

comunque lo chiamino. Con tutto ciò alla divina potenza di quella poesia egli, poeta vero, non si sapeva sottrarre né al poeta disconosceva il « raro ingegno »: in fondo in fondo, e anche ce lo scopre quell'ultima facezia, egli s'accorava e quasi indispettiva di essere in disaccordo con sé stesso, il disaccordo suo medesimo riascoltando ingrandito dal contrario accordo degli innumeri altri lettori. Indi a poche settimane, nella pace grande e senza fine egli quietava questo come ogni altro íntimo dissidio, e se l'« illusione » vide, com'egli credeva fermamente, non essere « illusione », « sotto le grandi ale del perdono d'Iddio » bene conobbe e riconobbe e amò la grandezza dell'uno e dell'altro poeta, del Foscolo e del Leopardi, e s'accompagnò loro.

EZIO CHIÒRBOLI

APPUNTI E VARIETÀ

G. G. Macchiavelli illustratore di Dante

Non vogliamo esaltare l'opera d'un incisore ch'ebbe i pregi ed i vizi del suo secolo, ma poiché il bolognese Macchiavelli fu piú maltrattato che studiato, e l'edizione del 1819-21, con la ristampa del 26, bella piú che autorevole, è degna di trovarsi in ogni importante raccolta dantesca, pare a noi di poter temperare la severità d'alcuni giudici e di dover correggere date e notizie ripetute ed erronee.

Il D'Agincourt, nei *Fragmens de sculpture antique en terre cuite* (Paris, 1814), ricorda meritamente il disegnatore che l'ha servito per piú di trent'anni « avec un zèle et une exactitude bien rares », ed aggiunge ch'egli, morto cinquantenne, a' 16 del febbraio 1811 « a laissé un recueil de plus de cent gravures, d'après des sujets de sa composition, tirés des trois actes de la *Divina Commedia* du Dante, dont il sentait vivement les beautés. Ces gravures pourraient enrichir une nouvelle édition de ce poète; elles sont encore inédites à Bologne, entre les mains de l'héritier de Macchiavelli ». Era

questi l'ab. Filippo Macchiavelli, che curò l'edizione della *Commedia*, con poche note eclettiche ed i rami del congiunto ⁽¹⁾. Nel 1841 Artaud De Montor ⁽²⁾ scrive d'aver nella sua libreria la serie scompleta delle stampe del Macchiavelli, che l'autore aveva mandata in omaggio a Seroux d'Agincourt ⁽³⁾. « Dans quelques planches, l'on reconnoît du talent. Le sentiment général est plus dantesque que dans Flaxman; le dessin d'ailleurs est loin d'être aussi correct ».

Quattro anni appresso, il De Batines ⁽⁴⁾ osserva: « grande maestria nell'arte e profonda intelligenza del Poema si rivela in queste tavole del Macchiavelli, giudicate anco piú belle di quelle bellissime dell'*Ancora* » ⁽⁵⁾. Il richiamo è inopportuno, come il confronto: la tecnica, le dimensioni e la qualità delle figure sono diametralmente opposte: mentre il primo artista vuol fissare, con dura sicurezza di linee, la piccola scena che un miniatore di qualche secolo addietro confinava nell'occhio o nel corpo d'una capitale, gli altri due (l'Ademollo e il Nenci) *dipingono* il quadro animato arioso e fantastico, e staccandosi da' cavallereschi e georgici disegnatori dello Zatta ⁽⁶⁾, annunziano, fra intemperanze barocche e reticenze neoantiche, il drammatico romanticismo del Doré. Il Ferrazzi ⁽⁷⁾ copia il De Batines, ma (non sono passati quattro anni) Carlo Witte ⁽⁸⁾ insorge contro l'edizione bolognese « mit skandalös schlechten Kupfern und dürrftigen ». Gli altri stranieri, naturalmente, lo seguono: il Kraus ⁽⁹⁾, che altera anche il nome d'uno degli stampatori, cita, di seconda mano, il maligno Colelli, ed il Volkmann ⁽¹⁰⁾ conchiude « quanto a grazia artistica e lucidità di sentimento (l'illustrazione del bolognese), è bene al di sotto di molte antiche miniature ».

⁽¹⁾ *La Divina Commedia con tavole in rame*, Bologna, 1819-21.

⁽²⁾ *Histoire de Dante Alighieri*, Paris, 1841, p. 598'.

⁽³⁾ In essa le stampe (in-4 oblungo) sono 39 per l'*Inferno*, e 37 per il *Purgatorio*; nessuna per il *Paradiso*. Nell'edizione bolognese, invece, raggiungono il numero di 101, così distribuite: 35 nella prima cantica, 33 nella seconda e 33 nella terza. Il lavoro, contrariamente all'opinione de' dantologi, cominciò nel 1804 e finì nel 7. Per convincersene, basta citare il millesimo apposto alle tavv. 26 e 52.

⁽⁴⁾ *Bibliografia dantesca*, I, Prato, 1845, p. 147.

⁽⁵⁾ *La Divina Commedia con tavole in rame*, Firenze, 1817-19. Le tavole sono disegnate da Luigi Ademollo e Francesco Nenci.

⁽⁶⁾ *La Div. Commedia con varie annotazioni e copiosi rami adornata*, Venezia, 1757-58.

⁽⁷⁾ *Enciclopedia dantesca*, II, Bassano, 1865, pp. 377 e 745.

⁽⁸⁾ *Dante Forschungen - Altes und Neues*, Halle, 1869, I, pp. 188-89.

⁽⁹⁾ *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik*, Berlin, 1897, p. 603.

⁽¹⁰⁾ *Iconografia dantesca*, Firenze-Venezia, 1898, pp. 96-97.

La morale stessa congiurò contro le oneste intenzioni artistiche del Macchiavelli ⁽¹⁾: s'ingiunse agli editori di coprire le nudità in due modi diversi: con piccoli pampani o con perizomi (ossia larghe bendature), che provocano sospetti dove l'innocenza non cercherebbe impuri adescamenti: è la censura che, ne' musei vaticani, vale per le statue e che, nel *Giudizio* della Sistina, stravince col mestiere di sarto del Brachetton. Un esemplare del 1826 ⁽²⁾ con tavole doppie e triple, simile a quello conservato nell'Archiginnasio di Bologna ⁽³⁾, passò dal bibliofilo Agostino Palesa alla collezione dantesca del Museo Civico di Padova, e ne documenta la rarità la nota inedita di Michelangelo Gualandi, vergata a Bologna nel novembre 1853 ⁽⁴⁾.

Il Macchiavelli lavora a intervalli, ma il crederlo un plagiatore dell'ammirabilissimo Flaxman, i cui disegni a contorno sono in voga dal 1793, è un arbitrio di chi generalizza ⁽⁵⁾. Dal confronto diligente delle due raccolte di tavole risultano, invece, poche trascurabili reminiscenze ne' particolari d'alcune figure ed una vera analogia nella rappresentazione di Pluto (tav. VIII), nella mostruosità delle Erinni (tav. X) e di Lucifero (tav. XXXV), per non dire del poco originale stormo d'anime del c. IV del *Paradiso* (tav. LXXI). Fatti i conti, il debito è minimo e perdonabile: i due interpreti vedono nel canto del Poeta con i soli occhi dello spirito, e la loro arte, il loro ingegno e la loro preparazione sono molto dissimili. Ne' loro rapporti c'è dell'involontario più che del falsificato: del casuale e dell'insostituibile più che del maltolto e del rifiuto. Il Macchiavelli, che ricava continuamente dal natu-

(1) Dell'esigenza e dell'incontentabilità della censura fa fede una nota ms. nell'interfoliato FERRAZZI (I, pp. 146-47) della Biblioteca Civica di Padova A. C. 4. 3. Non bastarono nè foglie nè veli dove usa di metterli; i veli salirono anche su' petti delle peccatrici! Noi crediamo che quest'opera, postillata con coscienza d'erudito, non appartenesse che molto tardi ad un certo N. Rosa. Prima, dovette trovarsi nella libreria d'uno studioso bolognese, e forse il Palesa l'acquistò, dopo il 1850, con altri libri d'argomento dantesco. Cfr. J. LENNER, *A. Palesa e le sue opere*, Padova, 1878.

(2) *La Div. Commedia di D. ALIGHIERI con brevi e chiare note* [di PAOLO COSTA], Bologna, 1826.

(3) *Catalogo della mostra dantesca nell'Archiginnasio*, Bologna, 1921, p. 56, n. 87.

(4) Biblioteca Civica di Padova, C. D. 705.

(5) « The drawing in many of them is very crude and nearly all are spoiled by the poor skill of the engravers. Some of the illustrations suggest a study of Flaxman, whose work was at that time much in vogue ». TH. WESLEY KOCH, *Catalogue of the Dante Collection presented by WILLARD FISKE*, Ithaca, New York, 1898-900, I, p. 16. Qui vogliono essere menzionate, quasi a contrasto, le acute note del BARLOW, manoscritte in un esemplare (Bologna, 1826) conservato a Londra. Cfr. R. W. CHAMBERS, *Catalogue of the Dante Collection in the Library of University College London*, Oxford, 1910, p. 44.

rale, e che ha stancato la mano nel copiar contorni d'architettura, di pitture, di statue, di vasi e di monete, non sa far di fantasia; capisce meglio la corporeità de' reprobì nell'*Inferno*, fatica a definir l'ombre de' penitenti nel *Purgatorio*, ed il suo senso del terreno non sa respirare la luce del *Paradiso*. Sempre misurato nel concetto e nella forma, egli è schiavo di quella prospettiva neoclassica, che non determina i piani, né toglie alle persone la freddezza della pietra, né infonde nelle masse degl'individui, moltiplicati ingenuamente nello spazio (franteso dalle parentesi sovrapposte delle calotte craniche), la scintilla della vita. Qualche volta all'arcaismo greco s'unisce il grottesco realismo medievale, che deforma specie le mani ed i piedi; ma l'anticomania paragonabile spesso con l'insensibilità estetica, non deroga al principio di distribuir clamidi e pallii, chitoni e mantelline da' fasci perpendicolari di pieghe, che impacciano le gambe, e dagli orli serpeggianti. Intono a' pochi vestiti di panni abbondantissimi, s'affollano i nudi resi con lo scrupolo dell'anatomico, che indica le masse de' muscoli e le reti de' nervi, senza ricorrere al chiaroscuro per la plasticità de' rilievi. I profili e le arie delle teste sono quelle de' musei, e certi diavoli o mostri, se non sono caricati sul vero, dipendono da modelli romanici e gotici, oppure da' rilievi d'Orvieto ⁽¹⁾. Le fonti del bolognese non si mostrano copiose: la musa tragica e la danzatrice regalano l'acconciatura ed i veli alle donne sante della *Commedia*, e paludamenti e loriche vengono concesse a' morti, che non le portarono mai, né per compier riti, né per incitar alla guerra i popoli.

Il paesaggio poco naturale non è deliberatamente dantesco ⁽²⁾, né ricostruito su' luoghi visitati dal Poeta ⁽³⁾. Occorreva un'immaginazione più feconda per astrarre dalla realtà e per cogliere l'apparenza del sogno tempestoso d'incubi e di pene, che, attenuandosi nelle ombre e nelle preci della penitenza, anela alle visioni di gloria del cielo. Le massicciate e le fiamme ritornano spesso negli sfondi dell'*Inferno*, ma, fuori del baratro, stormiscono le fronde degli olivi e delle querce, e le carezze della luce migliorano il procedimento dell'incisore, ch'è sì compreso di meraviglia alle difficoltà del verso inimitabile, da far stentare la linea e l'espressione.

Il Macchiavelli ebbe la mala ventura d'incappare in Scipione Colelli, il cui libro, quasi introvabile ⁽⁴⁾, fu stampato « in rettificazione e supplemento

(1) D'AGINCOURT SEROUX, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti ecc.*, Prato, 1826-29, Atlante, tav. 33 (Scultura).

(2) C. RICCI, *Ore ed ombre dantesche*, Firenze, 1921, pp. 103-119.

(3) V. ALINARI, *Il paesaggio italico nella Divina Commedia*, Firenze, 1921.

(4) *Illustrazioni della Divina Commedia ecc.*, Rieti, 1822-23.

dell'edizione macchiavelliana di Bologna del 1819 », e per correggere gli errori del Dionigi, del Lombardi, del Biagioli, del Buti, del Ginguené e del Vocabolario della Crusca. Il critico mette a fil di spada i dantisti del suo e non suo tempo, e se la piglia anche col nostro illustratore, del quale rettifica le invenzioni, di tavola in tavola; si ferma, peraltro, alla 34^a dell'*Inferno*: gli associati non lo pagavano piú, e concorsero a lasciar in pace, fra gli altri, il Macchiavelli, morto da piú di due lustri.

Sarebbe assunto diverso dal nostro ribattere ad una ad una tutte le sottigliezze del Colelli, interprete di Dante, e però ci restringiamo ad alcune osservazioni sopra le stampe. Il bolognese, come, piú tardi, lo Scaramuzza⁽¹⁾, insiste nel ritrarre l'Alighieri, prima incerto, e poi atterrito dalle fiere. La nobile figura biancheggia nel paese vivo e pittoresco, ma il critico si lagna delle due immagini: vuol sopprimerne una (pp. 35-36). La botticelliana Beatrice parla a Virgilio, come canta il Poeta e come l'incisore intende: il confronto de' profili può provare l'abbaglio del mentore (pp. 46-47). Al Colelli (p. 64) dispiace che Caronte alzi il remo, come volesse « allontanare tutte quelle anime dal suo palischermo », ma lo strumento inalzato come una clava è la minaccia plastica tradotta dal *Guai a voi, anime prave!* (*Inf.*, III, v. 84). Gl'illustratori non intendono variamente, a principiar dallo Stradano⁽²⁾, che, tuttavia, riunisce in un piano interno, di là dall'Acheronte, la turba veloce degl'ignavi, ansanti nel rincorrere l'insegna. Il Macchiavelli qui è aspro, vigoroso, e pecca, come altrove, nel far sí che Dante e Virgilio, vestali del sovrumano, involuppati in classici panni, primeggino dovunque. Piú iconografico del Flaxman, egli effigia Cristo nel Limbo (tav. V), e copia dal celebre disegnatore l'essere atterrito, che sta carponi come in un affresco di Giotto.

I particolari anatomici sono spesso scorretti, ma la tecnica dell'incisore dà lumi serrati e morbidezza d'ombre a' piccoli campi, che non presentano quasi mai inconcludenti « figurine di gesso »⁽³⁾. Il canto della pietà e dell'amore non fa fremere le linee pigre ed incise: i due cognati siedono sopra la solida nube ottenuta per mezzo d'infinite curve concentriche, e intorno a

(1) *La Div. Commedia ill. da F. SCARAMUZZA*, 1866-75 (fot. di C. SACCANI), tavv. 1-3.

(2) I disegni di Giov. Stradano furono pubblicati di sul codice della Laurenziana di Firenze, da G. BIAGI, ed è bene che oggi qualcuno, rendendosi conto della loro importanza, l'introduca ne' testi scolastici. Cfr., ad es., C. ZACCHETTI, *Manuale dantesco per le scuole*, Milano, 1918, p. 140.

(3) VOLKMANN, *op. e p. cit.*

loro non rugge né si placa la bufera. L'antefatto: il bacio della passione ha del languore romantico nelle *situazioni* teatrali del Flaxman, dello Scaramuzza e del Doré, e quindi il Macchiavelli ha fatto bene sorvolando sul verso che grida il sublime delirio di due anime. A Cerbero, che ha maggior naturalezza, nelle forme complicate del mostro, di quanta gliene diede l'Adamolli, il Colelli vuol tagliare la coda trifida, e, non pago di ciò, esige *verdissime* le idre onde si cingono le Erinni. Il metodo de' letterati dell'Ottocento di ricreare, con le proprie divagazioni verbali, le opere delle arti imitative, peggiora di licenze in questo postillatore, cui dobbiamo dar ragione nelle note alla tav. XI. Su due sarcofagi, simili a madie, si leggono i nomi di Farinata e del Cavalcanti, ma i due eretici erano sepolti insieme (l'Adamolli fa sbucar la testa curiosa del padre di Guido dal labbro della tomba, come quella del giovane chierico dal parapetto del pulpito, mentre il predicatore fulmina biasimi); e Dante dice *Allor surse alla vista scoperchiata*, ossia « all'apertura scoperchiata di quella medesima arca »⁽¹⁾, *un'ombra, lungo questa, infino al mento* (*Inf.* V, vv. 52-53). Il rapido endecasillabo *correan Centauri armati di saette* (*Inf.* XII, v. 56) non comunica al disegno del nostro il dinamismo che nel Flaxman arriva al galoppo volante del Géricault. Le due nature, nondimeno, si fondono negli strani arcieri, ne' quali l'Adamolli non riuscì a comprimere, con l'istinto sanguinario, la feroce umanità delle espressioni e delle abitudini. La fuga de' dilapidatori inseguiti da *cagne*, che si lanciano come caprioli nel paese profondo ed alberato, richiama gli antichi vasi dipinti. Difficile a riprodurre è sempre Gerione, ed il Colelli (pp. 213-14) condanna il modo di sedere di Virgilio, che cavalca « colla faccia rivolta verso la coda del mostro ». È una quisquilia da pedante, mentre ci colpisce la testa barbata di filosofo che, tolta ad un busto romano, s'innesta sul corpo a cornucopia del crostaceo, cui non vengono meno del tutto le abituali forme dell'enorme granchio, con le branche distese nel cavo buratto. Manto, la figliuola di Tiresia, non ha, osserva il critico (p. 234), « la faccia volta dove son le reni », ma la sua angolosità di sfinge egiziana rievoca il disegno del Flaxman per il canto di Farinata. I diavoli intorno alla fossa della pece bollente sono intesi con l'arguzia primitiva d'un silografo nordico, e gl'incappati — comuni a parecchi illustratori — meritano l'approvazione del Colelli (p. 254). Egli certo dimentica la mirabile sintesi del Flaxman, il quale carica due semplici linee d'un peso e d'un mistero piú arduo che non soffrano altri dannati. Il Colelli (p. 263) si lagna di non as-

(1) *Dante, Prosluzioni alle tre cantiche e commento all'Inferno per I. DEL LUNGO*, Firenze, 1921, p. 168.

sistere alle trasformazioni de' ladri; vuol rimettere in piedi Maometto (p. 293), e chiama madornale l'errore d'invenzione del rame n. 34 (pp. 327-29). Ma dobbiamo riflettere: le immagini d'un foglio non sono mobili; l'artista inclina a svariate licenze, e il conte Ugolino i più degl'illustratori antichi e moderni lo mettono, invendicato o vindice, nel carcere di Pisa o nel ghiaccio dell'Antenora.

Il Macchiavelli che, nell'*Inferno*, si tiene di conservare una certa indipendenza stilistica, su l'isola del *Purgatorio* si ripete o si smarrisce, ma, d'ora in poi, il suo censore non lo perseguita. Nell'angelo nocchiero l'Adamolli imita il bolognese, che adopera i consueti ritmi lineari nelle schiere de' nudi, e che nel c. V preferisce il quadretto neoguelfo alla lotta aerea fra l'angelo e il diavolo. Sordello somiglia il messo celeste di Duccio; i superbi camminano grotteschi e curvi sotto i sassi, e pare che l'incisore sia cieco per i divini rilievi della parete e del piano. La tavola del c. XVI è condotta con maestria, ed il vivo giuoco de' chiari e degli scuri mette in giusto rilievo la scena quasi familiare, che non si discosta, nel paese, dall'illustrazione del c. XVIII, dove il dialogo de' due poeti tradisce un po' d'affettazione neoclassica. Ugo Capeto (c. XX) sembra un *canone* della plastica antica, e così avviene ogni volta che lo spirito e la cultura del Macchiavelli non penetrano il pensiero del Poeta e non ne toccano l'altezza morale. L'albero de' golosi (cui si ribella il purismo del Flaxman), non è né veduto né capito, ma negli sfondi il bolognese ha sottigliezza e vivacità di tocco onde allarga lo spazio de' balzi nelle fughe prospettiche de' piani.

Beatrice è analoga alla Maddalena d'un *Noli me tangere*; e quando, altrove, il concetto sconfinava nella visione, il disegnatore s'impiccolisce, si ritira negli schemi del calligrafo che minia, e saccheggia il repertorio delle vecchie espressioni grafiche. Il *Paradiso* non è da lui: sia sufficiente citare lo spicchio di luna umanizzata nel c. II e tutte le nuvole a tratteggi concentrici, che mancano di leggerezza e di consistenza. Dove ogni ricca fantasia fa guizzar le luci e danzar le anime, il Macchiavelli allunga figure, segna gesti accademici, e dà ali a chi non può né reggerle né esserne retto. L'illustratore si ripete spesso, e d'arcaismo risente l'aquila di Giove, dal cui becco piovano — quali scritte didascaliche — i versi di Dante. Come i paesi sono troppo aperti (per quel che riguarda il mondo dell'Alighieri), così i cieli sono troppo chiusi, e non consentono né voli alla mente né arbitrî al bulino, che avrebbe potuto smettere a mezzo il *Purgatorio*, evitando di confondere la materia con lo spirito e di frantendere i canti ed i fulgori dell'eterna beatitudine.

ALDO FORATTI

Il 1831 nei territori della Chiesa e i documenti dell'Archivio di Stato di Roma

Caratteri del movimento - La tentata rivoluzione a Roma - Ad Acquapendente, Bolsena e Viterbo - Nelle Marche - Nelle Romagne - Nell'Umbria - A Benevento - L'intervento straniero - Il Cardinale Benvenuti - La restaurazione pontificia - Elenco dei documenti del R. Archivio di Stato di Roma (Varia; Processi; Roma; Marche; Romagne; Umbria).

CARATTERI DEL MOVIMENTO. - Il moto rivoluzionario che nei primi mesi del 1831 dilagò nell'Emilia in genere, e, con carattere quasi generale, nelle provincie sottoposte al governo di Roma, ha una fisionomia propria, che lo distingue in modo netto dagli altri che, a non lunga distanza, lo seguirono. Mentre in questi ultimi vediamo infatti tentativi sporadici, provocati essenzialmente dalla Giovine Italia, tentativi senza una meta precisa, all'infuori dell'insorgere tanto per insorgere, nella apatia, completa o quasi, dei più, nel 1831 invece, specie nelle Romagne, si assiste a un moto di vasta portata, perchè l'opinione pubblica è ad esso favorevole, e l'esercito pontificio defeziona su larga scala.

Troppo recente era il ricordo dell'impero napoleonico, e troppi germi restavano del lievito di riscossa che le truppe rivoluzionarie di Francia avevano portato in Italia: troppa parte della gioventù italiana, di Bologna soprattutto, il centro intellettuale dell'Emilia nel senso moderno della parola, chiedeva leggi e milizia vere, e anelava a rompere le chiuse barriere che le impedivano di partecipare in maniera efficace alla vita e ai destini della Patria. Per questo il moto del 1831 segna di impronta propria la storia della nostre guerre e delle nostre rivoluzioni per l'indipendenza, mostrando come assai prima del 1859 e di Camillo Cavour, chi non era volgo nella Penisola recalcitrava e si ribellava apertamente contro uno stato di cose oramai sorpassato.

Si è soliti dire che magari lo stesso Cavour non nutrì da principio il progetto e la speranza di unire l'Italia in un insieme politico saldo ed organico, e concediamo che sia vero. Ma per quanto gli uomini, sieno pur essi dotati superiormente, si innalzino sugli altri, non si può pretendere in loro il distacco assoluto dall'ambiente in cui vivono; e se il regio-