

LIBRI

VINCIANA

(3 nuovi libri)

Di una fioritura o rifioritura di studii leonardeschi non si può parlare; perché quella immagine dovrebbe comportare l'altra della stagione o della periodicità o della alterna fortuna di Leonardo presso i posteri dove invece da quattro secoli l'interesse ai complessi problemi che quella grandissima figura pone agli storici è continuo e crescente. E se pur oggi a suo danno sussistono pregiudizi ed errori di valutazione storica e critica, tuttavia si può dire che a dispetto di ottusità incorreggibili, di miopie inguaribili, a dispetto delle perdite e delle rovine di opere, di carte, di manoscritti e disegni, dopo quattrocent'anni di assiduo lavoro critico siamo pervenuti alla conoscenza di Leonardo; nonostante le lacune, i vuoti qua e là nella continuità della sua opera di artista, sappiamo in fondo che cosa è Leonardo da Vinci, quale gloria e quale grandezza umana costituisca la sua figura, quale simbolo per quel tempo della storia che chiamiamo Rinascimento. Ma ci sono voluti quattrocent'anni di studi e ricerche, quattrocent'anni di prospettiva storica per vederlo Leonardo; per avere una edizione diplomatica della interpretazione dei suoi scritti. Ma ora abbiamo tutto; l'atlante, il cosmo leonardesco è tutto ricomposto; e invano, a mio avviso, si parla di un enigma di Leonardo; esistono dubbi, misteri qua e là in certi periodi della sua attività e parti della sua opera, come esistono per ogni grande complessa figura.

Già nel 1931 la bibliografia vin-

ciana di Ettore Verga allineava 2900 scritti su Leonardo. Intanto continua la pubblicazione monumentale del *Corpus Vinciano* sotto la guida di Adolfo Venturi e di Mr. Carusi, custode della biblioteca vaticana. Tuttavia un anno particolarmente felice per gli studii vinciani rimarrà il 1939 che ha veduto uscire il volume del Nicodemi, quelli del Marcolongo e della Fumagalli, la notevole opera di Kenneth Klark, quella di Antonina Vallentin, e la ristampa della vecchia opera del Richter. Queste opere non hanno alcun diretto riferimento con la mostra leonardesca di Milano, organizzata sotto la guida intelligente del prof. Giorgio Nicodemi, che si è estesa a tutta l'attività del maestro. A ricordo di quella esposizione non è stato solo pubblicato un catalogo, ma è anche uscito un sontuoso volume per i tipi della casa de Agostini di Novara, volume al quale hanno collaborato scienziati, storici, tecnici, critici, ecc.: Adolfo Venturi, P. Toesca, J. Calvi, Guglielmo Suida, Favaro, Bottazzi, Borenius, Timpanaro, G. Gentile, Mabileau, Lavagnino, Tarchiani, Valeri, ecc.; un collegio di 41 savi che si sono prudentemente divisa la materia.

Se è vero che più il tempo ci allontana da Leonardo, più egli ci appare vivo fra noi e più le sue intuizioni ce lo designano, direbbe Bovio, come contemporaneo di ogni posterità, è anche vero che alla conoscenza di Leonardo siamo lentamente pervenuti col maturare degli studii e con l'avanzare del progresso scientifico e

sperimentale. Se oggi Leonardo sempre di più grandeggia e prende giusto posto nella storia delle varie scienze, si deve, ad una volta, al progresso dei singoli rami delle scienze esatte ed alle specializzazioni conseguenti degli studiosi. Ma da questa ricchezza e giustezza di analisi è sorto un fenomeno psicologicamente spiegabile e umano, ai fini della scienza erroneo. Gli specialisti e gruppi di specialisti si sono impossessati di un aspetto, di una forma della attività del maestro, se ne sono innamorati, ne hanno veduto la luce del genio ed hanno finito per porre le altre forme, almeno quelle meno affini, fra le forme di secondo ordine, proclamando a volta a volta la grandezza di Leonardo geologo, anatomo, idraulico, costruttore, fisico, pioniere dell'aviazione, meccanico, botanico, ecc., e riuscendo tutto al più ad una sintesi parziale delle attività di Leonardo, quelle che fanno di lui lo *scienziato*. L'unità del suo mondo e della sua persona corre il rischio di frangersi; la figura del grandissimo *artista* sta per passare quasi in secondo piano. Ciò che noi consideriamo di danno alla valutazione esatta e di errore, non già perché si voglia rovesciare lo stesso errore per ricommetterlo ponendoci dal punto di vista estetico, ma perché il concetto di unità di persona, di monografia, è e resta a base di ogni costruzione storica. Oggi invece è divenuto proprio di moda questo frazionamento che si compie a danno dell'artista. Così leggiamo che la pittura di Leonardo è mancante di *fisico*, che la fortuna dei suoi dipinti si deve alla indagine psicologica che contengono e che ha permesso le più eleganti variazioni letterarie — da Goethe e Pater —, e che nulla è più incompiuto del suo mondo pittorico che è tutto una rovina, tutto fatiscente, ecc., ecc. E si riprendono per buone le affermazioni più vane e più caduche del Vasari, per ridare ad esse credito come quella dell'*incompiuto* di Leonardo, o quella del pianto di pentimento in punto di morte, e si interpreta quest'ultimo aneddoto non

più per il fatto morale cui il Vasari mirava ma come somma di scrupoli che l'artista avrebbe avuto di non aver servito l'arte come sarebbe stato suo dovere, di averla trascurata; ove si tratta invece di una pura e sciocca piaggeria del Vasari verso Cesare e verso Piero.

Così nascono le perplessità, i dubbi e i problemi: il problema del *non finito* anche per Leonardo, il problema della sua unità, il problema della valutazione dei suoi mondi; se, in una parola, sia «più grande» l'artista o lo scienziato; che è, come diremo, un nobile passatempo su questione male impostata. Perché non si può domandare, e seriamente discutere, se sia «più grande» questa o quest'altra parte di un uomo, senza, con questa domanda, implicitamente ammettere la possibilità di una sproporzione del suo corpo, che infine è uno ed uno solo.

L'unità si raggiunge se si ha la capacità di risalire dalla pluralità dei suoi mondi e modi alla singolarità della sua *mente*. Tutti i problemi conseguenti vengono automaticamente risolti, e l'artista risplende e si pone alla vetta del diletto colle. Non vi è che da seguire le sue stesse parole, non vi è che da riferirsi al concetto che nel Rinascimento si aveva di «artista», ben diverso da quello isterilito fattone poi dal romanticismo. Quel concetto per il quale scienze esatte ed arte, erano tutt'uno; quel concetto per il quale la rinascita della filosofia indicava che quelle attività insieme erano modo di conoscenza; quel concetto che ci spiega, senza più sbalordire, come mai gli artisti di quei tempi non erano — quasi tutti — dei puri lirici, ma dei tecnici, degli sperimentatori, dei costruttori; quel concetto di artista, infine, nel quale Leonardo è sommo genio, nel quale ha tutti superato per molteplicità e universalità, ma nel quale non nasce come eccezione, sebbene segue la schiera dei Piero della Francesca, dei Leon B. Alberti, dei P. Uccello, che alla loro volta, nell'umana primavera che chiamiamo Rinascimento, si ri-

conducevano ai classici, delle rovine e degli scritti, e dei tempi; alle architetture, alle storie naturali e civili, a Plinio e Vitruvio.

La mente di Leonardo è, per il suo creato e per la pluralità dei suoi modi, il *nous* di Anassagora e di Aristotile, non quello di Platone; è l'ente supremo e ordinatore di tutte le cose. È perfettamente al contrario di quanto viene ora in moda di affermare, è il mondo dell'arte di Leonardo che crea la perfetta unità, che dà la chiave di ogni mistero. Proprio in quel mondo e in quel modo che a molti risulta incompiuto, insufficiente, ed in rovina, è la rivelazione di tutto. Questo processo di ricomposizione e di unificazione è a noi difficile sia per la varietà delle manifestazioni, sia per la natura enciclopedica delle attività; ma attraverso il mondo dell'arte riusciamo a compierlo. Michelangelo fu, in tutto, l'antitesi di Leonardo: nel concetto dell'arte, nel costume di vita, nel mondo politico; come creatore e come uomo. Non ostante la pluralità dei modi espressivi (pittura, scultura, architettura, poesia), l'unità in Michelangelo la conquistiamo e la teniamo d'acchito; ogni elemento è già il tutto in lui; questa unità è, direi, *a priori*; il moto è espansivo e possiamo seguirlo centrifugo dal centro al cerchio, dal nucleo agli individui. In Leonardo i mille modi, le mille idee incarnate in mille forme sparpagliate sugli orizzonti infiniti, la sua dottrina, la sua arte, le sue esperienze esigono una propedeutica, una iniziazione ed un ragguaglio ed una concordanza che tendono dagli individui all'assoluto, alla unità della coscienza e della mente. Il mondo michelangiotesco, in perpetuo tumulto, apocalittico, offre tuttavia un concetto fermo, un riferimento sicuro; disperatamente antropocentrico, ha un suo fuoco nel suo gigante sconcolato, è il binomio uomo-dolore. Il mondo di Leonardo non ha epicentro; è la natura nel suo mistero infinito, nelle sue cose infinite cui l'uomo si coordina e in questo coordinarsi è il suo proporzionarsi e limitarsi; nascono così

il concetto di Dio, *primo motore* del tutto immanente ed anticristiano, incapace di invertire per onnipotenza o miracolo il corso delle cose; il concetto di forza, di materia di moto, ecc. Ma la rinuncia all'antropocentrismo e antropomorfismo non è umiliazione dell'umano; è vastità di visione e di intuizione di una realtà più ampia cui l'uomo appartiene. In un certo senso Michelangelo è tutta passione e il non-concettismo, l'irrazionalismo ci conducono non all'ipotesi ma al concreto, al fatto irrevocabile della creazione d'arte; in Leonardo razionalismo, ricerca, esperienza, indagine, desiderio di conoscenza, piegando l'occhio sull'eternamente nuovo, ci danno l'eternamente vario. In Michelangelo la certezza del destino; in Leonardo il probabile dell'esperimento, la possibilità di un risultato sconosciuto; nell'uno il blocco, il volume e la sua esaltazione, il peso doloroso della materia che la mente anima, l'ardente desiderio di svegliare i morti, di muovere i monti; nell'altro la vaghezza del chiaroscuro, l'incostante oscillare delle luci, *lo sfumato*, chiave di tutto, il disfacimento di ciò che fu dolorosamente e razionalmente esaminato, notomizzato e costruito; la veatura e il disfacimento per la stanchezza del *vedere*. Leonardo sente l'esigenza della concezione totale del mondo. Da qui stesso scaturiscono come conseguenze i due concetti perfettamente diversi del *non-finito* in Michelangelo e in Leonardo; per l'uno il finire era inutile, superfluo, per l'altro il finire era talvolta impossibile, talvolta non concesso dall'immenso mistero dell'universo. Leonardo crea ispirato, preso, conquiso dall'universo, dalla natura che interroga, scruta, come descrive nel passo allegorico della spelonca; ma in quanto crea, vuol conoscere dominare; ma in qual misura riesce a conoscere e dominare, con l'arte con l'esperienza e la scienza?

Questo fu il suo tormento che ha un simbolo nel suo cruccio eterno di nuovo Icaro. In questa ansia di tutto penetrare e intendere, di tutto scruta-

tare e leggere nel geroglifico della natura, coi sensi, col più privilegiato, l'occhio, che è occhio fisico ma anche occhio della mente, si compongono il dissidio di scienza ed arte, il dualismo del metodo e talvolta si confondono le figure e gli aspetti del mezzo e del fine; come ci accade quando perplessi scorriamo i suoi disegni, quei disegni nei quali spesso l'intento scientifico viene superato dell'afflato lirico. La sua opera di artista invece di escludere include quella dello scienziato, dove per gli scienziati le scienze esatte e le esperienze di gabinetto superano il valore del mondo creato dall'artista. Dice Leonardo: «La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere...», e «Se tu sprezzerei la pittura... per certo tu sprezzerei una sottile invenzione la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme». Si dica in fine per Leonardo-scienziato quel che fu opportunamente detto per Leonardo-filosofo: egli «è filosofo dentro alla sua arte ed alla sua scienza», «la sua filosofia in questo senso, non è un sistema ma l'atteggiamento del suo spirito ossia le idee in cui si adagiò quel suo spirito possente, creatore di un mondo di immagini, umane o naturali, ma tutte egualmente espressive di una ricca, commossa vita spirituale» (Gentile).

*

Queste idee venivo rimeditando mentre leggevo, per darne resoconto critico in queste pagine, i tre più recenti volumi leonardeschi.

Pur senza definire quale, secondo lui, sia la parte o l'attività «più grande» di Leonardo, il Marcolongo lascia appunto al lettore l'impressione che lo scienziato prevalga sull'artista sia per la parte che nella economia del suo libro dedica appunto a Leonardo-scienziato, sia per la affermazione che egli fa sullo stato di esistenza e di conservazione dell'opera pittorica di Leonardo. Sicché, pur affermando che lo studio suo vuole presentare

tutta la figura del maestro nella «sua poliedrica attività artistica e scientifica», dal desiderio di unità cui tende l'insigne studioso, risulta invece quel dualismo e quel contrasto di natura che noi non vediamo in Leonardo per le considerazioni sopradette. E quel dualismo risulta appunto perché l'artista (ripetiamo: si prenda la parola nel senso più lato e alto che ebbe dall'umanesimo e dal Rinascimento) non vi è considerato nei primi capitoli con la capitale importanza che merita. Insomma l'artista comprende lo scienziato, non lo scienziato l'artista; nel primo è il genio, nel secondo l'ingegno sommo. Il Marcolongo considera il pittore, con esatta cronologia delle opere, con precise e bene informate note sulle opere dubbie, ma gli sfugge in quella prima parte del libro quell'essenziale dell'arte di Leonardo per il quale il maestro è divenuto universale e per il quale è divenuto pittore; non vede come e perché sia divenuto pittore e come la pittura sia la rivelazione di tutto il suo mondo, mentre il resto è invenzione. Per questa ragione manca nel volume del Marcolongo una considerazione adeguata del concetto leonardesco di *sfumato* che non è formalismo, stilismo ma viva essenza, puro concetto, come il non-finito e il modellato non sono stilismo o formalismo per Michelangelo. Lo *sfumato* è il fenomeno, è la figurazione di una intuizione leonardesca del mondo, è l'incarnazione della sua Weltanschauung; e però è gravido di conseguenze. Invece il Marcolongo afferma che «di tanto artista ben poco resta; il più o andò disperso o non è più identificabile». Io ritengo che abbiamo a sufficienza per poter considerare Leonardo anche come puro pittore e per poter considerare oltre la sua pura liricità, la sua storicità, cioè la sua funzione nella linea di sviluppo della storia della pittura italiana ed europea. Quel che è rimasto basta, e diventa ancora di moda il lagnarsi delle poche reliquie, della loro incertezza, della loro fisica astenia per difetto di materiale, della loro incompiutezza per la «impazienza

a pennello» che Leonardo stesso confessava. La prima colpa di questa accusa di incompiutezza risale all'antica storiografia d'arte col Vasari. La *Gioconda*, la *Vergine delle rocce*, ecc., sono veramente cose perfette. A voler usare il metodo critico della *certezza*, di Giorgione si parlerebbe come di un mito, ove è invece, come tutti sappiamo e *sentiamo*, una assoluta realtà. Quel che ci rimane di Leonardo è un mondo compiuto; e pur disposti a sacrificare parecchi *numeri* del catalogo dell'opera del maestro, ritenendoli opere di bottega o di buoni seguaci, pensiamo che le 8—10 opere sicure designano compiutamente il mondo di Leonardo, quello cioè del suo sentimento, della sua intuizione, della sua concezione che si sono fatti pittura. E rovesciamo polemicamente l'argomento dei dubbiosi dicendo che il giostrare delle attribuzioni e delle opinioni attorno alla *Dama dall'Ermelino* di Cracovia, al *Musico* dell'Ambrosiana, alla *Madonna del Garofano*, alla *Belle Ferronière* del Louvre, ecc., vuol dire che dello stile, del pensiero pittorico, della forma e dell'idea pittorica di Leonardo abbiamo una sicura coscienza e conoscenza; e questo gruppo di opere in cerca di paternità testimoniamo chiaramente la sicura orbita in cui si muovono; orbita, sistema leonardesco; quasi con più valore della sua stessa immediata scuola: *numine afflatur*. E vi è poi l'argomento della scuola o bottega, che è da intendersi in due sensi: la cerchia immediata dei seguaci e imitatori per cui si ha il fenomeno del leonardismo che irraggia dalla Lombardia al sud Italia; — e la scuola nel senso più vasto e ideale dell'influsso di Leonardo sui massimi maestri, primo fra tutti Raffaello stesso, e nel senso di una riforma radicale del *vedere* e del *sentire* e del *fare* in pittura, la riforma luministica del concetto di luce e di ombra che su basi di intuizioni anche scientifiche perviene fino ai giorni nostri. Di questa riforma, dello sfumato che ne è l'attuazione, della scuola o insegnamento che è il risultato storico della riforma

leonardesca il Marcolongo sorvola, mentre con profitto avrebbe potuto sfogliare il volume di Suida a proposito del cerchio leonardesco.

Ci permettiamo poi ancora di notare, sempre per quanto riguarda i primi sei capitoli, che dispiace la mancanza di informazione critica della letteratura straniera su Leonardo. In ultimo, solo per evitare le piccole sviste in una prossima edizione: a pag. 4, a proposito del palazzo Riccardi si scrive «Michelozzo da Forlì», certo si voleva dire Michelozzo Michelozzi, ed è da correggere anche nell'indice dei nomi a pag. 339; a pag. 66 è detto che Michelangelo aveva 23 anni quando scolpì il David; ne aveva circa 28 essendo stato scolpito intorno al 1503 ed essendo nato Michelangelo nel 1474 (ab incarnazione) o nel 1475; a pag. 122 a proposito della statua equestre del Colleoni, si dice essere stata terminata dal Di Credi scolaro del Verrocchio, condiscipolo di Leonardo e poi seguace di Leonardo stesso; questo fu il desiderio di Verrocchio espresso nel testamento; desiderio non rispettato dai signori della Serenissima che affidarono il compimento dell'opera a Leopardi che non si fece scrupolo di firmare il bronzo. Ma queste piccole mende non tolgono nulla alla importanza del contributo che il volume del Marcolongo porta agli studi vinciani; i quali per la prima volta ci danno una seria, severa volgarizzazione della attività di Leonardo come scienziato. Sintesi eccellente per chiarezza e compiutezza, per limpidezza e precisione, accessibilità e piacevolezza. Il prof. Marcolongo che è scienziato illustre ed insegna meccanica razionale e fisica matematica nelle università, è uno dei più fedeli e appassionati leonardisti; non stupisce la vera bellezza ed esattezza dei capitoli VIII a XIII ed evenne il professore ci parla del «paradiso delle matematiche», della tecnologia ed ingegneria vinciana, degli studi sul volo umano, meccanico, e degli uccelli, delle scienze naturali, delle biologiche, ecc. (R. MARCOLONGO,

Leonardo da Vinci artista-scienziato.
Hoepli, Milano, 1939; Lire 12).

*

Un compito più limitato si è dato alla Fumagalli col suo volume *Leonardo «omo senza lettere»* (Sansoni, Firenze, 1939; Lire 30). La Fumagalli è anche essa una «anziana» degli studi leonardeschi e si muove nel cosmo vinciano a suo perfetto agio. L'A. vuol dimostrare che la definizione data da Leonardo: «omo senza lettere», cioè non-Poeta e non-letterato, è arbitraria perché la prosa di Leonardo è lirica, è poesia spesso, sempre è stupenda di fattezze, di armonia stilistica. Il libro è una bella antologia di scritti leonardeschi che non avevamo ancora; 228 pagine di scritti vinciani coordinati, commentati in modo impeccabile da note e glosse a piè di pagina, corredati da riproduzioni di originali, ed aiutati infine da un ottimo dizionarietto vinciano.

Nelle pagine di prefazione da 1 a 25, accade alla Fumagalli quel che dicevo poc'anzi. Lo *specialista* tira acqua al suo mulino, onde si legge a pag. 3 «mio assunto è qui, invece, delineare l'unità sentimentale-fantastica, la coscienza poetica insomma del Vinci, quale appare più ancora che dalle tele e dai disegni, dai suoi scritti». Ora se per poeta si intende autore di rime, Leonardo non lo fu mai; tenne i poeti di corte in sommo dispregio e quel che ne ha lasciato detto è noto. Se per poesia intendiamo pura liricità, non vedo perché Leonardo apparisca con la sua coscienza poetica più nei suoi scritti che nei suoi disegni e pitture. Se avesse voluto far poesia l'avrebbe fatto. E invece le parole, delle quali pare sia stato assai parco, sono mezzo, puro mezzo, notazione, commento alla indagine, alla speculazione che si fissava col suo metodo in disegni; e le parole accompagnano i disegni quasi ad integrazione: «ma diremo essere più mirabile quella scienza che rappresenta l'opera di natura che quella che rappresenta l'opera dell'operatore, cioè l'opera

degli uomini, che son le parole, com'è la poesia e simili che passano per la umana lingua» (*Trattato della pittura*).

È quel che abbiamo detto prima; vano ricercare in Leonardo questa o quella prevalenza. La liricità che risulta dagli scritti, come quella che risulta dai suoi disegni (scritto e disegno sono in lui le cose più vicine e affini, sono cioè la prima notazione *d'après nature* e dal pensiero diretto, senza elaborazione, estemporaneamente), quella liricità ha un'unica fonte, un unico movente, una unica ragione; è ugualmente presente nelle pitture come nei disegni ed è la mente di Leonardo nella sua unicità e molteplicità che invano cerchiamo di separare e notomizzare. È giustamente la stessa Fumagalli nota a pag. 4 il senso cosmico che anima il pensiero leonardesco; diciamo: è un continuo felice e composito contrasto fra atteggiamento idealistico e metodo positivistico che si placa e realizza nella *invenzione* dell'ombra, dello sfumato; questo è l'incerto sognante, grave di tutte le possibilità e che contrasta, proprio come la Fumagalli non nota, con la parola di Leonardo che ha «precisione, concretezza, aderenza mirabili alle cose, si direbbe voglia gareggiare in evidenza con la cosa stessa». Perché in verità, le lettere furono per Leonardo mezzo espressivo ausiliario e ripetiamo per esse quel che s'è detto per le scienze e la filosofia: egli è poeta o letterato *entro la sua arte*.

*

Di tutt'altro carattere è il volume di Giorgio Nicodemi (*Leonardo da Vinci, Gemälde, Zeichnungen, Studien*. Zürich, Pretz & Wasmuth Verlag A. G., 1939; Fr. 14.50). L'autore vuole presentare nella maniera più accessibile la visione più larga del creato leonardesco. Con giusto equilibrio dunque proporziona le parti del suo scritto e mira all'essenziale e lo coglie quando, dopo di avere esposto la biografia critica del maestro, — collocandovi in periodi di attività i concreti

risultati del suo diverso lavoro, — conclude con un capitolo sul mondo ideale, sul pensiero e sulla mente di Leonardo, nella sua totalità.

Le pagine di testo sono 40; segue un indice delle illustrazioni, ragionato, cioè con le notazioni sui dubbi delle attribuzioni sicché il lettore è presto orientato. Ogni opera ha il suo piccolo corredo di notizie, natura del materiale, misure, provenienza, luogo; della immensa bibliografia leonardesca è dato un estratto prudentissimo di 3 pagine a doppia colonna, ed è divisa in capitoli: edizioni vinciane, fonti e biografie, opere generali, opere speciali su Leonardo pittore, architetto, pensatore, filosofo, anatomico, naturalista, matematico, ecc. 206 figure in rotocalco, di eccellente stampa, e 3 tavole a colori illustrano il volume che offre la più ampia e più divulgativa presentazione del genio vinciano.

G. D. B.

GIUSEPPE BASTIANINI: *Gli Italiani all'Estero*. Mondadori, Milano, 1939.

Uno dei luoghi comuni della vecchia pubblicistica italiana era che l'emigrazione avesse favorito l'espansione nazionale. Contro questa tesi ha vivacemente reagito il Fascismo fino dai primi giorni del suo avvento al potere ed oggi l'Ambasciatore d'Italia a Londra, Giuseppe Bastianini, riassume e documenta in questa eccellente monografia le ragioni per le quali l'antica emigrazione costituiva, per l'Italia, un danno irreparabile, sia dal punto di vista storico, sia dal punto di vista politico e morale.

La gente italiana che lasciò la terra natale prima e dopo l'Unità — incomincia con l'osservare il Bastianini — fu praticamente avulsa dalla Patria e messa in condizione di non poter più contare né come elemento determinante, né come elemento efficiente dinanzi alle sue necessità. Altra cosa, naturalmente, sarebbe stata se questa emigrazione avesse potuto verificarsi come nell'evo antico, alla maniera dei Fenici, dei Greci, dei Romani, fondatori di colonie, con la conquista dei

territori e delle popolazioni autotone.

La causa prima dell'esodo degli italiani dalla Madrepatria va ricercata nelle condizioni politiche e sociali della Penisola durante il periodo in cui l'Inghilterra faceva dell'India un dominio della Corona e la Francia conquistava l'Algeria. Che questo esodo si fosse spontaneamente indirizzato in certe regioni mediterranee e particolarmente in Tunisia, è un fatto storico da rilevare «perché esso dimostra come tale regione apparisse agli italiani il campo naturale di quell'attività ad essi impedita nel Paese e fosse quindi preferita, nonostante il richiamo del Nuovo Mondo che già da vari anni si manifestava».

Sono quattro le cause che spiegano l'accentuarsi del fenomeno migratorio: il richiamo degli emigrati; la crescente richiesta di mano d'opera di parecchi paesi europei e transoceanici; lo sviluppo economico degli Stati Uniti; la torbida attività degli ingaggiatori. Così l'emigrazione sale a cifre impressionanti. Da un minimo di 360 individui per ogni centomila abitanti fra il 1876 e il 1878 sale ad un massimo di oltre 2000. Nel 1913 è più di un quarantesimo dell'intera popolazione italiana (2463,7 su 100,000 abitanti) che abbandona la Patria.

È qua che l'analisi di S. E. Bastianini diventa rivelatrice. Nel 1913 l'emigrazione, come s'è detto, tocca la massima punta con un totale di 872,598 partenti. In quel medesimo anno la lira fa premio sull'oro e il ministro Luzzatti opera la famosa conversione della rendita. Anno di «progresso», anno di «prosperità» secondo un vecchio luogo comune. Ma è una illusione, una funesta, una tragica illusione, perché in quel medesimo anno su 35.598,000 abitanti si contavano 663 mila 966 morti, dei quali 100,864 per malattie infettive, 52,864 per tubercolosi, 2664 per malaria, 1030 per pellagra. La mortalità infantile rendeva il quadro demografico ancora più triste e cupo: 330,166 bambini al di sotto dei dieci anni scomparivano dalla vita.

Si farà mai una storia degli italiani all'Estero? Essa sarebbe il più degno monumento ai milioni di italiani che lasciarono delle orme incancellabili in ogni parte del mondo. «Non esiste angolo della terra ove non riposino le ossa di un italiano valoroso» scrisse Garibaldi. E il Bastianini, riprendendo questo antico motivo, tratteggia queste gloriose vicende dell'italianità disseminata per ogni dove. «Ogni volta che di sotto poveri stracci uscì un eroe, fu scoperto che era un italiano. Si batterono per la libertà delle Nazioni dall'Uruguay al Brasile e gli Stati Uniti, con Garibaldi e con Lafayette, caddero per la civiltà dal Colorado al Congo, in Australia e in Persia o per l'odio a cui li esponeva la loro alta capacità di lavoro come ad Aigues-Mortes e ad Erwin, ma i loro titoli di nobiltà sono imperituri e si trovano nella valorizzazione agricola dell'Argentina, del Brasile e della Tunisia, di parte dell'Algeria, dell'Egitto e dell'Australia, nella costruzione dei tre quarti delle ferrovie, delle strade e delle città delle due Americhe, nella messa in valore delle miniere di America e di Francia, nella creazione delle città e di molte industrie americane, nello sviluppo dei commerci e delle arti».

Solo la Madrepatria pareva dimenticarli. Solo i vecchi Governi non ricordavano questi figli, che perpetuavano dovunque il genio e le virtù di una razza antica e illustre. Un'immensa riserva morale andava estinguendosi perché l'oblio delle classi dirigenti era più forte di ogni gratitudine e di ogni memoria.

Si deve a Mussolini se gli Italiani disseminati nel mondo ritrovarono il dovuto riconoscimento. All'indomani del suo avvento al potere, egli abolì la parola «emigrante». Volle che si parlasse sempre e unicamente di italiani all'estero.

Quale nuova anima la temperie

fascista dell'Italia abbia suscitato e riscaldato nelle comunità sparse in ogni continente è largamente documentato nelle pagine del libro. Si contano a centinaia i caduti e i feriti in terra straniera per la causa della Rivoluzione. «Essi sono stati i pionieri e i martiri della resurrezione nazionale oltre i monti e oltre i mari della Patria».

Questa resurrezione è oggi prospera e rigogliosa. E il Fascismo va incontro alla gente italiana in terra straniera «non per un fine di Partito o di casta, non per incitarli a sovvertire l'ordine sociale e le istituzioni civili, ma per chiamarli a dar prova di nobiltà di intendimenti nella fedeltà alla tradizione, al costume, alla lingua della Patria e nel rispetto più assoluto delle leggi del Paese ospite». Con questo altissimo scopo morale sono sorte, ovunque fossero degli italiani capaci di rispondere a tale appello, istituzioni atte a svolgere una vera missione di educazione spirituale. Questa attività per l'assistenza degli italiani all'Estero e per il loro collegamento sempre più stretto con la Madrepatria è riassunta in poche eloquenti cifre: 487 Fasci; 42 Istituti sanitari; 212 Case d'Italia; 332 Dopolavoro; 148 Scuole materne; 143 Scuole elementari; 43 Scuole medie; 202 Dopuscuola.

Questa è l'opera spiegata dal Fascismo in un settore che presentava difficoltà incalcolabili per la sua vastità e per l'incuria dei vecchi Governi. Esso ha cancellato la parola «emigrazione», ha restituito a milioni di italiani sparsi in ogni angolo della terra una dignità, che trova nel Duce il geloso difensore di tutti i giorni e di tutte le ore. Oggi l'Italia può richiamare i suoi figli dovunque disseminati e indicare loro le vie soleggiate dell'Impero. Sono tramontati per sempre i tempi del *sic vos non vobis*.

Mario Missiroli