

Zeitschrift: L'educatore della Svizzera italiana : giornale pubblicato per cura della Società degli amici dell'educazione del popolo
Band: 62 (1920)
Heft: 20

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'Educatore

della Svizzera Italiana

Sulla poesia di Francesco Chiesa

(Continuazione V. N. precedente).

Seguendo l'ordine cronologico delle pubblicazioni del poeta, lo Zoppi, dopo aver studiato i *Viali d'oro*, passa ad esaminare le *Istorie e Favole*. Io preferisco di finir prima colla lirica, trattando subito i *Fuochi di Primavera*, poichè così, restando noi nello stesso campo, possiamo meglio far risaltare lo svolgimento di essa; mentre che se passassimo ora alla prosa, per ritornare poi alla lirica, arrischierebbero di perderne di vista la linea evolutiva. E' vero, d'altra parte, che fra i *Viali d'Oro* e le *Istorie* corrono molti ed intimi legami; legami, che a lor volta potrebbero meglio essere mostrati studiando questi due volumi assieme; ma le *Istorie* sono un volume di prose narrative: e, come tale, vogliono esser giudicate con criteri proprii, suscitando esse questioni e problemi diversi da quelli di un volume di liriche; fra cui principalissimo quello della definizione della prosa del Chiesa. E' per questo che preferisco finir prima colla lirica, saltando nel volume dello Zoppi all'ultimo capitolo, dove parla dei Fuochi.

Si ha l'impressione che l'ultima parte dello studio sia stata buttata giù un po' alla svelta, dopo l'apparizione dei *Fuochi*, tanto per trattarvi anche di quest'ultimo libro; ma che il pensiero critico dell'operetta era in realtà già chiuso con *Istorie e Favole*. Poichè i *Fuochi* vi sono esaminati in modo piuttosto sommario, e talvolta anche superficiale; e i giudizi che il giovane critico ne fa sono

poco chiari ed anche fra loro contraddittori. Lo Zoppi pensa che l'importanza e la novità dei *Fuochi* stia soprattutto nella loro forma; ma questo giudizio, che considera solo la nuova veste dei versi, tenderebbe ad escludere novità ed importanza all'intrinseco valore poetico. Se l'importanza e la novità stessero veramente quasi solo nella forma ritmica, esso sarebbe un libro interessante e importante solo per i *tecnici* e non per il comune lettore. Ma ciò non vorrà certo affermare lo Zoppi: poichè la nuova veste originale che il poeta ha trovato per presentare i suoi sogni e fantasmi, non è che uno degli aspetti della sua lirica commozione, la quale ne ha ancora altri non meno essenziali; quali la bellezza delle immagini, dei pensieri, dei simboli, la forza espressiva delle parole e delle interpretazioni.

Questa nuova ritmica crede lo Zoppi di poter dedurre da uno speciale *bisogno di giustizia esteriore* che è nel poeta. Partendo da un giudizio che sullo scultore Jacopo Taverna, il poeta fa esprimere da una donna nella *Vergine Maculata*, egli crede di poter indicare come caratteri costanti dell'arte del Chiesa il *disdegno delle vie comuni* e questo *bisogno di giustizia esteriore*. Sul primo punto non c'è discussione.

Chiesa, proprio come il suo Jacopo Taverna, ha infatti sempre disdegnato le vie comuni. Sul secondo punto invece, non so con qual diritto si possa senz'altro affibbiare a Chiesa ciò che Chiesa dice di un suo imagina-

rio artista. Bisognerebbe prima di tutto sapere cosa si debba intendere in poesia per giustezza esteriore. Chiesa stesso applica questo concetto a uno statuario, e ne spiega del resto anche il senso: giustezza esteriore, nelle arti figurative, non può essere che studio esatto delle forme evitando ogni inutile o falso lenocinio; ma lo stesso concetto applicato a Chiesa, che è poeta, è di molto men facile definizione. Che cosa è nella poesia del Chiesa la giustezza esteriore? Se si legge la pagina che vi dedica lo Zoppi per spiegarsi, non si trova nulla di ben chiaro; giustezza esteriore pare essere, in Calliope e Viali d'Oro, schematicismo intellettuale, in *Fuochi* invece, il ritmo nobile e sostenuto. Ma queste son due cose essenzialmente diverse che non si possono riunire in un sol concetto.

Inoltre, non mi pare che sia permesso di applicare al Chiesa ciò che in Chiesa è chiaramente detto come *critica* di un altro immaginario artista. Il quale rispecchierà sì certe idee del poeta, ma non si identifica perciò con esso. Tanto più, come ho già detto, che le citate parole di Aglaia, hanno un ben definito senso di critica: essa dice infatti che la giustezza esteriore è solo una parte della verità e una condizione dell'arte. Quindi, anche ammesso che il poeta accenni a sè stesso, è più probabile che egli indichi solo certe tendenze della propria fantasia poetica; tendenze che il suo senso d'autocritica non approva, o approva solo entro certi limiti; e che perciò egli tenta di moderare e di contenere.

Per tale non ben appropriata traduzione, lo Zoppi riesce alquanto arbitrario e ricercato in questa ultima parte dello studio; e nulla dice infine di positivo sui caratteri nuovi dei *Fuochi di Primavera*.

Io non credo che la nuova veste ritmica di quest'ultimo volume si possa comechessia dedurre da certe tendenze del poeta. E', tale veste, molto più probabilmente, una trova-

ta casuale fatta dal poeta, quando, dando per la stampa certi suoi poemi in prosa (Fioretti, Versetti), scoprì che in questi abbozzi non ancora poesia, ma solo prosa poetica, già v'era il principio di nuove possibilità ritmiche. Quelle possibilità svolse, e così nacquero i *Fuochi di Primavera* nella loro attuale veste.

Ma in *Fuochi di Primavera*, non v'è solo novità di ritmi, ma anche novità d'ispirazione e di contenuto. Dai *Viali* in poi la lirica del Chiesa si è ancora andata allargando ed arricchendo di nuove ispirazioni e sensazioni; e, nelle singole poesie, si concentra meglio, eliminando tutto ciò che è accessorio; diventa più fluida ed armoniosa.

Fra i *Viali* e i *Fuochi* il Chiesa scrisse delle liriche, in parte già pubblicate anche se non ancora raccolte, che mostrano la via percorsa dal poeta negli ultimi otto anni. Quando queste liriche saranno pubblicate apparirà chiaramente qual'è l'evoluzione che il poeta ha compiuto, e che in parte sta ancora compiendo. Si spiegheranno allora certe questioncelle che nascono dal raffronto dei *Fuochi* coi *Viali*; e che ora non si capiscono tanto bene, mancando ancora un anello della catena evolutiva della lirica del Chiesa. Anche le *Istorie e Favole* sono naturalmenae un anello di questa catena; e specialmente, per l'importanza sempre maggiore che gli aspetti della natura ticinese vanno acquistando nella lirica del nostro poeta.

Poichè la novità dei *Fuochi* di fronte ai *Viali* sta in gran parte, a mio avviso, nel grande posto che vi ha il pacato, talvolta sereno, talvolta triste, guardare e desiderar la natura. Un primò passo in questa direzione è fatto appunto in quelle liriche, ancora di metro tradizionale e di contenuto prevalentemente filosofico-meditativo, che furono composte dopo i *Viali* e prima dei *Fuochi*. Già in esso si nota questo volgersi sempre più verso la natura. Ma ciò che in

quelle non è che un primo passo, qui, è già atteggiamento manifesto e definitivo. Il bisogno quasi violento di rinchiudersi e indagare nel proprio intimo essere, bisogno che contrassegna i *Viali*, tende a scomparire nei *Fuochi*. E, al suo posto, un sempre maggior bisogno di tornare alla grande e bella natura che rasserena, consola ed innalza l'anima. Di notte, guardar i nostri bei monti « simili a nuvole presso a vanire »; di giorno, guardare il giardino così vario a vedere, dolce a sentire

*O giardin così vario
a vederti entro questi rettangoli giusti;
così dolce a sentirti, o giardino! e le foglie
tue che treman sospese nel sacro silenzio...
e i viali ove fruscia la veste dell'ombra...
Dormi. Ed ecco ti svegli; e un fresco alito
[m'andi
che m'arriva e fa muovere un poco
[la tenda,
fa rifremere la polvere nelle acri liste
della luce, fa correre un piccolo brivido
nella torpida camera febbricitante...
Dormi; e odor di magnolia il tuo sonno
[respira,
o m'ò bel paradiso.*

O guardare le nuvole, che bianche e bionde passan nel vasto cielo « come anime ormai disciolte d'ogni terrestre peso »; o sognare d'un dolce Febbraio quando le vallette cominciano a metterè qualche primo tenue verde; o ammirare, di marzo, gli allegri crepitanti fuochi di primavera; e, di giugno, lo splendido mare delle messi ove occhieggiano i ciani azzurri e ardon i rossi papaveri; o rammaricarsi, come d'un bene perduto, d'una primavera troppo presto sciupata dalla pioggia. In tutte queste poesie nulla più di troppo pensato, di simbolico o d'astratto; ma un abbandono completo alla gioia semplice e pura del guardare e dell'ammirare. con solo qualche appena accennata nostalgia verso ciò che è passato e non può più tornare. E poi: l'improvviso apparire di tutti gli aspetti della nostra natura prealpina, che a noi sono così cari e famigliari. I poeti i-

taliani dopo Dante e il Petrarca cantarono per secoli e secoli una natura di maniera, rifatta sui modelli classici e perciò troppo vaga e indeterminate; o, se determinata, determinata in modo non più consono al nostro vedere e sentire. Col Leopardi ricominciano a riapparire gli aspetti nostrali della natura: ma è merito speciale del Pascoli e del D'Annunzio d'aver scoperto, nella sua realtà, il paesaggio della media Italia e d'averlo portato nelle loro poesie; e ciò che essi hanno fatto per un certo tipo di paesaggio mediterraneo, il Chiesa l'ha fatto a sua volta per il nostro paesaggio prealpino. Le molte primavere e primaverine ch'egli canta, sono proprie le nostre; viste nelle vallate a solatio, per le viottole strette fra due siepi, su pei greppi della montagna, nelle fessure dei vecchi muri. Quel primo timido metter bottoni e lane e nappine dei nostri arbusti montani, il primo guardar come trasognato dei fiorellini di tra le foglie secche dei nostri boschi ancora brulli, il riprender della vita nei brevi gracili rametti delle siepi, tutto questo pel primo egli l'ha portato nella poesia e ne ha fatto vera poesia.

*Io ripenso quel mite
gior delle primule estatiche nel sole di
[febbraio;
e com'è buono, uscendo dall'inverno, quel
[primo velato
sorriso dell'aria; quel timido odor di
[violette,
lungo le siepi ancora rare diafane, che
[celestine
disegnano l'ombra dei gracili fucelli
[sulla via...
E ai pie' d'un muricciolo, non appena
[disciolta la neve,
sedersi; toccare già tiepidi quei vecchi
[sassi bianchi;
veder in qualche crepa un fil d'erba già
[lucido, e tutta
pulsante al bel sole distendersi una
[lucertolina....*

E non solo la primavera, ch'egli tuttavia predilige, ma anche le altre stagioni dell'anno nei tipici aspetti

della nostra natura ticinese, egli ha osservato e portato nella sua poesia. Del resto, il nostro paesaggio sembra ora irrompere da ogni parte nelle sue liriche, come se il poeta che volontariamente se l'era dapprima tenuto un po' lontano, senta ora più vivo che mai il bisogno di sentirselo vicino. E, importa notare, questa natura non è più fantastica o astratta come nei *Viali d'oro*, (si pensi a *Primavera*, *Autunno*, *Inverno*) ma viva e fresca e concreta e in sè finita come la può vedere un occhio di pittore che abbia animo di poeta. E in certi passi per un suo amore delle « dolci minuzie » egli mi ricorda proprio, certi quadri di un nostro pittore poeta, il Berta.

Inoltre, anche nelle poesie che si trovano più direttamente sulla linea di quelle dei *Viali d'Oro*, poesia di una voluta intenzione simbolica, come più schietto ed immediato vi è ora il senso della natura! Si legga il *Lago gelato*, *Nel giorno del vento caldo*, *L'inconsolabile* e si vedrà quale freschezza e vivacità di descrizione della stessa, e, come ho già detto, proprio della nostra natura prealpina. E si potrà inoltre notare quale progresso abbia fatto il poeta nell'illustrare uno stato d'animo servendosi di un fenomeno naturale. Nulla vi è ora più di accessorio: tutto concorre direttamente all'effetto unico, completo. Nei *Viali* c'era ancora spesso, fra il significante e il significato, l'ingombrante io apparente del poeta; il quale ritardava o disturbava il diretto rivivere del simbolo. (Così nel *Fiume sotterraneo*, nell'*Autunno* e più fortemente nell'*Abisso*, nel *Vino e il pane*). Qui invece, tutto è natura e tutto è simbolo; non vi è più intermediario che disturbi. Il poeta ha trovato il modo di eliminare il proprio io apparente, e di esprimere così sè stesso, ancor più fortemente, senza mai nominarsi. Nel *Lago gelato* e *Nel giorno del vento caldo* e anche nel *Fumo* (che ricorda da vicino la *Grande aspirazione* del Pascoli) egli, riprendendo un motivo trattato già in fine di una li-

rica dei *Viali*, *Il vino e il pane*, ci fa sentire profondamente l'infelicità di chi vorrebbe esprimersi, secondando la propria indole, e la propria natura, e che, invece, da una forza avversa e maligna, ne è impedito, condannato a restar muto, a reprimere e rinnegare le proprie aspirazioni. Nell'*Inconsolabile* ci rende per così dire sensibile il persistere del dolore e della disperazione, e, in generale, di ogni stato d'animo, anche dopo che la causa che l'ha fatto nascere, è cessata. E in quello strano *Poi* il poeta ci dice l'orrore dell'anima che deve accettare e vedere anche il male, ch'essa non vorrebbe mai conoscere; e lo dice con un ritmo a cadenza così pronunciata, e con riprese così suggestive che suscita realmente uno strano senso di sgomento. Quando leggo questa poesia, mi domando se prima del Pascoli fosse possibile immaginare qualcosa di simile; e sì che questa poesia, in sè, non è certo imitata da una simile del Pascoli, almeno ch'io sappia. Ma nell'insieme, per la cadenza — novenari — e per quel certo trepidare che vi si sente dentro, mi pare essa sintomatica per l'influenza del Pascoli sugli altri migliori poeti del nostro tempo.

Accanto a queste due vene, la natura in sè, e la natura come simbolo, altre due minori se ne possono distinguere, da cui derivano liriche, un po' diverse ancora. Dapprima poesie che si riconnettono a un pensiero o considerazione sulla vita umana, sul bene o sul male; e questo pensiero viene senz'altro espresso ed illustrato da appropriate immagini tolte dalla natura o dalla vita: come nell'*Albero abbattuto dal vento*, nella *Sabbia* (bellissima), nel *Qualche cosa è accaduta* che ricorda il Maeterlink; in *Parole vane* e in *La Statua*, *Il martire*, *Dove la gran mano è caduta* e qualche altra. Anche queste poesie, sono lì a dimostrare l'evoluzione del poeta verso una forma più immediata, più diretta e meglio concentrata. Non hanno cioè più certe

inutili lungaggini e ripetizioni, certe superflue digressioni come talune, simili, di *Viali d'Oro*.

Ed infine, ce n'è un'ultimo tipo, una novità, per così dire, nella lirica del Chiesa; ma a cui il poeta si è certo andato preparando scrivendo le *Istorie e Favole*; tipo cioè, in cui ci si rivela un Chiesa umorista fine ed arguto, con però una goccia d'amarrezza in fondo. Sono poesie come *La Danzatrice*, *L'Alloro*, *Le Mie ombre*, *La Fontana*, *La bellissima donna*.

Due liriche soltanto, che pur passano fra le più belle e originali della raccolta a giudizio di quasi tutti i critici, e a cui anche lo Zoppi dedica un cenno speciale, io non arrivo ad ammirare molto. Sono *l'Ubbriaco* e *l'Orto*. Forse non le apprezzo a dovere perchè non m'è mai capitato di vedere un effetto di luna su di un vetro coperto di gelo, o in un orto lussureggiante. A me pare che qui la bellezza, preziosità e ricchezza dell'aggettivo diventino un po' scopo a sè stesse, e il poeta si delizia e s'inebria così in un'orgia di colori e di sensazioni volute ed artificiose. Direi ch'egli in questi componimenti ha voluto lanciare come una sfida ai futuristi, che, per abitudine, traggono dalle più inusitate cose, rutilanti e chilometriche poesie; e ha voluto mostrar loro di saper anche lui, quando lo voglia, ottenere uno sflogorio di immagini e di colori su un telaio che parrebbe insignificante.

* * *

Seguendo le orme dello Zoppi abbiamo così passato in rassegna tutta la produzione lirica del Chiesa. E mi pare che si possa ora dire qualcosa di riassuntivo su di essa. Se io vo cercando nella letteratura italiana un poeta col quale abbia somiglianza nei caratteri della sua poesia non ne trovo; mi pare invece di poterne trovare uno in quella francese: Alfred de Vigny. Col cantore del *Moise* ha realmente il Chiesa certi punti di contatto. Come il Vigny, il Chiesa vuol fare

poesia solo di ciò che è alta e nobile passione umana; ha come quello una spiccata tendenza pei simboli largamente umani; e cioè il bisogno di veder in sè, non il singolo individuo, colle sue momentanee inclinazioni, ma l'essere umano, che, restando sostanzialmente eguale a traverso i secoli, lotta, soffre, è vinto e si rassegna. *La Statua dei Fuochi* ha come idea fondamentale la stessa idea del *Mosè*. E questa idea in varie formulazioni si trova anche in altre liriche del Chiesa. *Il Martire*, per il suo fondamento filosofico, potrebbe essere stato scritto dal Vigny, ed ha infatti certi punti di somiglianza colle idee esposte in *Le mont des oliviers*. E se il Chiesa è piuttosto ottimista, mentre che il Vigny è un dichiarato pessimista, ciò mi sembra non abbia avuto influsso sul loro modo analogo di sentire la poesia. Le attitudini poetiche non dipendono dall'ottimismo o dal pessimismo nel concepire la vita; si è ottimisti o pessimisti per pensiero riflesso, o per innato temperamento; e, a mio avviso, più pel secondo che pel primo motivo.

Anche il disdegno delle vie comuni lo riavvicina al grande poeta francese, che non volle mai nulla concedere al gusto del suo tempo. E, come il Vigny, il Chiesa non sarà mai molto popolare, non farà scuola, ma saprà conservare una sua fama salda e riconosciuta dai migliori.

Di fronte all'impressionismo, al simbolismo dei decadenti, e al futurismo che oggi specialmente dilaga, si può dire che Chiesa vuole colla sua produzione riaffermare l'importanza del contenuto per ogni poesia che debba essere veramente poesia, e non solo scherzo, spunto, o brillante mistificazione. Egli non può e non vuole ammettere l'eccessiva licenza di forme ritmiche e metriche, oggidi andata di pari passo coll'eccessivo avvillimento di ogni materia letteraria. E qui si sente, credo, fortemente sorretto dalla sua schietta natura di lombardo sano ed equilibrato. I pochi

lombardi che figurano nelle lettere italiane vi portano tutti un certo senso della realtà e della misura: si pensi al Castiglione, al Parini, al Manzoni, il Castiglione fu colui che contro il dilagare delle mode spagnolesche scrisse il *Cortegiano*, per insegnare agli italiani l'onesto e decoroso vivere senza esagerazioni e cerimonie inutili; il Parini scrisse il *Giorno* per guarire il giovin Signore dall'effeminata moda di Francia; il Manzoni mostra ai seguaci delle mode nordiche cosa possa essere il Romanticismo per una mente italiana. E si direbbe che il Chiesa abbia imparato da questi grandi lombardi che esser italiano vuol dire amar l'ordine, la misura, la bella architettura e la bella tenuta, non solo esterna, ma anche interna. Egli sente l'arte come una dura disciplina, come un'aspra tenzone contro la materia « a risponder sorda », per dirla con Dante. Egli vuol sentire in sè la libertà dell'arte, pur obbedendo alle superiori leggi dell'ordine e dell'armonia: sentirsi libero cioè, nei ceppi ch'egli stesso s'è imposto, e che l'arte riconosce come necessarie alle sue armoniche movenze. Ordine e armonia sono però concetti a radice profonda: un vero ordine e una vera armonia della forma richiedono come naturale presupposto serietà e nobiltà di materia. Solo il marmo ed il granito possono essere lavorati alla perfezione: se la materia invece, che l'artista si sceglie, ha fibra men forte, ne va di mezzo la sicura precisione del disegno. Quindi la necessità di scegliersi alta anche la materia stessa della poesia. Il Carducci metteva come motto alle *Odi barbare* appunto i versi del Platen:

*Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringen Gehalt schon
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf.
Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur
[sapphischen Ode
Würde die Welt einsehen dass es ein leeres
[Geschwätz.*

E difatti coll'attuale pochezza e meschinità di contenuto va di pari

passo la licenza e libertà di forme: frutte entrambe di una falsa teoria impressionistica. Si crede oggi che ogni più misero e stracciato lembo d'animo o di corpo possa senz'altro assurgere a dignità d'arte; e che per questo basti inventare una qualche nuova e bizzarra forma metrica.

Nella poesia del Chiesa, invece, nulla vi è di impressionistico o di crepuscolare, anche se nei particolari egli ami spesso essere vago ed indeterminato. Ogni suo poema, ogni sua lirica, ha una propria salda struttura che ne indica il centro e che ne segna i limiti. Egli ama veder chiaro dinanzi a sè: e perciò non dà mai troppa importanza alla semplice *sensation* dei decadenti, non si diletta di evanescenti e problematiche nostalgie, e di lirizzare i momenti di *spleen*. E neppure l'impressionetta, il quadretto per sè soli, da cui non si possa ricavare un senso di vita, non attirano la sua attenzione. Egli non saprebbe cosa farne.

* * *

E veniamo ora alla prosa del nostro poeta. Come abbiamo già detto, trova lo Zoppi carattere precipuo di *Istorie e Favole* quello di rappresentare i momenti d'inquietudine, di agitazione e di lotta dell'animo umano, e in ciò, io sono perfettamente d'accordo con lui. Questo è, in fondo, lo stesso carattere dei *Viali d'Oro*, solo ch'è trattato qui discorsivamente, sotto forma di novelle. E lo Zoppi non ha grande difficoltà a mostrare come in tutte, o quasi tutte le novelle, v'è appunto questo stato di lotta ora tra l'individuo e le sue diverse tendenze, ora tra l'individuo e l'ambiente in cui viene a trovarsi. Ben condotta è specialmente l'analisi del *Palinsesto*; il quale a mio avviso è il componimento più bello della raccolta per la convincente ed affascinante verità psicologica del conflitto. Conflitti simili sembrano oggi a noi impossibili o almeno eccezionali, ma sappiamo, che nel Medioevo, non erano tanto

rari negli uomini colti, come ce lo dimostra il *Secretum* del Petrarca. Ad ogni caso, nulla vi è in questo componimento che stoni, o che sembri artificioso. Le facoltà di poeta e di psicologo del Chiesa hanno trovato in questa materia un terreno adattissimo per svolgersi felicemente.

Il *barbaro* sarebbe pure un componimento perfetto, se non fossero certi passaggi un tantino caricati e voluti; è, d'altra parte, il solo, che possa essere considerato come una novella. Non vi sono, come nelle *Vergine Maculata* — l'altra *Istoria* che potrebbe pure essere una novella — troppe e troppo astratte considerazioni su uomini e cose, ma azione, e concreti atteggiamenti del protagonista di fronte all'ambiente in cui egli viene a trovarsi. Da cima a fondo, vi è un ben chiaro svolgersi e tendere dell'azione verso la sua naturale soluzione; verso quella *soluzione*, cioè che sembra già contenuta nelle premesse iniziali. Lo Zoppi segue e rischiarà abbastanza bene il filo del racconto; ma restando egli un po' troppo attaccato alla lettera dello stesso, gli è passato inosservato quel che si potrebbe chiamare il senso profondo della novella. In realtà, nel *Barbaro* è descritto il conflitto fra due mondi diversi: fra il mondo nordico e il mondo mediterraneo; o, detto meglio, fra la mentalità germanica e la mentalità latina. La psicologia del *Barbaro*, trattata giustamente a grandi contrasti di chiaro scuro, è un po' la psicologia di ogni uomo nordico venuto improvvisamente a contatto della raffinata coltura dei popoli latini.

Ciò appar chiaro dal modo con cui il poeta descrive come il rude montanaro entri in contatto col nuovo ambiente, come ne senta le lusinghe, come tenti resistere e sottrarsi; e come non sappia rompere l'incanto fatale, che da barbaro, spezzando, rovinando, uccidendo. L'animo suo primitivo non conosce che il senso immediato delle parole, e perciò quel che

non è verità assoluta, è per lui subito bugia, falsità, tradimento. Incomprensibili sono per lui tutte quelle gentilezze caustiche, quei leziosi e scherzi, quelle frecce ed ironie di cui è ricca la vita di società dei popoli di vecchia cultura, e che gli suscitano dentro un'oscura coscienza della sua inferiorità, e lo conducono a poco a poco alla brutale ribellione ed alla catastrofe. Poichè, se la sua ribellione è nefasta all'ambiente, lo è anche a lui medesimo. Egli che non può più vivere in questo ambiente, sente che non potrà più vivere neanche lontano da esso. E il poeta simbolizza ciò, facendo morire il Barbaro schiacciato sotto la marmorea statua della dea dell'amore, quasi che ella volesse vendicarsi dell'intruso che le ha deturpato le più belle membra e le più gentili usanze.

Il componimento che lo Zoppi giudica il migliore della raccolta per semplicità e verità di tragedia, è il *Supersite*. A me pare invece che questo componimento, sebbene contenga alcuni dei pensieri più originali e alcune delle pagine più belle del volume — e qui penso alla mirabile dissertazione poetico-psicologica sull'origine del linguaggio e sulle descrizioni annessevi — non sia riuscito ben equilibrato ed omogeneo. Il fantastico e il realistico tenzonano fra loro senza potersi unire in un tutto ben fuso. Quel terremoto al principio della narrazione non è per nulla convincente, sebbene per certe minuziose descrizioni voglia essere realistico. E' un terremoto costruito per così dire a pezzettini; il quale non è abbastanza fantastico per liberarci da ogni preoccupazione di verità, e non abbastanza vero per afferrarci e scuoterci come sa scuotere la verità. E' una cosa, così, frammezzo, che non afferra nè convince.

Forse, la ragione intima di ciò, va ricercata nel fatto che ci troviamo di fronte ad un componimento che l'autore ha rifatto senza saper restare su di un'unica linea ideale. La prima

forma del componimento trattava solo della vita fantastica ed infantile di un uomo, che a furia di viver solo, aveva dimenticato o quasi, le sue conoscenze umane, e questa parte è restata di gran lunga la migliore: e non si lega colla nuova la quale sembra essere messa lì solo per dar una introduzione e una chiusa un po' drammatica all'antica, a suo giudizio forse troppo incompleta. Così, quel che ne è riuscito non è più nè carne nè pesce: il terremoto non basta in fondo a spiegare quel che segue che è cosa a sè; e la parte fantastica toglie a sua volta realtà all'introduzione e alla chiusa.

Ma, come ho detto, vi sono in questo lavoro pagine interessantissime: oltre quelle citate della rinascita, quelle così vicine alla psicologia del *Palinsesto* che raccontano i momenti di lotta di Simplicio. Il *Superstite* è sotto un certo aspetto un doppio, o, forse meglio, un compimento della psicologia di Saturnino del *Palinsesto*; e che il Chiesa sia tornato su questo tema, dimostra quanto lo interessi il fenomeno religioso e le sue ripercussioni nell'animo umano. La mentalità sua è oltremodo interessante da studiare sotto questo aspetto; in certi momenti la si direbbe quella di un filosofo o teologo o forse anche sofista dei tempi di mezzo.

Come egli si diverta a certe grottesche indagini teologiche-psicologiche di moda in tempi di maggior barbarie sì, ma anche di maggior raffinamento intellettuale, ce lo dimostra in vari curiosi passi del libro, come quando in *Val d'Orengo* lascia che un erudito sottilmente indaghi come si possano assommare le pene psichiche con quelle fisiche nell'anima dei condannati; o, come nella *Vergine Maculata*, ove un colto ed elegante gesuita del seicento espone una sua teoria sul modo più adatto di combinar i roghi per le varie categorie d'eretici e di demoniaci. In questo genere di scherzi, il Chiesa sa raggiungere una così studiata appa-

renza di veridicità, che molti vi han già abboccato.

Componimento che ha invece gravi difetti, nonostante alcune belle pagine ed interessanti digressioni, che però, non han molto a che fare col racconto stesso, è la *Vergine maculata*. Lo Zoppi osserva anch'egli che la catastrofe finale accade per un motivo più o meno estraneo al dramma; ma trova tuttavia che questa favola o novella è di una bellezza strana e luminosa. A me pare che anch'egli si sia lasciato troppo prendere dalle scene *ad effetto* che vi si trovano, e che mascherano il vuoto del fondo. Poichè in realtà nè Jacopo nè Aglaia ci convincono molto: mi paiono più fantasie di un esteta che di un vero artista. Essi non vivono: il poeta non è giunto a dar loro un carattere reale e perciò si è dovuto aiutare con altri mezzi di maniera e d'effetto. Tanto l'uno che l'altra ci appaiono più di riflesso che di faccia: li conosciamo a traverso discorsi, lettere e diarii. Nel diario di Jacopo, interessante per altri aspetti, ci sono pensieri ma non azioni; egli parla troppo e troppo astrattamente; così che di lui si vedono tutt'al più dei contorni; ma non se ne sente la muscolatura. Lo stesso vale per Aglaia. In fondo queste due figure sono state immaginate dal poeta per far loro esprimere certe sue idee artistiche che vanno un po' nel paradossale e che non poteva metter in bocca ad altri. La novella è più che altro una fantasia nel gusto di certi poeti romantici, e la sua *strana e luminosa* bellezza è la artificiale bellezza di certi atteggiamenti che suggestionano per un lor sapore di sacrilegio. Eppure, v'era la possibilità di cavare anche da questa eccezionale trama un'opera davvero suggestiva.

Veramente, il tipo di una favola e di una bella favola, non ha nel volume che l'ultima *Eliodoro* e il *Paradiso*. Certo essa è, col *Palinsesto* e il *Barbaro*, fra le storie più attraenti del volume. Lo Zoppi l'analizza e la

riassume molto felicemente, e ben a proposito egli giudica: « Mai come in questa favola il dramma della felicità fu rappresetato con colori così vivi e abbaglianti; mai come qui il desiderio umano ci fu mostrato dapprima così vicino all'avveramento del suo scopo, e poi così crudamente illuso e così prontamente facile a risorgere ». E conclude affermando che vi è veramente qualcosa di ariostesco in questa novella. Ariostesco, io non vorrei dire. Il Chiesa è molto lontano dal mondo dell'Ariosto anche se ne ha preso a prestito qualche figura. Vi è fra l'Ariosto e il Chiesa tutta una evoluzione mentale che ha cambiato affatto il modo di guardare le vicende della vita. Per l'Ariosto, quel suo mondo fantastico era scopo a sè stesso: pel Chiesa invece esso serve a una tesi filosofica; cosicchè la favola, pel fatto d'aver un senso riposto, perde gran parte di quella freschezza che essa ha nell'Ariosto. Il Chiesa assomiglia all'Ariosto proprio come il Pascoli dei Poemi conviviali somiglia ai poeti greci.

Ma tale diversità di concezione non toglie che anche la novella del Chiesa sia attraentissima. E mi sono domandato, spesse volte, che cosa le manchi in fondo per essere un vero capolavoro. Forse ciò che le manca, è solo una maggior agilità e leggerezza del riso e dell'ironia. Se una fantasia simile fosse stata scritta da Anatole France — scrittore che del resto ha avuto certo un'influenza sulla prosa del Chiesa — forse avremmo avuto il capolavoro. Ma per altro il France non ci avrebbe potuto dare le bellissime pagine della chiusa ove Eliodoro racconta come non potè stare nel paradiso terrestre; pagine così piene di alta e bella poesia, e di accorata comprensione della continua commedia umana, che il maestro francese, più brillante ma meno profondo del Chiesa, non avrebbe certo saputo scrivere.

Una piccola perla novellistica del volume è anche il *Sicario* che lo Zop-

pi ha torto di non citare espressamente.

Giudicate nel loro assieme, le novelle di *Istorie e Favole* si possono considerare come le *prose di un poeta*. E ciò, perchè, come vedremo più sotto, esse sono essenzialmente *prose d'arte*, prose cioè, che hanno già in sè una propria ragion d'essere; che vogliono, cioè, fuor d'ogni contenuto, mostrare una lor struttura musicale e pittoresca. Per questo anche egli sceglie di preferenza temi che richieggan già in sè sontuosità d'abbigliamento. Ed è qui anche il punto dove si può far risaltare brevemente gli ultimi legami fra i *Viali* e le *Istorie*. Lotte intime, aspirazioni eroiche, paesaggi favolosi sono comuni ai due libri. Ed è interessante l'osservare che molti motivi di liriche dei *Viali d'Oro* si ritrovano come episodi, o anche addirittura come trama di un intero componimento, in *Istorie e Favole*. Lo Zoppi ha solo notato il caso più evidente: *Il Cristo bizantino* e il *Palinsesto*, ma ve ne sono altri. In *Eliodoro* e il *Paradiso* si riprendono come episodi della novella due motivi o inizi di motivi, di liriche dei *Viali*; *l'Abisso* e *l'Uccello del Paradiso*. Nella *Val d'Orengo* c'è l'idea primitiva della *Primavera* dei *Viali*. Non è sempre facile giudicare quale delle due sia la forma primitiva; ma, in generale, mi pare che la forma lirica nei *Viali* sia quella posteriore, definitiva; e quella prosastica in *Istorie e Favole* la primitiva, il nocciolo da cui si svolse poi quella. Poichè, nella forma prosastica, esse appaiono come qualcosa di brutto, di non svolto in tutte le sue ingenite ricchezze, come invece appaiono nei *Viali d'oro*.

Ciò che lo Zoppi avrebbe ancora potuto fare era uno studio della prosa del Chiesa dal punto di vista dello stile e della fantasia. Tenterò io di dir qui qualche cosa, brevemente, in proposito, ben conoscendo quanti e quali siano le difficoltà di tale indagine. E' un giudizio a parer mio errato, o almeno superficiale, quello che si

sente spesso ripetere, essere il Chiesa per la prosa un imitatore del D'Annunzio. Sì, certo, di fronte alla prosa borghese-fiorentineggiante del Manzoni e dei manzoniani, la prosa del Chiesa è da mettersi vicina a quella del d'Annunzio; poichè entrambe non vogliono essere soltanto prose vive, pure e proprie, ma prima di tutte *prose d'arte*. Per questa loro tendenza esse si avvicinano a tipi di origine non italiana: gli iniziatori della prosa d'arte moderna sono stati i francesi, romantici e naturalisti, specialmente il Chateaubriand e il Flaubert; e il D'Annunzio dapprima, poi altri fra cui primeggia ora il Chiesa ne crearono una equivalente forma italiana. La vera tradizionale prosa letteraria italiana è piuttosto quella del Carducci, studiata e formata sugli autori vivi dei secoli scorsi; ed essa continua negli scritti di critica letteraria dei professori universitari, che seguirono l'indirizzo storico-critico del maestro. Sulla maggior parte dei novellieri e romanzieri moderni invece, s'è fatto sentire l'influsso dei *Promessi Sposi*; e la loro lingua, è più semplice e piana e viva, anche se non sempre fanaticamente fiorentina come l'aveva voluta il grande romanziere lombardo. Ma il D'Annunzio e il Chiesa non si possono ricondurre senza resto a fonti italiane vive o tradizionali. La loro prosa rivela certe sensibilità che i nostri antenati non conoscevano, e che il popolo non può avere; e queste sensibilità, sono d'origine francese. Il numero stragrande d'immagini, lo scambievole sostituirsi dei sensi nel rendere le impressioni, gli arditi ravvicinamenti di fenomeni che sembrano a prima vista diversissimi: tutto questo dimostra l'influenza dei maestri francesi. La concezione della proprietà della lingua, è, per questi artisti, molto più elastica che nella scuola classica: nè il Carducci nè il Manzoni non avrebbero mai immaginato gli arditi epiteti che usa un D'Annunzio o un Chiesa. La ragione

va ricercata nel fatto che la prosa moderna, seguendo l'esempio della poesia, è venuta man mano svolgendosi, dalla primitiva forma tradizionale i cui canoni assoluti erano la proprietà e la purezza e la clausola di tipo classico, sempre più verso una nuova forma liberamente pittoresca, arditamente fantastica. A vero dire, il Carducci rappresenta in questo processo una figura di passaggio; poichè ammette certe efficaci trasposizioni in poesia, ma non le vuole in prosa. Si pensi al silenzio *verde* ed allo scandalo che tale epiteto sollevò dapprima nella repubblica delle lettere. Col D'Annunzio il passaggio si compie completamente: la sua prosa diventa colore, musica, profumo e vibrazione; l'epiteto assume un'importanza primaria per il valore e l'economia delle frasi. Le clausole classiche sono sostituite da altre più liberamente musicali, più atte a seguire il vario flusso e movimento della passione e concitazione lirica o drammatica. Il D'Annunzio, come novatore principale, ha certo influito anche sul Chiesa, come su tutta la generazione che gli successe; poichè non fece solo opera di artista, ma anche di « linguaiolo » come egli stesso ebbe a scrivere: scoprì di nuovo la ricchezza d'espressioni dell'antica lingua nostra, che lunghi secoli di superficiale accademismo avevan fatto dimenticare.

Ma se si confronta poi più da vicino la prosa del Chiesa con quella del D'Annunzio, è facile il notarvi vari caratteri distintivi. Ed è sempre utile fare un confronto, per poter meglio fissare certe qualità peculiari dell'un artista e dell'altro; e, di un'opera di arte, non si può in generale, mostrarne le qualità e i difetti e le peculiarità che mettendola a confronto con altre opere d'arte, non essendovi in estetica nè concetti assoluti nè canoni indiscutibili coi quali giudicare in modo sicuro le opere d'arte.

Chiesa nella scelta delle immagini, nel colore degli epiteti porta con sè

un'inevitabile crudezza e sincerità; ma anche una freschezza che si potrebbe dire montanara pensando al suo paese. Del montanaro schietto ha anche certe ricercatezze un po' strane, certe finezze non comuni, una certa pesantezza nel muoversi e nel ridere che sono appunto l'opposto delle ammanierate eleganze a cui spesso indulge un artista pur sì ricco ed originale quale il D'Annunzio. Quando il Chiesa fece la seguente descrizione del tipo dei nostri artisti comacini, certo egli pensò anche a sè stesso: « Il carattere umano predominante nell'alta Lombardia ha un fondo d'asprezza che è ben diversa, ad esempio, dell'asprezza toscana: più snella questa, secca e tagliente. La nostra asprezza è piuttosto rudezza: non esclude, rimanendo dura, la bonarietà e la giovialità. I nostri movimenti, pur essendo di loro natura un po' angolosi e pesanti, contengono la possibilità di una gentilezza schietta e semplice. La nostra minore agilità, non è minore attività, ma spesso una più misurata economia di forze. Le nostre cortecce, meno lucenti o addirittura opache, contengono talora un grande fervore di fantasia e ardore di passione ».

Le immagini del D'Annunzio, profuse a piene mani in ogni parte della sua prosa, paiono più belle ed armoniose, più ricche e raffinate; ma quelle del Chiesa, non così frequenti, sono spesso più efficaci ed hanno un più genuino sapore. Quando il Chiesa dice *notturni* gli occhi di una donna, o *squillante* il rosso delle rose, noi notiamo che tali epiteti, certo bellissimi, potrebbero essere tolti dal D'Annunzio; ma se, nelle *Storie e Favole*, leggiamo di una donna ch'era *scapigliata e gaia come nella tempesta un albero fiorito*, noi constatiamo qui, una tipica immagine del Chiesa: tipica, poichè rivela un modo affatto personale di associare fenomeni o parvenze fra di loro lontanissime.

Potremmo citare gran numero di epiteti e immagini del Chiesa che rivela-

no come queste una fantasia non guasta dalla moda, ma vergine e ricca, anche se talvolta un po' ricercata. Del pallore caldo di un viso di donna egli dice che era come *un vapore d'ambra nella faccia chiara del mattino, un velo tenue di cenere sul fuoco vivo*; e queste immagini arditissime, hanno tuttavia un lor scopo estetico, quello di slargare gli orizzonti della nostra fantasia e di accenderne la potenza d'immaginazione. La visualità del Chiesa ha forme nuove e inaspettate; ma sempre d'una verità profonda: di una voce vaga egli dice che manca di *orli*, di una voce acuta egli nota gli *spigoli*; di una voce armoniosa egli intravede *l'oro e l'argento*; parla della *bruna voce leale dei boschi*; dello *sguardo* e della *voce* di una fonte. Egli ci parla di una *rabbia gioconda* e di una *squisita tristezza*; di *ore di cenere e di bronzo*; di figure *fosche come la palude, deformi come la nebbia*; egli parla di *porpore ebbre*, di *crochi festosi*, di *azzurri attoniti*, di *verdi brinati*, ecc. Ma le immagini più belle e inaspettate egli le trova quando parla della bellezza del nostro paesaggio e delle arti figurative. Sono le sue più belle pagine di prosa quelle, immuni da ogni difetto, ove egli può abbandonarsi al piacere di rivivere in sè come se fossero cose dinamiche, le forme statiche dell'architettura e le forme vive della natura. Si legga il primo capitolo del *Barbaro*, si osservino con attenzione gli altri vari passaggi di *Storie e Favole* dove egli parla di organismi architettonici; si legga soprattutto la sua mirabile introduzione alla pubblicazione illustrata sulla Attività artistica dei Ticinesi, e si resterà colpiti dallo splendore di quella prosa, dalla forza creativa delle sue immagini. Come egli parla del vento che sembra ancora *arrovesciare gli acanti nei capitelli*; dell'arco tondo che *aduna sotto le sue ampie ali gli ultimi guizzi dell'arco acuto*; dell'impeto e della forza, dell'espressione di *serena energia* che lancia un campa-

nile verso il Cielo; ben si direbbe che in lui palpita ancora la passione architettonica che spingeva già nei secoli scorsi per le vie d'Europa i maestri luganesi ove — come egli stesso ha scritto — fossero templi, palazzi, fortezze da edificare, marmi da scolpire, pareti da istoriare, belle e complesse fatiche da affrontare.

Un tale modo vivo e profondo e originale di sentire umanamente gli aspetti della natura e le opere degli uomini, è un fenomeno peculiare dell'arte sua; e in ciò egli si distingue nettamente dal D'Annunzio, il quale, molto più ricco d'immaginazione di fantasmi d'arte, non è però sempre, nè così fresco, nè così originale. Ciò che a noi Ticinesi rende specialmente preziosa questa prosa del Chiesa, è il vedervi riflesso come nelle sue ultime liriche, l'immagine del nostro paesaggio e gli aspetti della nostra vita quotidiana. Molte comparazioni e descrizioni del Chiesa son tolte dalla nostra natura prealpina, senza ch'essa vi sia perciò nominata espressamente; molte altre, ripetiamo, son tolte dalla vita nostra di tutti i giorni; vi si sente persino l'eco del matto giocare e delle festose scorribande dei monelli nei nostri villaggi. Il loro continuo diguazzare nei ruscelli e il costruir dighe e laghetti e il crear sbocchi nuovi e cascate; tutto quel divertente ed infinito giocare presso le fontane e i torrenti, egli dai suoi anni d'infanzia lo ha voluto portare anche nei suoi libri; e più d'un suo eroe, mostra di divertirsi ancora nella età matura di simili splendidi giochi. Quasi ogni pagina di *Istorie e Favole*, reca, per chi sa sentirlo, un qualche lontano riecheggiare della cara terra natale.

Ma, ritornando all'esame del suo stile, possiamo ancora dire che se egli ha con D'Annunzio comune il gusto per l'epiteto e la comparazione rara, da questo differisce molto nel modo di congegnare il periodo. Per tale aspetto si può dire che la prosa del Chiesa ha una saldezza, una sta-

bilità, e anche una semplicità e chiarezza che è appunto l'opposto dello stile d'Annunzio; (intendo qui la prosa più tipicamente d'annunziana: quella della seconda maniera, dalle *Vergine delle Rocce* in poi). La prosa d'annunziana è invece piena di libertà, di movimento e soffre d'eccessiva ricchezza.

Il Chiesa ha saputo mantenere una salda architettura al suo periodo, e sebbene il materiale sia sceltissimo, la linea ne resta semplice. Se per il valore espressivo di ogni singolo verbo epiteto, diminutivo o accrescitivo egli si allontana dalla prosa classica e segue l'esempio d'Annunzio, ha pur conservato di quella il senso della misura. Mentre che nella prosa d'annunziana la misura non c'è più; e la suggestività della stessa deriva appunto dalla sua ricchezza ed esuberanza. Essa, per eccessiva ricchezza continuamente trabocca e rigenera movimento. Le immagini si susseguono alle immagini, ogni similitudine ne richiama una seconda e così via; il poeta non sa contenersi, non sa arrestarsi, non sente più necessità di pause. Il che, se dapprima suscita un gradevole senso di novità, finisce però coll'ingenerare sazietà e noia. Il senso dionisiaco che pervade tutta la prosa del D'Annunzio, tendendola fino all'ultimo limite dell'espressività spasmodica ed esaltata, non è pura ricchezza; ed io le preferisco spesso la prosa del Chiesa, d'una ricchezza più sobria, naturale e salda. E vorrei citare, per chiudere, un breve passo di una prosa del Chiesa, tolto da una pubblicazione meno conosciuta, e che riassume splendidamente tutte quelle enunciate qualità di forza e splendore. E' tolto dalla pubblicazione sull'Attività artistica dei ticinesi, edita a Zurigo: «Dirò del villaggio come si raggruppi intorno alla sua chiesa, come si spieghi al sole, si specchi nelle acque, s'armonizzi nel verde con la chiarezza allegra delle sue case. Case naturalmente non tutte conformi a un unico tipo: nelle valli su-

periori, la minore felicità del clima ha per effetto di affaticarne i pioventi, d'impiccolirne, direi quasi lo sguardo e il respiro, di ricacciarne in dentro il sorriso. Ma di mano in mano che la valle s'allarga o dispone a perfetto solatio qualche sua costa, la casa perde della sua contenutezza e si fa più espansiva. Un passo ancora, ed eccoci fuori della regione propriamente alpina, in vista de' bei laghi e degli ampi colli vestiti di castagni generosi. Ed ecco la casa ticinese tipica: bianchiccia e biondiccia, ridente e parlante con i loquaci archi delle suo logge, ferma saldamente nel luogo dove c'è più sole da bere, più aria da respirare, più cari alberi da sentirsi vicini; un poco appartata, talvolta, per meglio godersi la deliziosa pace dell'orticello circostante; strettamente collegata, spesso, con l'altre case; più ricche, più umili, non importa, essendo tutte buone sorelle, fatte della stessa sostanza, figlie di un unico genio e di un'unica necessità, tali da potersi radunare in una armonica massa, tant'è l'aria che le avvolge e quasi confonde». Io credo che una prosa simile possa star a confronto di qualsiasi altra bella prosa scritta in lingua italiana. E, ancora una volta, è qui il caso di osservare quale parte ci abbia in essa quel sentire *umanamente* gli aspetti della natura; anche quelli più apparentemente casuali; e questo ritrovare espressioni umane nella natura è ancora una forma caratteristica dell'arte del nostro poeta.

Ora che, seguendo le buone orme dell'ottimo anche se incompleto lavoro dello Zoppi, abbiamo finito questo nostro esame sistematico dell'opera Chiesa, possiamo passare a quello dell'Arcari, più libero e riassuntivo, ma perciò spesso anche più arbitrariamente fantasioso nelle sue interpretazioni.

II.

L'Arcari critico ed espositore d'idee non è sempre scrittore facile.

Nelle sue argomentazioni si compiace di sottili trapassi, di ricercati paralleli, di non comuni associazioni di idee; e perciò ingenera spesso la prima lettura un'impressione di brillante artificio, di eccessivo soggettivismo.

Aggiungi quell'esuberanza verbale che gli è dono di natura, esuberanza non sempre ordinata, e quel sempre nuovo frondeggiare di pensieri che spesso conducono il lettore ove meno egli crederebbe di dover arrivare. Si direbbe che dimentichi talvolta l'arte del buon potatore che taglia le fronde dannose al dritto fluire del succo pel tronco principale; tanto che è spesso difficile afferrar subito nei suoi scritti l'idea direttiva. Ma se si resiste al primo momento di impazienza, e ci si torna su, e si concorre a fondo la non facile lettura, si trova che egli ha sempre qualcosa di originale da dire; perchè egli non bada solo all'aspetto esterno dell'opera che giudica, ma vuole anche coglierne e formularne le intime concordanze o sconcordanze. Disdegna la comune consuetudine critica di analizzare ordinatamente le varie opere; preferisce tentare subito una larga e profonda analisi psicologica dell'opera complessiva, prendendo come unica e superiore realtà l'anima stessa dell'artista. E a tale scopo, prende nell'opera del poeta, ovunque si trovi, tutto ciò che anche lontanamente gli sembri poter convenire a quanto vuol dimostrare, senza badar troppo a certi dubbi sottili che sulla ragionevolezza di alcuni adattamenti potrebbero nascere nell'animo di chi legge. In ciò sta il punto debole di questo suo metodo sintetico. Spesso un senso di contrarietà nel lettore che vede o interpreta le cose diversamente, a tutto scapito della forza persuasiva che dovrebbe scaturire dal suo argomentare. Un esempio. L'Arcari afferma che la concezione di Calliope, poema delle lotte della collettività, sia implicitamente rinnegata dalla produzione successiva del Chiesa, il

quale tediato da tal lavoro — sempre secondo l'Arcari — si accorge infine che nel cantar la Moltitudine egli dimenticò troppo il suo proprio Io, sorgente prima d'ogni vera lirica. E perciò: Via la storia degli uomini! deve aver detto a un certo momento il Chiesa. C'è del giusto in questo pensiero, benchè l'Arcari lo esprima in senso troppo assoluto; ma i versi:

*ch' io sfoghi a un tratto questo odor di bestia
quest' odor d' uomo che respiro e fiuto,*

ch'egli mette a sostegno della sua tesi, io non credo ch'abbian avuto pel poeta tal preciso intendimento. Essi hanno un loro senso ben chiaro e forte nella lirica in cui figurano *La taverna*; ma non mi pare che sia permesso di strapparli dal contesto e dar loro un significato che dal contesto non appare nè traspare. E del resto, se il poeta, finita la dura fatica del condurre a termine Calliope, provò, come io m'immagino, un più nuovo e fresco piacere di potersi dedicare a una lirica più personale ed intima, non per questo volle certo rinnegare l'opera precedente a cui aveva pur dato le sue forze migliori.

Altro esempio. L'Arcari prende i quattro versi della lirica *La fontana dei Fuochi*, (il poeta parla delle ninfe ritratte nelle sculture di una fontana):

*Si può (tutt'è possibile) preferire alla seta,
[alla lana,
al cotone la propria veste di pelle viva.
Ma un abito di stoffa tutte sanno recarselo
[indosso.*

Difficile, difficile un abito di nudo!...

e li interpreta come un movimento di maligno pudore nel poeta stesso, per aver, in altre liriche, mostrato a nudo la sua anima. Ora, come già nel caso precedente, anzi molto più ancora, chi legge questa poesia, trova ch'essa non ha evidentemente nulla a che fare con una confessione. Ha un senso suo particolare che si compie in sè medesimo, e perciò è ridicolo il volerne staccare alcuni versi

e leggervi un significato più profondo. Come ho già detto, questi versi il poeta li scrive guardando con garbata ironia le naiadi della fontana barocca barbaramente messe a secco; e le trova naturalmente ridicole nella loro impensata situazione. Se sotto l'andatura umoristica della poesia c'è un senso più profondo, esso non può essere che questo: Ogni cosa è al suo posto, solo nel proprio ambiente; e nulla di più; ed è artificioso l'andar cercando altri significati riposti.

Più stranamente ancora argomenta l'Arcari quando afferma che la lirica il *Vento Nero* demolisce tutto il penosamente costruito edificio dell'ottimismo storico di Calliope. E anche quando prende alcune fra le più belle liriche del poeta — liriche ove canta la soddisfazione di un sacrificio docilmente accettato, o il valore che la sofferenza può in certe situazioni acquistare — e, scherzando con sottile ironia, le chiama *pozioni sedative triti ammenicoli consolatori*, come se il Chiesa avesse in esse cercato di giustificare in qualche modo il dolore, e tentato così di tener in piedi « il barcollante edificio dell'ottimismo storico ». Io non credo che si possa in questi casi interpretar peggio il pensiero del Chiesa.

Il *Vento Nero* è una bella evocazione lirica, corrispondente ad una stato d'animo *estetico-passionale* che ogni uomo colto, anche se non artista può sentire in sè: e, un tale stato d'animo non può in nessun modo esser opposto ad una concezione di carattere intellettuale come quello dell'ottimismo storico. Mi par poi che l'Arcari perda davvero il senso della realtà poetica quando a proposito di questo componimento parla di una possibile previsione che il Chiesa potè avere della guerra mondiale! Allora, in un senso o in un altro, ogni poeta è profeta, poichè la realtà s'incontra spesso colle loro innumerevoli fantasie. E vien proprio da ridere quando esamina poi se il Chie-

sa avrebbe forse anche potuto prevedere la « peste alemanna » e il « morbo tartaro »! Queste son considerazioni da discorso politico, ma non da critica estetica.

A proposito della mania di molti critici di sempre cercar le contraddizioni dei poeti, giova osservare che in tutti i poeti si trovano delle opere che contrastano con singole altre; e per ciò non si può levar senz'altro la accusa d'incoerenza, e credere che il poeta debba avere in un caso torto e nell'altro ragione. Una lirica è uno sfogo dell'anima, il segno sensibile di una aspirazione d'una lotta, d'una rinuncia, e, in generale, d'uno stato d'animo; il quale può essere solo momentaneo e passeggero e perciò in sè, o con altri stati d'animo, contraddittorio (1). Il poeta non è un pensatore che debba sempre essere coerente in tutti i suoi componimenti: e che quando sente, di esser in contraddizione, debba immaginar piccoli sotterfugi per nascondersi o per farsi scusare. Certe liriche rispecchiano uno stato d'animo che in quelle precise forme non si riprodurrà forse più e che per ciò hanno un valore in sè chiuso. E perchè il poeta ha cantato una volta la gioia della vita, non gli deve esser permesso di cantarne il dolore, senza che un qualche critico gli faccia il maestro di scuola e gli dimostri che l'uno o l'altro dei suoi atteggiamenti non era sincero? Ma l'artista è appunto quel tale che con perfetta coerenza canta oggi una cosa, e domani forse il contrario. C'è un bellissimo poema di Oskar Wilde che illustra questa apparente contraddizione. L'artista che aveva in un momento di intensa sofferenza creato la statua:

L'eternità del dolore, alcun tempo dopo senti il bisogno di creare un'altra statua: *La felicità de momento*. E non avendo altri bronzo a sua disposizione, fuse la prima per gettare la seconda. Questa è una finzione, ma in realtà i poeti conoscono spesso tali contraddizioni. Il Petrarca quando ordinò le sue rime, fece susseguire tre componimenti (61, 62, 63) di cui non si può immaginare nulla di più discordante; ma i sentimenti hanno spesso tali illogicità, e chi non ci bada, arrischia di mal comprendere la poesia.

E, quel che vale per gli sfoghi lirici, vale anche per i personaggi creati dalla fantasia dei poeti. L'Arcari, come tende ad interpretare ogni movimento lirico come una confessione di un valore generale, così tende pure ad identificare ogni personaggio nato dalla fantasia del poeta, col poeta stesso (1). Non bada al necessario nesso che lega ogni personaggio a un certo ambiente. Gli riesce così facile, è vero, tracciare una bella e drammatica storia intima del poeta, poichè si serve tranquillamente di tutto quello che il poeta ha immaginato nelle più svariate situazioni. L'Arcari spinge troppo lontano la teoria, giusta, se ben compresa, che le figurazioni ideali di un poeta rispecchiano le sue tendenze ed aspirazioni. Ma tra il rispecchiare e l'identità ci corre; e di ciò non sembra rendersi conto l'Arcari. Bisogna pensare che certi drammi o romanzi o novelle o anche liriche che siano, il poeta li ha immaginati in una loro propria atmosfera ideale; e che tale atmosfera, limita e vincola in certo modo il suo personale sentire; lo strappare quindi certe parti da certi componimenti, per applicarli altrove vuol dire correre il rischio di svisarne completamente il senso. E, in tali interpretazioni, occorre inoltre distinguere da poeta a poeta.

1) « Sono un uomo, come tanti altri, niente niente infallibile, eppure convinto che anche le idee discordanti meritino talora d'essere espresse; e meritano, credo se qualche buona ragione sembra giustificarlo, nè s'avventano arroganti a gridare: Noi siamo la verità ». — Francesco Chiesa - *Il Romanticismo Carducciano* — *Pagine Libere*, 1907.

1) Vedi una recensione dello stesso di *Storie e Favole* nell'*Adula* del 1914.

Poeti semplici che non sanno uscire dalle proprie personali vicende, che non cantano sempre che il proprio io contingente, possono in parte essere interpretati in tal modo; ma poeti d'una più complessa struttura mentale, come il nostro Chiesa, che sanno, per così dire, rivivere in sé tutte le lotte umane, le più ardue ed eroiche, le più sottili e recondite; tali poeti, dico, più che confessare sé stessi, confessano ciò che in loro è umano. Un esempio: Molti critici parlando del Fiume sotterraneo hanno detto: il poeta ha voluto in questa lirica simboleggiare la propria arte che sdegnava le lodi del volgo, e libera, conscia del suo valore, a pochi conosciuta e da pochi celebrata, le proprie vie. — E' possibile, e anzi probabile che questa associazione d'idee sia venuta in mente anche al poeta, ma sarebbe un rimpicciolire questo bel canto riducendolo a un personale orgoglio, e la sua bellezza, che sta appunto nella ricchezza del simbolo largamente comprensivo, il poeta l'ha certo concepita indipendentemente da ogni personale riferimento. A me pare e l'ho già detto — che tutta la lirica del Chiesa posteriore a Calliope, e specialmente quella dei Viali d'Oro abbia, nonostante un suo carattere fortemente soggettivo, un indiscutibile valore oggettivo, generale e umano. Egli canta cioè in bellissimi simboli, lotte e aspirazioni, rinunce e affermazioni altamente umane e non solo sue proprie. E in ciò appunto sta una delle forme della sua originalità.

E bisogna anche pensare che un poeta è una natura essenzialmente ricca di sentimenti e tendenze diverse e spesso contraddittorie. Molte di queste tendenze restano nella sua vita reale allo stato di germe, e non hanno quindi per essa grande importanza. Ma hanno invece grande importanza per la sua vita poetica; per le possibilità artistiche cioè che contengono. Il poeta infatti studia e col-

tiva idealmente questi, in realtà solo germi, inizi, lascia che nella sua fantasia si sviluppino in forme complete, e produce così l'opera d'arte. I sentimenti, le tendenze; i contrasti in tal modo isolati e sviluppati si chiameranno Simplicità, Saturnino, Jacopo, Taverna, ecc. Ma tali figure non possono però identificarsi completamente col poeta stesso, che se no egli dovrebbe avere in sé tante anime quanti sono i personaggi delle sue finzioni; e sarebbe una bella baracanda invero! Essi devono invece essere compresi nell'atmosfera ideale nella quale il poeta li ha concepiti e nella quale vivono.

Ma tutte queste cose io non avrei bisogno di dirle all'Arcari che le sa meglio di me; solo che, in questo studio, sembra ignorarle per meglio sostenere e dimostrare una sua tesi che io giudico errata, e che certo non è frutto di una critica estetica, ma bensì di un pregiudizio dottrinale. E veniamo ora a questo pregiudizio.

* * *

L'Arcari non ha molta stima per *Calliope*. Esso è per lui uno dei tanti saggi che i giovani d'oggi, avvelenati di filosofia tedesca, di evolucionismo, idealismo, positivismo e altrettali presuntuose dottrine, sono indotti a scrivere sull'umano progresso. Avendo essi perso la fede in un altro mondo cercano di immaginare una felicità e fraternità in un prossimo o lontano avvenire di questo.

L'Arcari, cattolico, apostolico e romano, ha un leggero riso di scherno per tali « teogonie laiche ». Egli chiama Calliope « un certo cosmorama di rime » che per chi ha capito il valore del positivismo vien fatto di guardare « con un'ammirazione confidenziale, con un'ironia intenerita » come si guarda un magnifico trastullo. Ogni poeta, dice egli, ebbe bisogno in gioventù di un qualche trastullo. Carducci aveva un lupo, Neri Tanfucio un topo, e altri poeti hanno l'infantile ambizione di fare un poema sul

progresso. E ne vieu fuori un cosmorama di rime» che «per la politica, l'economia e il positivismo è tutto quel che occorre».

Qui soffermiamoci di nuovo un pochino.

Divertenti questi cattolici (1). Da quando l'idealismo filosofico battè definitivamente in breccia quel grossolano materialismo professato da certi scienziati di laboratorio verso la metà del secolo scorso, essi gridano, come se fosse una loro vittoria: La scienza è fallita! il positivismo è morto! Loro antesignano fu il Brunetiere, critico pesante, e mediocre pensatore. Egli proclamò il fallimento della scienza lasciando credere che occorresse ormai tornare alla fede del carbonaio, dell'uomo con una sola religione. Ma la verità sul presunto fallimento della scienza, ha tutt'altro aspetto. La filosofia dimostrò in fondo solamente, e non poteva dimostrare altro, che certe pretese della scienza, come quella di creare essa scienza, su dati sperimentali, una nuova concezione della vita, era vana ed illusoria; e proveniva dall'ignoranza degli scienziati stessi, sui necessari presupposti di ogni indagine scientifica. I scienziati, disseto perciò i filosofi, restino nei loro laboratori: continuano le loro ricerche e ne faccian dei trattati, ma non pretendan da quelli di ricavare una nuova *Weltanschauung*, cioè una nuova concezione del mondo, se non vogliono andar incontro a delle inestricabili contraddizioni. Ecco pressapoco, nei termini veri a che si riduce il tanto mal compreso fallimento della scienza. Ma, di fronte alla fede del carbonaio sono dottrine eretiche tanto il positivismo filosofico che trovò le le armi per combattere il materialismo, quanto il materialismo stesso, negando entrambi, o interpretando ad ogni caso in modo ben diverso da

quello ortodosso della religione, la concezione dualistica della vita. Se Benedetto Croce ha detto ultimamente alla Camera italiana che la concezione cristiana della vita è ormai eredità comune di tutti noi, egli intese parlare dell'etica cristiana di fronte alla pagana o a quella del superuomo; e ciò è una verità indiscutibile. Ma certo non intese parlare del dualismo di Dio e Mondo, di vita terrena e di vita celeste. Perciò l'unanime applaudire dei cattolici dovette alquanto far sorridere l'illustre filosofo.

Ma se il positivismo filosofico, o idealismo che dir si voglia, non ha col cattolicesimo maggiori punti di contatto del volgare materialismo, ha però una ben più alta concezione del fenomeno religioso che non questo. Esso capisce e spiega che il sentimento religioso è un bisogno fondamentale dell'anima umana, e che perciò bisogna riconoscergli un posto importantissimo nella vita spirituale e culturale; e non lo condanna così semplicisticamente come quel grossolano anticlericalismo, diretto figlio del materialismo, che ancora pontifica qua e là su pei quotidiani di provincia, e proclama la religione frutto della paura e dell'isterismo e la gente religiosa degli ipocriti, e Cristo non essere mai esistito.

Francesco Chiesa il quale, come abbiamo visto, ha una spiccata tendenza ad occuparsi dei problemi religiosi e morali, chiaramente dimostra di esser ben lontano da simile grossolano anticlericalismo, e s'egli può esser detto positivista, è nel senso migliore della parola; un pensatore cioè che comprende ed apprezza tutti i fenomeni dell'anima e non solo quelli misurabili con un qualche dinamometro. E il bisogno religioso, è qualcosa di positivo, anche se non sa far oscillare nessun apparecchio scientifico. A tale pensiero religioso il Chiesa dedica varie sue liriche, e cerca d'interpretarlo e di ridurlo al suo ultimo significato umano. Tutta

1) Vedi anche lo studio sul Chiesa del Visnara nella *Rassegna Nazionale* del 1915.

la *Cattedrale* serve ad illustrare la potenza di tale sentimento; e nelle singole parti di essa i più bei sonetti vi sono dedicati. E l'ultima parte di Calliope è come tutta pervasa da un fervore che si potrebbe veramente chiamare religioso, tanto vi è forte la fede nei destini umani; fede che fa rinnegar al poeta perfino la realtà dei sensi:

*Colpa dei sensi miei se non discerno
cosa entro cosa, se non odo il cuore
dell'uom nel polso della vita e temo;*

*se non sento che ogni uomo un suo tepore
dietro dietro si lascia; si che inverno
succedendo ad inverno ha men rigore.*

Ma tutto questo non impedisce all'Arcari di trattare con superiore ironia il poema di Calliope, come se fosse un qualsiasi saggio d'un giovane professore socialista, democratico e anticlericale. E tale preconetto lo tiene siffattamente che non vede neanche più le molte e varie bellezze del poema. E dire che esso « per la politica, l'economia e il positivismo, è tutto quel che occorre ». Tutta la varia ricchezza di visioni nella *Cattedrale* e nella *Reggia* è da lui completamente ignorata, come se si condannasse da sè, conseguenza di una teoria sbagliata. Lo Zoppi riconosce che il Chiesa sa saputo cogliere l'istoria nei suoi gesti espressivi ma lo Arcari, no, neanche questo. Ma anche se il Chiesa avesse lavorato su idee sbagliate, sarebbe questa forse una ragione per condannare l'opera? Quale vero artista si lasciò mai guidare, nella sua produzione, da idee preconette? Anche quando egli ne professa nella sua opera di sbagliatissime, può essa, per certi aspetti, essere un capolavoro. E del resto il Chiesa si mise all'opera senza preconetti alcuni. Egli stesso lo dice nella prefazione. Solo più tardi, quando gran parte della *Cattedrale* e forse della *Reggia* eran già scritte, pensò che l'opera poteva diventare un poema umano. E le due prime parti sono anche riuscite le migliori, perchè nate da un bi-

sogno estetico puro; e quel tanto di pensiero riflesso che il poeta vi ha messo, vi sta senza costrizione alcuna, come naturale precipitato. E se la Città non è riuscita opera altrettanto bella, non si deve imputare al « positivismo » o al « democratismo » del suo autore, ma a certe peculiari ragioni che abbiamo esposte parlando del lavoro dello Zoppi. Calliope ha parti bellissime e parti men belle: ma nè le une nè le altre hanno a che fare con « politica, economia, e positivismo; come le bellezze della Divina Commedia non hanno niente a che fare coi dogmi cattolici. L'ottimismo storico poi, è un concetto che un poeta può saturare di emotività, e Chiesa lo dimostra quando, nell'*Idea*, sa così fortemente conquistarci colle sue affermazioni di fede, che non sono più fredde dichiarazioni, ma potenti « Erlebnisse » come dicono i tedeschi, cioè potenti forme di sentire la vita.

Dopo queste osservazioni sul metodo e su alcuni giudizi dell'Arcari, non ci resta che riconoscere quanto sia viva l'analisi ch'egli ci fa degli intimi contrasti del poeta, come pure l'interpretazione di certe liriche e di certi versi ch'egli con grande finezza commenta; come per esempio la lirica « Nel giorno del vento caldo ». Deve essere certo una soddisfazione per il poeta essere interpretato da simile maestro!

Egli chiude lo studio coll'esaminare l'importanza del cristianesimo nella poesia del Chiesa, e trova che in Chiesa stesso è vivo il contrasto fra *Cattedrale* e *Reggia*, fra Cristianesimo e Paganesimo, e che tale contrasto, intimamente sentito, è una delle fonti principali della sua poesia concitata e pensosa. Pensiero questo che potrebbe essere giusto e profondo, e che, credo per la prima volta vien qui espresso anche se in modo un po' involuto e incidentale. Come ebbi già occasione di far risaltare parlando del lavoro dello Zoppi, in

Chiesa vi sono infatti molte tendenze che lo portano a sentire profondamente e originalmente il Cristianesimo, e d'altra parte egli conosce anche tutto il desiderio di vita esteriore che contrassegna il mondo pagano. Forse appunto quella sua alta pensosità, quel suo avere spesso gli occhi rivolti in dentro, sull'altro mare, ha qui, in questo contrasto, le sue radici. E questo antico contrasto che egli s'è spesso dilettrato di studiare riviverebbe quindi in lui sotto forme moderne. Ad ogni caso, molte liriche di Viali d'Oro, e non solo il *Cristo bizantino*, ricevono sotto questa luce un più ricco e profondo significato.

(Fine)

A. JANNER.

La noia degli scolari

La svogliatezza sofferente e sbadata è più da temere pe' ragazzi che la impaziente vivacità. I ragazzi prima di sbadigliare sospirano; prima di mover la bocca, e' movon sovente le mani. Badate a questi segni; e invece di corregger loro, CORREGGETE VOI STESSI. Se non attendono gli è perchè s'annoiano: se s'annoiano, IL PIU' SOVENTE LA COLPA E' VOSTRA.

N. TOMMASEO.

L'insegnamento delle scienze sperimentali

nelle Scuole americane

Insegnamento della fisica.

Nelle classi, i professori espongono le leggi fondamentali della fisica, illustrando la loro esposizione con esperienze qualitative: nel laboratorio l'allievo eseguisce personalmente una serie completa di esperienze quantitative, che confermano e precisano i dati del corso. In moltissimi casi, il lavoro di laboratorio precede la lezione orale. Il laboratorio di fisica è una creazione essenzialmente americana; al Buyse non consta che alcuna scuola secondaria dell'Europa spinga così avanti lo studio per mezzo dell'azione, quanto le « higts schools » degli Stati Uniti.

Il Buyse ha visitato una ventina di laboratori di scuole secondarie e, con un interesse sempre crescente, ne ha apprezzato la sana e forte attività.

Quando visitò la « Crane Manual Training Schools », l'esperimento in corso si riferiva alla verifica delle leggi del pendolo. Il lettore può giu-

dicare la soddisfazione dei giovanetti e delle giovanette quando, terminata l'esperienza, essi poterono scrivere, di scienza personale, nelle loro note: « *Leggi sul pendolo*: le piccole oscillazioni del pendolo sono isocrone; la durata delle oscillazioni è indipendente dalla massa; essa è proporzionale alla radice quadrata della lunghezza del pendolo ». Tra il fenomeno e l'occhio ed il cervello dell'allievo non s'interpongono nè frasi, nè termini, nè definizioni, nè formule da ritenere: la verità, tutta nuda, gli appare; essa entra nella sua memoria come proprietà sua personale.

Nella maggior parte delle scuole, il materiale è di costruzione rudimentale e solida; vi si trovano apparecchi tolti dalla vita pratica, quali leve, bilance, sifoni, pompe di grandi dimensioni, motori idraulici, verricelli, argani, piani inclinati, materiale elettrico per lo studio dell'elettricità sperimentale e perfino industriale; tutto quest'insieme di apparecchi è

stato, nella maggior parte dei casi, progettato e costruito dagli allievi stessi nelle officine della scuola. Le esperienze si appoggiano sui « test-books » e sopra un sommario che indica lo scopo di ogni operazione, le precauzioni da usare per evitare degli errori, gli apparecchi da adoperare, ecc.

L'allievo iscrive colla massima cura in un pro memoria i risultati delle sue osservazioni. Il professore sorveglia lo svolgersi delle esperienze, ma lascia all'allievo la responsabilità ed il merito dei risultati. Il tutto come nelle *Scuole Nuove*, ampiamente illustrate nell'*Educatore* degli anni scorsi.

Insegnamento della chimica.

Le più piccole « high schools » possiedono un laboratorio di chimica, ove gli allievi possono compiere il « minimum » di lavoro personale di laboratorio ritenuto necessario per la vita, o prescritto per gli esami d'ammissione alle scuole superiori. La chimica verbale è sconosciuta negli Stati Uniti. L'insegnamento verbale delle scienze d'osservazione è in contrasto colla mentalità americana e non occuperebbe gli allievi nemmeno durante una sola lezione. Non si trovano, come da noi, scuole di scienze che possono riunire centinaia di allievi davanti un insieme di strumenti, sapientemente ordinati, di impianti a gas, d'elettricità, d'acqua, d'aria compressa, ecc.: non vi si vede il professore agire in nome degli allievi e loro comunicare di prima o di seconda mano le conoscenze che egli non sorregge che con poche e fragili esperienze. Il perno degli studi è per tutte le scienze sperimentali, e specialmente per la chimica, IL LABORATORIO DOVE L'ALLIEVO PENSA ED AGISCE.

Molte scuole non prevedono lezioni orali, in considerazione dell'impopolarità di questo genere di lezioni che sono rese superflue dall'abbondanza

di manipolazioni di laboratorio. Le lezioni orali organizzate dai corsi teorici non sorpassano il numero di venticinque della durata di tre quarti d'ora; la maggior parte di questi corsi prescrive delle lezioni nelle quali l'allievo, dopo aver studiato la teoria dei prodotti esaminati, la espone davanti al professore ed ai suoi compagni.

L'abitudine allo sforzo personale, che è il risultato più tangibile di ogni insegnamento americano, rende molto eleganti i metodi d'insegnamento delle scienze d'osservazione.

I temi degli esperimenti da eseguire sono contenuti nel « test-book » e sono dati agli allievi sotto forma di traccia. Ecco il testo di alcuni di questi documenti rilevati alla « Mac Kinley Manual strainig higts school » di Chicago. Essi sono così espliciti che non richiedono commenti. Al momento della visita del Buyse gli allievi stavano eseguendo la terza esperienza del seguente tema: « Le modificazioni fisiche e chimiche del rame ». Nella loro guida si trovavano le indicazioni seguenti:

1. Esaminate un pezzo di rame. Riscaldandolo in una provetta, potete osservare qualche modificazione apparente? Si scioglie esso nell'acqua? Quali altre proprietà possiede il rame?

2. Mettete un pezzettino di rame in una provetta contenente dell'acido nitrico concentrato. Osservate attentamente i fenomeni che si producono. Quando l'azione dell'acido nitrico cessa, versate il liquido in una piccola tazza di porcellana, fatelo evaporare, collocando la tazza sur una tela metallica posta sopra un becco Bunsen; riscaldate lentamente ed evitate soprattutto di riscaldare troppo nel momento che sta per incominciare il disseccamento.

3. Lasciate raffreddare e fate colla sostanza che si è depositata, le medesime

prove che avete fatto sul rame, seguendo le prescrizioni del numero 1.

4. Se fate evaporare tre o quattro gocce di acido nitrico in una provetta, ottenete il medesimo residuo che avete ottenuto facendo evaporare il rame e l'acido nitrico?

Comparando i risultati come al numero tre ed uno e prendendo in considerazione i risultati del numero quattro, fate le vostre conclusioni e sostenetele con sicurezza, appoggiandovi sulla vostra certezza sperimentale.

I corsi si sviluppano progressivamente mediante lo studio sperimentale di un gruppo di fatti che passano sotto le mani e sotto gli occhi degli allievi.

Coloro che conoscono l'orrore che provano gli allievi delle nostre scuole per i corsi di chimica basati sul « Manuale » resterebbero meravigliati nel constatare il piacere intenso che provano i giovani americani e lo zelo che essi esplicano nello studio di questa materia tanto importante per le sue applicazioni industriali e per il suo valore educativo.

I nostri allievi, dice il Buyse, considerano spesso la chimica verbale come una cosa a parte nella quale essi riscontrano dei fatti senza connessione diretta colla vita reale; a loro sembra che le teorie chimiche non siano indotte dai fatti. L'impressione invariabile e tenace che si conserva nei nostri corsi di chimica (chiamata sperimentale, perchè il professore fa di tempo in tempo qualche esperimento sotto gli occhi degli allievi!) è che le teorie e le leggi sono fondamentali ed essenziali; che i fatti si sforzano di conformarsi alle teorie; che tutta la scienza chimica è sospesa alla teoria atomica e che, senza quest'ultima, non vi può essere alcuna nuova scoperta. L'esordiente crede di aver fatto un progresso enorme quando sa chiamare l'acqua H_2O , benchè non abbia idea alcuna circa l'origine ed il significato reale delle formole.

I metodi d'esperienza personale delle scuole americane non versano in queste tendenze erronee; essi conducono a impressioni più conformi alla realtà: le manipolazioni sistematiche fanno scoprire fatti nuovi, esse fanno apparire le relazioni che esistono fra i fatti e conducono a leggi ed a teorie, che facilitano l'investigazione e la scoperta di fatti nuovi. Agli occhi degli allievi, queste teorie restano subordinate ai fatti: questa verità fondamentale li guida, nei loro lavori ed è una garanzia di successo per i loro studi futuri.

Ai nostri METODI PASSIVI, basati sulla memoria delle parole, le « high schools » e le scuole tecniche americane, oppongono trionfalmente i loro METODI ATTIVI ed educativi che mettono in opera lo sforzo, la volontà, la logica.

In molte scuole è data un'importanza speciale alle manipolazioni di chimica quantitativa. Questi lavori costituiscono degli eccellenti esercizi di misura e di precisione nell'osservazione. Essi conducono generalmente a verificare le leggi che l'allievo sarà obbligato di accettare come verità teoriche. Tra queste esperienze quantitative segnaliamo dei lavori sulla distillazione, sull'elettrolisi, sulla legge delle proporzioni multiple, sulla combinazione di un metallo coll'ossigeno, ecc. A proposito dell'ossigeno, si fanno, in generale, delle esperienze sul suo tenore nell'aria, nel clorato potassico, sul suo peso in un litro d'aria, sulla sua solubilità nei liquidi, ecc.

Le esperienze quantitative sono vivamente raccomandate: i calcoli non oltrepassano il limite approssimativo dato dalle pesature e dai manuali.

Gli insegnanti americani sono dell'opinione che le lezioni sperimentali date dal professore e le « recitazioni » sono necessarie per assorgere dai fatti alle idee generali, ma che è inutile tentare di insegnare la chimica altrove che in un laboratorio ben provvisto di strumenti e ben diretto.

I lavori manuali nell'insegnamento secondario.

Nello spirito degli americani, il criterio del progresso nell'educazione è il procedere verso un regime che assicura all'allievo la maggior attività personale; la preoccupazione dei professori è di ridurre al minimo il loro intervento, in guisa di dare gradatamente l'iniziativa all'allievo, il controllo sui suoi atti, la padronanza di sè stesso, la disciplina interna che lo dispensa di cercare guide fuori di sè.

Sotto questa preoccupazione, tutte le materie insegnate nelle scuole secondarie, ed in ispecie i lavori manuali sono diventati l'insegnamento dell'attività, dell'energia, della volontà, applicate all'esecuzione di lavori educativi per mezzo dei quali gli allievi acquistano utili conoscenze.

I principi sui quali si basano i lavori manuali sono identici a quelli che guidano le esperienze scientifiche dei laboratori di chimica, di fisica e delle scienze naturali: i metodi sono quelli delle scienze sperimentali.

Sia che i lavori manuali siano iscritti come materie facoltative nei programmi delle scuole secondarie ordinarie, sia che facciano parte integrante dei programmi come in tutte le scuole secondarie tecniche, comprendono sempre, per i giovanetti:

1. *Lavori in legno*: lavori da falegname, tornitura e, in certe scuole, l'ebanisteria.

2. *Lavori in metallo*: lavoro del ferro e dell'acciaio nella fucina, finitura dei pezzi, meccanica ed a mano; in alcune scuole, elementi di modellatura e di fonderia.

Le giovanette praticano le scienze domestiche: la cucina, il bucato, la pulizia della casa, il cucito, l'economia domestica, e le arti domestiche: la confezione e le mode.

Come nell'insegnamento elementare, i lavori manuali presentano un

carattere puramente educativo. Gli allievi acquistano tuttavia un'abilità preziosa perchè ogni nuovo lavoro comporta, in certa misura, dei procedimenti già applicati nei lavori precedenti.

I lavori fatti senza essere guidati da un pensiero preciso non hanno per gli americani alcun valore come mezzo d'educazione; essi accusano gli educatori svedesi di avere soppresso il pensiero e la vita nei modelli dello stoyd, a forza di epurarlo e di togliere ad esso ogni sfumatura tecnica; la preoccupazione di introdurre nei lavori un pensiero direttivo spiega con quanta cura i progetti sono a priori discussi dagli allievi. A questo scopo essi si radunano attorno ai professori, scambiano il loro modo di vedere, discutono, criticano, finchè l'idea da seguire nel lavoro non è nettamente precisata. La stessa cosa succede per insegnare una operazione nuova o l'uso di uno strumento non ancora conosciuto; il professore riunisce gli allievi attorno a lui, smonta l'ordigno, ne descrive le parti, lo ricompone, ne spiega l'uso e gli effetti.

Nelle scuole normali per professori di lavoro manuale gli effetti di ogni strumento, di ogni operazione e dell'esecuzione di ogni oggetto, vengono sperimentati meticolosamente dal punto di vista educativo.

Certe scuole secondarie accentuano, più delle altre, il carattere artistico dei lavori e cercano di sviluppare il senso del bello mediante l'esecuzione di oggetti che presentano bellezza di linee e una decorazione di gusto. Ai modelli fondamentali, imposti a tutti gli allievi e che risentono della tecnica industriale, queste scuole aggiungono degli oggetti ai quali gli allievi applicano il traforo e la scultura, lavori decorativi che rispondono ad una preoccupazione di arte, malgrado il loro carattere sommario.

Africano Spir ()

Giovevole è la lettura di quest'opuscolo per chiunque abbia vaghezza di conoscere la vita dello Spir.

L'amorosa figlia ce ne discorre forse un po' troppo diffusamente, a mio avviso. Non v'è che un cenno vago assai della metafisica dello Spir, l'autrice scusandosi col rinviarci a studi già pubblicati su questo argomento, dei quali giova richiamare alla mente i più noti, come quello dello Schenardi: La filosofia religiosa di A. Spir, e dello Huan: Essai sur le réalisme de Spir.

Verso la fine dello scritto l'autrice si propone di mostrarci suo padre come profeta, moralista ed educatore.

Egli profetò i grandi conflitti attuali tra capitale e lavoro. Ci sia concesso di riassumere brevemente il suo pensiero.

Investigando egli le cagioni del malessere sociale del suo tempo, le trova nell'imperversare dell'egoismo che, negli uni, infiamma la cupidigia di godimenti da ottenersi anche collo sfruttamento del lavoratore e, negli altri, accende la sete di benessere materiale. I concetti di ordine e di giustizia sociale idealizzano poi codesto conflitto di egoismi avversi: donde la lotta fra proletari e capitalisti. Secondo lo Spir, il problema sociale è anzitutto una questione morale e si trasforma poi in problema educativo, quando si escogitano i mezzi per creare un nuovo ambiente morale.

Le vie poi immaginate dallo Spir per attuare la giustizia — come l'imposta progressiva, il monopolio statale dei mezzi di produzione e di trasporto, la legislazione del lavoro, la repressione del lusso — appaiono alla mente sua piuttosto come ripieghi, qualora mancassero di efficienza moralizzatrice e non creassero una norma interna dell'operare sociale. Con essi lo Spir vorrebbe ottenere un più alto senso di giustizia e di solidità,

lo sviluppo dell'altruismo e un limite all'egoismo.

La rivoluzione sociale, nata e promossa dall'inasprimento dell'egoismo, sarà sanata soltanto per effetto di un'altra rivoluzione: la morale e spirituale; per rinnovare il mondo importa dapprima rinnovare lo spirito. I rimedi che non siano di natura morale sono mezzucci e pannicelli caldi.

Non è qui il luogo di esaminare se il conflitto attuale abbia origine prevalentemente morale od economica — cioè se il rinnovamento della tecnica, le scoperte scientifiche, l'ideologia rivoluzionaria e borghese, la struttura della società l'abbiano prodotto, e certi fatti storici accelerato e intensificato, ovvero se sia il risultato di aberrazione egoistica; e neppure se la scuola e il rinnovamento dei caratteri bastino a ridare l'equilibrio alla società.

Secondo lo Spir il dilagare dell'egoismo proviene dal dissidio fra religione e scienza e dal connubio della religione colla morale.

La religione, nata da un bisogno di tutela, s'identificò colla tendenza metafisica della mente umana; coll'idea di Dio pretese di spiegare l'origine e la formazione della natura; colla Provvidenza, gli accadimenti della storia; col Volere divino, il sentimento del dovere. Degenerò in metafisica, s'arrogò i diritti della scienza.

Avendo il sapere positivo esclusa la conoscibilità dell'assoluto religioso e dimostrato che le teogonie e le cosmogonie religiose sono favolose, la religione contradisse la scienza; donde il dubbio, dapprima, l'indifferenza e l'irreligione poi. Il sentimento religioso infirmato, il morale pure con esso incorporato s'affievolì, e al principio ideale del dovere e dell'altruismo subentrò l'anarchia degli istinti e l'egoismo.

Lo Spir pensa che importa sommamente togliere il conflitto tra sapere positivo e religione per ridare al sentimento morale la sua autorità e ristabilire l'equilibrio e il consenso tra le due più profonde tendenze dell'anima: l'egoistica e l'altruistica. L'appianamento di cotale dis-

(1) Un précurseur — A. Spir — per Elena Claparède-Spir. Libreria Payot e C., Losanna, 1920.

sidio è un problema di rigenerazione morale e sociale.

Così per la struttura filosofica della sua mente, egli ritrova la causa del conflitto sociale in uno stato morale e la ragione di questo in un concetto erroneo del compito e dell'ambito rispettivo della religione e della filosofia.

L'instabilità, l'illusione, il vuoto, il mutamento sono la trama del nostro io e della natura. Poichè il principio della spiegazione scientifica dev'essere immanente nel fatto, nel divenire, ogni cosa, ogni fatto, essendo simile a quello che li precede, in nessun punto dell'io o del divenire fisico, la scienza sarà in grado di afferrare l'identico, l'assoluto. La scienza è agnostica.

Le metafisiche religiose provansi a scendere dall'Assoluto al Relativo, dall'Uno al Molteplice, da Dio alla Natura, dal Reale all'Apparente ed in ciò appunto la religione tradizionale prevaricò e contese colla scienza. Una tale deduzione è possibile solo qualora l'Assoluto contenga il Relativo: ma allora i due termini si confondono e s'introduce nell'Assoluto la contraddizione implicita nel Relativo. Col pretesto di spiegare il mondo fisico con un principio spirituale, si riconduce questo alla natura fisica e s'aprono le porte al materialismo filosofico.

Così l'apparente è inspiegabile e il reale inconoscibile. L'illusionismo universale, il nihilismo filosofico, un dualismo inconciliabile sono i contrassegni dell'aspetto critico del pensiero dello Spir.

Però, e giusta il carattere religioso della sua speculazione, la coscienza ha il sentimento dell'identico in mezzo al divenire, sente la realtà d'una perfezione morale, d'un dovere, sottratto alla causalità fisica, alla struttura psichica e alla legge del tempo. Quest'ordine nuovo che s'esprime nel principio d'identità e nel sentimento del dovere, questa realtà superiore che s'intravede, s'intuisce, che c'è data in un sentimento immediato e non riflesso, che non è di natura fisica nè discorsiva, è il Divino, è Dio.

Lo Spir così concepisce la religione non come una teoria fisica o metafisica, ostile e conforme al sapere positivo, ma

come l'immediato possesso del Reale, una visione irriflessa dell'Assoluto, un sentimento della Norma. Tra religione e scienza, il conflitto viene tolto col determinarne la natura e l'ambito.

E poichè le usurpazioni della religione tradizionale hanno provocato il materialismo filosofico e questo, a sua volta, ingenerando l'amore sfrenato dei beni materiali, ha dato luogo alla lotta fra ricchi e poveri, fra capitale e lavoro, la determinazione della natura e dei limiti della religione scioglierà un problema teorico col quale è connesso il problema morale e sociale.

Alla filosofia non tocca più di afferrare l'Assoluto nè di conoscere la Natura e lo Spirito: quella, appartiene alla scienza, questo, all'esperienza religiosa. Suo compito consiste, secondo lo Spir, nel formulare i rapporti delle due esperienze e non nello spiegarli; nel conciliare i risultati del sapere positivo coi dati della coscienza religiosa: nell'integrare le due esperienze parziali. La religione e la scienza sono vere entrambe, autonome e conciliabili. Secondo lo Spir, l'oggetto della religione è inconoscibile per lo scienziato: l'oggetto della scienza è inspiegabile per la coscienza religiosa.

COSTANTINO MUSCHIETTI.

In tutti i paesi le Scuole elementari usciranno dalle loro catacombe quando maestri e maestre saranno in possesso della licenza liceale ed avranno fatto almeno sei mesi di pratica in una scuola di anormali psichici sei mesi in una scuola elementare Montessori e sei mesi in una Scuola Nuova.

ANTONIO MATAROLLO.

L'insegnante che si limita ad impartire cognizioni è un mestierante; l'insegnante che sa formare il carattere è un artista.

PARKER.

Contro la vita complicata ⁽¹⁾

Nell'odierna società ogni caso della vita è circondato da una sequela di cerimonie, di convenzioni, di esigenze, di futilità, che distolgono il pensiero dall'essenziale, per spingerlo attraverso una moltitudine di preoccupazioni secondarie. Dalla culla alla tomba l'uomo moderno si dibatte in mezzo a complicazioni senza fine. Non v'è più nulla di semplice, nel pensare, nell'agire, nel divertirsi e nemmeno dopo la morte. Noi abbiamo aggiunto alla nostra esistenza un'infinità di difficoltà e tolto molti piacerimenti. I nostri bisogni sono aumentati di pari passo colle nostre risorse. E' vero che la nascita di certi bisogni è indice di progresso, ma è altresì vero che sonvi bisogni che esercitano un'influenza funesta e si insinuano in noi come dei parassiti.

Se si avesse potuto predire ai nostri antenati che un giorno l'umanità avrebbe avuto a sua disposizione tutte le comodità di cui dispone oggi per la conservazione e la difesa della vita materiale, essi avrebbero pensato ad un aumento di benessere e di moralità. Invece, nulla di tutto ciò. Né la felicità, né la pace sociale, né l'energia per il bene sono aumentate.

Gli uomini dovrebbero essere più contenti e più sicuri del domani, in confronto dei loro antenati. Nella grande maggioranza, invece, essi sono malcontenti della loro sorte. La questione della vita non è mai stata così acuta come ora che si è meglio nutriti, meglio vestiti, meglio alloggiati di un tempo. Sbaglia colui il quale crede che il pensiero del domani non tormenti che i poveri senza pane e senza tetto. Bisogna vedere nelle classi che cominciano ad avere qualche fortuna, quanto la soddisfazione di ciò che hanno è turbata dal rammarico di ciò che lor manca.

Per vedere poi la preoccupazione dell'avvenire materiale in tutto il suo svi-

luppo, bisogna andare nelle classi agiate e ricche. Più un uomo ha beni, più gliene occorrono; ecco una conseguenza necessaria della legge che i bisogni aumentano quanto più sono soddisfatti. Se non siamo diventati più felici, non siamo neppure diventati più pacifici e più generosi. Più un uomo ha bisogni e più à occasione di conflitto coi suoi simili; e detti conflitti sono tanto più astiosi quanto meno le cause sono giuste.

La lotta per il pane e per il necessario è legge naturale. Ma altro è la battaglia per il superfluo, per l'ambizione, per il privilegio, per il capriccio, per i godimenti materiali. La fame non à mai fatto commettere tante bassezze, quanto l'ambizione, l'avarizia la sete dei piaceri materiali.

Siamo noi dunque diventati migliori? Il perno del bene non sta nella capacità dell'uomo di amare qualche cosa fuori di lui? E quale posto resta per il prossimo in una vita sacrificata alle preoccupazioni materiali, alla soddisfazione delle ambizioni, dei rancori, delle fantasie? L'uomo che si mette intieramente al servizio dei suoi appetiti li fa ingrandire e moltiplicare tanto che diventano più forti di lui. Divenuto il loro schiavo, perde il senso morale e l'energia, diventa incapace di distinguere il bene e di praticarlo. E' in balia all'anarchia interna dei desideri, dalla quale nasce l'anarchia esteriore. La vita morale consiste nel governare di sè stesso, l'immoralità nel lasciarsi governare dai bisogni e dalle passioni. Per un uomo schiavo dei suoi bisogni, possedere è il bene per eccellenza, sorgente di tutti gli altri beni.

Le cose e gli uomini finiscono per essere stimati secondo il loro valore venale e secondo il profitto che da essi si può trarne. La povertà onesta arrischia di passare per una vergogna; il denaro, anche se disonestamente procacciato, non trova difficoltà a contare per un merito. Si obbietterà che così si condanna il pro-

(1) Wagner, « La vie simple ».

gresso moderno in blocco, per ritornare al passato. Niente affatto, risponde il Wagner. E' la più sterile e pericolosa utopia il voler risuscitare il passato. Il Wagner vuole porre in luce un grave errore che pesa sul progresso sociale: quello di credere che l'uomo diventi migliore e più felice coll'aumentare del benessere esteriore.

Niente è più falso di questo preteso assioma sociale. Al contrario, la diminuzione della felicità e l'avvilimento dei caratteri, per opera della ricchezza, è provata da infiniti esempi. Il valore morale di una civiltà dipende dal valore morale degli uomini che la compongono. Se in essi la direzione morale manca, ogni progresso non giunge che all'imperio del male ed a complicare i problemi sociali.

Questo principio si verifica pure nel dominio dell'istruzione e della libertà. Un tempo, certi profeti annunciavano che per trasformare il mondo malvagio in un soggiorno di Dei bastava abbattere le tre vecchie potenze coalizzate: la miseria, l'ignoranza, la tirannia. Oggi altri profeti persistono nelle stesse predizioni. Abbiamo visto che l'evidente diminuzione della miseria non à reso l'uomo nè migliore, nè più felice. Questo risultato non è peranco stato conseguito dai progressi dell'istruzione, il che forma l'angoscia di coloro che all'istruzione nazionale si dedicano. Bisognerà allora chiudere le scuole? No! L'istruzione è uno strumento la cui utilità dipende dal saperlo impiegare. Così è della libertà; essa è funesta o salutare, a seconda del suo impiego; è un'atmosfera di vita superiore cui si diventa capaci di respirare med'ante una lenta e paziente trasformazione interna.

La libertà è il rispetto, l'obbedienza ad una legge interiore, la quale non è il piacere dei potenti, nè il capriccio delle folle, ma la regola impersonale e superiore davanti alla quale quelli che comandano piegano il capo per i primi.

La libertà è un bene del quale bisogna rendersi degni e capaci, altrimenti la vita pubblica diventa impossibile ed una nazione s'incammina, attraverso la licenza

e la mancanza di disciplina, alle inestricabili complicazioni della demagogia.

Le cause che turbano e complicano la vita sociale possono ridursi a questa causa generale. Noi siamo sovraccarichi di beni esteriori, miserabili di beni per la vita spirituale. Abbiamo curato il benessere, l'istruzione, la libertà, a detrimento della nostra vita interiore, della coscienza, del carattere, della volontà. Bisogna rimettere in onore la vera vita, collocare ogni cosa al suo posto e ricordarsi che il centro del progresso umano sta nella cultura morale. Non si è uomo e cittadino onesto per la ricchezza, per i piaceri che ci si concedono, nè per la cultura intellettuale ed artistica, nè per l'indipendenza o gli onori che si godono, ma per la solidità della fibra morale.

L'aspetto del mondo cambia intorno a noi, i fattori materiali ed intellettuali dell'esistenza si trasformano. Ciò che importa però è che, in mezzo alle modificate circostanze, l'uomo rimanga un uomo e cammini verso la sua meta, vegliando sulla sua direzione, sulle sue forze, sul suo onore, e che per meglio consacrarsi all'essenziale, che è di progredire, egli alleggerisca il suo ingombrante bagaglio, anche a prezzo di qualche sacrificio...

Lugano.

M. o C. B.

Sanatorio Popolare Cantonale

(Fondo tubercolosi poveri)

Sottoscrizione della «Demopedeutica»

Prima lista.

Società Demopedeutica fr. 1000 — Dir. Ernesto Pelloni, fr. 20 — Giuseppe Borella, funz. postale, Mendrisio fr. 100. — Prof. Cesare Moia fr. 5 — M.a Maria Campionovo, Ligornetto fr. 5 — Remo Molinari (raccolti fra gli allievi della Normale e i convittori interni); fr. 20 — Elia Colombi, Bellinzona fr. 10 — Francesca Pagnamenta, Massagno fr. 5 — Prof. Giuseppe Pedrotta, Golino, fr. 5 — Dante Brivio, Lugano fr. 10 — Luisa Zonca fr. 10 — Ing. Gustavo Bullo, Faido, fr. 50 — M.a Fulvia Conti fr. 10 — Totale fr. 1250.

STATUTO

della Lega Antitubercolare Ticinese

L'assemblea della Lega, tenuta in Lugano il 17 ottobre 1920, approvò il seguente statuto. I Demopedenti che intendono far parte della Lega si annuncino alla Redazione dell' Educatore.

Art. 1.

Colla denominazione di *Lega antitubercolare ticinese* è costituita nel Cantone una associazione con sede in Lugano e durata illimitata. La Lega è in rapporti col Comitato centrale svizzero per la lotta contro la tubercolosi.

Art. 2.

E' scopo della associazione:

a) Diffondere le più elementari cognizioni intorno ai mezzi di difesa contro la tubercolosi mediante conferenze e pubblicazioni popolari;

b) Promuovere nei Comuni e nelle abitazioni i miglioramenti igienici adatti ad impedire la diffusione della tubercolosi;

c) Domandare alle Autorità cantonali e comunali i provvedimenti amministrativi per la profilassi della tubercolosi e ottenere dalle stesse Autorità i convenienti sussidi pecuniari;

d) Favorire la istituzione di dispensari autonomi ed indipendenti e coadiuvare alla assistenza dei tubercolosi a domicilio;

e) Promuovere la ospitalizzazione delle manifestazioni tubercolari in qualsiasi stadio di sviluppo al duplice intento della cura e dell'isolamento;

f) Aiutare coll'opera e col consiglio le istituzioni che hanno per iscopo la protezione dell'infanzia fino al compimento dell'età scolastica, e quelle in genere che possono concor-

rere nella lotta contro la tubercolosi nelle sue cause e nei suoi effetti.

Art. 3.

Per meglio esplicare la propria funzione sociale la Lega potrà ripartirsi in sezioni locali e in sotto-commissioni speciali.

Art. 4.

Le entrate della Lega sono costituite dalle quote dei singoli soci, dalle elargizioni del Cantone, dei Comuni e dei privati, nonchè dai legati e dagli interessi del capitale sociale.

Art. 5.

Sono membri della Lega tutti coloro che le danno il proprio nome e si obbligano a versare ogni anno una quota di almeno 2 fr.

Le quote verranno esatte nel primo semestre di ogni anno.

Si perde la qualità di socio colla cessazione del pagamento della quota annuale.

Sono soci perpetui quelli che versano una volta tanto almeno 100 fr.

Art. 6.

Il Consiglio direttivo può nominare nei principali Comuni del Cantone alcuni soci corrispondenti.

Sono ritenuti soci corrispondenti della Lega i medici assunti al servizio delle Casse di assicurazione contro le malattie.

Art. 7.

La Lega è amministrata dall'assemblea dei soci e dal Consiglio direttivo.

Art. 8.

L'assemblea si raduna ogni anno avvenuta la esazione delle quote sociali. L'avviso di convocazione viene

dato mediante il *Foglio Ufficiale* del Cantone e la pubblica stampa. L'assemblea decide a maggioranza dei voti presenti.

Sono di competenza dell'assemblea la nomina del Consiglio direttivo e dei revisori, l'esame e l'approvazione della gestione annuale, le modificazioni dello Statuto e lo scioglimento della Lega.

Art. 9.

Il Consiglio direttivo è composto di 12 membri. Sceglie nel suo seno un presidente, un vice-presidente, un segretario e un cassiere.

Il Consiglio sta in carica quattro anni e i suoi membri sono rieleggibili.

La Lega si obbliga di fronte ai terzi colle firme del presidente, o di chi ne fa le veci, e del segretario.

§. La responsabilità della Lega è espressamente limitata ai beni da essa posseduti.

Art. 10.

I revisori, in numero di due, da nominarsi ogni due anni e rieleggibili, esaminano i conti annuali e presentano all'assemblea un rapporto della gestione e le relative proposte.

Art. 11.

Lo scioglimento della Lega non potrà essere risolto se non colla maggioranza dei due terzi dei soci presenti.

L'attivo disponibile non potrà essere impiegato se non a vantaggio di qualche istituzione esistente nel Cantone, la quale adempia ad alcuno dei principali scopi della Lega.

Lugano, 17 ottobre 1920.

IL CONSIGLIO DIRETTIVO.

Dott. Giovanni Rossi, presidente — Dott. Giorgio Casella, vice-presidente — Signora Marietta Torricelli ved. Crivelli — Mons. Giuseppe Antognini — Dott. Umberto Carpi — Dott. Alfonso Franzoni — Dott. Luigi Maggi — Dott. Romeo Nosedà — Prof. Ernesto Pelloni — Dott. Francesco Rossi — Cornelio Sommaruga — Dott. Alfredo Vella.

:: Per ammazzare la scuola parolaia

Il prof. Curami ha ceduto l'ufficio di redattore della *Scuola in azione* dei *Diritti* di Roma al prof. Antonio Benzi, direttore a Parma, il quale nel fascicolo del 27 giugno espone il suo programma d'azione:

« Le linee dell'azione sono nette. La scuola dev'essere vita. Ma la vita è una trama d'azioni, è un esercizio di spontaneità; nella vita il dire germina dal fare; tutte le cose sono pel fanciullo mezzo d'azione per mutare in meglio (per educare) l'ingenua spontaneità, la inesperta autonomia, l'inconscio fare, la impropria traduzione del pensiero, il prepotente e gioioso desiderio di partecipare (collaborare) all'attività pratica.

Ne consegue che la scuola (l'azione educativa, l'educazione) deve servirsi di organi di attività (d'azione) per provocare e integrare le attitudini del fanciullo, di questo essere attivo e fattivo (non « molle cera »), che vuole, e da sé, farsi uomo mediante la sua vita di fanciullo.

L'insegnante quindi per tradurre in attività pratica il massimo problema didascalico — la scuola sia il più possibile vita — deve tener presente:

che bisogna sostituire alle comuni lezioni di cose, in effetto lezioni di parole (la cosa, la parola è tutto; gli alunni sono degli spettatori), atti di vita, lezioni d'azione « poggianti » essenzialmente sulla scolaresca;

che dall'azione (ricerca, scoperta), dalla rappresentazione grafica o manuale deve sgorgare il dire, quanto detta dentro, addivenendo di conseguenza a una selezione, a una eliminazione di argomenti di studio, a un grande risparmio di lavoro, di energia, di tempo;

che i perchè dei fanciulli rappresentano l'istintivo bisogno dello spirito umano di cercare i nessi causali, i principî di finalità, di compiere cioè opera di ordine,

quindi di luce, e che questa ricerca, quest'opera costituisce il procedimento comune per insegnare tutte le materie (non tanti metodi, ma un sol metodo), per stabilire il logico succedersi (gradazione), il solido concatenarsi (fusione, unità) di tutta l'opera educativa (orario, programmi, diario, lezioni, governo scolastico come unità formativa della scuola);

che i fanciulli sono felicissimi, approfittano tanto e senza fatica (anche l'aurea mediocrità: il 90% della scolaresca) quando vengono chiamati a servirsi della loro esperienza (la loro vita) per superare le difficoltà delle materie di studio, ammonendo in tal modo che deve cessare — ad esempio — il rovinoso tormento (per maestri, per alunni) dei temi di invenzione (il vuoto, il falso), dei problemi, degli esercizi esigenti la maturità degli adulti;

che non le predichette, ma soltanto la realtà metodicamente vissuta trasforma l'idea di pulizia, di puntualità, di ordine, di bontà, di rispetto alle persone e alle cose, ecc., in abiti morali;

che i fanciulli sono orgogliosi di collaborare al governo della scuola, disimpegnando il maggior numero delle varie incombenze della vita della classe, della scuola, oggi tutte funzioni sacre ed inviolabili del maestro; e che per essi l'aula è un'anima solamente quando tutto il loro lavoro è consacrato a uno scopo buono, a una nobile meta.

Tenga presente insomma l'insegnante — è il problema centrale della scuola nuova — che il sapere, gli abiti morali del fanciullo devono — come nella vita — il più possibile sbocciare dall'azione, maturare nell'azione».

Azione, dunque, e non immobilità fachiresca. Vita e non l'eterno insegnamento esclusivamente cartaceo, libresco e parolaio, fra le eterne quattro mura. Si veda, in questo fascicolo, l'articolo sull'insegnamento della fisica e della chimica nelle scuole americane.

Fra libri e riviste

ROMA

Abbiamo esaminato con vivo piacere il « Nuovo corso di latino - Roma » del prof. Guido Pasquetti (Sandron Palermo). Non abbiamo potuto far a meno, leggendolo, di ripensare ai primi tempi in cui ci arrabbattavamo con le sempre nuove e sempre crescenti difficoltà del Latino che ci parevano addirittura insormontabili. Come giustificavamo allora l'avversione della maggior parte degli studenti per quello studio! Gli è che i testi ai quali chiedevamo luce e appoggio eran ben aridi e, anziché mettere il discente in comunione spirituale con la mentalità e con la vita di quei tempi lontani e gloriosi, sciorinavano con dottrina indiscutibile, ma pesante, solo regole ed esempi ed esercizi i quali, anno, si, virtù di guidare ed esercitare gli studiosi, ma sono ben lontani dall'innamorare di quella lingua fra tutte regina.

Solo più tardi, quando ci si accinse all'interpretazione dei classici, diventò piacere il dovere dello studio e ciò soprattutto perchè avemmo la fortuna d'aver un Professore che esaltando le concezioni di vita e l'etica di quei nostri antenati, dava all'animo nostro il bisogno prepotente di addentrarci sempre più nella conoscenza intima della mentalità latina, la quale rivestiva di sana e santa poesia anche gli atti più semplici della vita, aborrendo ogni volgarità.

A far amare il latino fin dal primo giorno in cui lo si studia mira il prof. Pasquetti. Dà, lui pure, le regole, ma con quanta cura e genialità le fa precedere e seguire da notizie sulla vita dei Romani, notizie atte a suscitare, a tener desto, ad infiammare l'interesse dei discenti! E non è, la sua, enumerazione delle gesta del popolo romano quale più o meno troviamo in tutti i libri di storia antica: no; è la vita dei ragazzi romani in tutte le sue manifestazioni; è l'esposizione di usanze, costumi, istituzioni che diletta-

e fan sembrare meno pesante lo studio inevitabile delle regole. Nè mancano dia-loghetti facili, briosi, vivacissimi, sì che leggendoli si à l'impressione di occuparci non di una lingua morta, ma di una lingua viva, fresca, deliziosissima.

Ottimi i passi illustrativi, gli studi del lessico e tutto lo spirito che informa il libro del prof. Pasquetti, grazie al quale si affrontano e si superano, quasi senza accorgersene, le progressive difficoltà e si giunge piacevolmente e sicuramente alla meta prefissa.

Gli è perciò che esprimiamo il voto che il nuovo libro sia conosciuto da tutti gli insegnanti di Latino. Conoscerlo significa adottarlo.

m. b.

LOGICA

Giacomo Donati ammette nel suo volume (Forlì, 1920) che non possiamo uscire dal campo della nostra esperienza immediata e mediata, il quale è costituito da dati e da relazioni fra i dati dell'esperienza. Distingue poi due funzioni della nostra attività spirituale in quanto si manifesta col giudizio: la funzione d'esistenza (Pietro è) e quella d'equivalenza (Pietro è buono). Sotto a quella si riducono i dati dell'esperienza e sotto a questa, tutti i rapporti. La prima fonda la statica del pensiero; l'altra, la dinamica.

L'autore accetta la divisione tradizionale della materia logica in: concetto, giudizio, inferenza; benchè s'avveda che nel pensiero concreto non v'è concetto isolato da un giudizio, nè inferenza che non sia giudizio pure, e che codesta divisione è puramente astratta. Ma allora perchè non iniziare l'esposizione della logica, partendo dal giudizio, come materializzazione e vita concreta dell'attività mentale? Si sarebbero evitate certe inframmettenze della psicologia, i cui dati sono estranei alla logica, che è e deve rimanere analisi riflessa del pensiero concreto.

La distinzione tra dati e rapporti cade pure, con la doppia funzione d'esistenza e d'equivalenza, poichè il dato è già una sintesi e non v'è esperienza pura e inorganica nella mente. Lo spirito è un processo incessantemente risolutivo e sintetico. Non bisogna postulare l'antiorità del concetto al giudizio, come fa la logica aristotelica, scolastica e kantiana.

A ragione l'autore scrive: « Nella sensazione v'è un ragionamento implicito... nella percezione vi è un ragionamento esplicito ». Se egli avesse però tenuto ben ferma questa riflessione davanti alla mente, la sua logica avrebbe altra fisionomia. Se il dato è, infatti, solo nel giudizio, se è possibile distinguere le forme di questo, nello studio di esso potremmo conoscere la realtà e lo spirito: la logica sarà metafisica.

(C. M.)

IL TEATRO ITALIANO

La seconda delle « Guide ICS » pubblicate dall'Istituto per la propaganda della Cultura Italiana (Roma, Campidoglio, 5), è opera di Cesare Levi ed è dedicata al Teatro. (Un vol. in-16 L. 3,50, gratis ai Soci dell'Istituto).

Nell'introduzione storica è fatto un rapido schizzo del movimento teatrale italiano di questi ultimi cinquant'anni: il riassunto è forzatamente sintetico, ma però nessuno degli autori che abbia qualche significato e qualche importanza, sia per il valore delle sue opere che per l'indirizzo della sua arte, vi è dimenticato.

Dopo aver accennato agli « ultimi goldoniani », che manterrano, nella Commedia intatta la tradizione paesana, e gli ultimi poeti tragici, il Levi accenna alle più importanti opere del Teatro realista e alle più interessanti espressioni di un Teatro di intenzioni psicologiche, abbracciando un periodo che dalle commedie di Paolo Ferrari giunge ai drammi di Roberto Bracco. Quanti autori tentarono le scene in questi ultimi anni, dal D'Annunzio a Benelli, sono brevemente caratterizzati nelle loro qualità e nei loro difetti. Ed è fatto un largo esame del Teatro dialettale delle diverse regioni d'Italia, come di quello che meglio rende le caratteristiche etnografiche del nostro popolo; e specialmente le commedie di Giacinto Gallina sono esaminate con molta larghezza.

Nella parte bibliografica sono elencate per ordine alfabetico le più importanti opere drammatiche italiane dal '70 ai giorni nostri: degli autori più celebri è dato l'elenco completo, dei meno noti sono ricordate soltanto le opere migliori, quelle che hanno un carattere una fisionomia loro particolare, e che non sono indegne di esser poste accanto ad autentici capolavori.

Questo succinto bilancio del nostro Teatro è un bilancio in attivo o in passivo?

L'autore non si è proposto di fare una valutazione complessiva, ma di dare tutti i dati a chi voglia queste conclusioni trarre per proprio conto.

Un riepilogo così ordinato ed esauriente mancava ancora nella bibliografia del teatro italiano e l'utilità di esso è di per sé evidente.

RÉPUBLIQUE ARGENTINE

Eccò un quadro completo di questo importante paese. (Ed. Colin, Paris).

Pierre Denis vi ha soggiornato a lungo e lo ha studiato a fondo. Il suo volume non è un'arida enumerazione di statistiche e neppure un racconto di avventure di viaggio, ma uno studio serio del paese e del popolo argentino. L'autore non parla solamente al geografo e allo studioso di economia; si rivolge a tutti gli intellettuali desiderosi di conoscere il mondo moderno.

Il rapido progresso dell'allevamento del bestiame e dell'agricoltura nella Pampa, lo sviluppo ognor crescente di Buenos-Ayres, il posto eminente conquistato dall'Argentina sui mercati dei cereali e della carne sono avvenimenti della massima importanza nella storia economica contemporanea.

Questa enorme sorgente di ricchezza e la corrente d'immigrazione che ne consegue non sono che uno dei fattori della formazione della nazionalità argentina.

Sopra un territorio che ha sei volte l'estensione della Francia, la diversità dell'ambiente fisico influisce sul modo di colonizzazione e sui tipi di popolazione; i boscaioli delle regioni forestali, i coltivatori di oasi delle deserte Ande, i pastori delle steppe della Patagonia, gli allevatori di buoi delle folte praterie, i mercanti ambulanti che seguono tuttora qualcuna delle vecchie strade spagnuole, tutti hanno il loro modo di vivere, che la conoscenza della storia e della geografia del paese aiuta a spiegare.

E' uno spettacolo interessante vedere le provincie più lontane e meno toccate dal progresso — quelle ove il viaggiatore scopre con meraviglia l'immagine di un passato secolare rimasto vergine — subire, una dopo l'altra, l'influenza e l'attrazione del grande centro economico che si è creato nella regione della Pampa.

Leggano il lavoro del Denis, i professori di geografia. Aria, vita, cultura moderna nelle scuole!

(x)

LA REVUE DE GENÈVE

Il 1.º fascicolo della *Revue de Genève*, uscito in luglio, contiene: Robert de Traz: *Editorial* — André Suarès: *Amour et Nature* — Général Von Kluck: *La marche sur Paris et la bataille de la Marne* (prima parte) — Albert Thibaudet: *La Campagne avec Thucydide* (prima parte) — Joseph Conrad: *L'Associé*, novella.

Le cronache nazionali trattano: *dell'America latina*, L. Robalino Davilo; *della Francia*, Daniel Halévy; *dell'Italia*, G. Ferrero, e *della Svizzera*, Paul Seippel.

La cronaca internazionale presenta due studi: *La Réglementation internationale du travail* di Sophy Sanger, e *Le Congrès de Alliance féminine* di Carrie Chapman-Catt.

Come lo prova questo sommario, *La Revue de Genève* si propone di presentare un quadro esatto del nuovo stato di cose creato dalla guerra; di dare ai popoli l'occasione per intendersi e continuare l'opera collettiva della civiltà moderna. Desiderando far conoscere ciò che accade in ogni paese e di illustrare gli argomenti sotto i diversi aspetti, essa non pone alcun limite alla libertà dei suoi collaboratori nella trattazione degli argomenti scelti.

Rivista di documentazione originale, di legame intellettuale e di civiltà comparata, essa si trova veramente al suo posto nella città scelta come sede della Società delle Nazioni.

Offrendo ogni mese un quadro della vita politica, economica, artistica e morale del mondo intero, facendo conoscere gli sforzi delle nazioni per intendersi e organizzarsi, consoliderà e renderà stabili i nostri giudizi si spesso incerti per il cumulo delle quotidiane informazioni e notizie contraddittorie.

(x)

STORIA NATURALE

E' uscito il terzo volume (Fisica e Chimica) del *Corso di Storia naturale* dell'egregio prof. Ridolfi del Liceo Cantonale. Ed. Atar. Ginevra, pag. 270). E' dedicato alla 3.ª classe delle Tecniche Inferiori e delle Scuole Maggiori, alla 4.ª e 5.ª dei Ginnasi e alle Scuole professionali. Come i precedenti, è un lavoro eseguito con molta cura.

Pubbligheremo su ognuno dei tre volumetti, i giudizi dei docenti che li avranno adottati.

LE TRAITÉ DE VERSAILLES du 28 Juin 1919

L'ALLEMAGNE ET L'EUROPE

In questo volume G. Hanotaux espone la genesi dei negoziati che condussero al trattato di pace di Versailles tra la Francia e la Germania, e fa uno studio approfondito del trattato stesso. L'antico Ministro degli Affari Esteri espone la politica dell'Europa negli ultimi venti anni e le sue idee personali.

Questo libro contiene le note, le memorie, i documenti forniti dall'autore durante i negoziati di pace, il progetto d'armistizio da lui concepito, le sue idee sulla pace e sulle future relazioni della Germania cogli altri Stati e uno studio completo e particolareggiato sulla Società delle Nazioni.

L'odierna e futura politica della Francia forma la base di questo importante studio, la conoscenza del quale gioverà molto a coloro che si interessano dei grandi problemi dell'Europa, poichè l'avvenire dell'Europa dipenderà dai rapporti che si stabiliranno tra la Francia e la Germania.

Rivolgersi alla Librairie Plon-Nourrit, 8, rue Garancière, Paris.

(x)

La lista!

... Ella mi domanda il mio parere sulla nota dei buoni e dei cattivi che alcuni insegnanti usano ancora far scrivere sulla lavagna, incaricandone uno scolaro. E' un obbrobrio pedagogico, glielo diciamo subito indignati, è un delitto didattico: è l'indice dell'impotenza del maestro a mantenere la disciplina, della sua mancanza di prestigio sulla scolaresca, e forse nasconde la sua poca volontà di dedicare tutta la sua opera unicamente alla scuola.

Da parte degli scolari poi è un perversimento del senso morale, è una causa permanente di corruzione, di ingiustizie, di rancori, di odi, di liti che si sfogano fuori dell'aula scolastica ed hanno spesso ineste ripercussioni nelle famiglie.

Se ne astenga, egregia collega, e i suoi alunni, eccitati al sentimento del dovere, si abituino a mantenersi buoni e rispettosi in ogni circostanza, ma più specialmente quando restassero, per qualche impellente necessità, insorvegliati...

G. B. CURAMI.

Necrologio Sociale

Prof. CARLO SALVIONI

E' morto a Milano, a soli sessantatre anni, colpito da violento male. Insegnava storia comparata delle lingue classiche e neolatine all'Accademia scientifica-letteraria. Aveva iniziato la sua brillante carriera, più di trent'anni or sono, come libero docente all'Università di Torino, accanto all'insigne glottologo Giovanni Flechia. Passò poi all'Università di Pavia e di lì all'Accademia Milanese per occupare la cattedra di Graziadio Ascoli. Il nostro illustre concittadino fu unanimemente salutato maestro della dialettologia italiana. Le massime Accademie italiane si onorarono d'averlo socio; dell'Istituto Lombardo di scienze e lettere era vice-presidente. Numerose e pregevoli le sue pubblicazioni. Al dialetto milanese dedicò molti anni della sua attività; la sua **Fonetica del dialetto di Milano** rimane ancor oggi, dopo quasi quarant'anni, opera fondamentale. Da parecchi anni attendeva all'edizione delle opere di Carlo Porta. Carlo Salvioni fu l'anima del movimento ticinese per la difesa della lingua e della coltura italiana. Ardente anima di patriota, egli ha dato all'Italia in guerra la sua indomita fede e i suoi due eroici figliuoli, Ferruccio ed Enrico, che vivranno per sempre nel cuore dei Ticinesi.

A Carlo Salvioni, a questa nobile figura, il nostro commosso e riverente saluto.

Apparteneva alla Demopedutica dal 1873.

x.

I principii fondamentali dell'opera educativa.

Poco e bene. Cose, cose, cose! Vita pratica, vita pratica, vita pratica! Altruismo, altruismo, altruismo! Gentilezza, gentilezza, gentilezza!

Brenno Caimmi, ispettore scolastico.

Tipografia Luganese - Sanvito e C., Lugano

SOCIETA' DEMOPEDEUTICA

(Fondata da Stefano Franscini nel 1837)

Biasca, 1 novembre 1920.

Egregio Consocio,

Lo Stato e la Lega antitubercolare, con un **Appello** vibrante ed elevato, hanno aperto una grande sottoscrizione per dotare il **Sanatorio popolare** di un

Fondo per i tubercolosi poveri.

Tutti all'opera, per la raccolta delle oblazioni. La **Demopedeutica** ha avuto una parte importante nella creazione del **Sanatorio popolare cantonale**, grazie alla tenace propaganda del periodico sociale **L'Educatore** e all'opera esplicata da alcuni suoi Soci in Gran Consiglio.

Tutti i nostri aderenti si facciano ora un dovere di versare generosamente il loro obolo. La sottoscrizione cantonale può e dovrebbe fruttare 500 mila franchi.

Inviare le offerte alla Redazione dell' **Educatore** (Sig. Dir. Ernesto Pelloni, Lugano). Le liste delle oblazioni verranno pubblicate nell'organo sociale.

Con un caldo saluto,

LA COMMISSIONE DIRIGENTE.

Cognome e Nome

Offerte
Fr.

Cognome e Nome

Offerte
Fr.

ALLE NOVITÀ

Via della Posta - LUGANO - Telefono 9,63

Calze - Maglierie - Articoli per Signori

Raccomandiamo il nostro assortimento in

GOLFS di SETA

in tutte le tinte e forme

U. Riva-Pinchetti, prop.

Ai Maestri

Il testo di STORIA per le Scuole elementari ticinesi *approvato* dal Lodevole Dipartimento della Pubblica Educazione, è il

Manuale illustrato di Storia Svizzera

del prof. LINDORO REGOLATTI

I VOLUME - Dall'epoca primitiva della Riforma.

II VOLUME - Dalla Riforma alla guerra europea.

Presso il Deposito scolastico

della

Libreria Alfredo Arnold - Lugano

e presso tutti i librai del Cantone

Calzoleria Italo-Svizzera

Telefono 500 - **Lugano** - Posta Nuova



Specialità su misura
Riparazioni

Grande Assortimento

SCARPE

:: moderne ::

Propr.: Frigerio Carlo

Fabbricazione propria

Pension

zur POST

Restaurant

Castagnola

CAMERE MOBIGLIATE con o senza pensione. Prezzi modicissimi. - Bagni caldi Fr. 1.25. Caffè, Thè, Chocolats, Biscuits
REZZONICO, propr.
:: Telefono N. 11-28 ::

Salumeria Volonté

Via Nassa, 3 — **LUGANO** — Telefono 4-60

SPECIALITÀ GASTRONOMICHE:

Pâte Foie-gras, marbré, aspic - Prosciutto crudo - Salato misto fino - Zamponi-Cappellotti e Cotechini uso Modena - Lingue affumicate e salmistrade. - Rippli - Speck - Crauti - Sardine - Antipasti - Salmone - Mostarda - Conserve di frutta e verdura ecc. :: :: :: :: ::
Estratto pomodoro « Carlo Erba » Milano

Sigari - Sigarette - Tabacchi

Negozio speciale

F^{lli} Brivio

LUGANO

Piazza Riforma - Telefono 3.16

Un grande pericolo

vi minaccia se non avete cura di preservarvi dalla influenza e dai raffreddori con l'impiego costante delle **Pastiglie Gaba.** 1



Diffidatevi!

Esigete le Pastiglie **GABA** in scatole bleu da fr. 1.75. 6)

L'Educatore

della Svizzera italiana

Organo quindicinale della Società Demopedentica

Fondata da STEFANO FRASCINI nel 1837

Tassa sociale compreso l'abbonamento all'*Educatore*, fr. 4.00
Abbonamento annuo per l'Estero franchi 8.— Per la Svizzera franchi 4.00
Per cambiamenti d'indirizzi rivolgersi alla REDAZIONE

SOMMARIO:

Gli eroi che ritornano (VITTORIO RIGHETTI).

Letture (ORAZIO LAORCA).

Programma di disegno per le Scuole elementari.

G. d'Annunzio a G. Carducci.

Sanatorio Popolare Cantonale (2^a lista).

Fra libri e riviste: Fascicoli dell'« Educatore » - Nous pendant ce temps...

Necrologio sociale: Vincenzo Papina.

FUNZIONARI DELLA SOCIETÀ

Commissione dirigente pel biennio 1920-21, con sede in Biasca

Presidente: Isp. Scol. ELVEZIO PAPA — *Vice-Presidente:* Dr. ALFREDO EMMA.

Segretario: Prof. PIETRO MAGGINI — *Vice-Segretario:* M^a VIRGINIA BOSCACCI.

Membri: Prof. AUGUSTO FORNI - Prof. GIUSEPPE BERTAZZI - Maestra EUGENIA STROZZI — *Supplenti:* Cons. FEDERICO MONIGHETTI - Commiss. PIETRO CAPRIOLI - M^a VIRGINIA BOSCACCI — *Revisori:* Prof. PIETRO GIOVANNINI - Maestro di ginnastica AMILCARE TOGNOLA - Maestro GIUSEPPE STROZZI.

Cassiere: CORNELIO SOMMARUGA — *Archivista:* Dir. E. PELLONI.

Direzione e Redazione dell'« Educatore »: Dir. ERNESTO PELLONI - Lugano

Per gli annunci commerciali rivolgersi esclusivamente alla
PUBLICITAS, S. A. Svizzera di Pubblicità — LUGANO

Tutti versino generosamente il loro obolo!



Nuove pubblicazioni scolastiche

Galli A. - **L' Europa**, testo atlante, di
geografia **fr. 2.—**

Galli - **Continenti Extra Europei**, te-
sto atlante, pronto fra giorni **fr. 2.—**

Galli - **Il Cantone Ticino**,
testo atlante **fr. 2.—**

Nuova edizione pronta entro Novembre

Raccomandasi inoltre :

Galli - **Per la vita**, libro di lettura per
le scuole elementari di grado supe-
riore **fr. 2.75**

Regolatti - **Manuale illustrato di Sto-
ria Svizzera**

Vol. 1 fr. 1.75

Vol. 2 » 1.50

Stenografia italiana semplificata » 1.80

Casa editrice

A. ARNOLD, Libreria - Lugano