa passò agli eredi e sempre in linea ereditaria venne alla nobile famiglia fiorentina dei Serristori. Da pochi anni appartiene al Gruppo Italiano Vini che qui ha alcuni dei suoi vigneti e che l'ha restaurata in modo accurato. Si possono visitare gli ambienti della villa, le cantine e, attraverso un passaggio sotterraneo, entrare nell'osteria descritta dallo stesso Machiavelli.

Egidio Reale (*)
Athenee di Ginevra - Nov. 1933.

I

Quando, chiamato a parlare di Leo Ferrero [01], io cercavo nei giorni scorsi di rievocare a me stesso l'immagine sua, l'immagine della sua fanciullezza e della sua giovinezza, nei ricordi che avevo di Lui, nelle parole e nei silenzi - ugualmente eloquenti - dei suoi cari, nei suoi versi e nelle sue prose, nelle lettere commoventi e commosse di quanti, avendolo conosciuto, erano stati spinti ad ammirarlo ed amarlo, un sentimento di un tratto mi vinse ed avvinse, un sentimento che era così prepotente e così forte e così penoso che mai più mi è stato possibile sottrarmi ad esso: il sentimento della tragicità di una vita così luminosa di sole e di speranze e così solcata di tempeste e di abbandoni, così piena di promesse e così presto troncata dalla morte, respiro così vasto in un corso così breve. E questa mi apparve essere la nota fondamentale, la caratteristica saliente, della sua personalità intellettuale ed umana: il contrasto drammatico tra la gioia del vivere ed il presentimento della morte, tra la volontà che si strugge vanamente ricercando ed inseguendo una felicità che raggiungere non è possibile, tra il prepotente bisogno di amare e di cantare tutte le cose belle, di vivere in un mondo ideale fatto di sogni e di chimere e la sensazione tormentosa e la visione di quel che la vita è nella Sua realtà; tra l'aspirazione incessante a segnare con la sua opera una traccia che non sparisca e il timore di non poter tradurre negli scritti le creature della sua mente, di morire, come egli canterà ancora quasi adolescente: "d'opre incompiute ignoto autore", per "dormire a fianco a fianco coi suoi sogni sepolti ore dopo ore".

La sua prima giovinezza è felice; gli sono viatico e guida le parole che la mamma "a lui che sta per entrare nella vita - ha dedicato - la vita offrendo del nonno [02]. Il sole è in noi figlio mio. La gloria è di pochi, ma è di tutte le anime esser fedeli a se stessi, prezioso privilegio che supera in valore la ricchezza, la fama, gli onori; poiché la tranquilla sicurezza che esso concede, la tristizia e l'invidia degli uomini non possono strappare mai ...".

E sarà sua la noncuranza degli onori e delle facili glorie, sua l'insofferenza delle cose volgari, sua la

* patrimonio.archivio.senato.it **Egidio Reale** 1904 - 1958

Il fondo e' costituito essenzialmente da corrispondenza (millequattrocento lettere) inviata a Reale nell'arco di un trentennio dal 1927 al 1958.

La documentazione non e' soltanto essenziale per studiare l'attività svolta da Reale, i suoi innumerevoli interessi, il suo impegno politico, la sua collaborazione a giornali e riviste, i suoi studi nel campo della disciplina giuridica, ma anche il ruolo svolto da Reale e da molte personalità di primissimo piano dell'antifascismo italiano, non solo di area repubblicana ed azionista. Egidio Reale espatriò clandestinamente in Svizzera nel 1928 e qui trascorse in massima parte il suo esilio, con brevi soggiorni in Spagna, Belgio e Francia. La corrispondenza si riferisce soprattutto a questo periodo e la sola lettura dell'indice dei nomi dei corrispondenti è sufficiente a dare un'idea dell'importanza e della complessità dei rapporti privati e pubblici mantenuti da Reale. Esempio dell'intersecarsi del privato più intimo e del pubblico e' costituito dal corpus di lettere di Gaetano Salvemini (211 lettere da 1930 al 1955) al quale Reale fu legato da grande amicizia e profonda stima, così da essere il suo più fidato e lucido collaboratore. Da segnalare anche la corrispondenza con Carlo Sforza (70 lettere dal 1930 al 1950) al quale lo unì il comune desiderio di ricostruire l'Italia sin dall'inizio degli anni bui del fascismo; con Randolfo Pacciardi (100 lettere dal 1928 al 1941) a lui vicino per credo politico e per le analoghe vicende vissute a cominciare dal dicembre del 1926, mese in cui insieme lasciarono l'Italia per una esilio protrattasi poi per quasi vent'anni; con Ernesto Rossi (70 lettere dal 1943 al 1958) con il quale vivace fu il dibattito sulla creazione della nuova Italia repubblicana e sulla sua stabilizzazione; con Eugenio Chiesa (23 lettere 1928 al 1930) esponente di quel partito repubblicano storico e passionale; con Giuseppe Chiostergi (20 lettere dal 1929 al 1946) insieme al quale tanto si adoperò al fine di migliorare la vita di molti italiani all'estero. Da segnalare ancora le numerose lettere dei massimi esponenti dell'antifascismo: Rosselli, Pertini, Ferrero, Morandi, Schiavetti, Canevascini, Campolonghi, Battisti, Facchinetti, Nenni, Nitti, Parri, Bergamo, Valeri, Tarchiani, Venturi, a Prato, Rusca e tanti altri che configurano la pluralità e le molte sfaccettature del movimento antifascista.

Sono anche presenti alcune missive interessanti successive al 1945 relative sia ai contatti avvenuti tra Reale e i rappresentanti dei governi alleati, che alle mansioni da lui svolte come inviato straordinario e ministro plenipotenziario ed infine come ambasciatore italiano a Berna.

Da rilevare la scarsa presenza di minute di risposta di Reale ai suoi corrispondenti.

Nella serie documentazione (dal fascicolo 202 al fascicolo 219) un'attenzione particolare merita il fascicolo 202 che conserva le carte relative alla adesione degli intellettuali europei alla protesta contro l'imposizione del giuramenti di fedeltà al fascismo richiesta ai professori universitari nel 1931. [...]

01 Dalla Treccani. **Leo Ferrero**. Scrittore italiano (Torino 1903 - Santa Fe, Nuovo Messico, 1933), figlio di Guglielmo e di Gina Lombroso. Antifascista, nel 1928 abbandonò l'Italia, dove si era fatto conoscere fra i giovani scrittori di *Solaria*, e si recò prima a Parigi e a Londra, quindi negli Stati Uniti. Del suo ingegno precoce e versatile sono testimonianza sia lavori drammatici (*La chioma di Berenice*, 1924; *Le campagne senza Madonna*, 1924; *Angélica*, 1929, composta originariamente, come altri suoi scritti, in francese) e narrativi, sia saggi (fra cui *Leonardo o dell'arte*, ed. it. 1929)

02 Gina Lombroso, *Vita di Cesare Lombroso*, scritta dalla figlia, Ed. Zanichelli, Bologna.

fede nella bellezza e nella bontà, suo lo sforzo continuo, incessante, di rendersi sempre migliore, perché un giorno il lavoro e l'ingegno possano trovare il loro trionfo.

E il trionfo viene quando non è ancora ventenne; quasi egli non lo cerca e non se ne accorge.

Egli ha già scritto versi e prose e sta preparando saggi artistici e storici: *Il Leonardo*, *La Palingenesi di Roma*.

Il teatro lo tenta. E' dapprima la *Chioma di Berenice*, dramma dell'amore pagano, della voluttà che si consuma e si placa nella morte, dal quale emana un sì dolce profumo di poesia, e già appare una così chiara e vigile coscienza di artista, una così lirica esperienza della vita. Alla *Chioma di Berenice* fan seguito le *Campagne senza Madonna*, il piccolo grande dramma della lotta fra la campagna e la città, dove il contrasto dei sentimenti, delle aspirazioni, dei sogni, raggiunge vette così elevate, ed espressione così lirica e risonanza così musicale.

Semplici la trama e la vicenda: Giovanni, spinto dalla romantica sua fantasia e forse anche dalla voce misteriosa del sangue, verso le luci, il bagliore, il tumulto, la vita della città appena intravista e tanto sognata è trattenuto alla terra che egli non ama, dall'amore della sua donna, così forte e prepotente che quando la sua decisione d'andarsene è presa e i compagni l'attendono, non può più muoversi e vede il suo impeto di volontà ribelle cedere e piegarsi appena Primetta gli si fa dinnanzi, corrucciata ed aspra, ma semplice e bella quale gli apparve nell'ora del suo più fervido amore.

Il 15 maggio 1934, le *Campagne senza Madonna* [⁰³] sono rappresentate a Roma. "Se c'è un regno dell'intellettualità - scriverà un critico nel darne il resoconto - come ce n'è uno della moda, Leo Ferrerò può vantarsi di avere avuto ieri sera l'onore di un *parterre de rois*, tante erano, fra spodestate e felicemente regnanti, le Altezze che popolavano la piccola sala del Teatro Moderno". E quel *parterre de rois*, dell'intelligenza, della letteratura, dell'arte, è concorde nel decretare il trionfo, concorde nel ritenere che l'autore è più che una promessa, più che una speranza: è un'affermazione che fa onore alla letteratura ed all'arte italiana.

E quando queste *Campagne senza Madonna* saranno pubblicate, insieme alla *Chioma di Berenice*, in un volume, uno dei più acuti critici teatrali e dei più severi, Adriano Tilgher, che ne detterà la prefazione, scriverà: "Questi lavori ci provano a sufficienza, come più che una promessa Leo Ferrerò oggi sia già un'affermazione della nostra giovanissima generazione letteraria, tanto più grata quanto più irreperibile sembrava essersi fatta la razza dei giovani in cui fosse ancora da sperare".

Ma né il teatro né il successo valgono a distrarlo dagli studi, dall'arte, dalla poesia che sono le sue vere passioni. Dopo aver ondeggiato fra uno studio su Dante, e uno su Leonardo, si decide per quest'ultimo e scrive in pochi mesi per la sua laurea quel *Leonardo* che Valéry [⁰⁴] presenta dicendo: "Sotto il nome e con l'invocazione di Leonardo da Vinci - voi ponete, all'inizio della vostra carriera, una preoccupazione ed una meditazione di estetica pura. E' ciò per cui finiscono, e spesso periscono, molti filosofi. Niente di più nobile e di più ardito. Voi avete esaminato con una

03 Dedicà di Leo Ferrero nell'edizione del 1924: "A Cesare Lombroso, padre di mia madre, che per la vita e l'opera eroiche mi lasciò il rimpianto di non averlo conosciuto e una continua nostalgia di lui.

Alla mia mamma, che avrà in segreto la dedica di tutto quanto scriverò nella vita, per avermi insegnato a vedere nel cuore degli uomini.

Affinché sappiano che tra noi l'amore al bello e al vero non si esaurisce in poche generazioni.

L. F.

04 Dalla Treccani. **Paul Valéry**. Poeta francese (Sète 1871 - Parigi 1945). Consacrato erede di S. Mallarmé e maestro del simbolismo con *La jeune Parque* (1917), pubblicò poi diversi titoli, tra cui, *Charmes* (1922), la sua raccolta più importante.

Di padre corso e madre italiana, studiò legge a Montpellier, dove conobbe P. Louÿs, che ospitò sulla rivista *La conquête* alcune sue poesie d'ispirazione simbolista e lo mise in contatto con Gide e Mallarmé. Una crisi violenta, che lo colse nel 1892 mentre si trovava a Genova, lo indusse a immolare i propri ideali estetici a vantaggio di una conoscenza scientifica, e a rinunciare alla creazione poetica. Trasferitosi a Parigi (1894), lavorò al ministero della guerra e frequentò l'ambiente artistico e letterario, stringendo amicizia con Degas e Renoir e divenendo assiduo di Mallarmé. Fu membro dell'Académie française dal 1923 e prof. al Collège de France. Pubblicò prose di tormentata e meditata originalità: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), un'introduzione al proprio metodo intellettuale; *La soirée avec Monsieur Teste* (1896); *La conquête allemande* (1897); poi col titolo *Une conquête méthodique*, (1924), in cui annunciava l'espansione dell'economia tedesca. Dopo il ritorno alla poesia con *La jeune Parque*, frutto di una lunga elaborazione, pubblicò *Album de vers anciens* (1920), *Odes* (1920) e *Charmes*, che include tra l'altro *Le cimetière marin*, e numerosi saggi: i dialoghi *Eupalinos ou l'Architecte* e *L'âme et la danse* (1923); le cinque serie di *Variété* (1924, 1929, 1936, 1938, 1944); *Rhumbs* (1926); *Analecta* (1926); *Autres rhumbs* (1927); *Suite* (1930); *Tel quel* (2 voll., 1941-43), un estratto dei *Cahiers*, che Valéry tenne dal 1894 alla morte. Postumi sono usciti, oltre a vari volumi di corrispondenza, il saggio *Descartes* (1960) e la raccolta dei *Cahiers* (29 voll., 1957-61).

precisione e un'acutezza ammirevoli alcuni punti fra i più delicati di quelle eterne ricerche che hanno per oggetto di rendere il Bello quasi intelligibile e di indicarci i motivi dell'esserne grandemente commossi".

Ma ecco che la Patria, o coloro che parlano in nome della Patria e questa credono onorare rendendola ingiusta contro i suoi figli, gli toglie ogni possibilità di servirla, **per punire nel figlio il nome illustre del padre, del padre che non vuole che la luce del suo pensiero si spenga, che non sa e non può rinunciare - né per desiderio di onori né per brama di quiete - alla dignità, alla libertà dello spirito, alla fierezza, virtù senza delle quali - per i sapienti come per gli umili - la vita non è degna di essere vissuta** (grassetto mio). Giornali, riviste, case editrici, teatri gli sbarrano le porte. Non v'è possibilità di resistenza. Non c'è che una via che gli resti aperta, quella che tanti, in Italia, sulle orme del primo e più grande degli esuli, Dante, hanno in ogni tempo preso, con lo schianto nell'anima, la via dell'esilio. La patria ormai non potrà egli servire, onorare, amare che nell'esilio. E servirla, amarla, onorarla nell'esilio, sarà la sua vendetta contro l'ingiustizia.

Come pungente, nell'istante in cui abbandona la Patria, egli deve sentire l'amarezza delle parole che un giorno, molti anni innanzi la mamma sua, pensando al padre, e forse presaga dell'avvenire del figliolo aveva scritto ^[05]: "Nessuno che non sia Italiano può capire l'amore disperato, amaro, contraddittorio, che ci unisce a questa terra, che ci è così dolce nutrice nell'infanzia, così splendida culla nell'adolescenza, così ostile matrigna negli anni virili, lasciandoci lungo tutta la vita il rammarico vago di un paradiso perduto, che non riusciamo nella nostra esistenza a ritrovare mai più!".

E questo amore disperato che egli porterà con sé, per sempre, quest'amore - gioia e tormento - che dà un così vivo senso di tristezza alle sue liriche ed alle sue prose, dal saggio sulla *Tragica grandezza d'Italia* ^[06], al suo *Addio a Roma*, all'ultima invocazione alla Patria, la lirica squisita di sentimento e di passione, che egli dedica all'Italia.

Parte. Parigi, la Francia lo accolgono. Sono, dal 1927 al 1932, anni di assiduo lavoro, nello sforzo di cogliere della lingua che non è quella materna, tutte le bellezze, le sfumature, le armonie. Ed è, infine, dopo lunga preparazione e meditazione, il *Paris, dernier modèle de l'Occident*. E' se non, ancora la gloria, la notorietà. L'avvenire si apre di nuovo pieno di promesse e di speranze. Anche coloro che non lo conoscono, ma che ne hanno letto un articolo o un saggio, ed i più grandi, i più illustri tra essi, lo amano, lo seguono trepidanti. Non scriverà forse, fra i tanti, Henri Bergson: "Sapevo ch'egli sarebbe stato, ch'egli era già, uno degli uomini più ragguardevoli del nostro tempo". Non può essere egli dunque soddisfatto e contento e prepararsi con certezza, ai nuovi successi che l'attendono?

Non può dunque placarsi questo interiore tormento? No, non si placa. E dalla Francia lo spinge ancora, peregrino errante dietro un sogno che sfugge, in altri paesi, e, dopo un ultimo malinconico saluto al suo Ulivello, gli fa valicare l'Oceano, a vedere se la felicità si ritrovi nelle immense città dell'America.

I suoi quaderni si riempiono di note, di pensieri, di riflessioni ^[07]. Ma il suo errare verso terre sempre nuove e diverse, il suo ripiegarsi su se stesso, il suo stesso tormento che si va facendo sempre più vivo, non gli impediscono il lavoro.

E' di quegli ultimi mesi della sua vita, il romanzo che anch'esso sarà raccolto e pubblicato dalla pietà dei genitori: *Espoirs*. Doveva essere il primo volume del grande ciclo della *Commedia italiana*, al quale egli andava da lungo tempo pensando, e nel quale si proponeva di esporre alcuni problemi psicologici e morali, che gli sembravano di un'importanza capitale. Dopo averlo rifatto parecchie volte a Parigi, egli l'aveva buttato giù nel giro di pochi mesi e gli ultimi capitoli ne aveva tracciato mentre errava, nelle immense vallate, desertiche e lussureggianti, del Messico.

Quel romanzo è delizioso. E' il romanzo della giovinezza, ma non della giovinezza quale uno scrittore la vede al suo scrittoio, nelle sue osservazioni o nella sua fantasia, ma della giovinezza vera, quale Leo e i suoi compagni e i suoi amici l'hanno vissuta, senza veli e senza ipocrisie, con

05 *Storia della Vita di Cesare Lombroso narrata dalla figlia*, Zanichelli Bologna.

06 Leo Ferrero, *La Catena degli anni Poesie*, Casa editrice Capolago Lugano.

07 Da cui esciranno: *Désespoir - Poèmes, pensées, prières, e Amérique, miroir grossissant de l'Europe*. Nota del redattore.

tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti, con gli entusiasmi e le delusioni, le passioni e gli sconforti, le esaltazioni e gli abbandoni, le esuberanze e le generosità, le fantasie, i sogni, fianco i capricci. Ma neppure questo lavoro lo placa; egli persegue ansioso il suo scopo.

“Perchè l’Umanità deve soffrire?” domanda egli d’un tratto poco prima di andarsene dall’Università di Yale, ove tante simpatie ed un così vivo senso di ammirazione aveva destato ad uno dei suoi compagni di lavoro, e di studi che dalla domanda improvvisa resta turbato e pensoso. - “V’è forse, nel mondo, un luogo dove gli uomini non soffrono, dove la vita si svolge nella serenità e nella dolcezza, dove si ritrovi infine la felicità?” E’ il motivo fondamentale della sua vita e del suo pensiero che torna incessante. Ed egli parte ancora, alla ricerca dei silenzi di un paese senza macchine, ove gli uomini vivano a contatto della natura, e dalla terra vedano uscire i frutti più squisiti e la vegetazione più rigogliosa, verso i villaggi e le campagne abitati dagli Indiani del Messico. E neppure qui lo trova.

Ed allora, se la felicità è una menzogna, se il dolore è la sola legge dell’Umanità cui sottrarsi non è possibile, se sono fantasie e sogni le belle cose che egli ha tanto amato e per le quali ha tanto sofferto, a che la vita?

E l’inquietudine si fa più viva e più acuto si fa il tormento. Non è forse in questo suo tormento interiore, che egli nasconde sotto la grazia del più dolce dei sorrisi, qualcosa che ravvicina e lo ricongiunge all’eroe di quella *Angelica* che i suoi genitori conosceranno e leggeranno nell’ora della funebre veglia, e che avrà un così grande successo?

Non è Leo il temerario eroe che solo ha osato affrontare e vincere il tiranno dinnanzi al quale tutti s’inchinavano tremando? Non è Leo quell’Orlando che ferito a morte dalla stessa Angelica che egli aveva liberata; mentre per l’ultima volta l’aurora tinge per lui il cielo e i campanili di rosa, e la città appare ancor tenue nell’ombra color di viola, nel delirio confessa l’esser suo? Per non vedere il trionfo dell’ingiustizia egli se ne è andato lontano.

Ma da lontano la nostalgia lo prende del grande sole della Patria, delle sue vigne bionde, dei suoi crepuscoli consumati da un antico languore del suo mare opaco, tremulo nel fondo delle pianure; delle sue donne dolci e devote, dei suoi uomini dallo sguardo intelligente e pensoso, dei suoi marmi, dei suoi silenzi, della sua disperata magnificenza. Come un’amante meravigliosa e indifferente, non si può obliare questa Patria, e si desidera morire per essa. E, per morire per essa, è tornato senza speranza; ed ora si muore.

Come all’eroe della sua fantasia, ecco che una mesta, acuta accorata nostalgia assale il poeta, una nostalgia che gli preme, avvince, torce l’anima: nostalgia della casa lontana e del suo Ulivello, della mamma e del babbo, della sua Nina, delle fanciulle compagne lontane di giuochi, di sogni, di garruli trilli; nostalgia dei cieli tempestati di stelle, melanconicamente allietati dal canto dei grilli nascosti fra il fresco dei grani, nei campi odorosi di fieno. E, nella notte, egli intende e sente ancora una volta - realtà o fantasia della mente che corre dietro al sogno lontano - la canzone senza parole dell’usignuolo che così sovente ritorna negli scritti, nelle poesie, nei colloqui, nelle lettere: il canto che gli dà la sensazione e la nozione della divinità. E dal cuore gli sale improvvisa l’invocazione alla Vergine che egli aveva elevata dieci anni prima:

*Vergine, te prego malato e stanco
poi che mi ha invaso coll’ombre il terrore
di scomparire, come il giorno muore,
senza aver scritto i miei sogni sul bianco.*

*Fammi creare, a te domando in grazia,
tutti i miei figli, ché ho in loro ogni bene,
e poi che muoia anche deserto e solo. [08]*

No, dolce fanciullo poeta: la tua preghiera non sarà accolta. Né la tua nostalgia sarà appagata.

No. Gli usignuoli della tua terra non canteranno per te l’ultima canzone, né l’aurora tingerà il cielo di rosa, né i crepuscoli appariranno consumati da un antico languore, né il mare tremerà opaco nel fondo delle pianure. Il ciclo breve della tua vita si conclude e si chiude. E si placa, lontano dai tuoi,

nella morte, il tormento. Mentre per l'ultima volta il sorriso ti illumina il volto di fanciullo nell'ultimo raggio di sole, quel tormento, prima di placarsi per sempre, ti farà rivolgere, alla compagna di viaggio che fra qualche istante raccoglierà fra le sue braccia, inerte il tuo corpo, l'ultima suprema domanda: Quali sono gli ultimi pensieri di un morente?

Poi, dopo l'urto che spezza il tenue filo che ancora legava l'anima al corpo, quel che resta di te ripasserà l'Oceano, toccherà, in un livido mattino autunnale, le coste dell'Europa e attraverserà in un tramonto pieno di dolcezza e di malinconia quale tu amavi, la tua Parigi, ma non andrà e riposare - ora che l'irrequietezza dello spirito s'è placata ed il dramma della vita è finito, sotto il sole ardente della tua Patria, ma, perché coloro che tu amasti e ti amano disperatamente possano vegliarti ancora, sosterrà nel cimitero desueto della città ospitale, mentre la mamma ed il babbo, "nell'attesa di essere di nuovo accanto e te per sempre", a te continueranno a dedicare, nello strazio che non si placa, nel dolore che non piange, ma di dentro impetra, tutti i pensieri di ieri, di oggi, di domani, di sempre.

Egidio Reale.