

Introduzione

1. *La narrativa di Pratesi*

Dimenticate dal pubblico e dalla critica, le opere di Mario Pratesi non hanno mai avuto un grande successo. Anche i due romanzi *L'Eredità* e *Il mondo di Dolcetta*, pubblicati rispettivamente nel 1889 e nel 1895 e considerati le sue prove migliori, sono oggi sconosciuti ai più. *Le perfidie del caso*, poi, che qui riproponiamo per la prima volta dopo le due edizioni volute dall'autore nel 1898 e nel 1900 (Milano, F.lli Treves), è un romanzo ignorato fin dalla sua pubblicazione e in seguito appena menzionato nei non molti studi dedicati a Pratesi e ai suoi scritti.

Con questa premessa potrebbe sembrare che davvero la prosa di Mario Pratesi sia di poco valore e che l'oblio del tempo abbia reso giustizia a delle opere mediocri. Non è così, invece, perché siamo di fronte a una narrativa potente che cerca di descrivere, in un vasto affresco, la società di allora; un racconto continuo dove i due poli estremi di una società che Pratesi conosce bene – il ceto padronale e i contadini, i palazzi nobili della città e l'ariosa campagna toscana – sono con il loro conflitto al centro del suo mondo di scrittore; conflitto sul quale articola, se pur con inevitabili variazioni, tutta la sua prosa.

Dalla parte degli umili e degli oppressi, Pratesi ne descrive con accorata partecipazione le sofferenze e i palpiti dell'animo, ed elegge la campagna quale luogo naturale di una vita più sopportabile; ma nella lotta tra deboli e potenti, tra campagna e

paese, prevale senza pietà la legge del più forte: i deboli soccombono, la sconfitta prevale, si fanno strada l'odio e il desiderio di vendetta. Una disposizione polemica che dalla configurazione proletaria, in opposizione al conservatorismo granducale e papalino, giunge alla definizione del tradimento politico-sociale insito nell'ambigua struttura del nuovo stato. Del mondo dei deboli, che personificano sia il pessimismo e il senso di solitudine crescenti dell'autore sia gli umori di un temperamento pieno di contrasti, Pratesi conosce molto. Lo dimostrano ampiamente le caratterizzazioni fisiche e psicologiche dei suoi personaggi; lo dimostra anche il controllo preciso del mezzo espressivo che utilizza: una prosa sostanziosa ed efficace, fra gli esempi più belli che la prosa toscana dell'Ottocento ci abbia lasciato. La lingua di Pratesi è un esempio insigne di lingua toscana, con locuzioni tolte dall'uso, ma che spesso acquistano un forte sapore di classicità. Con rara maestria lo scrittore rappresenta il linguaggio dei deboli, nei quali s'immedesima; al contrario, quando fa parlare le classi più forti, il mezzo espressivo si fa più incrinato, disadorno, con cadute improvvisi, quasi che le scelte linguistiche riflettano l'amore per i disperati e il rancore per i potenti.

Fattori diversi – tra i quali un certo isolamento, in alcuni casi volontario, dovuto alla scarsa propensione alla mondanità benché raccogliesse la stima e l'amicizia di scrittori come Fogazzaro, Fucini, Ada Negri e di personalità quali Karl Hillebrand, Ferdinando Martini, Sidney Sonnino – hanno contribuito alla esigua fama di Pratesi finché fu in vita; i suoi scritti infatti furono recensiti quasi esclusivamente da amici e conoscenti. Eppure Pratesi non fu ignoto alla sua epoca, perché scrittore militante, vigile agli avvenimenti letterari, collaboratore di giornali e riviste, attento ai fatti sociali del suo tempo.

Negli anni successivi alla sua scomparsa, pochi hanno capito – il primo è stato Pietro Pancrazi nel 1924¹ – come dallo

¹ Nel volume *I toscani dell'Ottocento* (Firenze, Sansoni, 1924, pp. 307-327) Pancrazi pubblicava infatti un brano tratto dalle *Memorie del mio amico*

squallido destino dei suoi personaggi poveri e sfortunati, dalla suggestione deserta e cupa dei suoi paesi visitati dalla morte sia partita quella linea Pratesi-Tozzi-Bilenchi-Pratolini tanto lontana quanto parallela dalla linea che muove da Renato Fucini e che si incarna in scrittori/descrittori pittoreschi e vernacoli della vita di provincia, di cui nessuno davvero ricorda più il nome. Una strada vincente, quella iniziata da Pratesi, responsabile, impegnata e aperta a sviluppi artistici i più diversi.

Già Vasco Pratolini nel 1942 rivendicava la bellezza e l'importanza in ambito nazionale della narrativa dello scrittore amiatino. In quell'anno, Pratolini curava per le edizioni Bompiani la ristampa del lungo racconto *L'Eredità*, accompagnandolo con la riedizione del libro di ricordi dell'adolescenza *Le memorie del mio amico Tristano*, vero e proprio manifesto di poetica. Nella suggestiva introduzione Pratolini sottolineava che *L'Eredità* aveva tutte le qualità per resistere al tempo e meritarsi un posto preminente nella letteratura toscana dell'ultimo Ottocento:

mai come in questo libro egli raggiunse unità e veridicità di rappresentazione. E soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi, quando più dappresso lo incalza il momento drammatico, egli vi sa adeguare la cadenza forte e piena della sua prosa. Un romanziere della specie più alta è in lui. Scene come quelle che introducono alla scomparsa di Nando [...] sono di un realismo e di una raffigurazione stupendi, annunziano Tozzi e lo valgono. Di esse è denso il racconto, nel quale riappaiono quelle doti di lirismo, quelle aperture di paesaggio che danno il tono sicuro del suo possesso espressivo»².

Tristano. In *Racconti e novelle dell'Ottocento*, (Firenze, Sansoni, 1939, p. 453 e sgg.), introducendo un passo del *Mondo di Dolcetta*, Pancrazi scriveva: «È certamente il narratore toscano più maturo, più pensoso, il più vigorosamente artista del suo tempo. Pure, neanche in Toscana, il Pratesi fu mai popolare. E nella sua opera, nel modo com'egli guarda le cose degli uomini e riflette, c'è il senso aristocratico ma anche doloroso della solitudine».

² Cfr. *L'Eredità* di Mario Pratesi, a cura di Vasco Pratolini, Milano, Bompiani, 1942, p. 17. Edizioni successive del romanzo: in *Narratori toscani dell'Ottocento*, a cura di Giorgio De Rienzo, Torino, Utet, 1976, pp. 311-437 (e dello stesso si veda il capitolo *Il mito rovesciato*, in G. De Rienzo, *Narrativa toscana*

Circa vent'anni dopo è *Il mondo di Dolcetta* a essere riproposto da Renato Bertacchini nell'edizione ultima data alle stampe da Pratesi nel 1916, con l'aggiunta del sottotitolo *Scene della vita Toscana nel 1859*³. Bertacchini ben introduce al romanzo, pur limitandosi a ripercorrere quell'arte piena di umana malinconia con la quale Pratesi medita sulla morte e sulla giovinezza, che contempla le brevi gioie e il lento soffrire degli umili grossetani e senesi, tra il Monte Amiata e la Maremma, per

ripetere dolorosamente le speranze deluse della patria toscana (“il piccolo mondo della Toscanina granducale e liberale”), i fermenti e il cadere della rivoluzione, lo scarso eroismo e le molte virtù; ogni cosa che sembra precipitare nell'ombra vana di un unico e triste destino. Creature inermi e innocenti che soccombono, spente dallo squallore grigio, dalla crudeltà deserta e impietosa delle piccole città e dei borghi. Ideali e speranze di patria che falliscono: autunno stanco del Risorgimento anche per Pratesi⁴.

Nel 1976 compare per le cure di Giorgio Luti e di Jole Soldateschi un'ampia silloge di racconti che Pratesi aveva scritto in tempi diversi, essenzialmente tra il 1876 e il 1883, poi da lui raccolti nel volume *In provincia* (1883), testo importante per chiarire le componenti essenziali dell'arte di Pratesi prima dei due romanzi maggiori⁵. Dopo aver sottolineato che i racconti

dell'Ottocento, Firenze, Olschki editore, 1975, pp. 345-400); M. Pratesi, *L'eredità*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Napoli, Liguori editore, 1990 (introduzione alle pp. VII-XLVIII; note esplicative al testo, pp. 149-167). Nel 1961 Mauro Bolognini realizzò il film *La viaccia*, trasposizione cinematografica del romanzo con la sceneggiatura proprio di Pratolini; fra gli attori principali Jean-Paul Belmondo e Claudia Cardinale. Alcuni anni prima, nel 1938, Attilio Bertolucci si era laureato in lettere a Bologna, relatore Carlo Calcaterra, con una tesi su Pratesi.

³ Mario Pratesi, *Il mondo di Dolcetta*, a cura di Renato Bertacchini, Bologna, Cappelli, 1963. L'edizione del '16 era stata notevolmente corretta e migliorata dallo scrittore rispetto alla prima del 1895, il cui testo è stato invece riproposto da Aldo Borlenghi, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 715 e sgg.

⁴ Cfr. Bertacchini, *Introduzione* a Pratesi, *Il mondo di Dolcetta*, cit., p. 34.

⁵ Mario Pratesi, *Racconti*, a cura di Giorgio Luti e Jole Soldateschi, Roma, Salerno editrice, 1976. L'edizione si avvale dell'introduzione di Luti e della rac-

costituiscono il punto di riferimento obbligato per comprendere il provincialismo pratesiano, sono due, secondo Luti, le linee d'indagine di Pratesi:

una localizzazione spaziale della provincia (dal corso della Fiora e dai gioghi dell'Amiata al mare e alle pianure malariche della Maremma, dai dossi spogli della Val d'Orcia ai vicoli di Siena); e accanto una localizzazione sociale, l'approfondimento e lo scavo vivo di una società e di un tempo. Ora di fronte a Pratesi si apre la realtà del mondo contadino in fase evolutiva [...] Compare il mondo della piccola plebe cittadina, lentamente inurbatasi e respinta ai margini della stessa città: il rifiuto sociale si fa strada e determina un contrasto insanabile, una dialettica senza soluzioni, che in sé comporta la ragione prima della drammatica "alienazione" del plebeo pratesiano che ha perduto, nel passaggio tra campagna e città, ogni possibile collocazione morale⁶.

Infine nel 1995 Pratesi entra a pieno titolo nella raccolta sui narratori e prosatori toscani dell'Ottocento di Enrico Ghidetti. Quei narratori e prosatori toscani, spesso modesti scrittori, che hanno rappresentato, con la loro «lenta e contrastata scoperta della modernità», un'eredità importante per la grande narrativa toscana del Novecento. E forse per la prima volta, dopo le pagine di Pratolini, si attribuisce all'arte di Pratesi la giusta cifra:

Accanto a questa, aperta sull'Europa, si colloca perciò una tendenza "strapaesana", in diretto rapporto con il naturalismo provinciale delle altre regioni d'Italia, di cui Fucini e Pratesi sono i rappresentanti più notevoli. Il primo perché, restituendo il *saveur de terroir*, è nei casi migliori scrittore descrittivo per quel tanto che la descrizione giova all'evidenza e alla ricreazione di un vissuto; il secondo perché affronta il disagio morale e sociale della terra di Toscana in un tempo storico di rapide e tumultuose trasformazioni, con un'ottica che non è quella del Bastian contrario, ma del cronista attento a registrare, impieto-

colta dei testi ben orchestrata dalla Soldateschi, che ne cura anche gli apparati, le annotazioni linguistiche e gli indici.

⁶ Luti, *Introduzione*, ivi, pp. xiv-xv. Dello stesso cfr. anche *La provincia di Mario Pratesi*, in Id., *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 11-108.

samente, i segni del male di vivere, ritmando la narrazione su azioni, tensioni, conflitti e gesti dall'urto dei quali ogni personaggio prende corpo e si atteggia»⁷.

Questa per sommi capi l'esigua storia editoriale delle opere di Pratesi e le riflessioni critiche che ne mettono in luce la poetica e gli elementi narrativi portanti: l'osservazione della società, la raffigurazione del paesaggio, l'elemento autobiografico, la lingua. La narrazione «procede secondo linee di intervento diretto dell'autore che influenza lo svolgimento dei fatti e ne sottolinea costantemente le valenze ideologiche o etiche»⁸.

Concorda la critica nell'affermare, con sfumature ovviamente diverse ma sostanzialmente univoche, che il limite più evidente della scrittura di Pratesi è senz'altro quella ricerca di equilibrio e di precisione che l'autore tenta di raggiungere ma che non raggiunge mai. Si ha davvero la sensazione che alcuni romanzi, a cominciare dall'*Eredità*, siano capolavori mancati; ma è pur sempre un autore che esibisce concrete motivazioni moderne, un autore che mostra come la narrativa toscana del tardo Ottocento non sia solo "macchie e bozzetti"⁹.

L'analisi tuttavia è condotta su quella che potremmo definire la prima, e certamente più significativa, stagione narrativa di Pratesi. Quella prima stagione, per intenderci, che si ferma

⁷ Cfr. *Toscani dell'Ottocento. Narratori e prosatori*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 441-464 e l'Introduzione da cui si cita (pp. 27-28). Il testo antologizzato è le *Memorie del mio amico Tristano*, edito successivamente anche da G. Bertoncini e C.A. Madrignani nel 1992 (Pisa, ETS).

⁸ Vd. Jole Sodateschi, Nota biografica, in M. Pratesi, *Racconti*, cit., p. LIII.

⁹ Così Luigi Baldacci sulle pagine del «Corriere della Sera» il 29 aprile 1995 nell'articolo *L'Ottocento in Toscana: non solo macchie e bozzetti*, dove recensiva il menzionato volume di Ghidetti. Baldacci ritornava sulle considerazioni già espresse nel saggio *Mario Pratesi*, «Il Veltro», novembre 1957, pp. 12-16, poi in *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 63-69. Si vedano anche le pagine dedicate a Pratesi da Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa, 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 285-289. Su alcuni di questi aspetti è recentemente tornato, con spunti interessanti, Francesco Bologna nell'articolo *L'eredità inconsapevole dei romanzi di Mario Pratesi* («la Repubblica», 14 agosto 2011).

al *Mondo di Dolcetta*, considerato il testo di massima apertura della sua ricerca narrativa, e che non comprende la prosa immediatamente successiva fatta di due romanzi editi a cavallo del xx secolo: *Le perfidie del caso* e *Il peccato del dottore* (1902). Queste opere, mai ristampate e che invece andrebbero analizzate a fondo, indicano in modo assai evidente il mutamento di poetica di Pratesi, potremmo dire un “aggiornamento” ai tempi, nonché una diversa prospettiva stilistica a vantaggio di una maggiore linearità e compattezza. In questo breve periodo narrativo l’originaria matrice di sperimentazione manzoniana, romantico-risorgimentale, poi verista con implicazioni naturalistiche, si complica con risonanze decadenti tardo-ottocentesche, dove si insiste sia nell’analisi psicologica dei personaggi sia nell’inserimento di residui autobiografici, di intenti moralistici e di divagazioni colte. Così se nell’*Eredità* assistiamo alle terribili vicende della famiglia Casamonti, vicende che richiamano fortemente quelle dei personaggi di Giovanni Verga nei *Malavoglia*, nel *Mondo di Dolcetta* è la triste storia della protagonista, una deliziosa fanciulla vittima della propria innocenza amorosa e della cattiveria dell’amato, a commuoverci e a riportarci al romanzo di manzoniana memoria. Con *Le perfidie del caso* Pratesi muta la sua visione narrativa, anche se è trascorso pochissimo tempo dall’elaborazione dei due romanzi or ora ricordati. E influenzato dalla corrente decadentista (con Fogazzaro e D’Annunzio come nuovi e probabili modelli), lo scrittore mette insieme una vicenda insolita, con al centro il dissolvimento dei principi dell’arte e della religione, in cui miscela gli elementi tradizionali della sua narrativa con elementi nuovi, fra i quali un triangolo pseudo-amoroso (dove prevale una carnale passione), alcuni personaggi più o meno singolari (un bravo pittore, un vescovo accademico della Crusca ancora legato al cristianesimo primitivo, un anarchico ubriacone e un minorato mentale), fino a un vero e proprio femminicidio, con l’uccisione violenta e sanguinosa di Palmira, voluttuosa protagonista della storia che per le sembianze sembra uscita da un quadro del Quattrocento. Il tutto si svolge in un atmosfera di dubbio e di sospensione su-

gli eventi che stanno per accadere. La catastrofe finale, sebbene sia in parte una “perfidia del caso”, è tanto più tragica perché inaspettata: gli eventi infatti lasciavano presagire una conclusione diversa. Un misto di curiosità, di attesa, di *suspense* e di desiderio di conoscere si genera nel lettore; anche il titolo, che evoca l’evento fortuito, la circostanza imprevedibile ma soprattutto la malvagità del destino, invita a leggere questo romanzo.

Tale “mutamento” di poetica è stato visto come un attenuarsi del procedere di Pratesi nell’analisi del fondo umano della provincia, quasi un ripiegarsi su un compromesso ideologico e culturale, adottando soluzioni di comodo. L’analisi dei contenuti delle *Perfidie del caso* lascia invece spazio a una riflessione più profonda sulla duttilità narrativa di Pratesi: l’originalità dei personaggi che Pratesi mette in scena in questa storia gli rende onore di essere andato avanti nella sua ricerca, scrutando il nuovo clima morale e sociale di quegli anni oltre la sua provincia e presentando questioni per lui nuove, con una geografia più mossa e con una lingua narrativa più matura, al fine di esprimere le nuove esigenze e i nuovi fermenti che agitavano la nazione. Una tappa successiva dunque *Le perfidie del caso*: una tappa che continua a testimoniare la vigile aderenza ai problemi che la società contemporanea gli proponeva, a conferma di quella coscienza storica che Benedetto Croce gli aveva riconosciuto¹⁰.

«In quel libro volli rappresentare il problema dell’arte e dell’artista di fronte ai tranelli, alle illusioni fatali dell’arte stessa e della vita circostante; e insieme un certo stato delle coscienze oggi che vien meno in esse la fede religiosa», scriveva Pratesi a Giovanni Pascoli nell’agosto del 1898¹¹, quando il libro era appena

¹⁰ Cfr. Benedetto Croce, *Mario Pratesi*, in Id., *La letteratura della Nuova Italia*, vol. v, Bari, Laterza, 1938, pp. 267-282.

¹¹ Lettera di Mario Pratesi a Giovanni Pascoli del 15 agosto 1898 (consultabile online all’indirizzo: <http://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php>). Con questa lettera Pratesi accompagnava la spedizione delle sue opere per l’antologia che Pascoli stava approntando.

uscito ed era già stato stroncato sulle pagine del «Marzocco»¹². La frase fotografa perfettamente il filo conduttore del romanzo che tuttavia si complica di una serie di eventi bizzarri, di descrizioni artistiche raffinate, di fatalità imprevedibili, con un'articolazione che rende il romanzo, nelle sue fasi principali, degno di una *fiction* dei giorni nostri.

2. *Il romanzo*

Il conte sollevò a un sospiro profondo il suo gran petto, e si guardò intorno smarrito. Pareva che ne' suoi occhi, velati di pianto, vacillasse l'ultima favilla del dolore vitale, e che egli fosse per cader morto ai piedi di quella donna superba. Se non che fermò gli occhi sulla tela di Santa Barbara, e in quell'atto truce e solenne del padre, in quel sembiante che le torture sofferte dal pittore nel dipingerlo, avevano improntato d'una cupa energia, egli vide sé stesso... Guardò Palmira con occhi divenuti a un tratto prepotenti, fieri, crudeli, e Palmira si sentì [...] prender da un gelo estremo, serrar la gola, e impedito ogni moto [...] e il conte la rovesciò, e le piantò nella gola la spada raccolta in terra ai piedi del cavalletto [...] Ella [...] si contrasse, e si distese tutta supina ai piedi del quadro [...]. – Il martirio! – egli bisbigliò giungendo le mani. Guardò ancora un poco quel bellissimo corpo disteso che non si moveva più... Poi fuggì nel giardino, e stramazza là tra le piante ombrose, fulminato da un colpo d'apoplessia. (pp. 192-194)

Con questo *coup de théâtre*, un dramma inaspettato dalle fosche tinte *noir*, si conclude *Le perfidie del caso*. Soprattutto si conclude la triste esistenza di Palmira, giovane e bella popolana, protagonista di una strana storia – insieme al pittore Ghibaldi, il suo amante, e al conte Ranieri, il suo assassino – dove

¹² Enrico Corradini, rec. a *Le perfidie del caso*, «Il Marzocco», 24 luglio 1898; la medesima severità aveva contraddistinto la recensione dello stesso Corradini a *Il mondo di Dolcetta (A proposito di...un romanzo)*, «Il Marzocco», 23 febbraio 1896.

I

Un signore, un bravo signore che tra l'altre sue virtù possedeva anche quella d'essere molto ricco, aveva disposto per testamento che si dovessero ornare le pareti della cappella gentilizia, destinata a ricevere le sue ossa, di quattro grandi affreschi rappresentanti i fatti principali della vita di Gesù Cristo. Secondo la volontà di "questo nobile mecenate dell'arte" com'era detto nell'avviso di concorso, l'artista che avesse presentato il miglior disegno dell'*Annunziazione*, ch'era il primo di tali affreschi, quegli doveva condurre a fine tutto il lavoro.

Molti furono i concorrenti nazionali e anche esteri, ma per giudizio d'un'equa commissione di persone sagaci, riuscì superiore a tutti il signor Carlo Ghiberti, un giovane pittore fiorentino quasi sconosciuto come i suoi quadri già bersagliati dai critici, o lasciati volentieri nell'oscurità delle pubbliche mostre, sebbene si sapesse che risplendevano di qualche pregio non ordinario.

Questo giudizio, così meritato e così onorevole per il Ghiberti, provocò una tempesta da non ridirsi in parecchi giornali artistici, politici, e anche scolastici che da Sondrio a Girgenti educano il giovine senno della Nazione. Il Ghiberti lasciò gridare. Chiuso nel suo studio in via de' Bardi a Firenze, si sentiva la mano, dopo il trionfo insperato, così agile all'opera, che finì presto i bozzetti coloriti e i cartoni delle altre storie da dipingersi, e venne a mostrarli a monsignor Cesare Buontalenti,

relatore della commissione, letterato illustre, accademico della Crusca, e vescovo di Piopoli. Perché Piopoli, piccola ma graziosa città toscana delle parti di Siena, era appunto il luogo dove il Ghiberti doveva dipingere la cappella di quel defunto signore.

Il vescovo dunque se ne stava una mattina di luglio col Ghiberti a esaminare quei lavori in una vecchia sala dell'episcopio, e quanto vedevasi intorno a loro spirava il senso, e quasi la venerazione, d'un'altra età. In una grande asse vecchissima appesa lassù vicino al soffitto nero di quercia, era dipinto lo stemma con le mezze lune dei Piccolomini. La stessa arme era figurata, con vaghi disegni d'intaglio, sul tavolone massiccio, a cui il vescovo, coi bozzetti e i cartoni dinanzi, stava seduto, avendo a lato, e in piedi, il Ghiberti. Di fuori, le tre finestre della sala, divise dall'agile collonnina in due archi tondi, fronteggiavano cupi edifici di pietra tra cui correva, misera e angusta quasi come un chiassuolo, la via tortuosa.

Anche quei cartoni del Ghiberti non parevano lavoro moderno, tanta era in essi la cura delle proporzioni, dell'armonia; tanta la nettezza, la franca semplicità del disegno diligentissimo in ogni menoma¹ parte. Un decoro quasi monumentale lasciava a quelle figure, disposte e panneggiate secondo l'esempio dei migliori quattrocentisti, la più elegante disinvoltura, quella grazia che sembra, anzi è, una virtù spontanea della forza. Se non che, tra le figure della *Crocifissione*, quella così importante di Santa Maria Maddalena era ancora in ombra, e solo accennata da una lieve traccia di primo segno.

— Perché? — domandò il vescovo, voltandosi a guardare il Ghiberti.

— Perché ancora non ho trovato per questa figura il modello che cerco.

— Ma questa linea, — rispose il vescovo scorrendovi sopra il dito, — dice abbastanza il carattere della santa. Bada di non falsarlo. Mi ricordo d'aver veduto qualche volta certe immagi-

¹ *menoma*: minima.

ni religiose così ben rivestite d'ossa e di carne, da parermi che il modello, la sua stessa perfezione corporea, avesse profanato, o materiato troppo², il loro carattere sacro.

Il vescovo, fissava il Ghiberti, quasi aspettandone la risposta, ma egli non replicò, e il vescovo, con una voce in cui pareva di sentire l'abitudine della meditazione e della pazienza, soggiunse:

— Tu sai quanto fu grande nei trecentisti l'intelligenza e la giustezza dell'espressione: furono insuperabili in questo, come poi i cinquecentisti nel riprodurre la forma. Ma quelle espressioni che sono altrettante note delle più alte virtù cristiane, credi tu che le prendessero dai modelli? Ne dubito... Piuttosto m'immagino che le vedessero balenare nel popolo in mezzo al quale vivevano, che le vedessero riflesse nella loro memoria come gli *specchiati sembianti* del paradiso dantesco, e che di là, quasi assenza dell'anima, le ritraessero, con fervore ed amore, nei loro dipinti. E però, caro Carlo, se come prete in cose che pure appartengono al culto, io posso darti un consiglio, direi che tu non ti confondessi a ricercare un modello troppo perfetto per questa tua Maddalena. È un soggetto un po' pericoloso per voialtri pittori. Non dev'essere una Venere penitente come se ne vedono tante nelle gallerie, e, purtroppo! anche nelle chiese e nei chiostri, ma dev'essere una donna che piange davvero la passione di Cristo, come la ritrassero i trecentisti.

Queste erano le idee del vescovo, e il Ghiberti non ci rispose. Gli passarono per la mente alcune delle Maddalene diffuse pei secoli della pittura italiana: le tragiche, col viso intento e deformato dal duolo, come in Giotto e ne' suoi scolari; una fra l'altre di Andrea del Castagno, una disgraziata, uno scheletro livido, curvo, e col corpo tutto coperto da un mantello di capelli selvaggi. Ecco fin dove era andato il realismo sacro... Quanto diverse le Maddalene così pie, così signorilmente estatiche e soavi, del Perugino; e le popolane lacrimose, ma di forme troppo

² *materiato troppo*: reso troppo materiale.

gioconde, per vero dire, dei veneziani; e le romantiche del Correggio, distese comodamente nel bosco ombroso a meditare, o piuttosto leggere per diletto le sacre carte! No: la Maddalena del Ghiberti non sarebbe stata un bello studio di forme nude, e nient'altro; ma neanche voleva affliggerla troppo con la realtà inestetica del cordoglio e del pentimento. Già glien'errava nel pensiero una nota vaga, di cui erasi innamorato, ed a quella nota teneva dietro per ricercare nei più bei visi femminili un modello d'eguale genialità. E comunque, il modello eragli necessario per lo studio di quei tanti particolari che i trecentisti più ascetici, così ammirati dal vescovo, avevano negletti, o avevano ignorati: ma questo com'era possibile oggi a un'arte provetta, un'arte capace di rendere ogni verbo della natura visibile?

Ma quelle erano le idee del vescovo, e il Ghiberti si guardò bene dal ripetervi, perché non avrebbe fatto che turbare inutilmente il sant'uomo, il quale era anche stato un suo grande benefattore.

Senza di lui egli avrebbe forse provato per tutta la vita il rodimento d'una inclinazione potente costretta a rimanere inoperosa e infeconda. Già l'aveva provato un poco anche da fanciullo quando il padre, in bottega, lo prendeva a pugni e ceffoni per veder d'abbassargli la prepotenza dell'estro figurativo e farne un buon falegname "amato e rispettato da tutti" diceva il padre, battendo³. Ma il ragazzo protervo non ne voleva sapere di quell'amore e di quel rispetto di tutti; continuava a perdere il tempo in disegni, e il padre continuava a picchiare.

Per buona fortuna capitò un giorno in bottega don Cesare, che allora era canonico di Santa Maria del Fiore, e viste le figure che il ragazzo disegnava, con tanta assiduità e ostinazione, fin sulle tavole che doveva piallare, ne consolò il disperato padre, dicendo: "Se le son rose fioriranno!" e mandò il ragazzo a sue spese all'Accademia di Siena. Allora v'insegnava un amico di don Cesare, un illustre pittore rigorosissimo nel volere che

³ *battendo*: percuotendo.

i suoi alunni seguissero questo metodo, che per lui era il solo.

Studiare i trecentisti, imparare dalle loro immagini sacre e allegoriche, che ornarono di poesia e di sapienza le cupe città medioevali, l'ingenua sincerità delle teste e dei movimenti; studiare, non meno indefessamente, i quattrocentisti continuatori di quella sincerità in forme più varie, più franche, più umanamente belle e gentili, ma sempre caste; e poi, inoltrandosi in quella grande abbagliante estate del cinquecento, resistere alle sue seduzioni d'Armida, e fermarsi ove l'arte incomincia a prendere attitudini macchinose, rimaste poi a lungo convenzionali nei secoli decadenti.

Così la pensava, press'a poco, il maestro, e anche il vescovo, ma il vescovo più per ragioni morali, che non, come l'amico, per ragioni estetiche, di cui era assolutamente convinto.

Alla sola espressione del viso si capiva che il vescovo era un malinconico superstite d'altri tempi ormai lontani, molto lontani. La sua bella testa era di monaco, ma d'un monaco uso a pensare altamente, e v'era diffusa una soavità mansueta che ne rendeva sorridente e amabile la tristezza meditativa. Pareva che in lui l'uomo secondo natura, com'è condotto dalla malizia o dalla cecità de' suoi istinti, fosse stato superato dall'uomo secondo quella sapienza che si maturò nella mente de' più alti pagani, e poi si riassunse e si diffuse sì largamente nelle istituzioni e nel pensiero cristiano. Si sarebbe detto uno stoico antico convertito alla fede del cristianesimo primitivo; ed era infatti uno dei pochi in cui quella vivissima fede durasse ancora, come dura il sole, presso al tramonto, sopra una cima isolata più alta. Gli effetti se ne vedevano in tutto l'uomo. Era una tale armoniosa conformità di spirito cristiano tra le sue azioni, le sue parole, il suo contegno, il suo viso, il suo gusto, che egli appariva un singolarissimo solitario pur tra coloro che avevano con lui più comuni le opinioni religiose e gl'intenti civili. La sua modestia era troppo nobile e troppo semplice per non esser sincera, la sua parola troppo caritatevole e temperata, per essere mai capace d'uscire in alcuna di quelle alzate della vanità o della malignità, coperta o palese, di quelle maldicenze o soverchierie, che av-

vicinano talora anche gli uomini più eminenti all'antropofaga natura dei volghi. Siccome le cose non incitate son buone, in un certo modo, ma l'incitazione che le rende cattive è quasi incessante in questo turbine della vita, così pareva ch'egli facesse il possibile per non esser mai incitato, né concitato⁴. Certo il suo pensiero aveva nelle affezioni e nelle contrarietà, un consolante rifugio, un porto luminoso e tranquillo, innanzi al quale oggi l'uomo moderno passa con un sorriso o con un sospiro. Certo egli poteva consolarsi della malvagità umana, della fallacia e della instabilità di tutte le affezioni e di tutte le cose, coi conforti di quella che per lui era la verità immutabile, la parola dei secoli che nessun progresso scientifico, nessuna decadenza poteva smentire. Si comprende come essendo persuaso di questo, egli fosse un geloso conservatore. Prediligeva i pittori medioevali perché nessuno aveva saputo meglio di loro esprimere il sentimento cristiano non per anche soverchiato dall'esercizio del senso estetico, come accadde dipoi. Avrebbe voluto serbare all'arte sacra la purità primitiva, senza mescolanza d'alcun senso profano. Non sdegnava l'arte profana, ma cresciuto in tempi più duri quando certi freni dei governi assoluti favorivano una disciplina educativa severa, che lo spirito liberale sapeva rivolgere ai proprii fini; credeva che anche l'arte profana dovesse ascoltare le alte muse della mente e del cuore, o non essere anch'essa che un pascolo di menti anguste, un fomento di corruzione. Già vicino ai settanta, ormai ai suoi ricordi più intimi non rispondeva che un campo di morti, alle sue speranze non rispondeva che il cielo. Altri tempi eran sorti liberissimi, simili a una nuova insperata aurora, ma che gli parevano, sotto certi rispetti, più sregolati, più confusi di quelli dei quali aveva invocato e veduto il favoloso tramonto. Ne sospirava, ma senza lo sdegno declamatorio dei molti, a cui rincresce che per loro sia incominciato l'inverno, quando per altri fiorisce la primavera. Credeva che sotto la grave nebbia la via fosse sempre

⁴ *incitato, né concitato*: stimolato, né incitato.

aperta verso quell'alto lume di giustizia e di verità a cui nessun secolo è giunto ancora. Ma che in un mondo tanto diverso dal suo, egli credente fra gl'increduli, candido fra tanta turpezza e vigliaccheria e ferocità di caratteri opachi, potesse vivere senza sentirsene oppresso, scoraggiato, irritato, ma calmo invece, e sempre affabile con ognuno; questo pure era un effetto della felice indole di quest'uomo, e della perfezione morale a cui era potuto giungere educandosi a quei principii ed a quella fede.

Se non che a Piopoli non sapevano cosa farsene d'un vescovo tale; era un oggetto antipatico, inservibile, noioso, e spesso incomodo. Anche i suoi sottoposti stimavan ben poco un vescovo che giudicavano così inferiore a loro nella grossolana pratica delle cose, e che poi non li rampognava, né li opprimeva per il gusto di far valere la propria autorità inutilmente. Ma quando taluno di quei piccoli furbi malevoli finiva con l'avvolgersi in modo negli inciampi della propria disonestà, da non potersi più riparare dietro i consorti⁵ più potenti, e le centomila scappatoie che la malizia suole aprire alla furfanteria; allora il vescovo sapeva far sentire non inutilmente a colui, il peso del suo pastorale.

Aveva moltissimi avversari, e ben pochi amici.

II

Le rose erano dunque fiorite; quello era un gran pittore, e il vescovo l'aveva aiutato a divenir tale per gloria di Dio e della fede.

— Questa è la vera via, — gli disse, mostrando nel largo viso benigno la più viva allegrezza, — non la lasciare più.

— Non l'ho mai lasciata.

— No?... non t'hanno tentato qualche volta certi soggetti troppo fantastici e dolorosi?

⁵ *consorti*: compagni.