



Enrico Panzacchi
Teste quadre



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al
sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Teste quadre

AUTORE: Panzacchi, Enrico

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Il testo è tratto da una copia in formato
immagine presente sul sito <http://www.archive.org/>.

Realizzato in collaborazione con il Project
Gutenberg (<http://www.gutenberg.net/>) tramite
Distributed proofreaders (<http://www.pgdp.net/>).

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza
specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/libri/licenze/>

TRATTO DA: Teste quadre / per Enrico Panzacchi -
Bologna : Zanichelli, 1881 - 328 p. ; 16 cm.

CODICE ISBN: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 19 aprile 2016

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

- 0: affidabilità bassa
- 1: affidabilità media
- 2: affidabilità buona
- 3: affidabilità ottima

SOGGETTO: n. d.

DIGITALIZZAZIONE:

Distributed proofreaders, <http://www.pgdp.net/>

REVISIONE:

Barbara Magni, barbara.magni@email.it.

IMPAGINAZIONE:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

PUBBLICAZIONE:

Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet:

<http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni:

<http://www.liberliber.it/sostieni/>

TESTE QUADRE

PER
ENRICO PANZACCHI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI

—
MDCCLXXXI



Sappi di polver tollere
La pietra preziosa,
E da uom senza grazie
Parola graziosa.

.....

Dov'è piana la lettera
Non fare oscura glosa.

FRA IACOPONE DA TODI.

GALILEO GALILEI E IL SUO INGEGNO CRITICO

[3]



Di recente in Francia un dramma del signor Ponsard ha subitamente rialzata la fama di Galileo, che giacevasi ancora dei colpi datile, or fa qualche anno, dall'Arago. Oggi colà è un gran parlare e discutere sopra di lui, la sua vita, l'ingegno, l'opere sue, con quel misto di entusiasmo devoto e di protezione, di dotto acume e di leggerezza elegante, che i francesi mettono in ogni cosa. Capricci della gloria! dirà qualcuno: ma intanto a noi giova osservare come la grandezza vera abbia essa sola questo privilegio di fare rinascere, a certi intervalli di tempo, un periodo ove [4] gli animi sono tratti ad occuparsi di lei come di cosa nuova, a rimettere in campo, quasi per amor suo, antiche questioni, ad agitarle con energia appassionata come se fossero sorte ieri.

Altra causa speciale concorre a tener viva la fama e lo studio di Galileo. Tutti sentono che con lui e per lui s'apre una grande epoca nella scienza universale: non è dunque solo questa o quella classe di dotti, che intende l'importanza dell'opera sua. Uno storico della filosofia infatti, omettendo oggi di parlare a lungo di

Galileo, lascierebbe non minore lacuna nella sua opera, d'uno storico della astronomia o della fisica, che peccassero d'uguale omissione. Anzi io penso che con qualche scoperta di meno (e delle sue più importanti) egli non sarebbe meno grande nè per avventura meno celebre, venendogli e grandezza e celebrità massimamente da un titolo universale, che trascende ogni altro ordine del merito nella scienza. M'affretto ad aggiungere che questo titolo risiede [5] *nella potenza dell'ingegno critico*, che Galileo ebbe più d'ogni altro nel suo tempo, e come pochi altri in tutta la storia dello scibile umano.

Anzi tutto badiamo d'intenderci sui termini. Ciò che inizia e dà forma ad un'epoca scientifica o artistica è quasi sempre la critica della scienza o dell'arte contemporanea ed anteriore. Così l'età di Socrate esordisce colla critica de' Sofisti, l'età del Rinascimento colla critica dell'autorità e delle forme medioevali. Studiando adunque nella storia della scienza un periodo di movimenti innovatori bisogna anzi tutto tener d'occhio l'attività dell'ingegno critico e i modi coi quali si fa strada di mezzo al rimescolio delle opinioni cozzanti, e vedere le varie parti che assume, nel distruggere prima, poi nel ricostruire d'antichi e nuovi elementi l'epoca, che per lui s'inaugura. Distinguiamo pertanto due ordini d'ingegni critici, rispondenti alla duplice maniera di critica che [6] dà fuori e si esercita sopra il contenuto della scienza anteriore e contemporanea. La prima maniera considera i fatti particolari senza volere o potere ascendere alle loro più riposte sorgenti; anzi per tale ignoranza turbando spesso l'ordine scientifico e la verità storica, pretende universaleggiare questi fatti e li scambia, essi effetti, colle veraci ed alte loro cagioni. È questa la critica addottrinata, paziente, minuziosa, sottile, che si intende e si usa comunemente dagli ingegni mezzani, non senza profitto grande, a dir vero, finchè essi si rimangono ne' cerchi minori dello scibile, o meglio ancora, quando si associno all'opera degli ingegni eminenti e loro sgombrino la via degli impacci volgari o loro traducano ad applicazioni scientifiche e pratiche le somme cogitazioni e discoperte. — Ed ecco che siamo venuti di conserva

tratteggiando alcune qualità di tali ingegni eminenti: ma ciò veramente che fa il loro nerbo principale e li leva sulla comune, si è la potenza superiore della [7] facoltà critica colla quale scrutando e giudicando la scienza anteriore e contemporanea, non solo ne rilevano i difetti parziali, ma sanno cogliere ciò che havvi di fondamentalmente difettivo in essa. Per tal modo gli ingegni mezzani correggono più che altro la forma: gli eminenti rimutano la sostanza, e da essa si versano ai corollari estrinseci, facendo correre un nuovo alito di vita fecondatrice per tutto l'albero enciclopedico.

L'epoca del Rinascimento scientifico, che fu massimamente italiano, s'apre e si chiude con una falange numerosa di fortissimi ingegni: l'Aconzio, Leonardo da Vinci, il Porta, Telesio, Bruno, Campanella, Bacone da Verulamio, Cartesio e parecchi altri. Su tutti questi giganteggia, a nostro avviso, la figura di Galileo Galilei, perchè egli solo fra tutti questi possedeva in grado eminente l'ingegno critico per cogliere la vera magagna della scienza vecchia, e v'aggiungeva acutissima l'attività sperimentale e l'energia inventiva [8] per inaugurare la scienza nuova. Vediamo nella storia come questa massima trovi conferma.

I.

Mentre in Italia Galileo s'adoperava a restaurare definitivamente le scienze sperimentali, Cartesio in Francia intendeva al medesimo fine, massime nel campo psicologico. Questi, parlando di Galileo, ci mostra di non partecipare punto per lui all'ammirazione di Keplero e degli altri contemporanei. E non fa meraviglia. Per poco, di fatti, che si paragonino la fisica del turenese con quella del fiorentino, appare che le cagioni di dissenso fra loro due non potevano mancare. Il silenzio del Cartesio rispetto a Galileo e le sue scoperte, per cui si levava tanto rumore per tutta Europa, eccitava già mormorazioni e sospetti d'invidia, quando quegli si risolvè a dar fuori il suo

giudizio. [9] «Galileo in generale filosofeggia assai meglio dei volgari; respinge più che e' può gli errori delle scuole e s'adopera a conoscere i fatti fisici con ragioni matematiche. In questo mi accordo con lui e convengo che non vi ha altro mezzo per conoscere tal sorta di veri. Ma d'altra parte io trovo, che molto ancora gli manca, perchè esce di continuo in digressioni e non si ferma a spiegare quanto basta alcuna materia: ciò che mostra non averle egli *tutte* esaminate per ordine, e che lasciando di scoprire le prime cause della natura, e' s'è contentato di trovare solo le ragioni di qualche effetto particolare. Per la qual cosa egli ha fabbricato senza fondamento.»

Il Cartesio accenna qui solo di passaggio e quasi sbadatamente ad uno dei pregi massimi della filosofia galileana; vo' dire l'applicazione delle leggi matematiche allo studio dei fatti naturali, pel quale fatto solamente la fisica potè costituirsi e mantenersi in dignità di scienza [10] uscendo per sempre dalle fluttuazioni dell'empirismo volgare. Subito dopo viene innanzi coll'accusa al Galileo di non avere egli esaminate in ordine tutte fino ad una le materie scientifiche, e per non essersi rifatto dalla conoscenza delle prime cagioni. Questa accusa, è di gran momento, non perchè abbia in sè alcun saldo valore critico, ma perchè essa esprime un pregiudizio comune al Cartesio e a tutti gli scienziati del suo tempo: dirò di più, un pregiudizio, che pesò sulla storia intera della scienza, e ne impedì e ritardò pertinacemente i progressi. Questa censura dunque guardata coll'occhio della critica si risolverà nella attestazione del capital merito di Galileo, per il quale egli si leva sovrano di molte epoche, e si rivela come uno degli ingegni più benefici che abbiano mai avvantaggiati i progressi della scienza.

Vincenzo Gioberti in un luogo d'oro della sua Protologia apre un capitoletto intitolato: *Posizione della questione. Topotesia* (Vol. I. 3.) [11] Ivi è detto: «Il primo fondamento della scienza è di determinare e descriver bene i problemi. Quando il problema è

mal posto non si può venire a capo d'una buona soluzione, ancorchè si disputasse in eterno.»

Una vera ed utilissima teoria è questa senza dubbio; ed essa ne richiama un'altra non meno utile, non meno vera e trascurata affatto nelle trattazioni del metodo. Gioberti proclama l'importanza del collocamento o giacitura delle questioni in ordine al processo, o vuoi organismo scientifico di un libro, d'una disputa etc., e non avverte di far rilevare tale importanza di collocamento anche in ordine al tempo. Omissione non del Gioberti solo, ma in genere degli investigatori del metodo, che talvolta s'aggrarono intorno a tal concetto, ma o non lo colsero in pieno o non lo misero in quella luce, che merita. Ove alla Topotesia si fosse aggiunta la «*Cronotesia*,» quanti errori e divagazioni e ritorni faticosi, si sarebbero risparmiati al pensiero [12] umano che su tante materie oggi si meraviglia e s'indegna di trovarsi, dopo viaggio di secoli, al punto donde s'era partito! — La Cronotesia è nient'altro che l'applicazione del massimo criterio della scuola storica a giudicare l'intimo movimento del pensiero filosofico e scientifico rispetto ai problemi, tanto psicologici che del mondo esteriore. La forza e importanza critica della Cronotesia appare formulando così:

— Dato un problema scientifico in un certo momento delle civiltà, si domanda: il pensiero umano trovasi egli in grado di risolverlo, o *in che termini* può risolversi? —

Ognun vede che rispondendo a tale domanda lo spirito scientifico viene come a concepire un adeguato concetto delle sue forze subiettive e del progresso storico fatto in ordine a quel dato problema e de' mezzi estrinseci, che si posseggano, accomodati o no a risolverlo; tutte cose necessarie per tenere l'ingegno in un ambito di [13] speculazioni proporzionate alle sue facultà. Disgraziatamente l'antichità non conobbe questa maniera di cautela, la quale non è altro che una capitalissima legge di metodo. Essa, non consultando che il proprio desiderio di sapere, interrogò tutti i segreti della natura, affermò, negò, distinse,

suddistinse, incastellando ingegnosamente una enciclopedia anzi tempo nata, che la forza della critica doveva in molte sue parti diroccare.

Quando il popolo dice *filosofo* o *sapiente*, intende uomo, che sa tutto, e se è costretto a chiarirsi del contrario, fa le meraviglie. Questo concetto popolare esprime ancora al vivo la grande illusione dell'antichità: una volta che la mente umana si volgeva ad indagare il principio e l'esser delle cose, essa dovea rendersi ragione di tutto, e non v'erano limiti nè alle indagini, nè alla evidenza. Bastava porre un principio, perchè da quello si dovesse svolgere appunto un sistema compiuto, esplicativo di ^[14] tutto l'essere. Tale illusione era facile e direi quasi fatale, essendo proprio dell'ingegno umano ciò che gli aristotelici erroneamente attribuivano alla natura, vo' dire l'orrore del vuoto, e il vuoto in questo caso è l'ignoranza. Potentissimo nell'animo nostro il bisogno di conoscere su qualunque materia: quando poi si tratti di quelle nozioni, che si attengono al principio ed al fine delle cose in universale e dell'uomo in particolare, questo bisogno diviene irresistibile e vuol essere soddisfatto onde a ragione dice il Kant nella prefazione alla sua *Critica della ragione pura*, che l'uomo è destinato da natura a travagliarsi in perpetuo intorno ai problemi fondamentali dell'essere e della vita, avvenga che può. Manca una ragion vera? E' si appaga d'una imperfetta. Non vale l'ingegno? Entra in campo l'immaginazione, e avanti sempre.

Quando noi ci andiamo figurando il quadro storico della scienza, ci pare di vedere il pensiero ^[15] umano procedere laborioso, lento e circospetto accertando il noto e poggiando grado grado all'ignoto. Ma lo studio dei fatti ci mostra tutt'altro. Ad ogni tratto della lunghissima via quanti stacchi recisi, quanti salti, quante lacune lasciate addietro; come spesso si è precipitato a conclusioni lontanissime da principi appena intraveduti! — Talete, a modo d'esempio, osserva che nelle composizioni e nel dissolvimento degli esseri di natura l'umido ha parte costante, ed eccolo a concludere, l'acqua principio facitore e governatore di

tutte cose. *Ex aqua cuncta fingit*. Parmenide vede il caldo e il freddo alternarsi confondersi, contrapporsi in natura con visibili effetti, e spiega tutto con questi due principi. Si tien conto del fondo comune che è negli esseri, ed eccoci alla unità immobile di quei d'Elea: nulla nasce e nulla muore. Si tien conto del movimento e mutamento in cui versano le cose e siamo alla varietà degli Joni, ed al perpetuo flusso eracliteo. [16] Ecco ancora perchè la scienza nella antichità assume forma poetica, che è quanto dire l'antitesi del rigoroso processo scientifico e mette insieme con valore e ufficio presso che eguali riflessione ed immaginazione. Però ne' poemi indiani trovi l'enciclopedia bell'e compiuta, e vi si dà la ragione d'ogni cosa dalle somme astrazioni ai precetti di grammatica di liturgia e d'igiene; presso i greci ne' poemi d'Esiodo e d'Empedocle e più tardi ne' poemi latini e fino in tempi molto presso a noi, sotto forma poetica venne significata questa scienza senza misteri e senza confini. Sapete di che cosa dissertasse il chiamato Jopa alla mensa di Didone? Sentite:

Hic canit errantem lunam, solisque labores;
Unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes
Arcturum, pluviasque Hyadas, geminosque Triones;
Quid tantum oceano properent se tingere soles
Hiberni, vel quae tardi mora noctibus obstet.

(ÆN. I.)

[17]

E nell'Egloga IV tutto questo ed altro apprendeva un bravo pastore a' fanciulli stupefatti:

.... uti magnum per inane coacta
Semina terrarumque, animaeque marisque fuissent.
Et liquidi simul ignis: ut his exordia primis

Omnia, et ipse tener mundi concreverit orbis.

E via di questo passo aggruppando e risolvendo alla lesta le più importanti questioni sull'ordine cosmico, ognuna delle quali parrebbe oggi troppo grave ad una intera accademia di scienziati. — Se corriamo di fatti col pensiero ai tempi nostri, vediamo che di tante affermazioni la scienza attuale non una forse osa porre con vera certezza, malgrado il perseverante lavoro di tanti secoli. Sconfortante paragone! È naturale che si domandi perchè mai il pensiero umano invece di progredire alla conquista della certezza in modo proporzionato a così prosperi cominciamenti, abbia declinato per modo, che tutto il nostro sapere moderno quasi sempre non ci consente che ipotesi ove [18] gli antichi professavano dommi. E sì che d'altra parte il progresso è innegabile: maestri a maestri, scuole a scuole si sono succeduti, e tutti attraversando di loro fugace dominazione il teatro della storia del pensiero, hanno versato a piene mani nel tesoro del sapere comune studi e sistemi, cosicchè credereste oggi i materiali alla scienza sovrabbondare. Ma intanto questa scienza compiuta non si è fatta, e ci persuadiamo ogni dì più che ne siamo ben lontani ancora. Dove gli antichi predicavano netto l'aforisma, noi timidamente poniamo l'ipotesi. Direste la *certezza* allontanarsi dalla mente umana, quanto più la *dottrina* s'approssima a lei.

Tutto ciò vuol dire che insieme col maturarsi degli ingegni e al crescere della dottrina, s'è andato svolgendo e ha preso dominio nello spirito umano una facoltà, che anticamente dormiva nel suo seno quasi allo stato di pura potenza. Questa è la *facoltà critica*, che via via nel corso dei secoli ha preso il luogo di quella [19] fidente spontaneità, di quelle intuizioni potenti e quasi divinatrici, onde vigoreggiava il pensiero antico. — Il criticismo (tanto bistrattato da alcuni) non consente più è vero allo spirito umano, que' subiti slanci di speculazione, o la tranquillità sistematica d'una volta; ma contentiamoci che in cambio ci salva dal peggiore de' mali, vo' dire lo scetticismo. Badate che per tale io credo doversi solo intendere quell'abito negativo e sofisticato del pensiero

col quale esso corre studiosamente in cerca della contraddizione e di essa s'appaga e perde la fede nella scienza, fino a negarne la possibilità. Or bene, o che io m'inganno a partito, o il pensiero moderno non soffre di questo male: egli va circospetto, non inconfortato, commisura scrupolosamente la certezza alla evidenza e non teme di sospendere a lungo gli assenti, che vuol solo prestare al *vero veduto*; ma ha fede nella scienza e nel suo avvenire. Il criticismo insomma anzichè stare, a detta di Gioberti, in [20] comunella collo scetticismo, costituisce, nell'ordine scientifico, la sua negazione più razionale ed il più valido suo preservativo. Infatti gli antichi, che non conobbero criticismo vero, patirono di tratto in tratto i più fieri assalti dello scetticismo. E naturalmente; poichè alla baldanza del troppo affermare la mente umana era tratta a contrapporre, per impeto di natural reazione, la smania del negare e il disgusto d'ogni speculazione e lo sconforto profondo, che tien dietro alle illusioni prosuntuose. Nessuno meraviglierà quindi di vedere alle scuole de' Pittagorici, degli Eleati e dei Joni, succedere l'epoca dei Sofisti. La Sofistica fu una forma di scetticismo col quale, omai stanco, il pensiero greco si vendicava dispettosamente di tutta quella baldanza sistematica mettendo in aperto quanto era di difettivo e di contraddittorio nelle tre celebri scuole. Lo stesso con altro intendimento aveva fatto per lo innanzi Zenone d'Elea. Questa epoca della filosofia greca è [21] nella storia della scienza pari a quella assai penosa età dell'uomo, nella quale cadono le illusioni della giovinezza, e il vero della esistenza si presenta la prima volta all'anima nella sua austera nudità: se in quel brusco trapasso non ci sovviene una virile speranza si corre gran rischio di restarne per sempre annehititi. Età questa degna di grande studio e feconda più che altra di utili ammaestramenti per chi sappia cogliere in quella sparpagliata diversità le cause, che l'hanno originata e segretamente la governano. Così il fisiologo nelle convulsioni più dolorose dell'organismo vivente impara a conoscere fenomeni e leggi, che nelle tranquille funzioni di quello non gli si erano manifestate.

Dopo viene Socrate. Egli ebbe senza dubbio ingegno altissimo, se seppe ficcar l'occhio così bene nella natura dell'ingegno umano e ne' bisogni della scienza del suo tempo, da poter accennare il vero rimedio. Tanto Senofonte che [22] Platone ci mostrano Socrate di continuo occupato a rimuovere, coll'arguto obbiettare, gli intelletti da quelle speculazioni sconfinite e fluttuanti, volgendoli ad un tema meno proporzionato alle loro capacità e di fondamentale importanza per la filosofia: l'uomo interiore. Tra le scuole sistematiche, che presumevano spiegare ogni cosa, e la sofistica di tutto dubitosa bisognava un uomo, che tentasse almeno d'apprendere alla ragione quello, che essa può fare e quello, che non può. E in questo senso va presa la sentenza di Cicerone, avere veramente Socrate fatta discendere la filosofia dal cielo. Questo sublime ufficio non è senza pericolo grave. Dire agli uomini a cui tanto accomoda credersi sulla retta via, che la via è sbagliata; svegliare in essi la coscienza sempre disgustosa della propria debolezza; prescrivere certi confini agli ardimenti della ragione, è cosa che troppo spesso tira addosso gli odî del volgo zotico e dottrinario. Socrate lo imparò a sue [23] spese e l'insegnò. Ma l'opera sua rimase: non già che dopo lui non ricominciasse subito la corsa vertiginosa de' sistemi, ma per molto tempo si durò a sentire l'effetto di que' potenti ritegni voluti da lui imporre alla ragione, e dell'esempio e della autorità sua si giovarono quanti tentarono poi di ricondurre la scienza al buon metodo.

Volendo trovare un uomo da porre a lato di Socrate in modo che, fatto luogo alle differenti condizioni dei tempi ed alle qualità originali, ciò che solo rende possibile il confronto, ne risulti vera somiglianza, bisogna discendere fino a Galileo. Ambedue vennero in tempo di passaggio ed inaugurarono un'epoca di rinnovamento che da essi prese nome: combatterono la presunzione, l'ignoranza e l'usurpata autorità. Socrate fu solo e Galileo ebbe compagni valenti nella sua opera; ma d'altra parte si noti, che Socrate discorrendo massimamente le verità morali ebbe a validissimo appoggio [24] il retto senso degli uomini tutti, nei

quali il germe dei veri di tal fatta non è mai spento in pieno, mentre Galileo, in questo poco o nulla poteva sperare, molto invece aveva a temere, che nelle speculazioni sulla natura fisica, il gran pubblico giudica solamente dalla autorità o dall'apparenza, e questa e quella stavano contro di lui; esempio il sistema Copernicano. Sotto pretesto di religione ambedue furono manomessi, perchè nelle arditezze innovatrici dell'ingegno, la superstizione di tutti i tempi ha veduto, a buon dritto, una minaccia. Se poi da queste somiglianze estrinseche si va a quella più riposta e sostanziale del carattere, mi pare di ravvisarla grandissima tra questi due in quella semplicità e schiettezza, che velano di modeste apparenze fatti meravigliosi. Donde principalmente la bella forma dello scrivere, congetturata nel primo dal leggere gli scolari suoi, manifesta nel secondo per le opere scritte, modello di stile. Ad ambedue è proprio l'epigramma garbato e la [25] ironia fine, che già prese nome di socratica¹; questa appare temperatissima in Galileo, ma si vede a segni manifesti che e' vi pigliava gusto, quando non fosse impedito dal sussiego spagnolo, già entrato nei nostri costumi come nelle nostre lettere, e del quale non seppe in tutto tenersi mondo Galileo. A ogni modo nel *dialogo dei massimi sistemi*, la figura di Simplicio mi pare un poco della famiglia di quelle dei sofisti nei dialoghi di Platone. Ma la somiglianza più importante, che accoppia queste due grandi figure nella storia della scienza, sta in questo: che come Socrate seppe trar fuori dal viluppo enciclopedico del sapere de' suoi tempi la scienza dell'uomo interiore, Galileo ne trasse la fisica, per opera del suo ingegno critico validamente esercitato sulla scienza contemporanea ed anteriore.

[26]

II.

¹ «Discorrendo sul serio (Galileo) era ricchissimo di sentenze e di concetti gravi, e ne' discorsi piacevoli le arguzie e i sali non gli mancavano.» (Viviani, *Vita di Galileo*).

Le scienze sperimentali hanno una strana istoria. Nell'antichità un'infanzia vigorosa e fantastica, alla quale tien dietro subito decrepitezza lunga e sterile. Che cosa aggiungono infatti i bassi tempi di Grecia e Roma e tutto il medio evo all'opera d'Aristotile, di Ippocrate e di Tolomeo? Un incessante lavoro di ripetizione col quale la scienza, come girando sopra sè stessa, rimaneggiava sempre i vecchi elementi, apprestati in seguito in forma di autorità non disputabile. È ben vero che dai fornelli dell'alchimista e dalle combinazioni dell'astrologo e dalle ricerche di qualche ingegno solitario balzava talvolta qualche nuovo vero inatteso, chè il lavoro dell'intelligenza per quanto male avviato, non riesce mai inutile del tutto; ma in quei veri sparpagliati e fortuiti poco o nulla era ancora di scientifico, essendo solo [27] scienza dove è «ordine di cognizioni» era soltanto buon governo di metodo; bensì come una preparazione ed un accenno a' tempi migliori. La virilità per le scienze sperimentali vien dopo la vecchiaia e sorge e si stende nel magnifico periodo, che va dal Rinascimento ai nostri giorni. Studiando quest'epoca del Rinascimento, si manifesta un complesso di fatti, che è conferma luminosa di ciò, che sopra dicemmo, sulla vera cagione che tenne inceppato lo studio della natura presso gli antichi; nè questo complesso di fatti parmi sia stato ancora, sotto un tale aspetto, meritamente illustrato dagli storici.

I primi ingegni, che cominciano a scuotere il giogo di Aristotile e della Scuola, vedono anzitutto il bisogno di una riforma nel metodo della scienza. Questo grido, dapprima solitario e sommesso, s'allarga mano mano e si rinforza, e diviene infine il grido universale degli innovatori, il motto d'ordine, si direbbe oggi, della scienza nuova. Comincia il Nizolio nell'*Antibarbaro*, [28] e dietro lui una lunga schiera di scrittori, a studiare calorosamente le leggi del metodo, a cercare le fallacie del metodo antico, a proporre riforme. L'Aconzio già vi dice, che di 30 anni di studio 20 si vorrebbero impiegare nella ricerca del metodo, tanta importanza avea già presa nella scienza quella, che verrà poi chiamata metodologia. Non vi pare egli di essere ormai

vicini ad udire quella sentenza: *la scienza è il metodo*, esagerata conclusione di un buon principio, alla quale si doveva giungere di poi? Che che ne sia di tale sentenza dell'Aconzio, il fatto è che in questo tempo nessun filosofo si mette più a speculare senza lungamente adoperarsi intorno alla questione metodologica, e le opere di Telesio, Bruno, Campanella, Sebastiano Erizzo e di tanti altri ne fanno fede. Da quelle opere si rilevano principalmente due opinioni: la prima, che gli antichi non conobbero il metodo sperimentale induttivo; la seconda, che in questa ignoranza degli antichi sta la vera [29] ed unica cagione della sterilità e delle mille aberrazioni nello studio della natura. Ne dovevano dedurre a fil di logica, che a sanare le piaghe della scienza bastava mettere in onore questa miracolosa induzione; e così fu infatti. Francesco Bacone è disperato della logica antica: «Logica quæ in abuso est ad errores, (qui in nationibus vulgaribus fundantur) stabiliendos et fingendos valet potius quam ad inquisitionem veritatis, ut magnis damnosa sit quam utilis (*Novum Organum Af. 12*).» Il sillogismo, a suo avviso, è strumento debole e fallace, come quello che è «subtilitati naturæ longe impar» e bisogna cercare altro strumento, che faccia miglior prova. Questo è l'induzione: *spes est una in inductione (Ib.)*. Così fatto modo d'argomentare da Bacone e dai contemporanei era messo innanzi come una novità, e insieme come una panacea a tutti i mali della scienza.

[30]

Però poteva sorgere una difficoltà: conobbero gli antichi teoricamente l'induzione? Bastava aprire in diversi luoghi i libri di Aristotile per persuadersi che sì: — «Distinguere vos oportet quot sit species argumentorum dialecticorum; est autem una quidem Inductio. (Ἐπάγωγὴ) altera vero Sillogismus (*Dei Topici Lib. I. C. X*).» E negli *Analitici Priori* (Lib. 2 C. 25); e altrove l'argomentazione induttiva viene accennata e descritta da Aristotile come parte importante della logica e comunemente adoperata nella scienza. Ma quando anche non ci soccorresse il testo aristotelico, non basterebbe egli per decidere la questione guardare alla scienza antica, che ci ha dato (che che se ne dica)

meravigliosi frutti d'esperienza, sui quali come su fondamento si è andato innalzando l'edificio delle moderne scienze sperimentali? Conobbero adunque gli antichi la induzione perchè la praticarono; e basterebbe l'esempio di Aristotile, che nelle sue opere, sia [31] metafisiche sia fisiche, si mostrò profondo osservatore, e sperimentatore, per i tempi, abilissimo; d'Aristotile ottimo maestro di cattivi scolari, che al suo *esempio* anteposero la sua *autorità* e la convertirono in giogo di servitù secolare. E qui al proposito nostro cade opportuno notare come Galileo, del pari che in tutto il resto, innalzi il giudizio sulla opinione dei suoi tempi, parlando del filosofo di Stagira. Mentre alle adorazioni del medio evo succedevano le contumelie, nè v'era omai filosofuccio arieggiante a novità, che non rompesse la sua lancia impertinente contro il Maestro, mentre a Bacone pareva forse dir poco chiamandolo *disertor experientiae*, è bello sentire come ne parli Galileo: «Io stimo, che l'essere veramente peripatetico, ovvero filosofo aristotelico, consista principalissimamente nel filosofare conforme agli *aristotelici insegnamenti*, procedendo con quei metodi e con quelle vere supposizioni e principii, sopra i quali si fonda [32] lo scientifico discorso, supponendo quelle generali notizie, il deviar dalle quali sarebbe grandissimo difetto. Fra queste supposizioni è tutto quello che Aristotile c'insegna nella sua dialettica attenente al farci cauti nello sfuggire le fallacie del discorso, indirizzandolo e addestrandolo a bene sillogizzare, e dedurre dalle premesse concessioni la necessaria conclusione... Fra le sicure maniere di conseguire la verità è l'anteporre le esperienze a qualsiasi discorso, non essendo noi sicuri che in esse, almeno copertamente, non sia contenuta la fallacia, e non essendo probabile che una sensata esperienza sia contraria al vero: e questo è pure precetto santissimo di Aristotile, e di gran lunga anteposto al valore e alle autorità di tutti gli uomini del mondo... Voglio aggiungere per ora che se Aristotile tornasse al mondo, egli riceverebbe me fra i suoi seguaci in virtù delle mie poche contraddizioni, ma ben concludenti; molto [33] più che moltissimi altri, che, per sostenere ogni suo detto per vero, vanno

espiscando dai suoi testi concetti, che mai non li sarieno caduti in mente.» (*Lettera a Fortunato Liceti*).

Da questo passo si rilevano due cose importanti alla conoscenza dell'ingegno di Galileo. La prima, che in mezzo alle furiose intemperanze degli amici e nemici d'Aristotile, egli, tanto bersagliato da questi ultimi, sapeva mantenere moderazione di giudizio; segno questo di grandezza d'ingegno e d'animo insieme: può di fatti osservarsi in tutti i tempi, che i più miti propugnatori d'una causa di scienza o d'arte sono quasi sempre coloro, che più la professano onoratamente. Se Galileo fosse stato un galileiano, l'avrebbero gridato galileiano fiacco e pauroso. La seconda, e di maggior momento, si è che Galileo non attribuiva lo smarrimento delle scienze sperimentali ad ignoranza di buoni principii metodici, che fosse in Aristotile e negli [34] antichi; dunque a qualcosa altro di più intimo e profondo. E quale fosse la sua opinione su questo punto vedremo in seguito.

Intanto io mi chiedo: perchè la massima parte degli sperimentatori, da Aristotile in poi, invece di seguire la via segnata da lui, o si fermarono in un tritume di ripetizioni, o si lanciarono a bizzarrie ipotetiche senza fondamento? Perchè, in altri termini, avendo Aristotile prescritti, ai diversi ordini delle speculazioni, diversi e accomodati metodi, gli scolari suoi, dei processi del maestro, non ritennero che il deduttivo, e a quello forzatamente sottomisero tutto lo speculare umano? — E la ragione di questo fatto io trovo in una specie di ferrea necessità, che dovea tiranneggiare la scienza e trascinarla a male vie, una volta che per essa si era trascurato quel sommo criterio di metodo, che chiameremo *cronotesiaco*, dopo l'applicazione del quale si rendeva solo possibile assegnare e distinguere direttamente gli [35] uffici della induzione e della deduzione. Senza di ciò la confusione era inevitabile. Mancava all'ingegno umano come la bussola nautica per orientarsi nell'immenso pelago della scienza. Infatti che giovava dire al filosofo: *sperimenta bene; guardati dalla fallacia; va dai particolari agli*

universali; non dare assenso che al vero veduto, ecc. ecc. quando poi allo sperimentare si ponevano confini così smisuratamente vasti, che l'ingegno umano, anco privilegiato dello sguardo e dell'ali del genio, non li avrebbe potuti percorrere in molti e molti secoli? Avveniva ciò, che è facile immaginare. O l'ingegno umano comparava a dovere l'ampiezza e l'arduità del cammino alle sue forze, e ne riusciva scorato e scettico: o poneva fede in queste ultime troppo più che non ne meritassero, e allora doveva gettare coraggiosamente da sè quelle, che Gioberti chiama «le grucce dell'analisi», e adattarsi alle spalle le ali d'Icaro, e volare, volare finchè la cera non sentisse al ^[36] vivo i raggi del sole. A questo secondo partito pieno di vaghezza e di lusinghe, s'appigliarono gli antichi. Ecco perchè fu messo il metodo deduttivo a governo di ogni speculazione dai dotti, e riuscirono alle entelechie, agli orrori ed agli amori della natura, agli spiriti ed alle proprietà occulte dei corpi, alla finalità invocata ad ogni tratto a spiegare il fenomeno, agli almanacchi sul moto perpetuo, a tutto insomma il vecchio e bizzarro corteggio della fisica insegnata nella Scuola. Nessuno si meravigli e rida per ciò. L'ardimentosa e sottile epoca delle *Somme* doveva necessariamente venire a questo; era il tentativo immaturo della unità, era un gigantesco sforzo enciclopedico, impotente perchè precoce, che mettevano in piedi sull'arena quel grandioso e ruinoso edificio.

La più valida prova che i primi autori del Rinascimento ed i contemporanei di Galileo non colsero nel segno quando vollero studiare il difetto fondamentale del metodo l'abbiamo ^[37] da questo, che molti di essi, con tanto ostentato amore di novità, continuarono gli errori antichi e poco sperimentarono di importante e di nuovo.

Che valse a Francesco Bacone l'aver tanto predicata l'esperienza? Nessuna scoperta fisica di gran rilievo sappiamo di lui; sappiamo invece che e' combatteva il sistema di Copernico come assurdo, quando parecchi in Italia e fuori l'avevano

abbracciato e lo dimostravano; e ne' suoi libri, allorchè viene alla pratica minuta dello sperimentare, dice e fa a sproposito il più delle volte. La scolastica, l'abborrita scolastica, lo tiene ancora pel suo robone di Cancelliere. Rispetto ai nostri più illustri italiani Telesio, Campanella e Bruno, tutti sanno che il primo molto propugnò l'osservazione, poco seppe con frutto adoperarla. Fondò l'accademia Cosentina, che dovea rigenerare la fisica, ma nei suoi atti ebbe poche glorie a raccontare e nemmeno in questo può essere paragonata a quella posteriore [38] del Cimento, genuina derivazione della scuola di Galileo. Nella vita il Campanella, osserva molto giustamente Alessandro D'Ancona (*Vita*), che egli nei primi passi sta al rigore del metodo, ma come la speculazione comincia a farsi complicata difficile, tutto a un tratto balza fuori dalla esperienza e comincia ad universaleggiare tranquillamente, come uno scolastico nè più nè meno. Quell'arditissimo ingegno di Giordano Bruno mostra le qualità più disparate e cozzanti: in alcune sue opere egli si collega a Raimondo Lullo, alla Kabbala, a quanto di più vieto e bizzarro hanno la scolastica, la teurgia e la divinatoria: in altre è mente rigorosa e sublime; tocca speculando altezze nuove e precorre ai progressi della scienza di qualche secolo. È noto che alcuni anni prima di Galileo egli combattè Tolomeo, e difese la teorica Copernicana; ma si badi agli argomenti che ve lo indussero. Ogni dilettante di matematica è in grado di conoscere ora la [39] debolezza e gli errori dei calcoli, coi quali Bruno tenta sostenere Copernico; il vero argomento della verità di quel sistema egli lo trae dalla sua metafisica, e ci tocca andar seco a trovarlo lontano, ben lontano dall'ordine induttivo. L'universo, dice Bruno nella *Cena delle Ceneri*, è come un tutto divino; non ha limiti e versa in perpetuo movimento; dunque la terra non può essere suo centro, non può essere immota. E nel primo dialogo *Della Causa Principio et Uno*: «Se la terra, dice, non istà immobile nel centro del mondo, non ha nè centri nè fini: allora l'infinito si trova già di fatto nella visibile creazione della immensità degli spazi celestiali: allora finalmente il complesso indeterminato degli esseri forma una unità illimitata, prodotta

dalla primordiale unità, che è causa delle cause.» Colla prima argomentazione il sistema di Copernico è posto *a priori* da Bruno come conseguenza della sua ontologia; colla seconda e' fa del medesimo sistema [40] una prova di questa; che bisogno vi è omai più d'esperienza? Essa viene naturalmente esclusa da tal cerchia di speculazioni trascendentali.

Questi due aspetti della filosofia del Bruno noi riscontriamo in tutta la scienza di quell'epoca. Per un verso si vede lo sforzo dell'ingegno umano a raccogliersi in sè, ordinarsi, disciplinarsi, rattemprarsi nello studio del vero, abbandonando le vane investigazioni e i traviamenti della fantasia; è la filosofia di Leonardo da Vinci, di Cartesio, di Galileo che vuol trionfare. Ma, d'altra parte, voi non trovate tempo più di quello innamorato delle scienze occulte, dell'ipermisticismo e di tutte le altre capestrerie dello spirito: è il tempo aureo dei Paracelso, degli Agrippa e di tanti altri impostori o sognatori, tantochè vi paiono e in gran parte sono rinnovate tutte le più pazze cose dell'epoca Alessandrina. In mezzo a questi due estremi ondeggiando, come spinti da una forza [41] misteriosa, quasi tutti gli ingegni del Rinascimento. Essi accolgono in sè le contraddizioni più strane. Giambattista La Porta, sottile e giusto sperimentatore, precursore di Galileo in iscoperte di gran momento, viaggia tutta Europa per raccogliere i segreti degli astrologhi e degli alchimisti in cui ha vivissima credenza. Campanella e Bruno, mentre che rendono servigi sommi alla scienza, il primo studia i modi dell'estasi, il secondo cerca, e dice aver trovata la ricetta con cui stregare gli uomini a distanza. Cardano s'illustra nelle matematiche e nella fisica, e fa profezie, l'ultima delle quali gli costò, dicono, la vita. (*V. Libri. Storia delle Matematiche*). Qual è ingegno libero e gagliardo in quel tempo, che non si pieghi all'astrologia, e non bamboleggi cogli oroscopi? Tasso e Guicciardini credono alle streghe; ci crede perfino Machiavelli, e trova in segni celesti la causa de' fatti civili, egli che con tanto acume aveva scoperto nelle passioni del cuore [42] umano le vere sorgenti delle vicende degli uomini e degli imperi! (*V. discorso sulla prima Deca*). Che più? Persino

l'ingegno altissimo di Isacco Newton piega a queste ubbie e ammette, per esempio che sette sono i colori dello spettro non tanto per ragioni sperimentalmente accertate, quanto per il mistico significato del numero sette; perchè sette sono i sacramenti, sette le trombe dell'Apocalisse etc.

Un così bizzarro miscuglio di scienza nuova e d'opinioni viete, di libertà filosofica e di superstizioni volgari, che avviluppa il pensiero in quest'epoca, ha causa dal non essersi ancora introdotto nella scienza il primo e più sostanziale del miglioramento metodico. — Vi ha bisogno anzi tutto di chi metta le mani in quella unità enciclopedica enorme e nebulosa, e ne tragga le diverse scienze per modo che ognuna di esse, senza rompere i vincoli di fratellanza, viva a sè, di vita sua, esercitandosi in un ordine di ricerche proporzionate all'indole e al fine proprio. [43] La fisica stia contenta allo studio dei corpi; l'astronomia alla osservazione degli astri, dei pianeti, delle comete e degli altri fenomeni celesti: la medicina alla cura dei morbi, e via via, cacciando dalle singole scienze quelle fastidiose questioni metafisiche, che ad esse le hanno come impigliate e le tengono da secoli sospese nel vuoto e ne impediscono il libero svolgimento. È il gran principio della divisione e della libertà scambievole delle scienze, che bisogna applicare. — In secondo luogo è necessario formarsi un concetto della potenza dell'ingegno umano, meno superbo e lusinghiero al certo, ma più giusto e conducente a pratica utilità. Non è dato a mente d'uomo abbracciare tutto e di tutto rendersi ragione: molte volte è sapienza il confessar d'ignorare, e Socrate di tale sapienza andava lieto.

Breve; ad inaugurare i tempi nuovi si richiedevano due massimi criteri metodici. Uno per le scienze, che rompesse l'artificiosa unità [44] medioevale, affine di dar luogo a conveniente distinzione e libertà; un altro per l'intelletto che lo invigorisse mantenendolo ne' suoi debiti confini, proporzionando l'ambito e l'arduità delle speculazioni ed esperienze alla capacità

delle facoltà speculative e sperimentali, capacità vista ed accettata sotto i due aspetti; cioè assoluta per la natura finita dell'intelletto, relativa e *cronotesiaca*, vale a dire commisurata allo svolgimento storico dello scibile pervenuto a quei dati termini in quella data epoca. I precursori e contemporanei di Galileo nulla intesero di questo che era il più essenziale. Qual è problema infatti nell'ordine della scienza, che essi non si mettano a risolvere? Qual è mistero nell'universo, dall'Assoluto ai più bassi fenomeni di natura, che essi non vi spieghino appuntino? Uno scienziato moderno, che prenda ad esame un'opera di quel tempo, non può a meno di stupire alla facilità e all'audacia smisurata colla quale vi si tratta e risolve ^[45] ogni cosa. — Cardano nella sua famosa opera *De Sublimitate* si fa dallo spiegare i principii di tutte cose: la materia, la forma, gli elementi, il cielo, la luce; poi passa a considerare i corpi misti, le pietre, le piante, gli animali; per questa via giunge all'uomo, che studia nella pienezza di sua natura, senso, intelligenza ed anima; viene quindi a trattare degli oggetti, sui quali l'anima esercita le sue facoltà, le scienze, le arti ecc; infine prendendo la risalita, Cardano, non senza avere prima toccato dei diavoli, monta agli angeli, a Dio, all'universo. D'alcune opere basta mostrare il titolo ad argomento della sconfinatezza di loro contenuto. Un'opera di F. Patrizi ha sul frontespizio: *Nova de universis philosophia, in qua aristotelico methodo, non per motum, sed per lucem et lumina, ad primam causam ascenditur; deinde novo quidem ex peculiari methodo tota in contemplatione venit Divinitas; postremo, methodo platonico, rerum universitas* ^[46] *a conditore Deo deducitur.* Alla quale vaghezza di tutto abbracciare e intendere e rinnovare, si mostra preso non meno degli altri Francesco Bacone: e valga a dimostrarlo la sua maggior opera — *Instauratio magna* — il cui solo titolo è un programma di riforma enciclopedica, il contenuto uno dei più insigni documenti della baldanza dell'ingegno umano. E basterebbe entrare per poco nella storia delle singole scienze di quel tempo, per accorgersi come ogni progresso doveva essere fortemente impedito sì dall'intreccio e compenetrazione delle

diverse scienze fra loro, come dal non essersi mai commisurata l'arduità dei temi alla capacità dell'ingegno umano in sè stesso considerato, e rispetto al «momento» storico nel quale versava. — Come volete, a mo' d'esempio, che la medicina si lanciasse innanzi spedita, quando nelle scuole, dal XIII al XV secolo, prima di rendersi conto di una malattia, lo studioso doveva rispondere a cento questioni della seguente risma: ^[47] *Utrum complexio et mixtio sint formæ substantiales. — Utrum intellectus agens et materialis sint idem in substantia. — Utrum intellectus semper intelligat. — Utrum spiritus vitalis sit subtilior animali — utrum nervus sentiat per se vel non. — Utrum virtus possit comprehendi sub aliqua trium potentiarum — utrum anima intellectiva sit una vel simplex, etc. etc.?* (V. Puccinotti, *Storia della medicina*).

Il riformatore chiamato a restaurare davvero la scienza sperimentale ed il suo metodo doveva dunque andare più a fondo che i suoi contemporanei, e mettere la scure nella vera radice del male. Doveva anzitutto, col lume della buona critica, apprendere alla scienza una virtù fino allora sconosciuta o derisa; la virtù della modestia, derivata da retta conoscenza di quello che può l'ingegno umano in un dato tempo, di fronte agl'infiniti segreti della natura. Indi, per mettere armonia di relazioni tra le forze dell'ingegno ed il suo lavoro speculativo, ^[48] doveva il riformatore proclamare la divisione delle scienze, rompendo l'unità farragginosa in cui erano avvolte, sostituendovi l'unione gerarchica e la scambievole libertà.

Galileo coll'opera e cogli scritti pose questa doppia riforma, così che in lui potè solamente sistemarsi e compiersi l'opera del Rinascimento. Egli fece ancora di più: antivide le esagerazioni del suo sistema, e pensò, come vedremo, a prevenirle e correggerle, abbracciando così colla potenza meravigliosa del suo ingegno critico il passato e l'avvenire della scienza.

III.

Quello che è un bel tratto di serena poesia virgiliana in mezzo a poemi di bassa latinità ed una tela di Leonardo in una galleria piena degli ultimi pittori barocchi, è la figura di Galileo tra i suoi contemporanei. Nella vita privata [49] contrappone al fasto laborioso dei tempi la semplicità della vecchia Toscana.² Quanto a letteratura, leggendo le sue opere, nemmeno sospettereste che intorno a lui già farnetica il seicento: scrive colla splendida maestà del secolo anteriore, innestandovi una scioltezza e una semplicità tutta sua propria: gli dà noia perfino la squisita ricercatezza del Tasso e non s'appaga che delle schiette forme aristee avute già in conto di troppo neglette dai più.

Quello che fu Galileo nella scienza non si può debitamente e in pieno conoscere, se prima non si guarda a tutto quello, che di difettivo aveva essa scienza ne' suoi tempi; e questo tentammo tratteggiare in iscorcio. Avremmo potuto senza difficoltà moltiplicare gli esempi e mostrare sempre più come in tutti i rami dello scibile, così rigogliosamente sviluppati da quel [50] moto di vita che investiva con impeto nuovo l'età del Rinascimento, due difetti capitali si riscontrano: cioè sconfinatezza presuntuosa nella estensione del sapere, sforzo di unità artificiale e confusa. L'ingegno critico di Galileo li vide, s'oppose a loro e seppe tenersene mondo.

La forma d'unità enciclopedica, che il medio evo avea dato allo scibile, importava anzi tutto il dominio d'una scienza sull'altra e della teologia in tutte. Gran disputare si è fatto sulla natura e sui limiti di questa signoria teologica. A me pare indubitabile che essa fosse nel medio evo cruda e rigorosa quanto altra mai. S. Tommaso, che pure è il più largo interprete della dottrina de' suoi tempi e va fino a domandare nella *Somma* «*se altra scienza diasi oltre la filosofia*» è costretto infine a concludere che la filosofia serve alla teologia *velut ancilla*. Questa ancella poi alla sua volta diventava sovrana rispetto alle

² Vedi come documento assai notevole in questo senso il suo *Capitolo in biasimo della toga*.

scienze inferiori: [51] anzi a dir meglio, scienze inferiori propriamente non esistevano, riducendosi tutti gli ordini delle speculazioni a tante parti della filosofia con questa indivisibilmente connesse, informate de' suoi principi, governate e disciplinate dal suo metodo. Alcuni ancora rimpiangono quella grandiosa unità; ma noi pensando che le singole scienze cominciarono a far mirabili progressi da quando tale unità venne rotta, non possiamo unirci a quel rimpianto. — I raziocinanti *a priori* ci dicono: una è la verità, una dee essere la scienza, e perchè tale si mantenga è necessario che i diversi gradi delle speculazioni sieno signoreggiati da una specie di disciplina ideale che ad ognuno di essi imponga leggi e confini; l'ufficio di tale disciplina spetterebbe alla filosofia come ripensamento de' sommi veri razionali. Essa invigila il movimento scienziiale ne' diversi ordini di speculazione; ed ove qua e colà si accenni a contraddire o si contraddica in fatto a qualcuno di que' supremi principi e postulati, [52] che tiene gelosamente in custodia, è di suo diritto intervenire e colla autorità propria sconfessare le affermazioni di quella scienza, che si suppone perturbatrice, e far che rientri nell'ordine ideale da cui con danno comune aveva declinato.

Così si concepiva la gerarchia delle scienze nel medio evo; gerarchia che s'è voluta anche oggi da qualche scuola con vecchie e nuove forme ristaurare. Ma nel medio evo, come oggi, un grave equivoco è fondamento a questo concetto. Si parla cioè della scienza come di cosa attuale e compiuta secondo un certo suo tipo perfetto, e si dimentica che essa semplicemente *si fa* o diviene nel tempo a poco a poco con laboriosa lentezza e contrasti molti, divisa in molteplici rami, ognuno de' quali è affidato come a diversi metodi, così a diversi intelletti bisognosi di libero movimento speculativo. Anche in questo caso la vaghezza di una astrazione fa disconoscere la realtà. La verità è una, nessun [53] dubbio; ma insieme molteplici senza fine sono i veri e variamente escogitabili nel tempo. Volere una scienza, che possa governare tutto l'immenso lavoro intellettuale così disparato e disforme nelle sue vie e ne' suoi fini è, per adesso almeno dannosa, chimera.

Come cogliere le attinenze talvolta lontanissime de' diversi veri? Come vedere sotto le contraddizioni apparenti le fondamentali armonie e gli accordi finali? La storia è ricca di esempi che dimostrano essersi temuto e combattuto come contraddittorio ai comuni veri ciò che in seguito si risolvè in conferma più luminosa di quelli. Codesta vagheggiata unità è dunque da porsi tra i supremi desiderati, che risguardano, se mai, un lontanissimo avvenire della scienza, non il suo passato nè il presente. All'unità camminiamo tutti e sempre, volenti o no, ma per libere vie, come tanti rivi disgiunti verso un unico fiume lontano. — Chi teme in questa libertà la dissoluzione, mostra di non aver fede [54] nelle leggi del pensiero, che occultamente, e dirò quasi, amorevolmente governano il lavoro delle menti e lo fanno convergere al suo termine naturale. Chi per quella tema o per amor sconigliato dell'ottimo s'induce a desiderare la supremazia e il sindacato d'una scienza su tutte, non s'accorge che pauroso della licenza, invoca la tirannide e vuole inceppate le più vitali energie pel pensiero e rintuzzati i liberi ardimenti anche nel trasmodare fruttuosi, per riposarsi in una larva d'ordine stracco e infecondo, che è negazione di vita vera. *Et ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.*

Galileo è stato il primo a porre col fatto questa autonomia delle diverse scienze, professando la sua senza guardare a destra o a sinistra, fidandosi esclusivamente a' suoi naturali criteri, esperienza e riflessione. Ma sul principio della via s'imbatteva subito a due potenti autorità, che pretendevano guidarlo a loro posta: [55] la teologica e la filosofica. Come adoperarsi con loro?

L'epoca del Rinascimento italiano meriterebbe un esame accurato e profondo solamente per istudiarvi il modo originale, con che le menti si atteggiarono in faccia alla questione religiosa, che in quel torno si agitò con tanta forza per tutta Europa.³ La Riforma non ebbe fra noi che rari seguaci e spicciolati: direste

³ Vedi a questo proposito gli studi di Ernesto Masi: *Storia di Renata d'Este. I Burlamacchi*: Zanichelli, Bologna 1876.

che all'indole dell'ingegno paesano essa aveva intimamente alcun che di repugnante. Era troppo, o troppo poco. Che sono infatti le negazioni di fra Martino e di Zuinglio a petto di quelle di Bruno e dei Socini? — Da noi, o si traeva alle ultime conseguenze la dottrina del libero esame o si rimaneva fermi alla unità cattolica. — Frattanto il bisogno di libertà da ^[56] una parte, e dall'altra la signoria teologica sulle scienze, l'ombroso riguardare di Roma a tutto quell'improvviso risveglio delle menti, le minacce dell'Indice a cui tenevano dietro i fatti dell'Inquisizione, spargevano intorno una segreta inquietudine, che si rivelava in quel linguaggio avviluppato di timide reticenze, e qua e colà in segni di ribellione mal dissimulati e repressi. Dovevano naturalmente dar fuori su questa materia delle teorie monche, a ripiego, adoperantisi a conciliare la sicurezza della discussione coll'omaggio all'autorità; soliti mezzi termini in un'epoca di passaggio a più radicale ordinamento. Vediamo infatti il Pomponazzi predicare la massima, potersi dare verità nell'ordine della scienza umana, che sia in contraddizione colla scienza rivelata, e viceversa. Strano paradosso a dir vero, ma l'aver esso trovati molti sostenitori, prova che rispondeva appunto a un segreto bisogno degli animi, chè la voga acquistata da una dottrina, qualunque ^[57] essa sia, è sempre argomento autorevole di alcune particolari condizioni dell'epoca. Altri moltissimi, col Cremonini a guida, s'appigliavano a più comodo partito: pensarla internamente come detta la propria ragione, ma stare cogli atti esterni alla credenza comune. Il loro motto era: *intus ut libet, foris ut moris est.*

Galileo soltanto seppe cogliere nel suo vero punto la questione. Pensò che a districare davvero la scienza dagli impicci teologici bisognava adoperarsi a collocarla in così fatto modo che non presumesse di signoreggiare la fede ma si mettesse in luogo da non esserne signoreggiata: nè conflitto, nè sudditanza. Breve; la scienza per Galileo è semplicemente *fuori* dalla fede, non sopra, non sotto. Tale soluzione, che compone dissidi senza danno delle parti, ignota all'antichità, così poco compresa anche

oggi, è il più profondo concetto che sia mai balenato alla mente di Galileo: e ad esso bisognerà pur sempre ritornare. — La sua lunga lettera *alla* [58] *Granduchessa Madre* (Cristina) è tutta piena di tale concetto. — Il vero rivelato e l'umano, dice egli, se è vero che derivano da una unica fonte, non vi può mai essere lite tra loro: anzi dai veri umanamente meditati e scoperti, verrà conferma ed illustrazione ai sommi principi religiosi. Cessi adunque ogni dissidio e diffidenza. Lasci l'autorità religiosa che le scienze liberamente vadano per loro cammino, non pretenda regolarle, perchè esse vanno con la natura, che è per sè ottima guida; non si adombri di apparenti antinomie, che in accordi finali dovranno sicurissimamente comporsi.

Non è necessario che noi ci fermiamo a studiare minutamente le parti di questa lettera: un teologo troverebbe forse da ridire quà e là sulla sua ermeneutica, e la ragione moderna farebbe più d'un appunto alle sue dichiarazioni; ma il filosofo della storia che guarda all'uomo e ai tempi, dee tenere in grandissimo conto questo documento in cui per la prima volta si [59] pongono e s'affermano nazionalmente i preliminari della libertà scientifica.

Quanto all'autorità filosofica delle scuole, notammo più sopra come Galileo giudicasse sapientemente Aristotile, distinguendo il suo merito individuale dall'abuso, che se ne era fatto convertendo la sua autorità in *criterio assoluto* di scienza. Oppositori di Aristotile s'erano dimostrati molti prima di lui e intorno a lui, e quanto appassionati non è a dire. Ma nessuno ancora s'era levato ad un vero concetto critico della autorità scientifica, affine di ridurla nei suoi legittimi confini. Difatti, o s'abbatteva Aristotile per mettere in suo luogo Platone, o si procedeva vagamente in questa materia così rilevante, senza fissare un canone universale di critica, che persuadesse alle menti che l'autorità non era nè una guida da seguirsi con cieca confidenza, nè un giogo da gettare via senz'altro, ma un valido aiuto da adoperarsi *secondo ragione*. Galileo si leva a [60] questo concetto generale e lo predica frequentemente nelle sue opere. Però si lagna cogli aristotelici

perchè: «non vogliono mai sollevare gli occhi da quelle carte (i libri d'Aristotile) quasi che questo gran libro del mondo non fosse scritto da natura, che per essere letto da altri che da Aristotile, e che gli occhi suoi avessero a vedere per tutta la sua posterità.» L'energia critica delle quali parole non può essere pienamente compresa se non si ha riguardo ai tempi in cui furono scritte e al giudizio rispettoso e indipendente, che le informava. Nei *Dialoghi dei massimi sistemi* (Giornata II), dopo essersi provata con esperienze di fatto la contraddizione in cui cadono sovente i ciechi seguaci d'Aristotile, dimanda *Simplicio*: «Ma quando si lasci Aristotile, chi ne ha da essere scorta nella filosofia? — C'è bisogno di scorta, risponde il *Salviati*, ne' paesi incogniti e selvaggi, ma nei luoghi aperti e piani i ciechi solamente hanno bisogno di [61] guida; e chi è tale è bene che si resti in casa. Ma chi ha gli occhi nella fronte e nella mente, di quelli si ha da servire per iscorta; nè perciò, dico io, che non si deva ascoltare Aristotile, anzi laudo il vederlo e diligentemente studiarlo, e solo biasimo il darsigli in preda in maniera, che alla cieca si sottoscriva a ogni suo detto, e, senza cercare altra cagione, si debba avere per decreto inviolabile.» Ecco proclamata l'autorità della ragione, la legittimità e sicurezza della esperienza individuale, senza cadere nello isolamento psicologico voluto da Cartesio.

Ma l'aver rimosso questi, che diremo gli impedimenti esterni alla scienza, non sarebbe bastato a Galileo, perchè egli si potesse levare, come fece, a tanta altezza di speculazioni naturali. — Bisognava togliere l'impedimento fondamentale, che consisteva (l'abbiamo detto più volte) nella strabocchevole compressione, che andava da una scienza ad ogni scienza, che attutiva, [62] stemperandola, l'energia degli intelletti e facendo loro perdere in intensità tutto quel soverchio, che volevano acquistare in estensione. Bisognava raccogliersi entro un ambito di studi ristretto e contentarsi di fare passo passo ciò, che fino allora si era voluto fare a volo d'aquila. Opera questa difficilissima, avvegnachè l'intelletto umano non faccia mai più arduo

esperimento delle proprie forze come quando egli tenta di raffrenarsi e disciplinarsi.

Galileo adunque tenne via del tutto opposta a quella de' suoi contemporanei. Con uno sforzo di mente e di volontà, che noi alla distanza di tre secoli possiamo difficilmente misurare, si distrigò da tutte le abitudini e preoccupazioni scientifiche del suo tempo. Cansa con ogni riguardo le questioni generalissime, nelle quali tanto si perdevano i suoi contemporanei, caccia quanto più può le metafisicherie fuori del regno della fisica, sta ai fatti e alle esperienze, procedendo modestamente e sicuramente. Oggi studia [63] la caduta dei gravi, domani le oscillazioni del pendolo, poi le leggi dei corpi galleggianti, e così via via, senza guardare ad altro che alla questione che lo tiene occupato e alle *immediate* attinenze di essa. Sta ai fatti, cioè ai fenomeni, studiandoli in sè e per sè, cercando di coglierne le parvenze e le leggi, che è quanto basta. Messo alle strette da domande, ha il coraggio di confessare, che non vede più in là; che per es. le essenze delle cose sono per lui piene di mistero. — Così scriveva nel 1640 al vecchio Liceti: «Me lo farò a leggere (un libro mandatogli dal Liceti) colla speranza di essere in breve ora per intendere quello, in che pensando molte e molte centinaia di ore, non mi è succeduto di restar capace: parlo della essenza della luce, di che sono stato sempre in tenebre, e riputerò a mia somma ventura, quando essendo fatto capace che cosa sia il fuoco e il lume, potrò intendere in qual modo in un pugnello di polvere di artiglieria fredda [64] e nera, si contengano venti botti di fuoco e molti milioni di luce... Qui non vorrei che mi fosse detto, che io non mi quietassi sulla verità del fatto, poichè così mi sembra succedere la esperienza, la quale potrei dire che in tutti gli effetti di natura, a me ammirandi, mi assicura dello *an sit*, ma guadagno nessuno mi arreca del *quomodo*.» *L'an sit* e il *quomodo sit*: ecco una semplice distinzione, che adottata poi come regola di metodo, ha sollecitato i progressi di tutta la fisica moderna, nè della fisica solamente, meglio che i molti volumi scritti intorno alle questioni metodologiche.

Galileo non si stanca mai di ribadire la massima, che bisogna poco presumere dello intelletto umano, a fronte della infinita varietà delle cose escogitabili, e per le difficoltà, che s'oppongono al perfetto intendimento della benchè menoma cosa. «Estrema temerità mi è parsa sempre quella di coloro, che vogliono fare la [65] capacità umana misura di quanto possa e sappia operar la natura, dove che all'incontro e' non è effetto alcuno in natura, per minimo che ei sia, alla intera cognizion del quale possano arrivare i più speculativi ingegni. Questa così vana presunzione d'intendere il tutto, non può aver principio da altro, che dal non aver inteso mai nulla, perchè, quando altri avesse sperimentato una volta sola a intender perfettamente una sola cosa ed avesse gustato veramente come è fatto il sapere, conoscerebbe come della infinità delle altre conclusioni niuna ne intende.» (*Dialoghi dei Massimi Sistemi*. Giornata I, *in fine*). — Quanto a sè egli si attribuisce un ufficio modestissimo nella scienza; e la modestia sua, in mezzo agli sperticati vantamenti dei contemporanei, è quasi strana. Sarà pago, dice nel trattato *Delle macchie solari*, se potrà raccomandare qualche canna «nell'organo scordato della scienza.» Sotto questo aspetto considerato, [66] Galileo può dirsi il padre dello *specialismo* moderno senza le gretterie che così spesso lo rendono sterile, senza le prosunzioni, microscopicamente colossali, che oggi vediamo andare in volta e che darebbero dei diversi uomini e delle diverse scienze un così ridicolo concetto.

Ma questo intendimento di Galileo si mostrò più aperto all'occasione in cui Tomaso Campanella, ammirato delle tante sue scoperte, gli scriveva nel 1614: «In vero non si può filosofare, senza un accertato sistema della costruzione dei mondi, quale da lei aspettiamo, e già tutte le cose son poste in dubbio, tanto che non sappiamo se il parlare è parlare.» Ecco al solito un filosofo che spera rimedio allo scetticismo, che già invadeva gli animi, in un solito sistema universale della natura.

Galileo all'incontro che vedeva appunto in quella smania sistematica la sorgente del male, si negò reciso all'inchiesta. Della sua risposta [67] così ci parla Orazio Rucellai in uno de' suoi *Dialoghi fisici* «Quanti pensieri, quante proposizioni venivano a quell'ingegno meraviglioso ed esimio, le quali avevano tutte del verosimile! S'elle fossero venute in animo ad altri, ed eccotele subito poste in luce come una nuova e ben fondata filosofia. Ma al padre Campanella che di ciò il consigliava, che credete voi che ei rispondesse? — Ch'ei non voleva per alcun modo, con cento e più proposizioni delle cose naturali, screditare e perdere il vanto di dieci o dodici sole da lui ritrovate, e che sapeva per dimostrazione essere vere.» Con la quale risposta al Campanella, Galileo risponde di conserva alla critica di Cartesio citata in principio di questo studio, e mostra come quel certo limite di speculazioni in cui si contenne, e del quale gli fa rimprovero il filosofo olandese, fosse da lui deliberatamente voluto per alto fine. A lui piacque tenere questa via, e, non che fargli rimprovero, [68] noi glie ne sappiamo grado di tutto cuore. Immaginiamo di fatto che Galileo, invece di tenersi allo studio de' singoli fenomeni naturali, si fosse messo corpo ed anima dietro ad una o due di quelle tante questioni, che erano il martello degl'ingegni d'allora, per es. se la natura *agat consulto, vel inconsulto*, argomento di tante veglie a Marsilio Ficino; quale vantaggio, dimandiamo, ne sarebbe venuto alla scienza?... Avremmo opinioni di più sul misterioso problema, e chi sa come ingegnose! Ma in cambio cento teoremi di meno su quanto più importa sapere della natura e delle sue leggi.

Ma infine potrà dimandarsi: Galileo ebbe egli mai alcun pensiero ad un compiuto sistema filosofico? La domanda è legittima trattandosi di ingegno così altamente comprensivo; e in lui al certo non doveva tacere il bisogno di scienza compiuta, bisogno più potente che mai nelle grandi anime. Sappiamo infatti, o almeno abbiamo argomenti per credere, che Galileo [69] divisava di scrivere a tarda età un libro di scienza universale. (V. *Libri Storia delle Matematiche*). Le vicende e la morte fecero restare

inappagato questo suo desiderio. Quanto all'opera, credo senza alcun dubbio sarebbe riuscita degna di quell'ingegno; ma ciò che mi piace notare qui si è che con tale opera Galileo intendeva fare l'ultima prova della sua vita studiosa o, come si direbbe oggi, l'incoronamento dell'edificio. Comunque ella fosse riuscita, v'avesse anche messo dentro le più matte cose che mai possono cadere in mente di filosofo, tutte le verità, per lo innanzi scoperte da Galileo, non correvano alcun pericolo, perchè non erano legate ad alcun sistema.

Insomma, dove gli altri finivano, egli incominciò, e voleva finire dove gli altri avevano cominciato. In questa inversione nell'ordine degli studi, in questo capovolgimento di processo inquisitivo sta la capitale importanza dell'opera di Galileo, la profonda originalità del [70] suo metodo. — E tutto questo, considerato come opposizione all'andazzo dei tempi, è argomento di uno dei più vigorosi ingegni critici che abbiano, osiamo dire, illustrato il mondo.

«*Vicisti Galileie!*» Allorchè il Keplero lo salutava con questo grido trionfale e quasi apocalitico, io penso ch'egli intendesse volgersi a qualcosa di più grande che allo scuopritore delle fasi di Venere e dei satelliti di Giove. Galileo, come iniziatore di tutte le vittorie della scienza universale nei tempi moderni, meritava quel saluto glorioso.



RICCARDO WAGNER E L'ANELLO DEI NIBELUNGI

[73]



Di Riccardo Wagner io ho conosciuto i melodrammi in due circostanze notabili: al *Comunale* di Bologna nel 1871, e di recente nel teatro fabbricato a posta per lui sopra uno dei colli di Bayreuth. — Tanto la prima che la seconda volta è avvenuto che l'effetto, anzi che corrispondere alla mia aspettazione, in tutto o in gran parte l'ha smentita. Prima di conoscere per rappresentazione teatrale il *Lohengrin* m'attendevo di vedermi disvelati orizzonti strani, meravigliosi [74] e d'essere proprio trasportato di peso in seno ad una vera apocalisse musicale. Tutt'altro. M'accorsi (e come non accorgersene?) che l'Autore possedeva una spiccata originalità di stile e una potenza invero straordinaria di espedienti tecnici, massime strumentali, i quali, adoperati in gran copia, riescivano assai volte ad effetti stupendi, mescolati tratto tratto a prolissità farraginose e ad astruserie faticanti: ma nel tutt'insieme delle mie impressioni, non uscii guari dalla sfera di quelle che avevo già provate ascoltando altri melodrammi, e tra questi il *Freischütz* di Weber, specie al terzo atto. Restai adunque fra lieto e sorpreso della mancata novità e delle stramberie inutilmente aspettate. Ho detto a posta che restai lieto perchè abbiamo

nell'animo nostro un certo istinto conservatore, che lo trae a compiacersi ogni volta ch'esso può ridurre a qualche vecchio tipo idee e forme, che gli erano annunziate per nuove.

[75]

Da quel tempo ho spessissimo risentita musica di Wagner, nè mi mancarono opportunità di accuratamente riscontrarla con quella teatrale d'altri maestri e sempre n'uscì riconfermato quel primo giudizio: le differenze, per quanto notabili, non essere che di gradi o potersi naturalmente spiegare coll'indole originale dell'ingegno di Wagner, senza bisogno di ricorrere a diversità fondamentali nel sistema melodrammatico.

Quando, nei primi del mese scorso, mi decisi anch'io a fare il «pellegrinaggio di Bayreuth» ero più che mai fermo in quest'ordine d'idee. Però all'annunzio di ardimenti smisurati e di novità senza esempio io scuotevo il capo, incredulo più che mezzo. Ho diffidato perfino di chi mi assicurava che avrei trovato fra il *Löhengrin* e l'*Anello dei Nibelungi* lo stesso enorme divario, che corre da un'opera di Verdi giovane al *Löhengrin*. E pensavo fra me e me passando le Alpi: — M'aspetto [76] che, ripassatele, dovrò dire agli avversarii iracondi d'ogni novità wagneriana: calmatevi, il diavolo non è poi brutto come si dipinge; e a quei pochi che attendono con fede le notizie del nume ignoto: rassegnatevi, *non est hic*, proprio come disse l'Angelo della risurrezione alle pie donne del Vangelo. —

Ma appena udito il prologo della Tetralogia (*Das Rheingold*), ho dovuto masticare anch'io il tanto rimasticato verso di messer Lodovico:

Vedi il giudizio uman come spesso erra!

Infatti, o non si vuole uscire per niun conto dalla massima che niente è nuovo sotto il sole, o bisogna confessare che pochi lavori d'arte meritano come questo di Wagner il nome schietto di novità. Nè credo d'essere troppo reciso affermando che, dal tempo in cui

Claudio Monteverde coll'audacia inconscia del genio trasformava la tonalità del canto magistrale e lo rendeva capace di esprimere liberamente [77] tutte le passioni umane, fino allora impedito dai cancelli delle vecchie regole, mai, dico, fino ai nostri giorni una più ardita e radicale innovazione fu tentata nel campo dell'arte. La quale innovazione, ove potesse aver seguito, non si fermerebbe alla musica teatrale, ma tutte abbracciando le vaste regioni del dramma, vi pianterebbe in mezzo il segno vittorioso di un'epoca nuova.

Allora ho compreso che il paragone del divario fra un'opera di Verdi della prima maniera ed il *Lohengrin* o il *Tannhäuser* non peccava no già per essere troppo ardito, sibbene per essere essenzialmente inadeguato, come quello che metteva a confronto, quasi appartenessero alla medesima specie, due cose interamente dispaiate fra loro. E fattomi a consultare, dietro queste mie percezioni sperimentali, il pensiero dello stesso Wagner, ho dovuto convincermi che esso le conferma in [78] ogni sua parte. Poco tempo prima di cimentare il *Tannhäuser* a Parigi sulle scene dell'*Opéra* egli scriveva: «S'il m'était réservé de voir accueillir mon *Tannhäuser* par le public parisien, je devrais, j'en suis sûr, ce succès, en grande partie, *aux analogies très visibles qui relie cette opéra à ceux de mes devanciers*, et parmi ceux-ci je vous signale avant tout Weber.⁴» E appresso cita meritamente come iniziatore del suo sistema melodrammatico Cristoforo Gluk.

E Gluk difatti stampava in prefazione alla sua *Alceste*: «Ho voluto restringere la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia... senza interrompere l'azione o raffreddarla con inutili e superflui ornamenti... Non ho voluto dunque nè arrestare nel maggior caldo del dialogo il cantante per aspettare un noioso ritornello, nè fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole, [79] o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettare che l'orchestra li dia tempo di

⁴ *Epître a M. F. Villot*, pag. 66.

raccorre il fiato per una cadenza... nè lasciare quel *tagliante divario nel dialogo* tra l'aria e il recitativo...»

Ora è evidente per me che rimanendo a rigore entro questi pochi ma fondamentali aforismi di «poetica melodrammatica,» noi possiamo spiegarci tutto quanto il Wagner, dal *Vascello fantasma* ai *Maestri cantori di Norimberga*, senza mettere per questo nemmeno un piede nelle regioni dell'avvenire; fattogli naturalmente grazia della sua «melodia indefinita» un concetto ancora del tutto subbiettivo il quale ha certo importanza, ma che non entra, parmi, come cardine fondamentale o come elemento inseparabile dall'essenza di que' suoi primi melodrammi. Quando entrerà come tale ben altri rivolgimenti saranno avvenuti nell'animo del maestro e ben altro carattere rivestiranno [80] i suoi lavori! Questi, per ora, non rappresentano che uno svolgimento o una applicazione delle teoriche di Gluk spinte ad arditissimo segno, rompendola in viso con parecchi abiti viziosi ancora tenacemente abbarbicati all'opera italiana e francese. Anche l'abate Liszt, quando in una serie d'articoli pubblicati a Parigi sulla *Presse* volle diffondere il vero concetto della musica di Wagner, districandolo dalle contraffazioni fantastiche e grottesche onde l'avevano avviluppato, altro non affermò se non che il *maestro dell'avvenire* traduceva a compimento nelle sue opere, con gran forza d'ispirazione e di dottrina, i vecchi cánoni glukiani sul melodramma. Si può dunque ritenere per certo che Wagner colle sue quattro prime opere (a cominciare dal *Vascello fantasma*) non apre un nuovo ciclo melodrammatico, ma continua il vecchio, in parte compiendolo, in parte fors'anco esagerandone le tendenze e il disegno.

[81]

Nè alla sua impresa erano mancati esempi e preparazioni, dopo il Gluk, tanto in Germania che in Italia. Taccio del Beethoven nel *Fidelio*, e del Weber, che spontaneamente ei riconosce per suoi «antenati;» ma cred'egli che la storia del melodramma vorrà acconciarsi al silenzio, per non dir peggio, usato da lui, ne' suoi

quadri retrospettivi, verso i maestri italiani di questo secolo? Si neghi il negabile e tutto il concedibile si conceda. Mettiamo perfino nel dimenticatoio il valore della ispirazione (la quale poi è sempre l'elemento davvero imperituro d'ogni opera d'arte) e confessiamo tutta la litania dei peccati apposti dal Wagner e da tanti altri prima di lui alle opere italiane. E che perciò? Non resterà meno vero che, se si prendano punto per punto i canoni che Gluk ha espresso nella famosa Prefazione, e poi si venga giù a considerarne l'applicazione nello scorcio del passato secolo e nel presente, sarà ben difficile negare che moltissimo non v'abbiano [82] contribuito anche i compositori nostri. Si venne innanzi passo a passo, ma il moto innovatore non fu mai più interrotto. E per ciò che concerne la tanto biasimata tirannia dei *virtuosi*, ai quali per certo non iscarsaggiano le condiscendenze anche nelle «tragedie» dell'austerissimo Gluk, chi in sostanza cominciò ad infrenarle per davvero facendo sembianza di compiacerle, se non il nostro Rossini? «Il quale, amo dirlo colle parole del Blaserna, pensò che era meglio di scrivere da sè melodie complicate con scale, cadenze e difficoltà, perchè così almeno il buon gusto poteva essere in parte salvato. Egli fece come certi politici, i quali si mettono alla testa del movimento col fine di poterlo meglio dominare.⁵»

Io sono lontano le mille miglia dal rimpiangere la libertà, che si lasciava ai cantanti nel [83] passato secolo; vorrei anzi che le ultime sue tracce scomparissero affatto dalle nostre opere, ove anch'oggi i maestri, benchè non lo lascino scorgere, bruciano alle *virtuosità* dei tenori e delle prime donne molti più grani d'incenso che non si creda. Però nella storia dell'arte nulla va dimenticato e disconosciuto, e nemmeno, io penso, quel tesoro di varietà, di movimento e di passione, che i grandi cantanti italiani del secolo scorso portarono nell'arte framezzo ai fronzoli e ai ghirigori. E a quel modo che ora niuno vorrebbe scrivere la storia della Commedia e non ricordare gli attori «a soggetto» che liberamente

⁵ *La teoria del suono ne' suoi rapporti colla musica*, pag. 167. Milano, Fratelli Dumolard, 1875.

rimaneggiando la materia comica improntarono tipi e sbozzarono disegni, da cui largamente trassero poi partito gli autori; così nella storia dei fattori del Melodramma nè anche si possono dimenticare quei cantanti maravigliosi, che, fatto della voce uno strumento perfettissimo, colsero con essa [84] le più potenti affinità espressive dei sentimenti e delle passioni umane.⁶

Anche questo tema dei *virtuosi* ho voluto toccare, almeno di volo, per dimostrare come il Wagner restringa a torto le ricchissime tradizioni del melodramma, massime nella parte che tocca all'Italia. Che se poi, al dire di Gluk, il melodramma è tanto più perfetto quanto più completo si raggiunga l'accordo fra musica e poesia, non dovranno contare proprio per nulla [85] della sua storia gli spartiti di Bellini? Il quale, se permette ancora a Norma d'invocare il ritorno dell'amante con gorgheggi e volatine, quando il dramma si eleva al sentimento pietoso e tragico della catastrofe vicina, egli non solo sa raggiungerlo co' suoi canti, ma gli sovrasta di gran tratto, o da quell'altezza sa irraggiarlo e trasfigurarli d'una poesia immortale.

Che se poi ritorniamo a' suoi Tedeschi, l'ingiustizia storica di Wagner non è meno patente. Lascio da parte l'avversione sua per il Mendelssohn, da cui pure ritrasse non poche note di musica descrittiva (e anche di recente, a proposito del secondo atto del suo *Siegfried* ov'è la meravigliosa «canzone della foresta,» i critici glielo han dovuto ricordare a costo d'inferocirlo); lo lascio da parte, perch'egli non entra direttamente nella storia del

⁶ Intorno agli effetti così potenti sul cuore del canto di Guadagni, Farinelli, Pacchierotti ed altri fra i più celebri di quel tempo, abbiamo prove irrecusabili. Non cito che un aneddoto sul Pacchierotti, servendomi delle parole di N. Tommaseo (*Il serio nel faceto* pag. 118, Ediz. Le Monnier); «Tra le meraviglie di quel canto, narrasi come in un teatro d'Italia la commozione una sera si trasfondesse dagli spettatori nei suonatori stessi, gente indurita per uso alle illusioni sceniche e tutta occupata al suo leggio e al suo istrumento. I suonatori ristettero. Il cantante, come uccello a cui manchi l'aria e il respiro, si volge al capo d'orchestra, e: *Che fate voi?* — *Piango.*»

melodramma: ma in che modo giustificare la sua ingiustizia e i superbi dispregi verso Giacomo Meyerbeer?...

[86]

Però, a chi guardi bene allo strano atteggiamento preso dal suo spirito in faccia alla questione artistica, che l'ha sempre agitato, quell'ingiustizia e quegli spregi trovano forse, non una giustificazione, ma una spiegazione. Tutto chiuso nel convincimento che il vero dramma musicale dovesse uscire dalla sua testa e solo dalla sua testa, egli si sentì tratto con istinto geloso a rivolgere più acuti gli strali della sua critica là dove egli scorgeva più spiccate le analogie colla creazione da lui vagheggiata; alla maniera del meccanico intento da più anni ad una scoperta e sul punto d'attuarla, che è fieramente tentato a trattare d'illusione o d'impostura ogni altra scoperta annunciata, che arieggiasse ad anticipare sulla sua. Onde Wagner per nessuno ebbe parole più acerbe che pel Meyerbeer, per l'Halevy e gli altri *operisti* più insigni, arrivando a dichiarare che quelle opere stavano a confronto del suo dramma musicale come la scimmia a confronto dell'uomo. Esempio: [87] la musica del quart'atto degli *Ugonotti* vorrebbe essere vera musica drammatica; ma non giunge che ad una «somiglianza mostruosa!»⁷

Non è possibile venir mai bene in chiaro di queste strane esorbitanze dell'animo di Wagner o nemmeno della nuova forma che diede poi a' suoi melodrammi, se non si analizzi un periodo notevolissimo della sua vita e da lui adombrato un po' confusamente nello scritto, onde andiamo raccogliendo il segreto pensiero del nostro Autore.⁸

⁷ «... J'éprouvais une aversion sans cesse grandissante pour le genre qui avait avec l'idéal dont j'étais occupé la *ressemblance repoussante* du singe avec l'homme...» *Epître a M. F. Villot*, pag. 12.

⁸ Da questo e non da altro io credo bene attingere. Non sembra che la lettura dei molti e voluminosi scritti di Wagner intorno alla sua estetica musicale rechi grande chiarezza d'idee. Egli stesso ne parla in questi termini: «A la *répugnance prononcée* que j'ai maintenant à relire mes écrits théoriques, il m'est aisé de reconnaître qu'à l'époque où je les composai j'étais dans une

Le opere di Wagner correvano pei teatri di Germania nel decennio dal 1856 al 1860, e venivano rapidamente guadagnando il favore del pubblico; ma insieme alle opere si diffondevano le sue teorie, e queste sollevavano d'ogni parte contraddizioni clamorose, iraconde, sempre più rinfocolate dalle repliche del maestro. Il polemista insomma guastava il lavoro del compositore per ciò che toccava le simpatie del pubblico. — E direste questa una fatalità inseparabile dalla sua vita. Anche di recente là a Bayreuth, nel teatro della sua gloria, in mezzo a un pubblico scelto d'ammiratori, quando, calata la tela sull'ultima parte della sua Tetralogia (*Götterdämmerung*) non s'udivano che voci acclamanti alla sua apoteosi, a un tratto [89] che è che non è?... Erano bastate poche parole rivolte dal palcoscenico da Wagner agli spettatori per gettare un gran freddo sull'entusiasmo e riaccendere intorno al Maestro tutte le ardenti contese, che da trenta e più anni danno martello a lui, ai critici ed al pubblico.

L'errore di Wagner (io non posso chiamarlo con altro nome) consiste nell'aver voluto tener via diversa da tutti gli altri artisti, i quali attendono tranquilli a produrre opere, lasciando che pubblico e critici vi facciano poi sopra loro chiose e ricamino teorie a loro posta. Egli invece volle che pubblico e critici accettassero a un tempo i suoi melodrammi e la sua estetica. Non bastava che riconoscessero per buona la musica del *Tannhäuser*, bisognava per giunta che menassero buone al Maestro le sue teorie sulla melodia indefinita, sull'opera tedesca e il suo avvenire, sulla poesia melodrammatica, i suoi giudizi su Rossini, su Mozart, su Meyerbeer e su tante altre cose! — Questa strana confusione [90] delle due potestà in una, il compositore e il legislatore, questo doppio predominio voluto esercitare a un tempo da lui sul pubblico, singolarissimo fatto nella storia dell'arte, fu causa, a mio credere, di quasi tutte le opposizioni

situation d'esprit tout-à-fait anormale...» — Alcuni critici in Germania e fuori hanno assai lavorato di commenti sopra quest'ultima confessione, certo significantissima in bocca al Wagner.

solleategli contro. Se Wagner invece avesse fatto come il nostro Verdi, che badò solo a comporre, mentre i critici dissertavano e s'accapigliavano in suo nome, egli sarebbe già da trent'anni salutato unanimemente fra i primi compositori del nostro secolo, anche dai meno indulgenti per i suoi difetti.

Ma tale dissidio sorto fra lui e il pubblico, oltre queste conseguenze d'un ordine in tutto estrinseco, ne portò altre e di ben altro momento nell'ingegno suo e nell'indirizzo successivo da lui dato alla sua arte. E qui viene in campo il *carattere* di Wagner, che deve essere tutt'altro che pieghevole e accomodante. — Una volta in rotta coll'opinione dei più, Wagner, invece d'inclinare a ricerche di conciliazione, [91] ne trasse una specie di compiacenza iracunda e superba, e a furia di ragionamenti sottili amò ingolfarsi nella persuasione che l'artista tanto più si leva sublime verso l'ideale, quanto meno riesce accessibile alla percezione dei più e più ne scontenta i gusti superficiali e mutabili. In questa sentenza v'ha un significato vero senza dubbio; ma, se sanamente intesa essa preserva l'arte dalla volgarità adulatrice dei sensi ottusi e delle menti corte, pigliata invece di traverso lancia l'artista nello sconfinato, nel buio, nel falso, oltrechè contraddice al fine umano dell'arte. Non ce lo prova tutta la sua storia? I veri, i grandi innovatori riescono ad essere gli arbitri del gusto, ad affinarlo, a correggerlo, perchè si tennero abbastanza elevati sul pubblico per farlo guardare in alto, ma anche abbastanza vicini da non essere perduti di vista. Ma Wagner non la intese così. Irritato, infastidito per la guerra, non sempre ragionevole, che gli movevano, pensò [92] di prendere una rivincita trionfale facendo tutto l'opposto di ciò che i critici e il pubblico gli domandavano: s'allontanò sempre più dalle vie piane e battute, e una volta preso l'abbrivo, inebbrinato della propria audacia, si spinse fin dove probabilissimamente non aveva mai pensato d'arrivare.

Così nacque il melodramma *Tristano ed Isotta*, così sorsero nella sua mente i primi disegni dell'*Anello dei Nibelungi*, che risalgono a molti anni addietro. E che questa sia la loro origine

psicologica e storica non è da dubitare, perchè è lo stesso Wagner che ce la racconta in termini chiarissimi. «Io mi sentii vivamente stimolato ad uscire da quell'ambascia di polemiche e rientrare nell'esercizio ordinario delle mie facoltà d'artista. Allora io sbizzai ed eseguii un piano drammatico di proporzioni così vaste, che, non seguendo che le esigenze del mio soggetto, *io di proposito rinunziavo alla speranza di vederlo mai eseguito tal quale...* [93] Avrebbero bisognate delle circostanze per ogni verso straordinarie, perchè questo soggetto, il quale abbraccia nientemeno che una Tetralogia completa, potesse mai venire eseguito dal pubblico... Il lavoro, di cui vi parlo e di cui ho già da tempo composta in gran parte la musica, ha per titolo *L'Anello dei Nibelungi*.⁹»

Ecco adunque definiti per la loro origine la forma e gl'intendimenti della Tetralogia rappresentata nello scorso agosto al *Wagnertheater* di Bayreuth. Non sono l'opera di un artista che, deliberato e tranquillo, la rompa colle tradizioni e col pubblico: sono la conseguenza manifesta d'uno stato d'irritazione e di disgusto, uno sforzo supremo d'ascensione nella sfera dell'ideale, per allontanarsi dalla realtà ingrata, un che di misto insomma tra l'antidoto, la ribellione, la protesta e la sfida.

Il tempo ha smentito i pronostici sfiduciati [94] che egli faceva nel 1871. Ciò che allora parevagli «folia sperare,» è divenuto un fatto. La sua Tetralogia sui Nibelungi non solo si è eseguita, ma s'è eseguita con tutte quelle circostanze ch'egli si contentava di vagheggiare come in un sogno di ottimismo. Un teatro apposta costruito sopra suo disegno; un pubblico apposta fatto accorrere da tutta Europa; una esecuzione di scena, d'orchestra e di canto a sua scelta. Riccardo Wagner ha vinta la più strana e difficile battaglia, in cui artista potesse mai cimentarsi; e questa sarebbe prova sufficiente, se mai altre mancassero, che egli non è uomo di mezzana levatura.

⁹ Ibid., pag. 39.

Ma alla stretta dei conti (chiederassi) questa Tetralogia vale o no essa i precedenti lavori del Wagner? Segna un progresso e quale? Un decadimento e quale?

Impossibile, io credo, almeno per ora, rispondere alla questione messa recisamente in questi termini, e troppo complessi i criterii per [95] giudicare il merito *intrinseco* d'un lavoro gigantesco, ove il puro elemento musicale e il poetico si connettono così intimamente colle forme e il fine teatrale; quando, per giunta, chi dee rispondere non è soccorso che dalla memoria di un'attenta ascoltazione. Mi restringerò dunque a presentare in forma d'obbiezioni al nuovo genere tentato dal Wagner alcuni pensieri che lo spettacolo di Bayreuth mi ha suggeriti durante le quattro sere della rappresentazione e dopo, lavorando io colla mente intorno a quei ricordi.

Wagner, fino dai primi anni che scrisse pel teatro, ebbe in mente che il Melodramma fosse destinato a prendere fra l'arti moderne il posto che aveva la Tragedia presso i Greci; sintesi sacra ed efficacissima di tutte le arti rappresentative. Voltosi a questa grande impresa, egli capì che bisognava anzitutto rialzare la poesia melodrammatica dall'umile posto in cui la lasciavano gli altri maestri ed in specie i nostri [96] italiani. La musica per lui non doveva essere che un mezzo di più potente significazione e quasi «commento ideale» ai concetti, ai caratteri ed all'azione che il poeta presenta in pubblico. È la giusta massima, sulla quale Gluk ha tanto insistito coi precetti e coll'esempio, e alla quale nè maestri nè pubblici hanno mai cessato di prestare omaggio, almeno in teoria. Nelle sue prime opere Wagner dimostrò che essa si poteva applicare con rigore, e trarne bellissimo partito anche quanto a successo teatrale. Per raggiungere e mantenere meglio questo accordo fraterno tra poesia e musica, volle renderlo originario e scrisse da sè i proprii drammi musicabili. L'effetto corrispose mirabilmente all'intenzione sua; e le fantastiche leggende di *Lohengrin* e di *Tannhäuser* ci passarono dinanzi come «visioni canore,» o come fini tessuti inconsutili di poesia e

di musica, tanto bene compenstrate e fuse insieme, che direste i versi essere sgorgati dall'estro [97] insieme alle modulazioni ed ogni scena del dramma nata a un parto col disegno polifonico che la riveste.

Ma nella Tetralogia è ben altra cosa. Qui, se non m'inganno, s'è passato il segno, e lo squilibrio dei due elementi ricompare all'inverso del primo, minacciando nuova e più funesta sproporzione nell'organismo del melodramma.

Dal palcoscenico è sbandita ogni forma di melodia e con la melodia ogni movimento ritmico¹⁰: in loro posto messa padrona assoluta e continua la declamazione melopeica: i personaggi, meglio che cantanti, dovrebbero essere chiamati declamatori, in ciò solo diversi dagli attori dei drammi e delle tragedie comunemente intesi, che questi s'aggirano sulle note [98] limitate del linguaggio normale, mentre quelli trascorrono per le due ottave e si valgono di tutti i valori musicali delle note. Ma questa è anche poca novità rimpetto alla successione del dialogo rigorosamente mantenuta come a un teatro di prosa. Quindi è inutile aspettare l'incontro anche di due sole voci, in dialoghi e scene quasi sempre lunghissime, e sia pure il palco ripieno di personaggi, li agiti pure un sentimento comune nel più vivo e vibrato dall'azione. Solo chi ha assistito a questa Tetralogia o al *Tristano ed Isotta* può rendersi conto del senso profondo di stanchezza e di vuoto, che induce nell'animo e sui nervi quell'interminabile dialogare così parte a parte spiccato e successivo.

Come si desidera il sollievo di un accordo vocale e il refrigerio di un unisono! Con che impazienza nel caldo di un *duo* d'amore (quello, mettiamo, di Siegfried e Brunnilde nella *seconda giornata*) si domanda che le due voci si congiungano, [99] come le due anime; e ci si irrita contro la ferrea legge di un sistema che, in

¹⁰ Solamente è fatto luogo alle melodie in quei due o tre punti, ove la scena reca che i personaggi *cantino*. Anche qui, come ognuno vede, l'eccezione conferma la regola.

omaggio a non so quale vernice di verità, impedisce sulla scena ciò che avviene tuttodi nella vita reale! — Perchè è degno di nota un fatto: Wagner amoroso cercatore dell'ideale, che sdegnava prendere a materia di un suo melodramma un argomento, se non mostra i sette suggelli della leggenda fantastica; Wagner che ha sempre in bocca il mistico e l'indefinito; Wagner, infine, santissimo flagellatore nei suoi scritti di quelle materiali imitazioni dei suoni materiali, a cui spesso i nostri maestri si abbandonano, oggi ha scrupolo di far cantare un *a due*, e sopprime i Cori per la naturalezza che nol consente!

Ma così egli crede di aver risuscitata l'antica tragedia di Eschilo e di Sofocle e d'aver data al mondo moderno una festa dell'arte, che valga quelle di Atene, anzi di tanto le superi, di quanto la sua polifonia orchestrale può essere [100] superiore in effetti ideali ed acustici al Coro antico.

L'orchestra ha in questi nuovi melodrammi una importanza massima. In lei difatti si raccoglie la melodia cacciata dal palcoscenico, e vi circola sempre e vi si spande con una varietà e potenza, che più d'una volta, toccano il meraviglioso. La ragione di questo si è, secondo la nuova poetica dell'Autore, che l'orchestra deve continuamente parlare un suo proprio linguaggio, il quale accompagna di commento perpetuo lo svolgimento del dramma e il discorso degli attori, e riveli i loro intimi affetti anche quando al discorso palese non s'accordassero; espediente quest'ultimo usato a sbalzi, in modo efficacissimo, da parecchi altri maestri e da Gluk in particolar modo in alcuni passi rimasti quali esempi classici nelle tradizioni dell'arte. Qui poi viene in campo e si mostra in tutto il suo sviluppo la «melodia indefinita» protratta a tutto rigore, senza cadenze e passando [101] di continuo per quelle transizioni anarmoniche e quelle tonalità irrequiete, che sono il segno caratteristico dell'armonizzare di Wagner. — L'orchestra in sostanza piange, ride, impreca, pronostica, acclama, conforta proprio come onestamente faceva il Coro nella tragedia antica secondo il precetto:

.....
*Ille bonis foveatque et consilietur amice,
Et roget iratos, et amet peccare timentes:
Ille dapes laudet mensaeque brevis, ille salubrem
Justitiam, legesque et apertis otia portis.
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

Qualora mi domandaste s'io creda *vitale* questa nuova forma d'arte, io vi risponderei con tutta franchezza che non lo credo, quantunque essa porti i tratti di un padre gagliardissimo, e spendano intorno a lei le più sollecite cure gli adepti più ardenti della scuola wagneriana.

[102]

Ed io traggio la mia persuasione principalmente dai seguenti motivi. Anzitutto lasciamo stare Atene e le sue Trilogie. Troppa la disparità dei tempi, degli usi, dei gusti e, dirò anche, degl'ingegni. I Greci si raccoglievano qualche volta, ogni anno, a quegli spettacoli che erano a un tempo divertimenti e feste religiose, ma anzitutto feste religiose. Noi, per quanto ci scaldiamo la testa e il cuore con la così detta «religione dell'arte,» non arriveremo mai a togliere che quello sia un buon traslato rettorico almeno per quattro quinti. In secondo luogo vi domando: dove abbiamo noi Sofocle, o Schakespeare, o almeno Schiller? Io dico che quel genere di opere sarebbe accettabile solo quando la poesia del dramma fosse tanto elevata da procedere al pari colla musica e ripagare l'uditorio, mediante bellezze di primo ordine, delle gioie negate per il bando della melodia; della monotonia divenuta inevitabile per la soppressione di quei potenti effetti di chiaroscuro, [103] che solo s'ottengono con *pezzi d'insieme*, e per il grande abbassamento della voce umana, che Wagner oggi troppo

si scorda d'aver chiamato «il più nobile organo della musica¹¹.» Anch'io non peno gran fatto a capacarmi che un vero capolavoro drammatico circonfuso di questa musica austera e profonda giungerebbe senza stento a rapire l'uditorio: ma, ripeto, dov'è Sofocle?... Le facoltà eminenti, massime al tempo nostro, è raro che s'accumolino in un solo individuo, e, come nascono dispaiate, amano procedere libere ognuna nel proprio campo. Intanto lo stesso Wagner, apostolo e iniziatore di questo accordo, mostra già i segni patenti del disaccordo in sè medesimo; chè fra i suoi più ardenti ammiratori non credo ve n'abbia uno solo, il quale osi sostenere che in lui il poeta è proprio degno del musicista.

Ancora: si vuole dal Wagner che le sue [104] rappresentazioni abbiano un tale suggello di verità drammatica da poter gareggiare colle tragedie propriamente dette, mantenendo, per soprammercato, di proprio il fascino ideale della musica. Però riduce il canto vocale a minimi termini, se pure del tutto non lo uccide, e vuole che di altrettanto si allarghi la efficacia dell'azione e della declamazione scenica. La cosa, guardata così in astratto, sembra giusta ed effettuabile. Vi si promette la somma di due quantità ridotte, maggiore d'ognuna delle due separatamente prese; dunque ci si guadagna un tanto. Ma il guaio si è che l'arte non si presta a tali combinazioni aritmetiche, e i risultati tradiscono anche i calcoli meglio studiati. E i risultati, nel caso nostro, sapete che cosa ci danno in pratica? Cantanti che sono tali poco più che di nome, perchè Wagner ha tolto loro la soggetta materia: e per converso declamatori, che resteranno invariabilmente intorno al mediocre, avendo pure ingegno elettissimo, perchè anche [105] solo il *tempo*, le *scale* e le *note tenute* saranno sempre ostacolo insuperabile alla perfetta verità dell'azione e della declamazione. — La prova di Bayreuth ha terminato di persuadermi che, se sono da fuggire gli abusi del canto convenzionale e fiorito, non si fugge il convenzionale e si perde efficacia, smezzando l'artista fra il cantante e l'attore alla maniera, che Wagner vorrebbe. Nel trattare ogni artista l'arte sua

¹¹ Ibid., pag. 33.

ne secondi l'indole, tenga ferme le affinità coll'altre arti, ma si guardi bene dal non rispettarne anche le differenze. Poi, quando ha compito il suo debito, lasci al pubblico (a cui tocca e che sa farlo) di ricomporsi dentro l'animo in ordine di forte unità e di perfetta verosimiglianza ciò, che egli ha raffigurato colle forme consentite dalla sua arte.

Io intendo ed ammiro la Malibran che canta Desdemona e Salvini che declama Otello: non so più nè intendere nè ammirare un *quid medium* artificiale, cavato dai due e che ne assommi [106] più i difetti che i pregi, anzi taluni pregi converta addirittura in difetti. E a questo approda appunto l'attore-cantante voluto da Wagner.

Faccio un'ultima obbiezione. Tutte le arti nel loro svolgimento storico noi vediamo procedere per gradi verso il facile e il piacevole; che se avviene il contrario, gli è solo quando siensi trascorsi di troppo i limiti verso il leggiero e il lezioso. Così noi nella nostra letteratura avemmo la riforma di Parini o d'Alfieri legittimamente provocata dai lezii degli Arcadi e dei Metastasiani. Fu riforma vera, perchè rispondeva a' veri bisogni del tempo e dell'arte. Ma certo niuno dirà che la musica teatrale ai nostri giorni, nè in Italia nè in Francia e nemmeno anche in Germania, si trovi in tali condizioni di smodata facilità e volgarità da porgere motivo ad una riforma così fondamentale e violenta come quella, che Wagner vorrebbe imporle.

[107]

La Tetralogia dei Nibelungi rimarrà adunque un monumento meraviglioso dell'ingegno e dell'audacia innovatrice del suo Autore, ma non inizia, a mio credere, un periodo di riforma teatrale. Fra il pubblico accorso a Bayreuth era il fior fiore di quanto avvi di più schiettamente wagneriano in Europa: ciò nonostante l'entusiasmo parve più *voluto* che *sentito* e il trionfo più completo nelle forme che nel sentimento, ond'erano mosse. Si ammirò sempre, ma l'ammirazione era accompagnata da un senso di fatica crescente. Radi e fugaci gli sprazzi di vera luce

abbagliante; in un punto solo, la «canzone della foresta» nel *Siegfrid*, quel «torrente di gioia» che Wagner vuole si domandi alla musica. Allorchè qualche poco di melodia o di vero movimento ritmico entrava nel canto per gli spiragli dell'implacabile melopea, avreste detto che per la sala alitava d'improvviso un fresco venticello a ristorare quell'atmosfera infuocata: e ciò (notavami un valentissimo compositore [108] tedesco e ammiratore del Wagner) era forse la più calzante obbiezione al sistema. Gli applausi davvero caldi ed unanimi al palcoscenico furono due: uno per il Coro bellissimo e ben ritmato delle *Walchürie*; l'altro (oh indegnità!) per alcuni bei la squillanti del tenore Vogel, proprio come succede ad ogni più volgare e sensuale pubblico italiano. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. — Ad ammirar tutto e commuoversi di tutto quanti rimasero? Pochi invero; e questi più che un pubblico speciale, come vorrebbe chiamarli l'egregio Filippi, io li chiamerei i membri di una specie di mormonismo musicale, una congregazione vera e propria di *iniziati*, che applicano alla nuova

musica di Wagner come ad un sistema filosofico¹² o ad una disciplina religiosa.

[109] La pura critica d'arte non ha modo di intendersi con loro, che saranno magari superiori [110] ad essa, ma in ogni modo sfuggono al suo dominio.

Quanto a me, resto fedele al Wagner della prima maniera, alla musica melodrammatica del *Lohëngrin*, del *Vascello fantasma* e del *Tannhäuser*, la quale malgrado le sue pecche (e quale opera d'arte non ne ha?) ha già da un pezzo meritamente guadagnato tutti i pubblici di Germania, e guadagnerà, ne son certo, anche quelli di Francia e d'Italia. — Bisogna distinguere due Michelangioli, ha detto il Selvatico con ragione: quello spontaneo, meraviglioso, divino della Cappella Sistina, e quello strambo, ricercato, contorto e forse stanco della Paolina. A Bayreuth, tuffato per lunghe ore là in quel buio mistico, ho pensato più volte al detto di Selvatico... e quel teatro mi pareva la Cappella Paolina di Riccardo Wagner.

¹² Vedono nella musica dell'ultima maniera di Wagner un riflesso della dottrina di Arturo Schopenhauer. — Quanto sia di vero in ciò, io non sono proprio in grado di assicurare. Certo è che non si possono leggere, per esempio, le scene più appassionate del *Tristano ed Isotta* senza sentirsi dentro come un caldo soffio delle dottrine di Schopenhauer intorno all'amore, alla morte e al fine della esistenza: nè si può dissimulare che, traverso tutto il disegno concettuale della Tetralogia, spicca qua e là un concetto chiarissimo. Gli Dei se ne vanno, gli Dei tramontano (*Götterdämmerung*), dinanzi alla forza sempre ascendente delle umane personalità. Sulla terra altro non resta di sovraumano che l'Amore alle prese anch'egli colla Morte.

Accenno a questo proposito due circostanze di fatto e le do per quello che valgono. Nella villa di Bayreuth, entro la splendida sala ove Wagner accoglie i suoi visitatori ed ove tutto parla di lui, *solamente* di lui e della sua gloria, come eccezione pende dalle pareti un grande ritratto di Schopenhauer. Lo diresti il *genius loci*. È noto inoltre che Wagner intende chiudere la serie dei suoi melodrammi musicando il *Budda*: e nel Buddismo trovava lo Schopenhauer la più esatta significazione religiosa della sua filosofia.

C'è però un guaio. Schopenhauer mette fra le musiche meglio rispondenti al vero fine umano la musica di Rossini... Basta, se la sbrogliano un po' fra loro!..



[111]

GIOSUÈ CARDUCCI

[113]



I.



Quanti sono oggi in Italia che sappiano gustare un bel sonetto? Non mi date di pessimista nè m'accusate di prosopopea letteraria: io vi faccio una rigorosa questione di gusto come l'avrebbe potuta porre e sciogliere, non vi dirò un contemporaneo di Bembo e di Galeazzo di Tarsia, ma anche solo uno di quei colti e semplici nostri patrizi e gentildonne che nella prima metà del secolo passato bazzicavano in casa Zanotti e Manfredi...¹³»

[114]

Queste parole con cui cominciavo uno studio critico sulle *Nuove Poesie*, quando vennero in pubblico la prima volta, sento che ora non potrei ristampare così asciutte e in tono così risoluto. Esse risentono, e riflettono la stanchezza, l'uggia, la solitudine e il vuoto in cui viveva la poesia italiana qualche anno fa, quando il far versi e massime l'occuparsi seriamente di versi pareva caduto quasi del tutto in disuso, ed era assai se di tanto in tanto se ne

¹³ Appunti bibliografici del *Monitore di Bologna*. 1873.

leggeva qualche cenno fugace sui giornali, accompagnato dalle solite considerazioni sui tempi avversi alla poesia e sulla decadenza del Parnaso italiano.

In questi ultimi sei anni è innegabile che un notevole rivolgimento è accaduto. Che è questo risveglio poetico da un capo all'altro d'Italia? L'hanno chiamato una nuova primavera, una rifioritura letteraria e che so io. Fatta però la debita tara al senso lusinghiero di questi traslati, una cosa io credo certa; ed è che la poesia accenna da qualche tempo a rientrare più intimamente [115] nella nostra cultura, a ricongiungersi con più forti nodi alla vita spirituale o, vogliamo, ideale della nazione. E col riapparire della materia poetica, la critica rifà a nuovo un certo lavoro, che aveva quasi smesso da tempo. Essa si contenta omai di accettare la poesia in sè e per sè, come un qualche cosa che abbia il diritto di vivere al mondo per conto proprio; e la studia parte a parte nelle sue libere manifestazioni, senza chiederle ragione troppo stretta e rigorosa, all'infuori dell'arte, delle vie che batte e dei fini esterni, che si va prefiggendo. — In sostanza, anche se si tratti di un risveglio effimero, anche se la primavera annunciata con grida così confidenti si risolve da ultimo in un languido e breve estate di S. Martino, la storia letteraria del secolo decimonono non potrà passar sopra a questi anni senza notare il fatto e rilevarne il significato.

Or bene, io credo di non esagerare l'importanza del Carducci affermando che a lui, [116] all'opera sua perseverante ed efficace, all'opera sua paziente e coraggiosa è dovuto in gran parte questo qual sia rinnovamento poetico in Italia. Io m'inchino davanti alle leggi storiche e ai periodi fatali; ma confesso che credo anche molto alla potenza iniziatrice degli uomini forti d'ingegno e di volontà. Anzi, se ho a dire tutto il mio pensiero, credo che mentre oggi è moda di spiegar sempre gli individui colla età in cui vivono, qualche volta almeno s'avrebbe ad invertire il metodo e provarsi un poco a spiegare l'età per mezzo degli individui. Chi sa che non si riuscisse ad astrazioni meno vuote, ad affermazioni

meno gratuite e prosuntuose, delle quali pur troppo è pieno il campo! — Giosuè Carducci ha durato buona parte della sua giovinezza a «far l'arte» con una certa disdegnosa indifferenza dell'effetto sulla generalità dei lettori. Anzi avresti detto, che lettori pochi ne sperava e punto li curava. — *Mihi, musis et paucis amicis* — era il motto dalla prima edizione dei suoi versi e fu [117] veramente la sua divisa poetica per molti anni. Se invece di fiori pioverono le «mele fracide¹⁴» sui suoi primi versi egli si consolò di un sorriso tacitamente scambiato dalla musa, del suo interno plauso, di quello di pochi amici e tirò innanzi. Il ronzio e il rombazzo delle critiche, che si levava intorno a lui forse non ebbe alcun valore tranne quello di accompagnare e ristimolare l'interno lavoro critico, che fu sempre operosissimo in lui e trovò modo di star bene insieme al caldo ed insistente agitarsi della sua facoltà poetica. — Mentre i più celebrati poeti d'Italia, Prati e Aleardi, piegavano anch'essi all'indifferenza dello spirito pubblico e aspettavano un avvenimento per giustificare in certo modo la pubblicazione di un carne, Carducci seguiva a «far l'arte» come un alto e modesto sacerdozio, che non piglia norma [118] dai capricci della opinione; e picchiava, picchiava con lavoro paziente e continuo nel grosso muro fatto d'ignoranza e d'apatia, che lo separava dal gran pubblico italiano, convinto che il muro presto o tardi sarebbe crollato e l'Italia contemporanea avrebbe un giorno riconosciuto e applaudito il suo poeta.

Ed ecco oggi Carducci riconosciuto da consenso quasi unanime, per quello che veramente è. Eccolo non solo salutato per il più forte dei nostri poeti viventi, ma divenuto insieme autore di tutto un movimento poetico e critico, il quale, come ho detto da principio, ha in pochi anni agitata e rimutata l'atmosfera letteraria del nostro paese. E non dico che sian tutte rose per lui. Ben altro! Penso anzi che le tribolazioni e i disgusti non gli debbano mancare, quando vedo la ressa interessata ed equivoca, che si fa intorno alla autorità del suo nome; quando noto l'astuzia con cui le parti contendenti in questi miseri tafferugli letterari lo

¹⁴ Vedi la prefazione alle poesie, nella edizione del Barbèra.

collocano al di sopra [119] e al di fuori d'ogni causa, ma a patto poi di lasciar capire che egli occhieggia e amoreggia piuttosto a sinistra che a destra o viceversa; quando infine scopro che pretendono d'avere in lui un esempio e perfino una scusa tanti guastamestieri pullulati ora come i funghi in ogni plaga d'Italia col nome di poeti, sui volumi dei quali andrebbe messo sul serio il motto che Teofilo Gauthier diceva di sè stesso per celia: *n'étant bon à rien, je me suis mis à faire des vers*.¹⁵ — O che volete farci! Se non si voleva tutta questa miseria, bisognava fare a meno del Carducci; bisognava ostinarsi tutti nella opinione di quel critico toscano, il quale al primo comparire del poeta, sbirciatolo e tastatogli i bernoccoli del cranio, constatò e sentenziò forte che egli non avrebbe mai scritto nulla di buono, essendo mancante dalla nascita di ogni buona facoltà poetica. Ma adesso il male [120] è fatto, e a disfarlo non bastano ormai più nè meno le pie indignazioni e le estetiche proteste di alcuni pochi, rimasti fedeli alla opinione del toscano critico su lodato.

La via nè breve nè piana per la quale Giosuè Carducci arrivò alla meta, egli stesso ce l'ha maestrevolmente descritta nella prefazione, che ho più sopra citata e sarebbe peggio che superfluo ricominciare. — Gli stadi omai celebri di questa via sono tanti libri di versi, che s'intitolano *Juvenilia*, *Levia-Gravia*, *Decennalia*, *Nuove Poesie*, *Odi Barbare*.

II.

Le Nuove Poesie,¹⁶ di cui intendo massimamente discorrere, ebbero una importanza critica e decisiva tanto nell'intimo svolgimento [121] della facoltà poetica dell'autore, quanto nella sua azione conquistatrice sul gusto e sulla estimazione del pubblico. Non già che tra queste e le precedenti sia uno stacco netto e profondo, chè anzi, a testimoniare del nesso e della continuità in

¹⁵ *Jeunes-France*. — Préface.

¹⁶ Tip. Zanichelli. Terza edizione.

mezzo alle *Nuove Poesie*, ne ricompare qualcuna appartenente al volume delle *Decennalia*. Ma le *Nuove Poesie* rappresentano come il sommo della linea nel moto ascendente, che il poeta faceva da più anni per raggiungere una forma, che scaturisse dalla vecchia sua, in parte diversa, in parte nuova del tutto. So bene che chi voglia comparare, per esempio, gli epodi a *Odoardo Corazzini* coll'Ode pel *LXXVIII anniversario della repubblica francese*, i sonetti intitolati *Heu pudor!* con quelli intitolati *Il Cesarismo*, o faccia alla spicciolata alcuni altri confronti, non saprà certo rendersi ragione di questa sostanziale differenza, a quella stessa guisa che il lettore nello stile dei saffici ad *Alessandro d'Ancona* [122] crederà di ascoltare un'eco fedele delle odi giovanili del Carducci. — Ma se vorrà slargare la comparazione a tutti e due i volumi presi nel loro insieme, in mezzo a molte varietà e somiglianze di modi e di intonazioni liriche, coglierà una specie di nota *dominante*, che si diversifica dalle precedenti e induce nell'animo un senso poetico originale e nuovo. E fu appunto in questa nuova nota che il pubblico italiano sentì e capì a fondo il Carducci; e la sua figura d'artista fino allora un po' ondeggiante e confusa si delineò nettamente agli occhi dei lettori e dei critici; e fu inteso il bisogno di riabbracciare tutta l'opera del poeta anche dov'era rimasta più negletta, e a parte a parte investigarla, discuterla, giudicarla: e questo bisogno non si fermò all'Italia, ma oltr'alpi in Germania e in Francia trasse i critici a studiare, a dissertare, a spropositare anche sul conto del nuovo poeta italiano così improvvisamente [123] comparso sul grande orizzonte della letteratura europea.

La trasformazione o, a parlare forse più esatto, l'esplicamento della poesia carducciana potrebbe essere materia di lunga analisi, in parte già fatta assai bene da Giuseppe Chiarini; ed è davvero un peccato che il suo bel lavoro per ragione del tempo, in cui fu scritto abbia dovuto fermarsi alle poesie scritte intorno al 1869¹⁷. — Sarebbe certamente utile investigare per disteso e per minuto

¹⁷ ENOTRIO ROMANO e GIOSUÈ CARDUCCI. — Studio Critico di GIUSEPPE CHIARINI. *Rivista Contemporanea* 1869.

come questo esplicitamento modifichi via via la forma e il contenuto poetico nei componimenti dell'autore, procedendo ora lento, misurato e quasi latente, ora rapido, deciso e di sbalzo, così che a un tratto l'armonia è minacciata e diresti che accenni a dissolversi, ma poi, superato il difficile passo, si raccoglie e si ricompone più intima e più potente di prima.

[124]

Il Carducci discorrendo in una nota della sua ode giovanile alla B. Giuntini dice «... mi saltò in capo di mostrare che si potea far poesia religiosa tra pagana e cristiana e anche cristiana pura, ma non manzoniana, e di provare infine che la fede nella forma non c'entrava e che pur senza fede si poteano rifare le forme della fede del beato trecento: era come una scommessa.» Più sotto chiama questo e alcun altro suo un sacrilegio rettorico non più commesso negli anni più serii. Ed io gli credo. Ma in un più largo e meglio consentito esperimento poetico io credo anche che il preconconcetto critico di risolvere, poetando, una questione di gusto e di scuola abbia per molti anni tenuta stretta compagnia alla sua Musa. Così l'artista e il critico, lo *stilista* e il poeta, si univano in lui a proseguire un apostolato letterario del quale era sceso in campo paladino zelante del pari che poderoso. Erano i begli anni in cui un gruppo di giovani toscani amorevolmente [125] riguardati da Nicolini e da Guerrazzi (i quali di capestrerie e ribellioni letterarie avevano però fatta la loro buona parte) preferiva di sottomettersi, libero, a tutti i vincoli del vecchio classicismo, anzichè seguire le novità romantiche, non saprei ora dire di certo se più avversate per la loro origine oltramontana o perchè prevalevano e facevano scuola poderosa in Lombardia con a capo il Manzoni. In questa polemica quei giovani portavano tutta la potenza e la sincerità dell'animo, tutta la sodezza e perseveranza degli studi, tutte le esagerazioni della scuola, del partito e quasi non dissi della setta, in cui s'andavano ogni giorno più infervorando. Carducci era il giovane e feroce balestriere della nova milizia; e ogni poesia che componeva doveva essere anche un giavellotto mortale lanciato nel campo nemico. Tutto questo lo

traeva inconsciamente a forzare un poco la nota e a far sentire nel verso e nella locuzione poetica una certa «preoccupazione di scuola» che, a [126] parte ora la bontà dei modelli a cui guardava, toglievano molto e spesso alle sue poesie quella fresca e profumata spontaneità, che suole massimamente innamorare nelle opere degli artisti giovani.

Con ciò non intendo io certo di muovere un'aspra censura alle poesie giovanili di Giosuè Carducci. Il cielo me ne guardi! E nè meno vorrò condannare coloro (e sono forse più che il Carducci stesso non creda) i quali serbano fede alla prima maniera del poeta. Ma già questo accade e accadrà sempre per tutti gli artisti; e dinanzi alle Loggie Vaticane vi sarà sempre chi rimpianga le tele peruginesche di Raffaello, o scorrendo *Les Châtiments* o *La légende des Siècles* chi torni col desiderio ai *Chants du Crépuscule*. — Io non solo ammiro in genere i quattro libri delle *Juvenilia*, ma studiando certe odi e certi sonetti di elaborata e squisitissima fattura e guardando all'anno in cui furono composti, insieme all'ammirazione [127] provo dentro una specie di sgomento. Provo anche un senso d'intima soddisfazione considerando l'austera nobiltà e la sana e civile gentilezza de' pensieri e degli affetti, che sempre ispirano i canti del giovane poeta; e m'auguro pel bene delle lettere e del paese che a queste doti pongano mente un po' più spesso quei nostri giovani poeti, novellieri e critici, che amano Carducci e nel suo nome ora s'esaltano. — Quanto al valore letterario di quelle odi e di quei sonetti, questo solo dico per mio conto che se giovinezza significa, nell'arte come nella vita, forza e libertà, io sento essere più *giovanili* le poesie scritte da Carducci incamminato verso i quarant'anni, che la maggior parte di quelle scritte intorno ai venti. Nelle prime, malgrado la disuguaglianza di stile e di altri difetti riconosciuti anche dagli ammiratori, vedi l'artista che signoreggia poderosamente sè stesso e ha trovato un'arte sua: le altre, sempre parlando in generale, malgrado la relativa perfezione [128] con cui sono pensate e tornite, sentono quasi di continuo quel certo odore di vecchi classici, edizione olandese,

che egli scaraventava nell'ore d'insonnia contro l'orologio a *cucu* della sua stanza¹⁸. Alcune anche potrebbero dire di sè stesse, come già Ugo Foscolo:

Giovane d'anni e rugoso in sembiante.

E difatti tutto lo studio artistico e tutta la industria tecnica del Carducci negli anni, che seguirono quel periodo polemico della sua giovinezza letteraria, vediamo chiaramente esser volti a *ringiovanire* lo stile, il tono e i movimenti della sua lirica. In che modo? Troppo lungo sarebbe discorrerne e una buona parte del lavoro rimarrebbe sempre ascosa ad ogni indagine. Certo è che a mano a mano la forma si semplifica, si spiana, si rischiara e acquista [129] di densità, scioltezza e rapidità quello che va perdendo in artificio e decorazione classica. La locuzione smette di costringere il lettore a cercare spesso i suoi nessi per entro ai giri avviluppati delle strofe; la mitologia è più sobria, più chiara e più opportuna; soprattutto t'avvedi che il poeta s'abbandona e si dimentica con vero slancio lirico nelle pure correnti della ispirazione e non ha più l'aria di volgersi tratto tratto a voi che leggete in atto di chiedervi: — Eh, come ho reso questo pensiero di Tibullo e questa immagine d'Orazio nel mio verso toscano? Eh, come ho tradotto bene in succo e sangue il mio Petrarca e il mio Foscolo? — Insomma nelle *Nuove Poesie* e in quelle che di poco tempo le precedono il Carducci esplica in pieno la sua potenza di poeta, impedita e ritardata di manifestarsi prima tutta da preoccupazioni e procedimenti, che sono bensì nell'intimo organismo dell'arte, ma vengono condannati a celarsi e sparire, quando l'arte assurge al [130] suo grado di manifestazione schietta ed intera, a quel modo che dalla scena scompare ogni visibile meccanismo appena son finite le prove e comincia il dramma per davvero.

Chi rilegge oggi le prime poesie di Carducci riscontra bene spesso pensieri e immagini riespressi poi ne' suoi componimenti

¹⁸ Vedi il frammento dell'*Intermezzo* pubblicato nella Rassegna Settimanale.

dell'età matura. Nel confronto spicca evidentemente il gran lavoro di semplificazione da lui fatto sul proprio stile e il diverso andamento assunto per conseguenza della sua lirica. Così il pensiero espresso in questa strofa

Discese il ferreo baron de l'orride
Castella, e al povero vincente aggiuntosi
Con mano usa al crudele
Cenno trattò le tele,

ricompare, ma con che scioltezza e semplicità più efficace!
laddove ricorda che.

... l'austero e pio Gian de la Bella
Trasse i baroni a pettinare il lin

[131] nella *Consulta Araldica*. — Il poeta cominciò per tempo a dimostrare non so che suo mal talento verso la luna e un tempo cantava nell'ode intitolata *A Diana Trivia*

Ahi falsa diva! su' misteri orrendi
De' druidi corri sanguinosa, ascolta
L'emonie voci, e dalle maghe svolta
Nell'orgie scendi...

e seguita per altre quattro strofe su questo metro. Più tardi nella poesia *Classicismo e Romanticismo*, rivolgendosi ancora alla luna, nobilita un pensiero del De Musset e scaglia l'invettiva in modo ben più vibrato e sopra tutto più chiaro:

Ma tu, luna, abbellir godi col raggio
Le ruine ed i lutti:
Maturar nel fantastico viaggio

Non sai nè fior nè frutti,

e conclude quasi brutalmente apostrofandola «celeste paolotta» in quella strofa imparata [132] a mente e citata da ogni maestro d'umanità e da ogni droghiere che voglia fare sul Carducci della critica autorevole e a buon mercato. Nella poesia *I voti* che porta la data del 1858 ha un cenno descrittivo della sua Maremma

Dove in gran solitudine

L'ombra di Populonia e il nome sta:

ma con che vivezza immaginosa non ritorna egli a questa descrizione nel *Prologo* delle *Nuove Poesie*! Sentite e dite se un'aura di nuova ispirazione non è passata per l'anima del poeta.

Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano,

Ove china sul nubilo inseminato piano

La torre feudal

Con lunga ombra di tedio dai colli arsicci e foschi

Veglia delle rasenie cittadi in mezzo ai boschi

Il sonno sepolcral,

Mentre tormenta languido scirocco gli assetati

Caprifichi che ondeggiando sui gran massi quadrati

Verdi fra il cielo e il mar,

[133]

Sui gran massi cui vigile il mercator tirreno

Saliva, le fenicie rosse vele nel seno

Azzurro ad aspettar?

Ricordi Populonia, e Roselle, e la fiera

Torre di Donoratico a la cui porta nera
Conte Ugolin bussò
Con lo scudo e con l'aquile a la Meloria infrante,
Il grand'elmo togliendosi da la fronte che Dante
Nell'inferno ammirò?

Potrei moltiplicare gli esempi confrontando ad aperta di libro. Ma meglio è che il lettore confronti da sè nelle poesie d'argomento civile o politico, fra l'altre, l'ode *Alla libertà* con quella *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII*: quella *Agli Italiani* e *A Giulio* coi componimenti *Per l'anniversario della repubblica francese* e *Per il trasporto delle ceneri di Ugo Foscolo*: i frammenti giovanili su Omero e Dante coi sonetti scritti poi intorno ai medesimi soggetti. Gli stessi confronti istituisca in tutte le poesie d'argomento amoroso e in tutte quelle ov'è non incidentalmente, ma ^[134] di proposito ritratta la natura fisica, e le differenze vedrà spiccare ancora più manifeste. Che profondo intervallo d'intonazione e di sentimento dalle strofe *A Neera* alla terza, per es., delle *Primavere Elleniche*! Quand'è che il poeta si mostra veramente giovine? Direste che il foco vero della passione lo investa fortemente e lo penetri nel midollo per la prima volta. Ma già sembra che anche gli uccelli fossero dello stesso parere, quando gli cantavano intorno:

..... fosco poeta,
T'apprese *alfine* i dolci sogni amor!

Coll'*Idillio Maremmano*, col sonetto *al Bove*, con quell'altro amore di sonetto, che comincia

Lievi e bianche a la plaga occidentale
Van le nubi...

siamo usciti del tutto fuori della poesia riflessa, rispecchiata, convenzionale, imitata. Qui la [135] mente non è più costretta a correre in Arcadia, nei campi siracusani, a Tiburi: il poeta vi pone veramente in cospetto della natura, della sua natura com'egli l'ha vista, sentita e dentro poeticamente rifatta. Quel vecchio tanfò di edizioni olandesi, a cui accennai più sopra, è dileguato del tutto; signoreggia invece il sentimento vero di una regione maremmana calda, solitaria e desolata; o gli occhi cercano davvero per l'azzurro infinito i falchi rotanti e le cupole splendenti nell'ocaso; o veramente vi viene dai prati, col fantasma verde di un silenzio divino, l'odore del timo e dell'erba medica.

Anche un breve andare, e saremo ai paesaggi viventi dell'*Odi barbare*.

III.

Non si può parlare delle poesie di Carducci senza toccare il tasto delle imitazioni, e anch'io [136] l'ho già toccato di volo più sopra. Ora credo bene spendervi qualche parola di proposito. — A sentire alcuni, Carducci è per tre quarti un'abile e sapiente ricompositore di materia poetica somministratagli da altri. Da prima tutto volto ai classici greci e latini; poi eccolo in ginocchi dinanzi ai moderni poeti stranieri, specialmente Enrico Heine e Vittor Hugo. Per poco non gli mettono in bocca le parole della sua Italia che va in Campidoglio:

Scuoto la polve d'una adorazione

Per cominciarne un'altra.

Costoro dovrebbero allora spiegarne anzi tutto per che strana e bizzarra incantazione la figura d'Enotrio Romano abbia potuto invadere così fieramente e trionfalmente nell'arringo pubblico ed occupare di là a quel modo la critica italiana ed estera; essendo ormai provato abbastanza che gli artisti in cui prevalga solo il

magistero della imitazione poca fama levano [137] di sè e passano senza gran rumore di lodi e di censure.

Per me ho sempre pensato che delle qualità artistiche di Carducci quella, che prevale non sia veramente l'invenzione. Anzi, se il suo ingegno poetico si potesse ridurre a parti proporzionali come un composto chimico, mi par di vedere che l'invenzione sarebbe segnata con un numero piuttosto basso e con un numero alto la finezza del gusto, l'impeto del sentimento, la profonda maestria nel maneggiare e signoreggiare la forma, nell'atteggiare il metro all'indole del soggetto etc. — Penso ancora che chi voglia veramente scendere alla «prima radice» delle ispirazioni e dei *trovati* carducciani scoprirà il più delle volte che la mossa originaria viene dal di fuori; qualità del resto che egli ha in comune con tutti i poeti italiani del nostro secolo, Manzoni e Leopardi appena eccettuati. — Però vuolsi considerare nello stesso tempo, che mentre è così facile vedere a [138] prima giunta le frequenti imitazioni del poeta (ed egli stesso si compiace di *conferire* alla erudizione dei critici, mettendo in mostra gli originali da cui ha tolto), pochi poeti moderni io potrei citare che meglio di lui si riconoscano subito a poche strofe. Questo poi va parimenti detto delle ultime sue composizioni e delle prime, quando egli non ambiva d'essere altro che «lo scudiero dei classici.» Ho sotto gli occhi un suo sonetto segnato fra le *Juvenilia* nel libro III col numero VIII, il quale, oltre che ricorda molto nella disposizione intrecciata dei versi i sonetti del Casa, è intessuto tutto con pensieri di Foscolo, di Parini e di Petrarca che ricorrono alla memoria subito, anche a chi non abbia grande erudizione di quei poeti. Eppure io ho per certissimo che, anche confuso entro una raccolta di versi e senza nome di autore, quel sonetto farebbe subito esclamare: ecco Carducci! — o che almeno lo si reputerebbe opera d'uno de' suoi abili imitatori.

[139]

Onde gli viene questo suggello individuale così rilevato e riconoscibile? Osservate ancora. Quanto studio non pongono i

traduttori a rendere fedelmente tutte le qualità dello stile dei loro poeti! Ciò nondimeno io vorrei mi diceste qual è quella poesia tradotta che farebbe subito correr la mente all'originale, se alcune particolarità accidentali ed estrinseche non lo aiutassero. Le versioni d'Orazio, per citare un esempio, di Giovanni Marchetti, che a mio vedere sono le meglio riuscite, somigliano, sempre per lo stile, a tutte le composizioni originali del poeta sinigalliese e, in particolar modo, alle altre sue versioni d'Anacreonte. — Per converso vediamo Carducci, datosi per più anni tutto alle imitazioni per modo che direste non desideri esso di meglio che tuffarsi e perdersi nell'onda de' suoi adorati classici, come un buddista nel *Nirvana*, lo vediamo, dico, conservare viva e parlante, quasi suo malgrado, la propria fisonomia di scrittore e di poeta. È dunque ^[140] mestieri, io ne concludo, che questa fisonomia sia ben sua e ben scolpita e, per intima forza di organismo, ribelle ad ogni alterazione; proprio come certi tipi di famiglia e di razza, che nè il tempo nè il clima nè altre vicende valgono a trasfigurare.

E così si capisce ancora che, con una naturale compagine così salda e resistente, egli non avesse a temer nulla da innesti e connubi e discipline mortificanti. Fu dunque scudiero dei classici, fece per loro la veglia dell'armi e da loro fu battuto cavaliere, ma rimase uomo libero e libero poeta. Il dissidio dell'ideale antico colla vita moderna, vista attraverso il fantasma radioso dell'arte classica e ripercosso potentemente nel suo animo, gli suscitò ispirazioni gagliarde e originali; e già dalle cime di San Miniato al Tedesco calava giù e si spargeva tacitamente per tutta Toscana più d'una strofe in cui, di sotto alle memorie greche e romane, bolliva lo sdegno delle bassezze ^[141] contemporanee e il desiderio della riscossa. A Firenze, a Pisa, a Livorno quanti giovani ripetevano fremendo le strofe di un classico *Brindisi* aspettante novi Idi di marzo! E come avidamente bevevano lo sconforto sdegnoso e le speranze del poeta giovinetto proponentesi di non scrivere più versi se non ispirati dalle pugne e dalle vittorie della libertà!

Dopo parecchi anni trascorsi presso che silenziosi, egli fece sentire ancora i suoi canti, ma con modi e toni insoliti. Alcuni degli amici aggrotharono il sopracciglio e brontolarono: — Giosuè piega all'«Apolline cimbro» e si guasta. — Altri, tacendo, aspettavano.

Egli è che pure serbando fede «al buon Virgilio e a Dante» Carducci s'era mescolato alle grandi correnti dell'arte moderna e contemporanea e n'era uscito come buon metallo temprato in acque nuove. Negli sdegni e nelle ironie atroci dei *Châtiments* di Vittor Hugo [142] egli aveva sentito svegliarsi dentro certa furia archilochea che sonnacchiava in fondo al suo spirito; con Volfango Goethe aveva colte le serene e profonde intuizioni della natura; in Byron, De Musset e gli altri aveva partecipato i brividi e i calori morbosi della passione, già presentiti nei tormenti di Jacopo Ortis, e tutto «l'impeto lagrimoso» della elegia moderna. — Aveva insomma affrettato il passo, s'era slargato e reso più libero e vario nei movimenti, ma era rimasto il Carducci di sempre. La sua italianità o, dirò meglio, la sua toscanità s'erano non solo mantenute, ma anche rafforzate; e correggendo quello, che avea prima di soverchio nella industriosa ricerca delle frasi e dei traslati, egli s'era venuto sempre più accostando e imparentando coi nostri grandi scrittori del Trecento. Di quando in quando uno scambietto e una bizzaria accusano troppo evidentemente la loro origine e fanno parte per sè stessi; non entrano nell'intimo e continuo tessuto [143] del suo stile, ma figurano come sovrapposte che lo chiazzano qua e là bizzarramente. Sono foglie secche e bacche salvatiche impigliatesi ai capelli del poeta, mentre rompeva o attraversava i pruni più densi della Foresta Nera.

E a proposito di imitazione e anche di Foresta Nera va notato un altro fatto particolare. Più a biasimo che a lode pel Carducci è stato detto molte volte che egli ha assaissimo derivato nel suo stile nuovo da Enrico Heine, anzi che ha tentato di diventare

addirittura una specie di Heine italiano. Anche su questo dirò schiettamente il mio parere. Non credo che Carducci abbia voluto emulare l'adorabile spigliatezza e l'originalità profonda e viscerale di certe *trovate* liriche e satiriche del poeta tedesco. Se l'ha voluto, o non c'è riuscito, o io non me ne sono mai accorto. Anzi parmi che le poche volte ch'egli ha tentato d'innestare ne' suoi componimenti un vero concetto ^[144] e movimento heiniano ne sia uscita una stonatura o giù di lì; mentre poi sono convinto che l'Heine alla sua volta avrebbe dovuto sudare di molte camicie prima di assurgere, come il Nostro, a liriche intere, schiette e continuate senza mischianza di zenzero cinico e satirico, senza brusche fermate ed abili scorciatoie, per la via maestra di Parnaso. — Pure una somiglianza tra Heine e Carducci c'è e molto notevole, ma, più che lo stile, tocca massimamente tutta la loro azione letteraria in Germania e in Italia. Enrico Heine rovesciò nel suo paese la così detta scuola storica, che tentava di rifare il medio evo, rovesciò, per dirla colla parola di Gherardo di Nerval, *l'école de fausse sensiblerie des pöètes souèbes, école parasite, mauvaise queue de Goëthe, véritable poesie d'album*. Carducci alla sua volta, senza alcun proposito imitativo, ma tratto irresistibilmente dall'indole e dall'educazione sua letteraria e filosofica, armeggiò fin da ragazzo e fece poi ^[145] impeto grande contro la letteratura storica e cattolica, che in Italia aveva per capo il Manzoni. Heine sbaragliò a fondo i *poeti svevi e filistei*; i nostri manzoniani certo uscirono malconci dalle scariche in versi e in prosa del fiero assalitore italiano. Heine, e si capisce il perchè, non osò mai alzarsi colle sue ire e co' suoi frizzi più su del piedestallo di porfido ove la venerazione di tutta Germania ha collocato il busto di Goethe. Carducci invece mise, è vero, un grande intervallo tra il Manzoni e i manzoniani; ma nel menare i colpi non fu sempre così riguardoso che qualche scheggia e qualche favilla non salisse fino all'autore degli *Inni Sacri* e della *Morale Cattolica*. — E anche di questo il perchè si capisce!

IV.

All'illustre Carlo Hillebrand spiace la politica prettamente «giacobina» di parecchie tra ^[146] le nuove poesie di Carducci e se ne meraviglia e se ne duole e quasi se n'adira. Io non dirò certo che questo giacobinismo sia la miglior cosa nelle poesie del Nostro, anzitutto perchè divido nella maggior parte dei casi la opinione di Goethe «poema politico, poema noioso» e poi perchè la politica di Carducci non è precisamente la mia, eccettuato il puro fondo democratico in cui ci troviamo tutti d'accordo quanti siamo in Italia di parte liberale.

Insieme all'Hillebrand hanno mosso censura al Carducci de' suoi giudizi politici molti, che li trovarono ingiusti, violenti e anche mostruosi. Fra gli altri il Guerzoni a cui atrocemente rispose il poeta, ed io, che allora non potevo dimenticarmi che scrivevo nelle colonne d'un giornale politico da me diretto.¹⁹ Non avviso qui nè a contraddirmi nè a scusarmi: aggiungo solo che, considerata colle ragioni dell'arte, ^[147] la politica ebbe il gran merito di schiudere al nostro poeta orizzonti nuovi e rianimare e ringiovanire in lui l'ispirazione, che, senza questo soffio potente, minacciava di annuvolarsi e, chi sa? fors'anco d'impicciolare e di perdersi. Infatti a un certo periodo della sua vita (lo nota anche il Chiarini) chi legge alcuni componimenti carducciani, come le rime tristissime in morte del fratello e l'altra canzone intitolata *Congedo* che chiude col verso:

Torniam fra l'ombre a disperar per sempre,

vede, o pargli, che un senso profondo di scoramento cupo invade l'anima del poeta; uno di quegli scoramenti a cui per solito succede la disperazione o il tedio estenuante. In altri termini il Carducci a un dato punto della vita s'è trovato, egli e l'arte sua,

¹⁹ Vedi Appunti bibliografici etc.

sul pendio sdrucchiolo di un leopardianismo riflesso, rimasticato e pochissimo promettente, perchè, a non esser ciechi, bisogna accorgersi che proseguendo ancora [148] di qualche passo sulla via del pessimismo di Giacomo Leopardi s'arriva al muro o al deserto. Ma la politica entrò probabilmente per molta parte a salvare il Carducci dal pericolo. Essa lo tolse all'uggia del pensiero aggrondato e solitario ed è stata (mi si permetta l'immagine) la grande finestra aperta per cui entrarono nell'anima del poeta l'aria e la luce, il fremito sano della vita e delle sue battaglie. Allora, per le recondite affinità che legano tutte le forze della vita nell'*io* vivente, il sentimento della natura e l'amore si rianimarono e rinvigorirono in lui; e dalla crisalide triste di un Carducci leopardeggiante uscì Enotrio giovane, Enotrio baldo e impetuoso, gittante «il suo vivo cuore» di poeta nell'arena dei forti combattimenti. Abbiamo dunque ragione di saper grado anche alla politica e accettarla, nel poeta, tal quale essa è, senza guardare tanto per il sottile.

Il signor Hillebrand accusa poi di «povertà» l'ideale politico di Carducci. Benedetta questa [149] critica! Io ho sempre pensato che l'ideale di un poeta (dacchè voglio sperare che con questo vocabolo non si continui ancora ad esprimere un vuoto paradigma platonico) non sia in sostanza altro che la realtà stessa, secondo ch'egli, il poeta, la coglie, la fa sua, la innalza e la trasfigura colla potenza della immaginazione e col calore dell'estro. Così parmi che la intendano anche il Goethe e Victor Hugo.²⁰ Ora, essendo in questi termini la quistione, come può sentenziarsi della povertà o ricchezza dell'ideale d'un poeta così *a priori* e guardandola per di fuori, senza tener conto dell'attività trasformatrice, che vi ha speso intorno l'artista e degli effetti, che ne ha saputo trarre? Povero l'ideale giacobino del Carducci? Sarà benissimo, ma per Lei, signor Hillebrand, e, se vuole, anche per me. Ma per affermare il medesimo rispetto al Carducci bisognerebbe [150] rifare la prova un poco più sperimentalmente, vale a dire cominciare col provare, per es., che *Versaglia* non è una bella e

²⁰ Vedi i Colloqui con Eckermann e la prefazione alla *Marie Tudor*.

terribile poesia; che i ritratti di Marat e di Danton non sono stupende cose. Bisognerebbe provare che la «Santa Repubblica» la quale ci lascia freddi quando la sentiamo invocata su certe gazzette e in certi discorsi, non è un'alta concezione artistica quando il poeta ce la personifica sui colli di Roma, incontro al sole, che declina, tendente le braccia materne al moribondo Goffredo Mameli. — Del resto poi se la politica di Enotrio ha qualche difetto, non in faccia all'arte, ma guardata con altro criterio, non mi pare il luogo questo da dovercene occupare. E non dubiti del resto il signor Hillebrand che Enotrio, se peccato ha, ne viene troppo crudelmente punito da quel sentirsi ogni giorno esaltare (egli così aristocratico in arte) come «poeta della democrazia» in un certo stile e da certa gente, che di vera poesia e di democrazia [151] vera s'intende a un modo. Voglio dire molto poco. Un poeta latino si scusava di certi suoi versicoli tutt'altro che casti proclamando casto l'autore. Questa maniera d'argomento mi è sempre parsa una scappatoia per cansare la questione. Io, per converso, accetto con ammirazione e riconoscenza i bei canti di Carducci e mi guardo dall'entrare nel suo animo e chiedergli conto della sua ammirazione per tutti i personaggi del Terrore, — compreso quel caro «biondino» di Saint-Just. Mancano altri argomenti ed occasioni per combattere le idee politiche d'un galantuomo? Poichè siam nell'arte, restiamoci, per carità! Certi rimescolamenti lasciamoli a certi ipercritici, come il buon Trezza, il quale con tutta sicurezza ci spiega la mediocrità poetica dell'Alardi col fatto che esso non seguì la scuola di Darwin e non mise in versi «la teorica dell'evoluzione.²¹» E poi dicono [152] di volere abolire il dommatismo!... In Italia queste filosofie strambe dovrebbero essere meno possibili che altrove, poichè qui l'arte, pur rimanendo e movendosi nell'ambiente vivo della storia, mostrò sempre di essere una forza libera nel più nobile, ossia nel più personale senso della parola; e quasi sotto i nostri occhi vedemmo due artisti coetani ed amici, Foscolo e Manzoni, muovere da diversissime anzi duellanti concezioni della vita, del

²¹ Studi critici pag. 192.

mondo, dell'arte — e riuscire, malgrado ciò, entrambi eccellenti e vitali artisti.

O quando si comincerà per davvero a fare anche fra noi una critica, che chiami pane il pane e (direbbe Giordano Bruno) sanguisughe le sanguisughe?...

Ma, innanzi di chiudere, a me preme fare anche una considerazione. La critica intiera e piena di Carducci, poeta, non è oggi fattibile, e penso che passeranno degli anni parecchi prima che lo [153] sia. Questo accade di lui, come di tutti gli scrittori, per una ragione detta magistralmente da Emilio Zola in un suo scritto recentissimo sui romanzieri francesi²²: ed è che d'uno scrittore, anche d'altissimo merito, spesso ciò che tocca più vivamente i contemporanei è appunto quello che esso ha di più caduco, vale a dire certe qualità superficiali ed appariscenti della forma, che assiduamente si muta, mentre la sua vera forza e la sua durevole vitalità rimangono nascoste ai più, come l'ossa, i nervi e il sangue nel corpo dell'animale.

Però argomentando o, meglio, congetturando con questo criterio, ch'io credo esattissimo, si può fin d'ora prevedere che certe qualità d'Enotrio Romano, le quali ora di più appassionano il pubblico in suo favore e disfavore, molto perderanno col tempo di colore e di forza: [154] ma l'intimo organismo del suo ingegno, quale si manifesta nelle sue poesie, non solo resisterà al tempo, ma sarà un giorno abbracciato e compreso dalla critica meglio che oggi non sia. In conseguenza, per uscire un poco dalle generali, crediamo che siano per cadere presto nella bolgia dei luoghi comuni parecchie predilezioni e movenze nello stile, parecchie immagini e sentimenti ai quali adesso Carducci deve parte della sua popolarità. Al contrario, quando l'opera sua sarà riguardata un po' più da lungi, nella vasta e tranquilla prospettiva della storia letteraria, egli sarà giudicato con equo giudizio come un artista che difetti, forse non piccoli, riscattò con pregi certo

²² Vedi *Le Roman contemporain* nel *Figaro*, supplemento letterario del 22 dicembre 1878.

eminenti; primo dei quali sarà ritenuto l'impulso vigoroso, ch'egli potè dare alla poesia italiana perchè si rimetta nella via regia delle sue naturali e gloriose tradizioni, senza per questo rannicchiarsi in sè medesima e sequestrarsi dall'ambiente della cultura universale, che è omai [155] condizione di vita per ogni arte come per ogni scienza.

Ma v'è da aggiungere una ragione più speciale per il Carducci. Alla pienezza del giudizio intorno all'opera sua gioverà di certo moltissimo anche l'essersi col tempo smorzati o spenti del tutto gli effetti, che alcune qualità meramente soggettive del poeta producono ora nella maggior parte dei suoi lettori. Così le «eterne risse» che gli tempestarono nell'animo, note oramai in Italia anche ai «cipressetti di Bolgheri» e che gli proruppero spesso in veemenze ed esagerazioni turbanti le serene armonie dell'arte, in avvenire saranno pacatamente e imparzialmente studiate come elementi preziosi coi quali integrare il giudizio del poeta e dell'epoca sua. E intanto a me, che ammiro in Carducci l'artista e stimo l'uomo, fa grande contentezza il vedere com'egli si vada sempre meglio apparecchiando a questo futuro sindacato con grande alacrità di propositi e vera nobiltà [156] d'intendimenti. — Già da qualche tempo la nota del poeta ci suona da più alte cime, ove l'aria è più luminosa e purgata dai vapori delle valli, e sono certo ch'egli non è sordo ad una voce interna che gli grida: «più in alto, più in alto ancora!» — Onde accade che, mentre in Italia è un continuo e melanconico spettacolo d'artisti, che mentono alle speranze da loro suscitate con esordi felici, l'autorità di Carducci si mantiene intera e l'aspettazione pubblica si va anzi accrescendo, avvegnachè il periodo della sua operosa e virile giovinezza non accenni per nulla a chiudersi, ma sia ancora pieno di promesse nuove, di cui tutti attendiamo con fede l'adempimento.



MASSIMO D'AZEGLIO («I MIEI RICORDI»)

[159]



I.



L'autore poco tempo prima di morire aveva ben ragione di scrivere all'amico Rendu: «Je suis toujours ici brochant mes mémoires, qui m'amusent à écrire. Ils auront toujours amusé quelqu'un!» Una nobile vita è dolce contemplarla dal suo tramonto. È bello ricordare una vita così piena di pensieri, d'affetti e variamente operosa, ove si è sperimentata ogni sorta di umane vicende, assaporata ogni sorta di gloria, e ove a ciascun passo la memoria s'imbatte in pugne e trionfi della volontà pel bene. La [160] biografia di Massimo d'Azeglio, fatta debita parte alle fralezze della umana natura e della sua, ci mostra un uomo potentemente signoreggiato dalla idea del dovere; e questo è l'essenziale. Il pittore, il romanziere e il ministro vengono dopo, e se anche la critica dovesse essere con loro acerbissima, il principale valore dell'uomo e del libro rimane intatto.

Anche questo costume di scrivere la propria vita, è nato e fiorito fra noi. Gli antichi non ne lasciarono che pochi esempi, e tutti di narrazioni riferibili ad uno speciale ordine di fatti, non escluso il grande libro del vescovo d'Ippona. Dante, che pur tanto

disse di sè nelle sue opere, ha notato nel *Convito* (Trat. I. Capitolo II.) a quanti pericoli s'esponga un autore parlando di sè: «perchè parlare non si può di alcuno che il parlatore non lodi o non biasimi quello di cui egli parla; le quali due cagioni rusticamente stanno a far parlare di sè nella bocca di ciascuno. E per levare un [161] dubbio che qui sorge, dico, *che peggio sia biasimare che lodare...* La ragione si è che qualunque cosa è per sè da biasimare, è più laida che quella che è per accidente. *Dispregiare sè medesimi è per sè biasimevole, perocchè all'amico dee l'uomo lo suo difetto contare segretamente; e nullo è più amico che l'uomo a sè.* Onde nella camera de' suoi pensieri sè medesimo riprendere dee e piangere li suoi difetti, e non palese.» Non direste, che anche scrivendo questo passo, il Poeta aveva in cospetto l'avvenire? E veramente nel secolo passato, e nella prima metà di questo, crebbe a tal segno la voga delle *memorie* e delle *confessioni*, che, tra vere ed apocrife, ne avremmo da costituire una vera letteratura autobiografica; materia in vario modo importante e dilettevole ai filosofi, agli eruditi ed ai curiosi. In essa pur troppo si riscontrano sovente i difetti temuti dall'Alighieri, ed il peggiore di essi in ispecie; vo' dire la franchezza [162] cinica o sguaiata nel rivelare e descrivere altrui ciò che fuvvi nella propria vita di men buono; e cose sulle quali starebbe forse bene invocare per sè con Temistocle la scienza del dimenticare, o almeno dagli altri il silenzio e l'oblio. Ma egli è che si trova un'acre e sottile voluttà in queste rivelazioni non richieste, ed ecco il segreto del vederle così spesso e compiacentemente praticate. L'orgoglio, il più sofisticato de' sentimenti umani, vi si diletta, e ne trae forza per prendere una rivalsa sopra interne umiliazioni che la coscienza inflisse; allora dai misteriosi penitrali del cuore umano si leva un senso di inesplicabile vanità, che fa vedere una bastevole espiatione ai mali, e, se non basta, un merito nella superba lealtà d'una confessione.

Giangiacommo Rousseau sta a capo di questa schiera e la illustra di tutto lo splendore del nome e dell'arte sua, in quelle sue

Confessioni, che furono chiamate a ragione uno dei più [163] forti documenti dell'orgoglio umano. «Suoni egli dice, quando vuole la tromba del giudizio finale; io verrò con questo libro in mano a presentarmi al sommo giudice e intrepidamente gli dirò: ecco quel che ho fatto e che ho pensato. Ho detto di me bene e male colla stessa franchezza; nulla aggiunti in bene, nulla tacqui in male... Raduna, eterno Dio, intorno a me la moltitudine infinita dei miei simili... che ciascuno alla sua volta scopra il suo cuore sinceramente come fo io a' piedi del tuo trono, e poi che un solo osi dire se n'ha il coraggio: *io fui migliore di costui!*» Nessuno ignora che cosa venga dietro a siffatto preambolo; ma nell'opera del Ginevrino, in mezzo alle rivelazioni indelicate e ai fremiti dell'orgoglio, tu senti lo sprezzo generoso per una società decrepita, e un desiderio onesto, novo, rattivatore verso la libertà e il bene. Spira per entro a queste pagine (come in quelle dell'*Emilio*) un alito di natura vergine [164] e primitiva fra i miasmi corrotti degli ultimi anni di Luigi XV. L'eccesso della depravazione qui, come sempre, è raggiunto dagli imitatori. Che dire poi quando l'imitazione fu portata dalla storia nel romanzo! Per gran ventura in Italia non se ne videro ancora che pochi ed oscuri esempi; non discendemmo giù giù per tutti i gradi della scala fino all'aperta e vantata oscenità e al ridicolo da trivio; nè avemmo, come in Francia, confessioni di prostitute, memorie di serve e di portinai ed altre delizie di libri di simil fatta.²³

In Italia, a me pare, gli scrittori autobiografici si dividono in due serie. La prima è di quelli, che deliberatamente o no si modellarono sulla *vita* di Benvenuto Cellini, artista, scrittore e mariuolo di prim'ordine, con tutte [165] quelle braverie e avventure ond'è piena, che danno dell'uomo e de' tempi un'immagine, non troppo fedele, ma troppo compiuta. È di questa congrega quella buona lana dell'avvocato Casanova, che ne' cinque volumi delle sue *Memorie* (scritte amenamente in francese) sembra s'adoperi a

²³ Avverta il lettore ch'io, questo scrivevo nell'anno di grazia 1860. In questi ultimi dodici anni anche in Italia s'è fatto della strada assai per questo verso. E chi vuole se ne rallegri.

far parere invidiabile una vita, ove le più rare doti dell'ingegno e dell'indole vanno sperperate e consunte in un vagabondaggio avventuroso per le corti d'Europa, e la dignità del gentiluomo veneto si perde nell'adulatore fortunato, nell'abile scroccone, e, al bisogno, nel ladro da tavoliere. L'altra serie, per gran ventura più numerosa e della quale a ragione può vantarsi il paese, è di quegli scrittori che, narrando di sè, tennero, ad esempio di Petrarca, modi e stile da far scaturire l'utilità vera e il vario diletto di che queste scritture sono capaci. Citeremo Raffaello da Montelupo, G. B. Vico, l'Alfieri, Didimo Clerico e Balbo: a questi s'aggiunge oggi Massimo d'Azeglio, nè ^[166] crediamo si potesse chiudere più degnamente questa galleria d'uomini e scrittori eminenti. Facciamo un po' d'onore all'ultimo venuto.

Fra gli scrittori citati quello, che più somiglia al D'Azeglio ne' modi di scrivere la propria vita è l'Alfieri; e tale esterna somiglianza risulta, crediamo, da altra più sostanziale dell'indole e delle vicende. Ma al tempo stesso quanta differenza! L'astigiano, dalla prima all'ultima pagina del suo libro, si pianta fieramente in faccia al lettore, e quell'alta e superba figura tiene così intenti e fascinati i suoi occhi, che non può volgerli altrove, tanto ogni altro oggetto divien piccolo e scolorito intorno ad essa. D'Azeglio invece s'adopera con gentile sollecitudine a porgere e far gustare ai lettori quanto di buono e di nobile ha trovato per la sua strada. «Ebbi nella mia vita ad incontrarmi con grandissimo numero di persone. Volle la mia fortuna che fra queste si annoverassero uomini di prim'ordine, bellissimi ingegni, alti cuori e ^[167] rari caratteri. Io spero riuscire a formare dei loro ritratti una galleria ricca di nobili modelli. Volesse Iddio ch'essa ne producesse un'altra ricca egualmente; quella dei loro imitatori... Nella mia lunga carriera io mi sono imbattuto in anime di veri eroi. Ma intendiamoci. Io chiamo eroi quelli che sacrificano *sè* agli altri: non già quelli che sacrificano gli altri a *sè*. Non avrò dunque a porre in iscena nessun modello che rassomigli neppure alla lontana a quei grandi tormentatori della nostra specie, che essa adora ed ammira in ragione diretta del male, che le fanno.

No. I miei eroi, la più parte ignorati, tutti vittime e nessuno carnefice, appartennero ad ogni classe; chè, la Dio grazia, se l'umanità non è quale dovrebbe essere, non è neppur composta solo d'ineti o di scellerati, come credono gli Eracliti di tutte le epoche.²⁴» E veramente, [168] dopo aver chiuso i due volumi di questi *Ricordi*, riandando quanto di bello e di nobile vi ha incontrato, non sa il lettore (almeno questo è avvenuto a me) se più amare e ammirare Massimo d'Azeglio, o alcuni di quelli, che egli ha fatto conoscere, cominciando dal povero Pilade e su fino al Bindone modello d'amico, al Marchese suo padre, modello d'antico gentiluomo, ed alla madre sua, anima mesta e affettuosa, previdente nella lieta sorte, nelle avversità forte di quella fortezza mite ed incrollabile, che è privilegio della donna, intimamente virtuosa e gentilmente culta; talchè immagino derivasse da lei nell'animo del figlio quel complesso di attitudini estetiche così armonicamente temperate, come dal padre l'amore delle nobili imprese e la prepotente volontà del bene. D'Azeglio per altro non è come Silvio Pellico, che riflettendo di fuori l'umile e bonario ottimismo dell'animo suo, vedeva tutti buoni gli uomini intorno a lui. Al contrario il [169] Nostro sa molto bene discernere la virtù vera dalle sue apparenze, ficcando anche, se occorre, que' suoi occhi miopi e indagatori di sotto le maschere. Ove s'imbatta nella ribalderia d'ogni forma e colore, sa tartassarla fieramente, adoperando a tempo l'invettiva alicambea o il sorriso oraziano argutissimo sulle sue labbra.

Ma presa tutta l'opera insieme, il bene narrato e pensato in essa supera di gran lunga il male. Sulle viltà e le sciocchezze l'autore passa descrivendo breve e biasimando incisivo; sui grandi e riparabili mali del paese e degli individui si stende con cura pietosa a discorrerne le cause ed i rimedi; quando poi s'imbatte in quella, che davvero merita il nome di virtù egli è eloquente e diffuso, nè si stanca di darle rilievo e lumeggiarla per ogni verso. Di qui si parte quel sentimento generale d'onestà e di consolazione, che tutto vi ricrea l'animo, notato da ogni lettore dei

²⁴ Origine e scopo dell'opera p. 3.

Ricordi, che sperimenta leggendo un vivo desiderio di farsi [170] migliore. Ecco la moralità vera dei libri. E notate un fatto: D'Azeglio, per raggiungere questo fine, comincia coll'essere benevolo verso sè medesimo. Egli si sente uomo superiore alla comune, e ce lo fa capire con leale franchezza; senza passare mai i limiti della schietta modestia dice di sè tutto il bene, e visibilmente se ne compiace; del male si limita a dire senza ambagi quel tanto che crede. Vorremo biasimarlo? Per me lo biasimerei invece del contrario. Documenti dell'umana debolezza ne vediamo troppi intorno e dentro di noi, per desiderare che altri ce ne ammanisca; se poi quest'*altri* è un uomo venerabile, cresce la sconvenienza e il pericolo, pensando quanto la nostra fragilità sia ingegnosa nel confortarsi d'autorevoli esempi. Credo inoltre che non vi sia più reo maldicente di chi parla male di sè stesso; modestia orgogliosa e sfrontatezza vigliacca, che non hanno trovato grazia se non in tempi poveri di morale dignità.

[171]

Per questo qualche lettore de' *Miei Ricordi* è rimasto, come si dice, a bocca dolce non trovandovi narrato della vita giovanile di Massimo nessuna di quelle pagine galanti con cui (confessa l'autore) si sarebbe potuto mettere insieme un bello e saporoso volume. Io penso che l'autore avrebbe saputo scriverlo da par suo, cioè con signorile delicatezza; ma non ha voluto, e tal sia. Fra i disillusi nell'aspettazione confesso, amico lettore, d'essere stato anch'io: ma confesso pure che mi sono reso convinto alle ragioni, che l'autore dà del suo tacersi, e ripentito sinceramente di quell'indiscreto desiderio. — Vedetele al Capo XV de' *Miei Ricordi*.

II.

Ogni uomo insigne, ha notato Dollfus, spicca tra la schiera de' suoi pari per una certa qualità peculiare dell'animo, che è come la nota [172] caratteristica non solo per distinguerli, ma anche, e

principalmente, per capirli. Carattere di Massimo d'Azeglio direi la massima spontaneità; e questa a me pare di riscontrarla costantemente in tutta la sua vita privata e pubblica, come in tutte le sue opere d'arte.

Dopo una prima gioventù passata nell'«ozio senza riposo» nelle frivolezze e nelle capestrerie d'ogni genere a cui poteva abbandonarsi con tutta sicurtà un marchesino ed un ufficiale di quel tempo, Massimo d'Azeglio risolve di diventare uomo davvero. È la potenza della retta indole sua, che si risveglia; sono i germi della santa educazione paterna, che danno i loro germogli. Il suo intelletto è brullo d'ogni soda cultura; ed eccolo d'oggi in domani ad uno studio indefesso e arrangolato, da benedettino. L'animo è sfibrato nelle fatuità d'una vita galante; ed eccolo tutta serietà e forza d'alti propositi; nuove abitudini, nuovi amici, nuove passeggiate, vita nuova. Dopo quel primo fervore [173] di morale rigenerazione egli sente levarsi dalla sua coscienza una voce dolcemente autorevole che lo chiama alla pittura, e il marchesino diventerà povero artista, lascerà la patria, la famiglia, gli amici per recarsi in Roma a correre solo il difficile arringo dell'arte, ad incontrare Dio sa che disagi e traversie. — Tutta la vecchia nobiltà torinese è commossa di questo scandalo, le vecchie dame levano le palme chiedendo misericordia per il povero traviato. D'Azeglio si lascia dietro il cicaleccio di tutto questo mondo decrepito e insipiente, ed entra nella città eterna, dove pochi anni avanti aveva splendidamente vissuto, con un mingherlino bagaglio d'artista e corto a danari. Compra panni usati, campa a stecchetto e studia furiosamente, la mattina col lume, e la sera fino tarda notte. Compito il primo tirocinio nell'arte del disegno, si mette per la Campagna Romana per ritrarre quegli stupendi luoghi ed imprimersi nell'animo quel giusto sentimento del vero senza il quale [174] non si dà vero artista. A Sant'Elia e a Rocca di Papa, colle tentazioni della capitale a poche miglia, vive i lunghi mesi poveramente dentro catapecchie d'alberghi, in case disabitate e in mezzo alla mal'aria, tutto intento a sorprendere e far sue nella solitudine quelle voci

che «a' suoi devoti in via natura.» Breve; a capo di qualche tempo Massimo d'Azeglio è uomo rifatto, e per giunta un paesista rivale di Verstappen, di Hackert e di Bassi.

A quanti non sarebbe parso d'aver fatto abbastanza! Ma nell'animo d'Azeglio ferveva quella molteplicità di attitudini artistiche, che paiono privilegio degli italiani: in fatti tu lo crederesti un successore e un erede diretto di quella meravigliosa generazione da cui rampollavano Leonardo da Vinci, Leon Battista e Michelangelo. — Un giorno dipingendo quel bell'episodio di storia patria, che è *la sfida di Barletta*, gli balena alla mente l'idea di scrivere un libro, che illustrando quel fatto, dia campo a lui ^[175] di esprimere colla parola quel tanto della poesia del suo animo, che non trova nell'opera del pennello bastante significazione; e gli dia materia nello stesso tempo per un libro, che rinfuocasse anche una volta gl'italiani nel sentimento di loro dignità nazionale ed in quelle aspirazioni di libertà, che allora fortemente sobbollivano per tutte le provincie della penisola. «Al calor del dipingere aggiuntosi così il calore dello scrivere, mi gettai a furia nel nuovo lavoro; e dove avrei dovuto far ricerche storiche sui tempi, ricerche topografiche, artistiche sui luoghi, e, meglio ancora, andarci, vederli, farli miei per poterli descrivere, ebbi appena tanta pazienza ch'io leggessi le pagine relative del Guicciardini; e cominciai subito la scena della piazza di Barletta sull'Avemaria ecc.» Vedete con che disinvoltura il D'Azeglio di pittore diventa romanziere, e per giunta romanziere politico. È fatuità od audacia? No; è la ragionevole baldanza di chi ha sicuro convincimento ^[176] del suo potere. Colla stessa disinvoltura egli farà, quand'occorra, l'agitatore politico, poi il generale, poi il presidente del Consiglio de' ministri, poi il governatore di Milano, e altre cose ancora. Sono tanti germogli, che sorgono spontaneamente da un unico tronco. L'immenso plauso popolare, che accoglie il primo sorgere della sua fama, non gli dà il capogiro; quando questo plauso andrà scarseggiando e accennerà a venir meno del tutto, troverà lo stesso uomo sicuro di sè, che con una crollata di spalle e con un epigramma domina

tutto questo flutto di vicende procelloso e bizzarro. «La sua benedetta smania di facilitare ogni cosa» che egli nota nella sua fanciullezza, diventerà, governata a dovere, la più bella singolarità e la forza più operosa della sua vita.

Non si creda però con questo che per raggiungere la rettitudine della vita e per avviarsi alla varia eccellenza dell'arte, Massimo d'Azeglio non si sia adoperato con tutte le forze dell'animo [177] perseverando contro ostacoli d'ogni fatta. La spontaneità nelle opere d'arte è sempre frutto dissimulato di ricerche lunghe e laboriose, che si compiono nella coscienza e nello studio dell'artista; così è in tutte le cose degne della vita. In uno de' più bei luoghi de' *Miei Ricordi* l'autore ci mette un poco addentro al gran lavoro segreto, che gli fruttava infine il conseguimento di quelle sue morali vittorie. Quanti ostacoli e quanti combattimenti! Gli spedienti messi in pratica mostrano che egli non risparmiò nulla per vincersi e rinnovarsi; e ve n'ha alcuni, che guardando alla corteccia, parrebbero puerili, ma nascondono un severo ammaestramento, che non si dovrebbe dimenticare. Ecco come esercitava quella che egli chiama la *ginnastica del sacrificio*. «Mi venivo esercitando in piccole cose; verbigravia, rinunciare ad un divertimento, durare in una fatica mezz'ora di più ancorchè stanco, alzarmi un'ora prima, [178] differire di bere o di mangiare, ancorchè affamato od assetato, e via via²⁵.» Così fu e sarà sempre. La conquista del bene è cosa ardua, e la virtù, se non è operosa a tempo e a tempo battagliera, è una ciurmeria bella e buona, che ne porta l'apparenza ed il nome. Essa deve combattere contro delle forze malevole, che sono innegabilmente in noi, deve fare impeto contro i ribelli istinti, che tumultuano nel nostro cuore e contro gli allettamenti esterni d'ogni sorta, che c'invitano al male. In Grecia e in Roma la *ginnastica del sacrificio* si riduceva a sistema, indurando i corpi nelle fatiche e nelle privazioni, le volontà negli ostacoli; però ricorrono frequenti nelle biografie di quei grandi antichi le ricordanze del modo deliberato con cui essi s'avvezzavano a soffrire la fame, la sete, il freddo ecc. Il medio

²⁵ Capo XIII p. 245.

evo adoperò cilici e mortificazioni spietate, ma non può negarsi [179] che colle esaltazioni e gli avvilimenti del misticismo fiorirono allora anche grandi virtù private e pubbliche. La virtù facile e piana, la virtù in panciolle e sempre e solo sorridente, è trovato moderno; e tale è l'albero, tali i frutti. Massimo d'Azeglio si tenne al vecchio metodo; però debitamente quando gli si vuol tribuire una lode, che dica molto in poco, lo si chiama un'anima antica.

Come ognun vede io non dò un sunto de' *Miei Ricordi*. È un libro, a mio credere, che non si riassume. Fu mio intendimento cogliere da esso qualche riflessione opportuna e far rilevare in esso qualche tratto distinto ed esemplare dell'illustre autobiografo. Massimo d'Azeglio, così colla vita come negli scritti, ebbe sempre di mira il bene d'Italia e degl'italiani, e non è pagina di questo libro dalla quale non possiamo trarre un ammaestramento. Si apre raccomandando a noi la più necessaria delle virtù civili «quella dote preziosa, che con [180] un solo vocabolo si chiama *carattere*,²⁶» la virtù che meno d'ogni altra abbiamo, e la cui mancanza ci procacciò e ci procaccia i più grandi mali. Esso si schiude raccomandandocela con tutta l'autorità e l'affetto sacro d'un moribondo; «ricordo agli italiani che l'indipendenza d'un popolo è conseguenza dell'indipendenza dei *caratteri*.» Il libro poi è senza interruzione una conferma di questo voto del suo cuore: ed egli poteva arrogarsi il diritto di ammaestrarci e rimbrottarci, egli, la cui vita privata fu un modello di umana e civile dignità, la cui vita pubblica si può riassumere nella pratica di quella sua sentenza: «ricordiamo che l'amore della patria è un sacrificio, non un godimento²⁷.»

Resterebbe in ultimo a dire alcuna cosa sulla forma dell'opera. Io, a costo di perdere [181] per sempre la speranza di diventare accademico della Crusca, confesso d'aver dimandato a me stesso, quanti libri si sieno scritti in Italia bene come questo, dal Gozzi in

²⁶ Vol. I p. 7.

²⁷ *Corrèspondance Politique de Massimo d'Azeglio par G. Rendu. Parigi.*

poi; indi aver concluso che pochi, pochissimi. E questo per una ragione assai semplice: nella lettura de' *Miei Ricordi* io non mi sono mai imbattuto ad un pensiero, che vada faticosamente in traccia della parola e della frase che deve esprimerlo. Di quanti libri si può dire altrettanto? Anche qui domina quell'aurea spontaneità che dicemmo essere sembrata a noi la nota luminosa del carattere dell'Autore. — Sulle opere d'arte di Massimo d'Azeglio, sui suoi romanzi come sui suoi dipinti, la critica ha omai fatto un aspro lavoro, che è, pur troppo, non ancora compiuto. Ma il libro de' suoi Ricordi rimarrà, non solo come un gran documento storico, ma come una delle prose migliori del nostro tempo; nè mai, cred'io, ebbe migliore dimostrazione quel pensiero di Giacomo Leopardi [182] in cui afferma che, parlando o scrivendo di sè stessi i grandi autori appaiono sommi e i mediocri s'avvicinano ai grandi.



[183]

IL TOMMASEO POETA

[185]



I.



Come poeta Nicolò Tommaseo non ebbe fortuna e ora è poco meno che dimenticato. Perché? Potrei scommettere che ben pochi oggi in Italia si fanno questa dimanda. Intanto il suo volume di versi giace, simile a re Manfredi, «sotto la guardia della grave mora» formata dalla catasta de' suoi dizionari, dei volumi ed opuscoli letterari, didascalici, storici, politici e ascetici.

Aggiungete che il Tommaseo, vivo e morto, non è mai riuscito a svegliare intorno a sè quel movimento di calda e generosa benevolenza, che [186] spesso abbraccia e sorregge scrittori per merito di gran lunga a lui inferiori. Le cause sono parecchie ed alcune, certo, a lui molto onorevoli: prima di tutte, forse, la grande e rude libertà con cui giudicava, secondo il suo intimo convincimento, uomini e fatti. — Angelo Brofferio ci ha lasciato scritto nelle sue memorie che incontratosi per la prima volta col Tommaseo da un libraio, lo trovò subito antipatico. Anche oggi che il vecchio dalmata dorme da più anni nel piccolo cimitero di

Settignano, si direbbe non ancora spenta quella antipatia ostinata, dalla quale nemmeno i suoi ammiratori più caldi andavano sempre immuni. *Habent sua fata*, gli autori del pari che i libri.

Ma a me piace tornare di tanto in tanto al grosso volume delle poesie tommaseiane: cinquecento e più pagine, edizione Le Monnier. Le prime hanno la data del 1832, le ultime vengono fuori negli ultimi anni di lui; e poche settimane avanti la morte il Tommaseo poetava.

[187]

In questo libro è veramente, per chi sappia cercarlo, dipinto tutto l'uomo, meglio assai che nelle lettere, che volgono spesso al sermone, e nelle critiche sottili e nelle polemiche iraconde. Ho detto per chi sappia cercarlo, che in un volume di versi per quanto essi ritraggano dell'animo e dei casi della vita d'uno scrittore, non si dee pretendere di leggere come in una autobiografia. Gli argomenti delle poesie sono numerosissimi e svariati; l'animo però è sempre il medesimo, quasi fascio di luce, che si rifrangano in mille raggi. E non vi è lato di esso che non si venga manifestando in questo o in quel componimento; ora di faccia, ora di profilo; quando in iscorcio e quando di prospetto; alcune volte in luce diffusa, più spesso in una penombra vaga con certe sfumature e certi riflessi, che non si avrebbero da nessuna autobiografia.

Chi lo conosce per le sue prose infaticabile panegirista delle liriche del Manzoni s'aspetta [188] di trovare ne' suoi versi più d'una reminiscenza manzoniana. Invece, sulle prime, appena qualche somiglianza nei metri, poi scompare anche questa. La frase, la scelta delle immagini e i movimenti ritmici non solo si dispaiono da quelli del poeta degl'*Inni*, ma in nessuna parte li ricordano. È insomma una foggia di poetare del tutto diversa. Il Manzoni si effonde largamente coi moti poderosi dell'estro, e le idee ben distinte passano rapidissime ad un tempo e chiarissime dinanzi alla mente del lettore. Il Tommaseo invece tira sempre a raccogliere, a condensare, a infittire concetti e immagini per

modo che ogni tanto fa d'uopo fermarsi a scomporre un poco quei ricchi intrecci di forme, che spesso si adombrano scambievolmente; di guisa che manca quasi sempre a lui la luminosa perspicuità, che è forza principalissima della lirica. Però, una volta date al poeta queste cure d'analisi, con quanta dovizia di belle cose egli vi ripaga!

[189]

È detto d'alcune opere dei nostri grandi musicisti, che coi motivi dei quali sono piene zeppe si avrebbe il materiale melodico per comporre quattro o cinque melodrammi. Similmente s'è indotti a pensare leggendo molte poesie del Tommaseo massime le più brevi.

II.

Il Tommaseo fu molto e variamente ispirato a poetare da quelli, che egli chiama «i pochi e per lo più non corrisposti amori» della sua giovinezza. In una edizione dei suoi versi fatta a Napoli e che ora non ho sott'occhio, ricordo che mi fece caso una serie di poesie intitolate: *Ad Una: Ad un'Altra...* e via di seguito. Nell'ultima edizione quei titoli sono un po' cambiati e le rime d'amore miste, quasi dissimulate con senile verecondia, ad altre d'altro argomento. Ma per tutto il volume corre un soffio di passione amorosa, che talvolta s'insinua fin dentro ai carmi più austeri.

[190]

Fatto è che questo asceta del secolo decimonono senti fortemente l'amore della donna: e nella donna tutto. Ne fanno ampia fede i suoi versi, ov'è un originalissimo connubio d'ispirazioni ideali e sensuali, senza che mai vi si riveli lo sforzo artificioso, come nella *Volupté* del Sainte-Beuve, ma uscenti quasi d'un solo getto dall'anima sua.

Nè i versi soli fanno fede. Chi non rammenta certi tocchi audaci alquanto nella sua descrizione del *Sacco di Lucca*, e più ancora certe pagine descrittive nel racconto *Fede e Bellezza*? Adesso che le ragazze leggono Emilio Zola, quelle pagine parranno fredde e fors'anche troppo castigate; ma allora quando il romanzo fu letto si levarono grida di stupore e d'indignazione. Alcuni amici del Tommaseo (che già a più riprese s'era guadagnato il titolo di scrittore *pío*) non sapevano rinvenire dalla sorpresa. E in un giornale di Torino usciva una critica del romanzo in cima alla quale [191] era posto nientemeno che il motto giovenalesco: *quis feret istas luxuriae sordes?*... Dal motto ognuno può indovinare il tenore dell'articolo.

Eppure nell'animo del Tommaseo trovavano modo di comporsi amichevolmente, per esempio, la scena in camera tra Maria e il principe russo e la religiosità e l'unzione devota di tutto il racconto. Ed io non ci trovo proprio nulla a ridire. Questo povero tema della moralità dell'arte, oggi con tanto uggiosa insistenza bistrattato, nove volte su dieci, vien frainteso perchè, nei casi concreti, si trascura di risalire, con verace umanità di criterio alla ricerca delle ragioni intenzionali dell'artista, giudicando da quelle non solo l'opera, ma l'uso a cui vien destinata.

«*Omnia munda mundis!*» rispondeva fra Cristoforo a quel frate portinaio, che gli voleva mettere degli scrupoli per il capo: e gira e rigira bisognerà risolvere la questione così, senza intolleranze e senza sofismi.

[192]

Questo delicato profumo erotico vapora qua e là assai frequente in mezzo ai versi. Il poeta vuol collocare in alto, molto in alto, l'amore della donna:

Dammi l'anima tua. Queste beate
Splendide forme che gentil passaggio
Fan d'una in altra, come all'aura estiva

Biancheggiando ricresce onda sovr'onda,
Sono intoppo a' miei sguardi. E non *la forte*
Voluttà che, com'angue, in mezzo al verde
D'ogni parte di te guizza e si snoda,
Nè 'l crin, largo sugli omeri scorrente,
Nè 'l *fremere della vita che s'affretta*
Per vanire in un bacio o in un amplesso,
Cerco misera in te
. Povera ignuda,
Dammi l'anima tua!...

Questi sciolti e quelli, che seguono sono, a mio giudizio, dei più belli ch'io m'abbia letti mai: e rivelano il sentimento d'un uomo per il quale l'ascensione dal reale all'ideale non era un mero concetto retorico, ma una realtà fortemente sperimentata ne' suoi due termini. Le [193] altezze serene a cui egli vuole slanciarsi non gli saranno forse contese: ma intanto egli sente ancora tutti i fremiti della vita terrena; e nell'atto di sdegnarli e d'abbandonarli se li raffigura con sì calda evidenza di colori, ch'io temo la loro memoria tentatrice non l'abbia mai a lasciare compiutamente libero. E non solo dei moti umani del suo cuore egli si ricorda: vuole anche dalla donna, che deve assurgere con lui alle sublimità dell'amore ideale, un abbandono di confidenze per lo meno pericoloso:

E ancor sei bella. Ancor nel tuo segreto
Siede il dolor ch'è di virtù consorte:
E d'altre gioie i memori desiri,
E l'angel del rimorso e dell'amore
Parlan là dentro. *Oh! le presenti noie*

Dimmi e i deliri andati: ad uno ad uno

Contami i passi della larga via...

. Il cuore arcano

Aprimi e *al tocco della man pietosa*

Risponderan le viscere profonde

D'amarissima colpa inebbriate.

Qui vengono a mente alcuni versetti del *Cantico dei cantici*; e si rimane un poco in [194] dubbio se questo sia misticismo impepato di sensualità o sensualità pura e semplice giulebbata di misticismo...

III.

Chi volesse anche meglio conoscere nel Tommaseo questa maniera singolare di concepire la passione amorosa, mistura arditissima di pura idealità religiosa e di sentimento umano vivo, plastico e addirittura carnale, non ha che a leggere il suo racconto in ottava rima, intitolato: *Una serva*.

Io la credo, a costo di parere esagerato, una delle migliori poesie narrative che siansi composte in questo secolo, in Italia, che certamente non ne abbonda. Leggetelo, e mi saprete poi dire che cosa diventino certe novelle di Tommaso Grossi al paragone.

Si tratta di un vescovo di Firenze, che s'innamora d'una serva. Egli la vede tra le donne [195] inginocchiate mentre sale processionalmente a Fiesole per la festa delle Rogazioni. La chiama a sè e ascolta dalla sua bocca i miseri ed umili casi della sua vita. Se ne innamora. Essa cade malata e il vescovo non può resistere al desiderio d'accorrere al suo letto, e dietro sua preghiera la confessa. Continuano le visite:

Un dì, mentre ch'egli esce, ella di grata

Tenerezza innocente inebriata,
Tese la man ver lui fuori dal letto
E fuor con mezza la persona s'erse,
E le giovani braccia e il giovin petto,
Mezzo velato da' capei, scoverse...
Quasi a suon di battaglia, a quell'aspetto
Raccoglie il pio le sue virtù disperse;
E fugge: ella rimase a tese braccia,
Poi con le aperte man coprì la faccia,
E, più che di peccato, vergognosa
È di quell'atto e dentro si tormenta.

.

Le tenui ma commoventissime vicende di questo amore; i turbamenti, le lotte, le tempeste che agitavano l'animo e i sensi del vescovo, [196] il contegno della fanciulla ignara dell'affetto per lei sorto, ma pure vagamente preoccupata, sono descritti dal Tommaseo in modo nuovo, vero, mirabile.

Zanobi si risolve a confessarsi a un suo prete di quel pensiero peccaminoso; il prete lo rimanda con parole miti a un tempo e terribili. Finalmente e' trova la forza di prendere un provvedimento decisivo; restituire Agnese in libertà e mandarla per sempre a vivere lontana. Viene il momento della separazione; e il dialogo e la scena che seguono io rinunzio a descrivere, perchè mi paiono uno di quei pezzi di poesia per i quali un riassunto, e sia pure ben fatto, è sempre una irriverenza:

.

— Agnese, a tal siam noi, che non possiamo

Vivere omai sotto un medesimo tetto.

Serva vederti non poss'io che t'amo,

T'amo di forte ed inconcesso affetto:

Nè tenerti potrei, siccome io bramo,

Senza tirar su noi giusto sospetto;

[197]

Nè, che d'infame accusa il carico resti

Sulla memoria mia, tu sosterresti. —

— Questo non dovre'io farti palese

Ma nol posso celar. — Tacque, e riscosso

Quasi d'alto pensier, poscia riprese

Lente abbassando ambe le man: — Non posso! —

Duolo, pudor, pietà, facean d'Agnese

Il volto ad ora ad or pallido e rosso.

Nuovo quel dire e strano a lei pareva,

Pure il cor mormorava: i' lo sapea!

.

Il vescovo all'ultimo momento le cinse al collo una povera croce e accompagna il dono colle parole d'addio:

Questo ti sia memoria, le dicea,

Del mio dolore. — Ed ella: — o padre mio! —

E la man gli baciava, e soggiungea

In fra i singhiozzi: — vi consoli Iddio!

Egli e voi mi perdoni: io son la rea
Che tolsi pace a un cuor sì buono e pio. —
— Tu la rea? — sciamav'egli e le tremanti
Labbra beean le lagrime stillanti.

— Dimmi almen che per me Dio pregherai
Tutti i dì. — Tutti i dì con tutto il cuore. —

[198]

— Che ne' bisogni a me ricorrerai
Come a fratello. — Oh! mio benefattore! —
— Che, se uno sposo Iddio ti manda... — Oh mai.
Non resta in questo cor luogo all'amore. —
— L'angiol tuo ti protegga: Iddio ti dia
Ogni suo bene, Agnese... Agnese mia! —

Un altro aspetto assai notevole delle poesie del Tommaseo è lo studio dei metri, i difficili rigori ch'egli si impone coll'uso delle rime, e gli intendimenti arditi di novità che tratto tratto palesa. Mentre tutti i poeti italiani del suo tempo prediligevano i facili settenari manzoniani o i decasillabi galloppanti del Berchet o spaziavano comodamente negli sciolti e nelle libere stanze rimesse in onore da Leopardi, questo poeta amava la Musa «dallo stivaletto serrato.»

Nei conserti rigorosi e nei frequenti richiami delle rime (anche da strofa a strofa) egli non rimane indietro nè ai poeti provenzali, nè ai nostri lirici del trecento. Basta guardare, fra tante, la sua lirica dedicata a Gino Capponi intitolata: *Le Memorie dell'uomo*; un viticchio [199] di difficoltà volontariamente poste e trionfalmente superate.

Anche ai metri nuovi o rinnovabili ebbe l'occhio. Nel componimento *Voluttà e rimorsi (Elena)* egli ci ha lasciato,

parmi, il primo esempio di esametri italiani veramente belli, perchè secondano, non incepano l'estro e lo significano con potenza d'armonie nuove:

Allor che 'l fremito della pugna dall'ardua torre
Ascolto, al sommo del petto il core mi balza,
E dico: ah! quanti da la ferrea destra di Marte
Per te tormenti sostengono, svergognata.
Troia di destrieri domatrice e i nobili Achei!
Per te di vedove consorti e d'orfana prole,
Fùnebre, ne' tetti, ne' templi corre ululato,
Che 'l giovane ancora genitore e il dolce marito
Veggono travolti rotolar nella polvere, e pianto
E lai versando sul petto recente ferito,
Reggono con mano la cara cervice cadente.

.

Con questi versi comincia il carme, ma non sono de' migliori. — Altro verso ch'egli trattò magistralmente e dopo di lui acquistò alcuna [200] voga è il novenario. In un componimento intitolato: *Mane, Thekel, Phares* egli li adopera tronchi e rimati a due a due. Il componimento è una fantasia grandiosa e forte intorno alla storia dei popoli: e quei molti novenari così rimati e tronchi gli danno uno strano carattere di leggenda e par di sentirvi il cozzo fatale degli avvenimenti e il brontolio delle collere divine.

Ecco, per es., descritta Roma antica negli eccessi della sua strapotenza tirannica, ebra e lasciva, punita poi dalla invasione dei barbari:

.

Al fiero banchetto sedè
La fame del popolo re;
Nutrì, senza amor nè pietà,
La sua con le altrui libertà;
De' popoli bevve nell'òr
Le lagrime, il sangue, i sudor;
De' pesci la carne cibò
Che l'uom di suo sangue ingrassò:
Sull'armi sdraiossi alla fin
Briaco d'orgoglio e di vin.

[201]

Quand'ecco terribile a udir
Falangi da Borea venir,
E Roma col lungo ulular
Dal duro letargo destar,
Che indarno col ferro e con l'òr
Discacci l'avarò furor.
Qual vento che il vero soffiò,
Qual flutto che il turbo gonfiò,
S'avventano senza pietà
Su lei che difesa non ha.
La forzano i barbari re,
Forzata la pestan co' piè;
E il cranio in cui bevono è pien

Del sangue del fiacco suo sen.

.

L'episodio della rivoluzione francese, il vigoroso espandersi della giovane civiltà americana, tutta materialità di lavoro e di dominio; e quanto di babelico e di pauroso si agita nei tempi moderni, è pure descritto in questo metro in forma efficacissima, con un tono più da veggente antico che da poeta modernissimo. È un componimento che Victor Hugo, credo, non isdegnerebbe.

[202]

IV.

Da ultimo noterò come in questo grosso volume di liriche non possa non destare ammirazione (in mezzo ai difetti del tempo, dello scrittore e dell'uomo) la stragrande varietà di argomenti dai quali il poeta ha saputo attingere ispirazione. Non vi è tasto nella immensa armonia delle cose, ch'egli non abbia toccato, traendone suoni quasi sempre originali: l'amore in tutte le sue forme più nobili e commoventi; la religione ne' suoi misteri di gioia e di terrore e perfino nelle pratiche sue più minute e più bigotte; il patriottismo, dall'inno a Dio Sabahot all'inno per la guardia civica; la natura infine con tutti gli aspetti, gli elementi, i fenomeni suoi grandi e piccoli.

Il Tommaseo era un ingegno mobile, inquieto, cercatore e, in mezzo alla sottomissione della fede, audacissimo. — All'arte egli non riconosceva limiti prescritti se non dalla stessa legittima [203] potenza dello spirito inventore. — Questa inquietudine di ricerche è continua in tutti i suoi scritti d'arte, e dà al suo discorso e alle sue idee un ondeggiamento vago, singolarissimo. È acuto spesso e peregrino nelle minuzie; talvolta impedito da scrupoli e pedanterie quando parrebbe sul punto di liberarsi a grandi voli.

Ma l'animo aveva sempre al grande e al nuovo. E gli passavano per la mente delle strane visioni che allargavano a un tratto smisuratamente l'usuale campo dell'arte, testimonianza non dubbia che era in lui un estro originale e potente, da circostanze peculiari condannato spesso ad una dormiveglia penosa. — Un giorno a Venezia, persuaso di esser vicinissimo a morte, scriveva al Capponi dando conto di certi suoi manoscritti:

... «Seguono alcuni studi grammaticali; un discorso sul ritmo latente della lingua italiana, e sulla potenza del numero: una proposta di riforma ortografica, che designando con picciol [204] segno la *c*, la *g*, la *s*, la *z* dolcemente pronunziate, dalle altre, renderebbe inutile tutti gli *acca* e molti *i*: farebbe il leggere più agevole, più spedito lo scrivere. E perchè i sogni confondono le grandi alle piccole cose, sognavo una visione intitolata *gli Spiriti*, dove rappresentare varii ordini d'intelligenze superiori all'umana, che si servono de' mondi, come l'uomo si serve delle sue dita, e con quelli operano nello spazio immenso, secondo i disegni di Dio. A quest'ultimo lavoro la scienza umana è ancora immatura: ma le scoperte astronomiche dall'un lato, e dall'altro lo studio sulle tradizioni orientali, su certe parole della Bibbia incomensurabilmente profonde, potrebbero farne scusabile l'ardimento. Ma quando io avessi ancora vent'anni chi sa se di tanti sogni potrei degnamente avverarne pur uno? Sento l'ingegno e l'animo venir meno: la mia ignoranza l'imperizia, l'indegnità mi spaventano. Meglio morire.»

[205]

Singolare mescolanza di grammatico e di poeta, conservata financo nelle preoccupazioni supreme della vita.

Bisogna convenirne: questi neo-romantici avevano un vastissimo orizzonte tutto popolato di ideali, che (da parte adesso la questione del loro valore filosofico) somministravano una molto più numerosa e svariata materia d'arte, che noi non abbiamo. A noi quell'orizzonte si va sempre più rinchiudendo e ogni anno che passa togliamo una corda alla nostra vecchia cetra.

Quali corde sapemmo noi sostituire? A momenti la lirica vera è ridotta al paesaggio, popolato di qualche monologo sentimentale o filosofico. Io temo forte che il Carducci abbia parlato da profeta vero, facendo paurosi vaticini sull'avvenire della lirica...



ERNESTO MASI
(STUDI SULLA RIFORMA IN ITALIA NEL SECOLO XVI)

[209]



I.



Argomento assiduo degli studii di questo giovane pubblicista sono, da più anni, i tempi della Riforma in Italia e gli episodi molteplici e le singolari manifestazioni che quel grande avvenimento assunse fra noi nel secolo decimosesto, e prima e dopo negli apparecchi e nelle conseguenze. — Avemmo già un primo saggio di questi studi in una monografia su Girolamo Savonarola stampata a Firenze dal Cellini nel 1871, ove l'autore sintetizza ed integra con molto acume e serenità di critica i giudizi recati dagli [210] storici italiani e stranieri intorno alla vita e agli intendimenti di quel nostro inconscio precursore di Martin Lutero.

Ernesto Masi possiede, a mio vedere, le qualità che si richieggono per essere ai tempi nostri lo storico giusto della Riforma in Italia. E ciò dicendo intendo di accennare peculiarmente alla temprà filosofica e morale dell'animo suo; avvegnachè ad impresa così grave non basti la copia delle cognizioni e il magistero generico della critica sui fatti. Sono

queste le doti, dirò così, elementari d'ogni buon scrittore, ma pur possedendole in larga misura, è facile rimanere al disotto dell'argomento. La Riforma in Italia non può essere imparzialmente narrata e giudicata nè colla partigianeria riformista del Mac-Cree, nè collo zelo cattolico spesso soverchiante in Cesare Cantù; e nemmeno con quell'anticipato sprezzo volteriano che agli umanisti del secolo decimosesto (papa Leone X diede l'esempio e il motto) non lasciava vedere, in quel titanico [211] rimescolio delle coscienze cristiane, null'altro che un volgare battibecco di frati gelosi fra loro della potenza del proprio ordine.

Il Masi, ripeto, ha la tempra morale e filosofica che si richiede nello storico di un rivolgimento religioso. — Non è un credente nel senso dogmatico della parola, ma come il Rénan e il Guizot in Francia, il Villari e il De Sanctis in Italia, sente la potenza dell'ideale religioso e l'importanza delle sue manifestazioni nella storia. Non giudicherebbe mai il martirio di Tommaso Moro colla spietata freddezza dell'Hume, nè il martirio di Giordano Bruno coi criteri cattolicamente disumani dello Scioppio o di Tullio Dandolo. Al di fuori delle intricate disputazioni religiose e degli *odii teologici*, che la storia di tutti i tempi e di tutte le religioni ha resi così spaventosamente proverbiali, egli si lascia reggere da un alto senso d'umana equità, la quale poggia forse i piedi in un *probabilismo* mite a un tempo ed arguto, ma si avvicina col capo [212] alle regioni luminose della eterna giustizia, certamente più che non facciano coi loro istinti indomabili di intolleranza e di parzialità gli storici romani e i riformisti.

Egli ragiona con larghezza ed elevatezza della Riforma in Italia nel secolo decimosesto, considerandola come una propaggine necessaria del Rinascimento italiano, il quale d'ogni lato col risveglio degli spiriti e della cultura spingeva la società italiana fuori della stretta cerchia medioevale; al tempo stesso che il Rinascimento, colla sua esuberante forza rivoluzionaria, doveva poi oltrepassare anche i confini del dogma riformato e quindi

convertirsi in troppo saldo ostacolo al pieno e stabile sviluppo d'un rivolgimento religioso fra noi. Questa specie di circolo vizioso in cui l'Italia d'allora si trovò serrata, diede campo alle grandi forze conservatrici della Chiesa romana di prendere il sopravvento, e così, coll'aiuto della Spagna e dei gesuiti, il Concilio tridentino potè chiudere l'era de' tentativi [213] sparpagliati e incompleti con una più profonda e letale sottomissione.²⁸

Sono molto notabili le pagine con cui l'autore termina il suo studio sui Burlamacchi toccando il problema della Riforma religiosa in ordine al nostro tempo e allo stato della scienza critica posta di fronte ai dommi d'ogni chiesa cristiana.

«... Le veci della lotta sono oggi mutate. La ragione, la scienza assalgono tutte le forme religiose, e il Protestantesimo ha esso pure mestieri di difendersi da questo assalto formidabile. Ogni giorno la ragione e la scienza apprestano l'una all'altra armi nuove; e già molti si chiedono, se [214] c'è un avvenire religioso e quale sarà. Molti se lo chiedono impensieriti e dolenti. Molti lo negano audaci. Ma forse questa stessa lotta, che sotto forme variate si riproduce incessante, mostra che essa risponde ad alcun che di così riposto e di così necessario alla natura umana, da non esservi forza contraria che la distrugga. La Riforma ha fatto molto per conciliare ragione e fede, religione e civiltà. Essa ha trovato la formola del libero esame... E così è, che quando lo spirito positivo delle società moderne, col suo tragrande sviluppo, incominciò a perturbare le antiche armonie del mondo morale, le nazioni protestanti hanno resistito meglio all'assalto;... non ebbero bisogno di scindere l'uomo, il credente, il cittadino, ma, riparato nell'intimo della coscienza di ciascuno, il sentimento religioso

²⁸ *I Burlamacchi e di alcuni documenti intorno a Renata d'Este ecc. Bologna presso Nicola Zanichelli 1876. Leggi attentamente da pag. 66 a pag. 79 in cui l'A. discorre il diverso impulso, il diverso procedimento e i risultati diversi del moto riformista in Italia e in Germania. È un parallelo magistralmente fatto, che epilogica e condensa, a nostro avviso, i più sani criteri storici e filosofici per giudicare quel grande avvenimento.*

continuo più o meno ad afforzare la convivenza sociale. — Checchè sia di tuttociò, amare il progresso ed averne paura non è da uomini...»

[215]

Ma il critico che guardi attento lo studio sui Burlamacchi vi troverà forse qualcosa a ridire in ciò che concerne la unità del disegno ragguagliato all'intendimento generale e allo stesso titolo del volume. — Tutta la prima parte infatti della monografia, che è anche la più lunga, discorre di Francesco Burlamacchi e del suo grande e infelice disegno di riunire in federazione le città di Toscana per contrapporle nell'interno con forze gagliarde alla crescente invasione medicea, e per l'estero a quei due eterni sopracapo d'ogni autonomia italica che erano la potenza del Papa e dell'Imperatore. — Ora tutto questo non si attiene che per un filo molto tenue alla storia della Riforma in Italia, se è vera, come pare, l'opinione adottata anche dal Masi, che Francesco Burlamacchi non fu seguace delle novità religiose, o tutt'al più le venne qualche volta considerando con un criterio esclusivamente politico, alla maniera del Guicciardini e degli uomini di Stato d'allora.

[216]

La narrazione dei fatti attinenti alla famiglia Burlamacchi, ripresa circa venti anni dopo la misera fine di Francesco, assume più stretta attinenza coi casi della Riforma religiosa in Italia.

Il figlio Michele Burlamacchi e la sua donna Clara Calandrini appartengono già alla religione riformata, e sono costretti, insieme a molti altri notabili di Lucca, a prendere la via dell'esiglio per sottrarsi alle severe ordinanze del Governo della repubblica e alla tema di peggio.

Qui l'autore comincia a seguire l'illustre e sventurata famiglia nelle sue peregrinazioni in Francia, attraverso gli orrori delle guerre di religione e finalmente a Ginevra, ove prese stabile dimora con tanti altri esuli italiani, i quali riparavano in quel

tempo fra le mura della *Roma protestante* dalle persecuzioni del Santo Uffizio, che omai infieriva in ogni parte della penisola.

[217]

Il Masi, senza abbandonare mai il sobrio colorito della narrazione storica, riesce ad innamorare il lettore de' suoi personaggi, e le figure di Michele e di Renata Burlamacchi si stampano nell'anima con tratti incancellabili.

Ogni asserto storico è avvalorato da documenti richiamati a piè di pagina senza ostentazione erudita ma con vero senso di opportunità. Fra i documenti ve n'ha uno di somma importanza che l'autore ha il merito d'avere rimesso in circolazione, togliendolo dalla Biblioteca del principe di Piombino in Roma. È una descrizione stampata nel 1572, *della solenissima processione fatta dal Sommo Pontefice nell'Alma Città di Roma per la felicissima noua della setta Vgonottiana con la iscrizione posta sopra la porta della Chiesa di San Luigi etc.* — Nella suddetta «iscrizione» poi Carlo IX è paragonato all'Angelo mandato dal Dio degli eserciti a sterminio degli eretici e perduelli: e nell'*oremus* detto dal Papa nella [218] chiesa di S. Luigi si prega il «Dio della misericordia» a continuare il suo aiuto perchè abbia compimento la gioia (*gloriosam laetitiam!*) del popolo cattolico colla totale dispersione dei suoi nemici.

II.

Nella seconda parte del volume, sotto la modesta apparenza d'una collazione di documenti intorno a Renata di Francia duchessa di Ferrara, il Masi ci appresta una vera e completa biografia, della figliuola di Luigi XII, biografia promessaci da molti anni dal signor Bonnet. Di questa illustre donna, la cui figura spicca così originale e gentile in mezzo ai conflitti religiosi d'Italia e a quelli ben più feroci di Francia, così giudica il prof. Giesebrecht: «Pochi, al pari di lei, sentirono ripercuotersi nell'animo i commovimenti politici e religiosi del suo tempo; in

mezzo ai quali, se [219] si considerano i suoi rapporti di parentela, essa opera con una libertà di spirito veramente rara. Ma per quanto levasse l'animo a grandi cose, essa si segnalò molto più pel sentimento, come è proprio delle donne, di quello che per la parte che prese agli avvenimenti. Ereditò assai dello spirito di suo padre, il quale aveva dato nuovo splendore alla corona di Francia, tentato di assodare in Italia la potenza francese, e resistito con gran vigore alle pretese spirituali e temporali della Corte di Roma. Renata, per quanto era da lei, osteggiò in Italia la potenza spagnuola e contro i Papi si fece centro di una opposizione pericolosa. Con mezzi inadeguati osò contendere al Papa ed all'Imperatore la loro vittoria. Tornata in Francia provò di opporsi alla guerra di Religione e di assicurar alla patria la pace, ai suoi correligionari una esistenza tranquilla. Anche qui pigliò impresa superiore alle sue forze e si trovò contro come nemici, coloro che essa amava di più.»

[220]

Il racconto documentato del Masi è tutto una riprova storica di questo giudizio del dotto tedesco. — I documenti, stampati a parte e inediti quasi tutti, oltre chiarire molti punti oscuri o controversi della vita di Renata, spargono gran luce sulla storia contemporanea, sulla Corte di Ferrara, la vita agitatissima dei duchi Alfonso I ed Ercole II, la dimora di Calvino in Italia, il nostro movimento riformista e le guerre di Religione in Francia. Nel primo di questi documenti, messer Galeazzo Estense Tassoni, inviato pel duca a Parigi, dopo avere narrato che il matrimonio di «Dono Hercule e Madama-Renea» fu colà celebrato «con tutte quelle granditie et grandissimi honori che a gran Re si spettano» e che alla mezzanotte gli sposi furono posti in letto, tira innanzi con gravità diplomatica: «quello che là si abbino fatto, da sua Signoria Vostra Eccellenza lo saprà; io per ancora non lo so...» — L'ultimo documento è un dispaccio dell'ambasciator veneto [221] Francesco Morosini (1575), il quale annunzia che Renata è morta nel suo dominio di Montargis: «la quale (Renata) con la ostinata sua mala opinione nelle cose della Religione, *haverà sepolta*

l'anima sua nell'Inferno» — In queste parole del diplomatico veneziano è come a dire fotografato lo spirito dei tempi. Che valse alla infelice duchessa una vita tutta spesa nell'esercizio delle più nobili virtù domestiche e civili? Essa non rimane che come un'«anima dannata» nel ricordo dei cattolici; mentre poi i protestanti, esagerando forse alla loro volta, ne fanno addirittura una santa.

La storia imparziale si libra fra questi giudizi esaltati e partigiani, e ricomponne le sembianze genuine così agli idoli come alle vittime della passione e dei pregiudizii umani.

Il Masi, che per essere imparziale non ha bisogno di sforzo alcuno, renderà grandissimo servizio alla nostra letteratura storica, continuando in questi studi da lui già condotti a [222] così buon punto.²⁹ — Il campo è vasto e nobile quant'altro mai. Certo è che nell'Italia del secolo decimosesto, quasi tutti gli spiriti magni parvero a un tratto come lambiti dall'ala d'una folgore misteriosa. Sentirono il bisogno di un più alto e più schietto ideale religioso, anche in mezzo alle pompe artistiche di cui cercava ringiovanirsi «la vecchiezza inferma del cattolico rito.³⁰» Quel sentimento nella maggior parte di loro fu passeggero e forse istantaneo; ma in parecchi durò lungamente allo stato di preoccupazione melanconica e profonda, che si riflettè vivacemente negli atti contraddittori della vita, nelle speculazioni vaghe della mente, nelle forme ondegianti dell'arte. In alcuni si [223] rivelò arditamente con zelo e potenza d'apostolato, con eroismo di martirio.

Se uno storico riuscirà, un giorno, a scoprire ed illuminare quella specie di *sottosuolo* mistico, coperto dallo smagliante epicureismo di quella grande epoca, egli farà al mondo una rivelazione meravigliosa ed importantissima per chi studia le

²⁹ L'A. non ha tralasciato dal 1876 in poi gli studi sulla Riforma in Italia. Ne fanno preziosa testimonianza le sue monografie intorno a Vittoria Colonna, Girolamo Castelvetro e i Valdesi pubblicate nella *Rassegna Settimanale*.

³⁰ Terenzio Mamiani. *Inno alla Chiesa primitiva*.

forze vive e le vicende dello spirito umano. — Sarà allora sfatata quella falsa scuola storica (venuta dal di fuori e *servilmente* oggi seguita in Italia) che nel nostro glorioso Rinascimento non vuol vedere che scaltrimenti machiavellici e paganesimo male ammodernato e lezzo aretinesco, coperto dai fiori dell'arte. — Il più e il meglio si nascondono e si trascurano, mutando il nobile ufficio della storia in un triste lavoro ingegnoso d'abbassamento e di demolizione. Ma l'epoca del Rinascimento italiano è come il monte Parnaso dipinto da Raffaello. Alle falde e alla mezza costa non vedi che fiori vani e le forme lascivette della beltà superficiale; [224] mentre su nella vetta sublime, vicina al cielo, canta il divo Apollo e lo ascoltano le Muse in nobile rapimento di pensieri e d'affetti.



GIUSEPPE GIUSTI

[227]



I.



Parlare di Giusti a Toscani, qui nel luogo ov'egli è nato, in quest'ora festosa quando lo scuoprimento della sua statua domanderebbe una voce piena d'autorità che in poco riassumesse e scolpisse il pensiero riverente della patria che la innalza, è impegno da svegliare il senso della paura anche in chi si ritenesse molto più forte ch'io non sia, e il senso della modestia anche in chi come Volfango Göthe professasse per questa virtù un disprezzo grandissimo. E nè meno mi rinfranca l'idea che, qui accorrendo e parlando [228] io non toscano, possa in qualche guisa aumentarsene il significato nazionale di questa genial festa dell'ingegno e dell'arte. Oh! no. La italianità di Giuseppe Giusti e della sua gloria letteraria non ha bisogno di essere comechessia affermata, chè con troppe voci e troppe testimonianze Italia da quarant'anni la confessa e l'acclama.

Italiano, era animo mio di recarmi in questo giorno come in pellegrinaggio a vedere la terra ove nacque il poeta «che tutta Italia onora» e inchinarmi al suo monumento. Se la cortesia

autorevole di un amico mi fa oratore a questa inaugurazione, voglio subito dichiararvi, che intendo ricambiare l'insigne onore nei soli modi ch'io possa: cioè parlando senza artificio e parlando brevissimo.

Ho nominata la italianità di Giuseppe Giusti; e vi dirò ancora in che senso io la intenda. Egli, meritamente illustre, sedendo nella piccola schiera degli scrittori davvero originali e che [229] nel nostro secolo onorarono l'Italia, spicca in mezzo ad essi per una fisionomia schiettamente e direi quasi rigidamente italiana. Voi sapete come sul finir del secolo scorso e sul principiare di questo l'Italia da prima socchiudesse, poi spalancasse le sue porte alle letterature straniere. Fu un bene? — Fu un male? — Questione omai inutile dal momento che tutti sono d'accordo nel riconoscere che fu la conseguenza di un moto storico, complesso e inevitabile. A quel modo che la vita e la cultura italiana fluirono per tutta Europa quando noi, usciti dal medio evo, avemmo riaccesa la fiamma dell'incivilimento, la vita e la cultura di tutta Europa dovevano rifluire sopra di noi quando, maturatisi i tempi e fatta più diffusa la civiltà, il vivere sequestrati e rinchiusi nel concetto delle vecchie nazionalità intellettuali, sarebbe stato lo stesso che morire d'isolamento o ammuffire nella inedia; quando (come dicevano quei del *Conciliatore*) le Alpi non potevano, anche volendo [230] tutti gli italiani, tramutarsi in una gran muraglia cinese.

Ed ecco che tutti i nostri scrittori sentono questo soffio ultramontano e, a seconda che sono deboli o forti, piegano a imitazioni servili o mutano in sangue ed anima la vita che spira dal di fuori per trasfonderla poi in opere segnate d'impronta originale; non però tanto che ogni indizio di quella derivazione ne rimanga del tutto celata. Così in Ugo Foscolo, prosa e versi, senti un alito che non viene nè da Zacinto, nè da Bellosguardo: senti che l'uomo ha pianto sulle lettere della *Nuova Eloisa*, ha palpitato e disperato con Werther, s'è mescolato alle visioni melanconiche dei poeti inglesi. — Perfino intorno alla fronte olimpica di

Vincenzo Monti vedi, in principio e in fine, ondeggiar qualche falda di nebbia caledonica.

Nel Nicolini e nel Guerrazzi, che insieme al nostro compongono la gloriosa triade toscana, gli effetti della letteratura straniera sono del pari [231] manifesti: e nelle tragedie del primo, vedi mescolarsi e urtarsi colla corrente greca e alfieriana quella altra corrente di passione e di moti drammatici, che va da Guglielmo Shackspeare a Federico Schiller; mentre nell'anima forte del Livornese aleggia lo spirito di Byron, come in proprio dominio. E te lo direbbero, s'egli stesso nol confessasse, le sue fantasie traenti al cupo e al feroce, e quell'inquieto e frequente affaticarsi dell'estro dietro immagini strane e sentenze inaspettate.

Giuseppe Giusti, all'opposto, batte una via propria e in tutto casalinga. Già egli non prova nè predilezione nè gusto per i libri forestieri. In una sua lettera a Silvio Giannini li chiama in genere *libracci*; dice che ha *qualche volta la breve pazienza di leggerli e che gli lasciano nella testa una striscia d'argento falso come le lumache*.

Basterebbe la sua lettera al Tabarrini, in cui discorre dei classici con sapiente amore [232] d'artista e di Victor Hugo con un laconismo quasi sprezzante, per dimostrare che quest'uomo viveva presso che del tutto fuori dall'ambiente letterario contemporaneo; e che era certamente al polo opposto del concerto di letteratura europea vagheggiato da Giuseppe Mazzini.

Ho a dirvi tutto intero l'animo mio? Con meno ingegno e con un senso dell'arte meno fine ed elevato, Giuseppe Giusti riusciva uno di quei *conservatori* grettamente chiusi nelle loro italianità e ombrosi di tutto ciò che varca appena di un pollice la tradizione classica e il sacro suolo di Grecia e Roma, dei quali non resta oggi in Italia che qualche raro e vecchio superstite tra maestri di rettorica; e trova degli increduli chi racconti che uno o due siedono ancora sulle cattedre delle nostre Università.

Invece il Giusti, mercè un animo singolarmente fatto e un ingegno davvero privilegiato, seppe, come poeta, trarre grandissima utilità da questa sua solitudine.

[233]

Dagli scrittori italiani suoi coetanei ed amici egli derivò di seconda mano quel tanto che gli abbisognava della cultura generale del suo tempo, mentre poi le grandi e feconde agitazioni degli spiriti moderni nell'arte e nella vita egli intuiva e sentiva in se stesso senza bisogno di dichiararlo e senza aiuto di teoriche trascendenti il giro abituale delle sue idee. Ma appena egli si lascia un poco andare a certe forme ondegianti e vaghe, che sono forza e debolezza dell'arte moderna, come gli avvenne nella poesia *Il sospiro dell'anima*, ecco ch'egli entra subito in diffidenza di sè, sorride cogli amici di questo suo tema *aereo*, e lo chiama un *effetto del contagio che corre* e s'affretta a rincasare; proprio come la sua *chiocciola*, salvo che non è sua dimora un breve guscio ma un palazzo pieno d'aria, di luce e d'incanti.

E di qui la originalità, lasciatemi dire, incomparabile di Giuseppe Giusti. Il frequente ricorrere nelle sue lettere e nei versi dell'epiteto [234] *paesano* sintetizza quella sua particolare indole d'uomo e d'artista. Quell'epiteto, voi sentite che egli se lo ripete e se lo gusta dentro con una compiacenza che tiene a un tempo dell'orgoglio e della voluttà. «Mi sento paesano, paesano!» — Ed è davvero in tutto e sempre: nei vari aspetti della vita, negli usi, nei gusti, nelle idee e nelle aspirazioni. Tutta quella forza d'ingegno e di volontà che gli altri scrittori mettono a slargarsi nelle relazioni esteriori, egli lo spende a raccogliersi e internarsi in quello che egli chiama «*il mio me*» scavando, scavando in quel suo naturale italico e toscano fino a toccarne le più intime e vitali strutture: e tal volta vi riesce al punto che una vera e nuova e grande poesia — fusa di lirica e di satira — esce da quel suo lavoro solitario e in apparenza così semplice e piano. E allora, o signori, il Giusti poeta vi sta dinanzi come l'ultimo grande autoctona di questa terra saturnia, ove l'ingegno parve piovere a

torrenti insieme alla luce del [235] sole, destinato a resistere a tutte le malignità del tempo e attraversare incolume tutte le vicende della storia.

Il più bel segno estrinseco di questa profonda e squisita italianità del Giusti voi l'avete nella sua lingua: così ricca, così varia, così pieghevole a tutti gli atteggiamenti del pensiero e, sieno pur novi e balzani, così agile a seguire e secondare tutti i salti dell'estro, e sopra tutto intinta di un sapore così naturale e casalingo che incantò fino i toscani suoi coetanei, a moltissimi dei quali parve la scoperta di un tesoro domestico indegnamente obliato e disperso fra le ferraglie e i mobili disusati.

Pei non toscani fu addirittura una rivelazione. Man mano che le poesie del nostro serpeggiavano da un capo all'altro della penisola, passando di soppiatto d'una in altra casa, d'uno in altro lettore, gli italiani acquistavano, riflessa e provata, la coscienza, che prima avevano un po' in confuso, di possedere una lingua [236] non ricca solamente di ricchezze potenziali ed astratte, chiusa nei vocabolari come certe essenze nei barattoli del farmacista, ma ricca di ricchezza viva, spicciola e corrente: una lingua con cui potevano tutto significare in modo pronto, preciso ed efficacissimo, senza bisogno di storcere una frase francese o del dialetto a desinenze toscane. Fu quindi il Giusti, se non principio, certo spinta vigorosa ad una reazione salutare. E se oggi nei libri, nelle tribune e persino (chi lo avrebbe preveduto?) nei giornali, si scuopre un miglioramento innegabile quanto alla maniera di scrivere, e se appare negli italiani un certo studio a riconquistare e adoperare, fra l'arcaismo e il neologismo, una lingua vivente e nazionale, è giustizia riconoscere che questo lieto prodigio è opera in buona parte di Giuseppe Giusti divenuto il più popolare dei poeti italiani, i cui versi letti, studiati, mandati a memoria si convertirono in prontuario di modi italiani ed aiutarono a risvegliare ed acuire nel popolo il [237] senso della sua bella lingua, che per molte cagioni e circostanze aveva dentro addormentato ed ottuso.

II.

Ma io spero che voi non vi aspettiate da me un vero e proprio studio letterario intorno a Giuseppe Giusti, che mi porterebbe in lungo chi sa quanto. La presenza del suo simulacro mi richiama a tutto l'uomo, e il carattere di queste feste mi trae ad altro ordine di pensieri.

Nel Giusti l'animo fu pari alla mente, e il cittadino pari al poeta. — Il titolo di *poeta civile* che molti oggi hanno «al sommo della bocca» si conviene davvero a costui che da un alto proponimento di patriotismo attinse l'ispirazione della massima parte de' suoi versi. E come l'effetto corrispondesse alla intenzione, molti di voi possono ancora ricordare: e quando ^[238] alcuni miei amici si divertono a predicare che l'arte non *agisce* sulle condizioni morali del proprio tempo, ma ne subisce passiva e indifferente l'essere e l'andare, davvero mi sembra che essi non abbiano buon giuoco colle dimostrazioni continue ed evidenti della storia. — A ogni modo l'Austria che sopprimeva il *Conciliatore*, e le polizie dei governi e governini che perseguitavano le poesie del Giusti come il più pernicioso dei contrabbandi, avranno sempre (mi spiace a confermarlo) un peso grandissimo in questa questione d'arte!

La satira, quando non è che personale e particolare, è quasi sempre opera labile e caduca; e anche quando splendano in lei vivissimi i pregi dell'arte, *il tempo va dintorno con la force*. — Però guardate: scomparvero il Toscano Morfeo, il Rogantino di Modena, Re Bomba; mutarono panni o se li barattarono, Girella, Becero, Gingillino, Chilosca, il martire di Rimini e tanti altri tipi veri e viventi che nel Giusti svegliarono ^[239] il riso e lo sdegno: ma la sua satira resta e resterà perchè egli la attinse da un fondo schiettamente umano ed universale, perchè non erano sua musa nè la rabbia vendicatrice di Archiloco, nè le arguzie facete e vuote del Pananti, ma traeva il mesto riso da nobile sdegno e l'ingegno temperava nelle pure onde della carità.

Carità di patria soprattutto; e questa non provava solamente coi versi. La vita pubblica del nostro (se si può dire che n'avesse una, tanto poca era in lui la mania di farsi avanti) ci dà quel tipo di buon cittadino che pone a massima direttiva della propria condotta, dovere i gusti e le opinioni dei privati sottomettersi a' bisogni veri e variabili del paese — non questi a quelli. E però noi lo vediamo esordire giovane entusiasta lanciando i voti del cuore e i canti della musa verso un ideale politico che io penso nel fondo dell'anima non abbia mai avuto bisogno di sconfessare, nè mai sconfessato. [240] Ma come vide le fortune d'Italia volgere ad altro segno ed improntarsi ad altre necessità, egli non esitò a dare la più intima e cara parte di sè stesso in olocausto alla patria; non esitò perfino a benedire ciò ch'egli aveva in altro tempo maledetto. — Ottimo modello di cittadino questo, o signori: ma non facile ad imitare perchè per solito poco fortunato! E al Giusti non vennero risparmiate amarezze pel suo generoso peccato, e non mancò chi lo chiamasse cattivo italiano, uomo voltabile e da poco. Egli se ne consolò coi ricordi di Dante, *il vicin suo grande*. Se ne consolò, in mezzo ai rovesci del 48 e 49, rifugiandosi nella intatta coscienza che gli permetteva di piangere senza rimorso e, levati gli occhi in volto alla madre Italia, gli dava il diritto di volgerle un canto di commiserazione.

Povera madre! Il gaudio

Vano, i superbi vanti,

Le garrule discordie

[241]

Perdona ai figli erranti;

Perdona a me le amare

Dubbiezze e il labro attonito

Tra le fraterne gare.

Sai che nel primo strazio

Di colpo impreveduto,
Per l'abbondar soverchio
Anche il dolore è muto;
E sai qual duro peso
M'ha tronchi i nervi e l'igneo
Vigor dell'alma offeso.

.....

Se trarti di miseria
A me non si concede,
Basti l'amor non timido
E la incorrotta fede;
Basti che in tresca oscena
Mano non porsì a stringerti
Nuova e peggior catena.

Grande conforto, o Signori, poter ripetere a sè stesso tali versi, in quei giorni, fra gli smarrimenti della democrazia e i bestiali furori della repressione!

[242]

Ma non bastò. Aggiungendosi ai dolori fisici le sofferenze morali, Giuseppe Giusti dovette soccombere nel 1850 mentre la reazione infieriva su tutta Europa e specialmente in Italia, quando egli aveva varcato di poco i 40 anni e tanta parte di vita, di lavoro, di gloria poteva ancora schiudersi innanzi a lui. Ora pensate, o signori: l'Italia, nel cui avvenire il poeta morente aveva guardato con tanto sconforto, dopo pochi anni si trovava pronta per un moto di redenzione più compiuta e durevole, e sbrattava per sempre tutto quel mondo di birri, di spie e di censori contro cui il Giusti aveva liberati i dardi più fieri della sua farétra. Il

1859 lo avrebbe trovato quasi giovane ancora, nel pieno vigore dell'animo, mescolato ai nostri grandi rivolgimenti, e oggi, invece di starci innanzi nella apoteosi d'un monumento, egli avrebbe potuto da una vecchiaia serena e gloriosa guardare, con noi, sorridendo del suo riso arguto e buono, alla patria ricostituita e a [243] questo suo incamminarsi tra fidente e pensosa per le vie dell'avvenire.

Quali sarebbero oggi, se il domandare non è temerario, i pensieri del poeta cittadino?... Che direbbe ora del popolo italiano, egli che in uno slancio di lirico ottimismo, trent'anni or sono, lo vedeva già perfetto, come Michelangelo le sue statue entro la bozza greggia del marmo, e lo salutava con quella affettuosa apostrofe:

O popol vero, o d'opre e di costume
Specchio a tutte le plebi in tutti i tempi,
Levati in alto?...

Il suo marmo è muto, ed egli, il poeta, dal regno delle ombre non ci risponderà! — Ma noi prendiamo conforto a sperare che i buoni germi sparsi da lui col verso intemerato e colla vita degna del verso, non siano tutti in vano, se Italia si ricorda di Lui, se l'onora d'un monumento, se intorno a questo monumento spende tutte le sue cure il gentile paese che [244] nel suo nome si esalta, mostrando d'essere penetrato della verità che, se l'aver dati i natali ad un uomo grande e benemerito è mero favor di fortuna, l'onorarlo nobilmente vuol dire che di quella grandezza e benemerenzza anche il paese è degno di partecipare.

Pindaro nella quarta Olimpica ha cantato: quando quei di Rodi inalzarono una statua a Minerva, la dea fece cader nell'isola una pioggia d'oro. — Accolga Monsummano il gentile augurio che in questo mito si nasconde, e intanto s'allegri nella certezza, che quando una prossima generazione futura eserciterà un sindacato molto severo su tanti monumenti che noi, con questa smania di

glorificazioni dubbie o premature, abbiamo innalzati, dinanzi a questo s'inchinerà e farà plauso, perchè con esso viene onorato un grande spirito ed un nobile cuore.

1879.

[245]

Letto in pubblico e per la vastità del tema brevissimo, (avevo i minuti severamente contati dalla Commissione) questo discorso nell'animo mio era già destinato a rimanere per sempre nell'oscurità in mezzo agli altri miei fatti in «occasioni» consimili. È una mia consuetudine e, direi quasi, un voto da cui non mi sono mai dipartito, nè anche in circostanze nelle quali erano di mezzo ragioni di cortesia, di convenienza e quasi di dovere.

Ma questo discorso era nato, si vede, con in fronte il mistico tau della pubblicità. — *Che giova nella fata dar di cozzo?* — Ecco dunque il mio discorso quindici giorni dopo [246] stampato sul *Fanfulla della Domenica*, e indi a poco esaminato, censurato, direi quasi torturato nel *Preludio* da un valoroso scolaro di Giosuè Carducci, il signor Filippo Bizzi che ha, mi dicono, chiuso di recente il suo corso filologico all'università con un lungo e bello studio intorno al poeta monsummanese.

Poichè nella sua critica il signor Bizzi ammette pel mio sul Giusti le attenuanti dei soliti discorsi inaugurali, parmi che la maggior parte degli appunti che seguono a quella dichiarazione sia, non dirò già superflua o vana, ma alquanto fuori di posto. — E mi domando ancora qual ragione possa averlo mosso a così particolare e severa disamina.

Non è, spero, colpa mia se il nostro è il secolo dei monumenti e dei centenari. Può il sig. Bizzi citarmi un esempio, un esempio solo di un discorso (e n'abbiamo tanti anche recentissimi) fatto in circostanze analoghe al mio ove l'oratore non siasi circoscritto ad enumerare con [247] devota cura i pregi del personaggio in quel giorno celebrato, rimettendo ad altro luogo e ed altro tempo le

censure? Ricorda i discorsi per le feste di Dante? E per quelle di Boccaccio? E quelle di Beccaria e di tanti altri? Perchè solo nelle feste di Giuseppe Giusti gli oratori avrebbero dovuto mettere il cipiglio e collocare nei due piatti della bilancia il pro e il contro, badando a non tacer nessuna, proprio nessuna delle severe e minuziose ragioni della critica?

E saprebbe dirmi il perchè di questo peculiare *trattamento di rigore* da lui domandato per il poeta toscano?

Avrebbe avuto ragione il signor Bizzi se, abbandonandomi all'impeto del panegirico, io avessi oltrepassato ogni misurato confine nel lodare, e imitato quei predicatori di campagna che il giorno del Santo, non solo fanno di lui il modello completo d'ogni virtù morale e taumaturgica, ma al suo confronto vogliono abbassati tutti gli altri santi dell'olimpo cristiano.

[248]

Ha il mio breve discorso questa enfasi strabocchevole ed esclusiva di lodi?

Francamente non credo. Anzi qua e là, tra le righe e nelle righe, la critica vi fa capolino: come quando noto nel Giusti il concetto ch'egli aveva della coltura contemporanea universale, il suo giudizio leggero su Victor Hugo ecc. — Aggiungo bensì che in questa *solitudine*, la quale per sè sola lo avrebbe imparentato coi conservatori pedanti, Giuseppe Giusti, mercè la forza dell'ingegno, riuscì a raggiungere un tipo suo di poeta e di scrittore, ch'io non ho saputo definire che nell'aspetto di una *rigida* e spiccata italianità, un'indole «paesana, paesana» come non si scorge in altro grande poeta e prosatore italiano di questo secolo, eccetto forse Pietro Giordani.

Non mi passò poi nè anche per la mente di voler abbassare, al confronto del Giusti, Foscolo, Monti, Niccolini nè, in genere, i nostri migliori poeti della prima metà di questo secolo, [249] come pare me ne faccia colpa il signor Bizzi. E basta, parmi, leggere senza prevenzione il passo del mio discorso che si riferisce a loro.

Non dico io chiaro e tondo che i riflessi della coltura europea sulla italiana erano una necessità storica irrecusabile e che, a seconda dell'ingegno e dell'animo, gli autori o piegarono a servili imitazioni o ne trassero argomento a più larghe concezioni e rappresentazioni d'arte? — Pel solo Guerrazzi adopero parole che accennano a censura, perchè il Guerrazzi non mi piaceva gran fatto nemmeno vent'anni fa quando, in piena letteratura romantica e militante, i miei giovani amici s'arroventavano l'animo sulle pagine generose e barocche dell'*Assedio di Firenze*. Barocche, per nove decimi, mi parevano allora e paiono anche adesso. Ma appena adombrando questa mia opinione, ho io nel discorso adoperato forma irriverente verso quell'illustre italiano?

In sostanza al signor Bizzi è spiacciuto il [250] mio discorso per il molto bene che in esso dico del Giusti e per le molte cose che non dico. — Quanto alle prima parte è pura e semplice questione di gusto, intorno a cui è difficile discutere. Io penso che chi ha scritto le ottave del *Sant'Ambrogio*, *La terra dei morti*, *L'incoronazione*, *Il Gingillino* e *La Chiocciola* era un poeta che di grandissimo intervallo si levava sulle mediocrità; dirò anzi addirittura un grande poeta. Penso ch'egli abbia dato forme e intonazioni nuove alla poesia italiana preziosissime, efficacissime. Quella «fusione di satira e di lirica» a cui accenno di volo nel discorso, è opera (non me lo negherà forse il Bizzi) non mai tentata dai nostri poeti moderni; e non fu solo tentata ma riuscì splendidamente a Giuseppe Giusti, il quale non aveva letto l'Heine e forse non lo conosceva neppur di nome. Non avesse fatto altro, come può il sig. Bizzi lagnarsi di me se (lasciando anche da parte le convenienze *inaugurali* di cui ho detto sopra) [251] non l'ho chiamato *scrittore di piccola mente* col Tommaseo? Ma si sente proprio, il sig. Bizzi, l'animo di ripetere oggi la sentenza tommaseana? Ma egli allora potrebbe fare opera compita di coraggio! Ripetere cioè e far sue anche le male parole che la bile cattolico-letteraria dettava a quel bravo e iracundo dalmata contro Ugo Foscolo e contro Giacomo Leopardi!...

Il signor Bizzi (e me l'aspettavo) ha tirato fuori il commento di Carducci alle ormai famose *chicche* manzoniane. Intorno a queste chicche e al commento dirò, come soglio, l'animo mio aperto. — Io ho più volte letto attentamente la prima lettera di Alessandro Manzoni a Giuseppe Giusti e tanto nel suo insieme come nel paragrafo delle chicche non mi è mai riuscito di scorgervi il più piccolo cenno di restrizione alle lodi amplissime, che il gran lombardo (Carducci dice il *gran fornaio*) tributa con vera abbondanza di cuore alle prime poesie giustiane.

[252]

Il Manzoni dichiara al Giusti ch'egli, a colpo sicuro, riconoscerebbe le sue poesie anche se gli pervenissero senza il nome dell'autore, perchè «son chicche che non possono essere fatte che in Toscana, e, in Toscana, che da Lei; giacchè se ci fosse pure quello capace di far così bene imitando non gli verrebbe in mente d'imitare. Costumi e oggetti, realtà e fantasie, tutto dipinto; pensieri finissimi che vengono via naturalmente etc. etc.»

Lo ripeto; o in me si è talmente oscurato ogni senso critico che non so più rilevare il significato d'un discorso qualunque, o queste del Manzoni al Giusti sono lodi piene e superlative, senza alcun senso o sottinteso di eccezione. La originalità — massimo argomento d'elogio per un poeta — vi è significata pel Giusti in termini che niuno potrebbe desiderare più chiari ed assoluti.

Evidentemente la parola *chicche* è messa lì come un leggero traslato molto proprio allo [253] stile familiare d'una lettera, naturalissimo nel Manzoni che usava di mettere una punta di facezia anche nelle cose più seriamente pensate. Chiamò chicche, ma chicche inimitabili, le poesie del Giusti, in quella stessa guisa ch'egli avrebbe potuto dire, accennando una coppa d'argento stupendamente lavorata: «sono *gingilli* che solamente Benvenuto saprebbe cesellare.»

1880.



[255]



I.



Quando Gustavo Flaubert ebbe ottenuto col suo primo romanzo quello straordinario successo che tanti gli invidiarono, in una grande aspettazione entrò il pubblico francese.³¹ Dopo molti ondeggiamenti e tentativi restati a mezzo, una nuova forma di romanzo sociale, dopo Balzac, era finalmente ritrovata. *Madame Bovary*, senz'essere una novità capitale o tipica, era quanto basta perchè lettori e critici ci vedessero dentro come un semenzaio fecondo, da cui poteva benissimo [258] fiorire una lunga serie di romanzi, una seconda *Comédie Humaine*, o poco meno.

Gli occhi di tutti adunque si fissarono in Gustavo Flaubert: ma questi, ingegno lento, meditativo e cercatore, anzichè rispondere alla generale aspettazione, si chiudeva in un silenzioso raccoglimento e dopo parecchi anni metteva fuori *Salambò*, uno strano romanzo archeologico in cui spiccavano parecchie delle qualità esaltate e censurate nella *Bovary*, ma che era a mille miglia dal genere promesso ed atteso. Dopo *Salambò* Flaubert accennava ancora a rientrare nello studio della società

³¹ *Saint-Beuve. Nouveaux Lundis*. T. IV pag. 31.

contemporanea, ma sempre a lunghi intervalli e con opere di mediocre importanza. — Breve, tutto quel lungo e fiducioso attendere finì per il pubblico in una delusione quasi completa.

Però la nuova forma di romanzo non poteva rimanere sterile a quel primo modello, poichè essa armonizzava troppo potentemente coi nuovi appetiti della pubblica curiosità. Era dunque [259] naturalissimo (altri direbbe letterariamente fatale) che l'opera iniziata da Gustavo Flaubert procedesse innanzi magari per altre mani. Ciò spiega le accoglienze festosissime fatte dal pubblico francese a romanzi di mediocre valore, come a *Fanny* e alla *Comtesse de Chalis* del Feydeau e ad altri ispirati al medesimo tipo. Ma intanto un romanziere che fosse veramente capace di assumere l'ufficio di Flaubert, continuarne e svilupparne gli intendimenti tecnici, estetici e morali era aspettato e non doveva molto tardare.

Comparve infatti nella persona di Emilio Zola. Se v'ha qualcuno che in questa genesi della sua opera letteraria voglia vedere una diminuzione del suo merito, a mio avviso, quegli s'inganna. Anche in arte si è sempre figliuolo di qualcuno, salvo poi a divenir mediocre o grande in virtù d'ingegno e di volontà propria. Lo Zola per il primo ha tolto ogni scrupolo a' suoi critici attestando questa verità in modo [260] generico e anche precisandola allorchè, parlando de' romanzieri francesi d'oggi, ha chiamato Onorato Balzac: *notre pere à tous*.

Naturalmente poi, in linea di genealogia letteraria, si confessa molto più volentieri il nonno che il padre!

La maniera, o per usar le parole oggi in voga, il *processo* adoperato dal Flaubert e dallo Zola si riduce a un più intimo e particolareggiato studio della vita esteriore entro cui il dramma psicologico si inizia e si svolge; e tutto questo condotto in modo da produrre nel lettore il convincimento di una stretta connessione e quasi d'un esatto rapporto di causalità tra l'azione dell'*ambiente* e il concreto determinarsi di quel dato dramma umano.

Questo procedimento è governato tanto nel Flaubert che nello Zola da due istinti potentissimi, che sono: una ricerca coraggiosa e sistematica delle deformità sociali, e una predilezione per analisi, intrecci e quadri da cui vapori [261] uno spirito acuto e frequente di voluttà sensuale. Il Flaubert ha confinato l'amore in un angolo oscuro della scena; lo Zola addirittura lo ha bandito per sempre; l'uno e l'altro mettendo in suo posto le misteriose gestazioni della fantasia sotto gli eccitamenti immediati ed esclusivi del tatto, dell'udito e della vista, i languori e i fervori della carne e infine quel famoso «odore della donna» onde sono così fortemente e abilmente aromatizzati i loro volumi.

Ho detto che tutto questo hanno posto in luogo dell'amore. Ma essi, o per essi i loro fautori, ci rispondono che per l'appunto in ciò solo l'amore consiste, tutto il resto non essendo che finzione di fantasie romantiche da cui è tempo che si liberi il cervello umano. Darà il cervello umano ragione a questi suoi novi medici? Staremo a vedere. — Io intanto credo che qualunque altra faccia di originalità voluta riconoscere in questo nuovo tipo di romanzo dagli ammiratori o non esiste affatto o è scambiata per [262] errore con alcune qualità meramente soggettive dei due artisti e, appunto perchè soggettive, non traducibili mai in canoni d'arte generale.

Anzi, se ben si osserva, con l'analisi di queste qualità soggettive si spiegano poi le differenze notevoli che stanno fra il Flaubert e lo Zola e mettono, per così dire, in salvo, se non la intima originalità, almeno la personalità di ognuno dei due.

Per esempio Emilio Zola, dipintore minuto e audace quanto il Flaubert, lo vince della mano nella forza che spende a dare un completo rilievo a tutte indifferentemente le parti di una scena; anzi direste ch'egli sovente più gli oggetti scemano d'importanza più vi spenda intorno le carezze del suo pennello fiammingo; più l'argomento è scabroso per crude nudità ed esalazioni ingrate, più egli rinforzi il vigore delle frasi, procacciando evidenze meravigliose, onde nessuno dei vostri cinque sensi perda un briciolo della sensazione che gli spetta. — Chi [263] direbbe che il

gusto morboso di queste descrizioni entra per molto nel grandissimo successo di curiosità ottenuto dai romanzi dello Zola? Eppure la cosa non va altrimenti! Dopo cinquant'anni di «governo sentimentale» il pubblico parigino e, per consenso naturale, un certo pubblico di tutta Europa ha dato ragione a Carlo Baudelaire, quando avvisava gli scrittori che oramai a questo pubblico non bisognava più «offrire delicati profumi ma immondizie preparate con molta cura.»

Escluso rigorosamente dalle rappresentazioni della vita ogni elemento fantastico, ridotto l'amore alla voluttà, sfatata e bandita ogni forma d'ideale classico e romantico, il racconto era per necessità condannato a correre serrato e monotono come una via chiusa fra due alte muraglie. Ma ecco che la descrizione allora piglia sul romanzo un sopravento tirannico: si svolge in mille forme, serpeggia in mille giri, va e viene con moto incessante, costretta com'è [264] a riempire tutti i vani, a dissimulare tutti gli indugi e le intermittenze del dramma, a costo anche d'essere importuna. L'impresa diviene per conseguenza assai ardua dal lato della forma; e lo *stilista* bisogna che si batta i fianchi e metta in giuoco tutte le sue forze e i suoi espedienti. — Emilio Zola in queste continue lotte colla aridità e colle ripetizioni è addirittura mirabile: il suo stile si presta ad ogni maniera di evidenza mentale e materiale; i contorni d'ogni sua rappresentazione egli ve li pone dinanzi agli occhi netti, limpidi, rilevati e quasi allungate la mano per toccarli... Ma intanto questo sforzo erculeo non mai interrotto stilla a poco a poco nell'organismo dello stile un principio di lassitudine mal dissimulata: la locuzione passa bruscamente dalle crudezze più brutali a certe morbidezze e delicatezze ricercatissime. Quante volte, in mezzo a delle descrizioni che per la minuziosa ed umile esattezza paiono degli inventari, a un tratto, non [265] c'imbattiamo in periodi come questo: «Le cri montait dans la gloire du soleil dont la pluie d'or battait la vertige de le foule³²»! Oppure in quadretti lirici così colorati. «La demie sonna. Le balancier avait un battement

³² Nana p. 416.

affaibli, *dans cette force du sommeil qui aneantissait la chambre entiere*. La veilleuse dormait, les meubles dormaient; sur le guéridon, près d'une lampe éteinte, un ouvrage de femme dormait...»³³ — Per tal modo una specie di animazione antropomorfa prende da sola a compiere l'ufficio di tutti i vecchi tropi, infiltrandosi per tutti i meati del mondo zolesco; ed ecco che un nuovo *marivaudage* fa capolino dalle pagine di questo realista, di questo naturalista, di questo positivista implacabile.³⁴

[266]

Allora si levano gli occhi dal libro e si pensa a qualche tiro birbone dei vecchi ideali, a vendetta dei tanti dispregi e delle tante contumelie lanciate loro in viso dalle appendici del *Voltaire*.

Nei nove romanzi che raccontano la storia de' *Rougon-Maquart* Emilio Zola ha afferrata una idea semplice e potente; una di quelle idee che possono aprire un nuovo orizzonte all'ingegno inventivo. Voglio alludere al principio della *eredità* che ormai ha preso un posto così importante nello studio dei fisiologi e accenna a svolgersi in corollari capitalissimi per la biologia universale e per la sociologia. — Come concezione artistica io non esito a chiamarlo il frutto d'una mente poderosa, anche se allo Zola non si voglia attribuire il merito dei primi accenni, poichè in arte il trionfo non è per chi accenna vagamente ma per chi svolge, concreta e completa. — Peccato ch'egli abbia poi così malconcia l'opera sua, riducendola ad una *mauvaise plaisanterie* (come l'ha definita un [267] critico francese) allorchè ha voluto architettarvi sopra tutta una dottrina scientifico-letteraria che non ha proprio nè capo nè coda! — Ma se i teoremi del *Roman experimental*, così spostati come sono, slabbrano da tutti i lati e il loro preteso rigore scientifico non regge ad alcun esame di critica positiva, l'idea del romanziere rimane nella sua artistica verità e nel suo ingegnoso svolgimento.

³³ Une page d'amour, p. 2.

³⁴ Vedi a questo proposito un articolo di I. Fleury. — *Le marivaudage e la preciosité* — nella Revue politique et litteraire, 20 Agosto 1880.

II.

In Italia la storia del romanzo è tutta da fare e riuscirebbe uno studio curiosissimo. I nostri romanzieri, dopo il breve periodo manzoniano, mancando quasi sempre di facoltà inventive, sono venuti foggiandosi sotto il dominio di questo o di quel modello francese, inglese o tedesco; doveva dunque venire la volta anche della imitazione zolesca. — Però è da notare che la si vede qua e là a sprazzi e a spizzichi [268] nell'atteggiamento di alcuni tipi, nel metodo d'alcune descrizioni, nel rilievo più o meno arrischiato che danno alla rappresentazione della voluttà e via via; ma non ancora la si è vista portata e trafusa con gagliardia nel completo organismo di un libro. Si direbbe che anche ad imitare i nostri romanzieri, generalmente parlando, sono fiacchi ed hanno «il fiato corto» come mi diceva sospirando un editore lombardo.

Luigi Capuana per primo, a quanto io so, ha tentato di dare all'Italia un romanzo che rappresenti in veste italiana con vigore e con coraggio il vero processo e gli intendimenti veri della scuola: e mi pare che a questo titolo metta conto d'esaminarlo.

In faccia ai giudizi dell'arte tutti gli scrittori si possono ridurre a due categorie. Quelli che, preso un tema a trattare, vi lascian subito intendere che è peso superiore alle loro forze perchè vi s'accasciano sotto o camminano [269] a stento. Altri invece mostrano padronanza del proprio soggetto e vigoria sufficiente a sostenersi fino in fondo, senza sentir troppo la fatica, oppure (il che pei lettori torna lo stesso) senza farla scorgere. Questa distinzione così vasta e generica non tocca alla intrinseca e finale bontà del lavoro. Anzi lo scrittore della prima categoria, ossia lo scrittore debole, mostrerà ottimi intendimenti e doti preziose; qua e là anche si concilierà la vostra benevolenza e strapperà perfino la vostra ammirazione. Non importa: nel tutto insieme dell'opera sua, meglio ideata che fatta, oppure meglio fatta che ideata, voi sentite sempre uno squilibrio di forze, una incertezza e disparità d'andamenti che ve lo fanno giudicare minore dell'impresa sua.

Per contrario avverrà non di rado che lo scrittore forte vi presenti un'opera criticabile magari da capo a fondo, in quanto che nè il fine nè i mezzi dell'opera, astrattamente parlando, vi [270] soddisfano. Non importa: ci sentite però dentro una manifestazione di forze vigorosamente equilibrate e liberamente mosse. Lo stile vi sarà più che altro antipatico e non vorreste che trovasse imitatori; ma dovete confessare che è uno stile personale, che consuona armoniosamente col sentire dell'autore e che egli quindi lo maneggia con vivacità efficace. Con poche o nessuna delle sue opinioni capitali vi troverete d'accordo; la natura fisica e la natura morale vi appariranno rappresentate da lui sotto aspetti ed in atteggiamenti ingiusti, ingrati, esagerati e financo impossibili. Voi però, fatto un mondo di riserve e di proteste, arrivate poi sempre a concludere che vi trovate in cospetto d'un ingegno vero, che, dato in lui il preconetto di una forma, sa pienamente conquistarla; di un autore insomma, che merita, non usurpa, questo nome e che siete obbligato a stimare, anche se non vi riesce di amarlo.

[271]

Questo discorso mi svegliava in mente la lettura del nuovo libro di Luigi Capuana. E non era discorso del tutto nuovo, perchè ne ho ritrovato come l'embrione nella mia memoria fin da quando lessi *Profili di donne* dello stesso autore.

Giacinta è, come ho detto, un romanzo pensato e fatto sotto la impressione dei libri d'Emilio Zola, e specialmente di *Page d'amour*. È una impressione profonda e continua che non si scompagna dall'animo del sig. Capuana un solo istante. Vedete nel suo descrivere lo studio lo sforzo a cogliere con tutta semplicità i contorni netti e decisi degli oggetti delineati ad uno ad uno, poi con un tratto rapido rappresentati nel loro effetto d'insieme, qualità questa in cui il Zola tra gli scrittori viventi non ha forse chi lo uguagli. Vedete inoltre che il Capuana ha fatto suo il proposito zolesco di chiamare crudamente ogni cosa col suo nome e di affrontare ogni più arrischiata descrizione, fermandosi

a mala pena sugli ultimi limiti dello schifoso [272] e dell'orrido. Insomma v'accorgete, leggendo questo suo racconto, che l'A. ha vissuto lungamente ed amorosamente entro quel gruppo di sensazioni e di rappresentazioni che formano come l'atmosfera dei romanzi di Zola e che, trasformate od in iscorcio, vi ricompaiono qua e là di frequente nelle sue pagine; probabilmente senza che egli vi abbia fatto attenzione. Così, per non uscire da *Page d'amour*, appare che si sono chetamente, e sott'altri panni, traforate da quel romanzo in questa *Giacinta* la descrizione del giardinetto domestico di casa Marulli, la figura del prete buono che compare un momento a dar buoni consigli alla donna che sta per perdersi, la scena d'amore tra Giacinta e Andrea accanto alla culla della bambina moribonda, etc. — Sono come fuochi riflessi d'uno specchio lontano che vi lampeggiano d'intorno e vi fanno girare il capo in cerca della mano che si diverte a produrre su di voi quegli effetti a distanza.

[273]

Un altro romanzo al quale si è costretti a pensare più d'una volta leggendo *Giacinta* è *Madame Bovary* ma, a dir vero, la somiglianza è più nello schema generico dell'opera d'arte che nella viva sostanza e nella esplicazione sua. Si tratta qui e là di due donne spinte da una forza quasi fatale giù per tutti i gradini dell'adulterio e della depravazione, ma la somiglianza non va oltre. La signora Bovary è tutta compaginata di adulterio: lo ama, lo cerca, lo vuole e lo respira deliziosamente a pieni polmoni come la sola aria per lei respirabile; e qualora cerchiate una causa precisa di questo furioso abbiattamento della donna, non la trovate se non perdendovi in qualche mistero fisiologico. In *Giacinta* invece una causa la trovate; una causa inadeguata e parziale, ma che, congiungendosi ad altre malaugurate circostanze, vi spiega la sua caduta. — Negletta dalla madre, che non solo la defrauda fino dalla culla d'ogni senso d'amore materno ma nemmeno [274] la tiene in quella vigilanza che la più disamorata delle matrigne si sentirebbe in obbligo di adoperare *pro forma*, Giacinta è lasciata bambina in balia di un ragazzaccio

precocemente ribaldo e lascivo che la vitupera prima ch'essa abbia coscienza del vitupero. È il principio di tutta una serie di guai che non avrà termine se non colla morte di Giacinta: perchè costei, fatta consapevole della propria onta, venuta su triste, scorata, diffidente e profondamente sprezzatrice della società che vede in casa sua così male rappresentata, giura a sè medesima che non darà mai ad un uomo il diritto di rinfacciarle come marito la propria sventura; e non v'ha uomo tra quanti le girano intorno che essa non ritenga capace di una tale viltà.

Accade poi ciò che ognuno potrebbe facilmente prevedere: quel giuramento viene a trovarsi un bel giorno in conflitto coll'amore. Allora che farà Giacinta?... Essa darà la mano di sposa [275] ad un ebete, col proposito di appartenere veramente, anima e corpo, all'uomo che ama. Comincia in fatti col darsi a questo suo «marito vero» la prima notte di nozze, mentre l'altro, il marito della legge, il marito da burla, con un pretesto pur che sia è mandato a dormire nella sua camera di scapolo.

Questa soluzione è, come ognun vede, d'una semplicità terribile. Giacinta è logica e vuol andare fino in fondo: sarà essa alla sua volta «moglie vera» di Andrea Gerace, che ama con tutto l'abbandono e la forza d'un amore destinato a signoreggiarla per tutta la vita; e il conte Grippa di San Celso le servirà a condurre fino in fondo il suo disegno, senza incagli troppo forti, senza scandali troppo vistosi, insomma con quel po' di mistero che alimenta la felicità e quella decenza esteriore con cui il mondo vuole sieno condotte queste faccende. Ma, ohimè! i fatti non s'avviano mai sulle semplici linee tracciate dalla logica e vagheggiate [276] dal desiderio. — Il suo Andrea, un giovinotto elegante e piacente, non ha nulla all'infuori di queste doti esteriori che dia ragione del grande e tragico amore onde è presa per lui Giacinta; per più d'un aspetto volgare e basso dovrebbe anzi spiacerle; ma a chi glieli pone sott'occhio risponde la donna con una frase tremenda, inappellabile: «l'amo!»

E sia. Accettiamo anche noi come uomini e come critici la sentenza di questo giudice supremo, che dagli antichi e dai moderni si cercò sempre e inutilmente di sottomettere

Al tribunal dell'alta Imperatrice,

ossia di madonna Ragione. Ma se, come dicemmo più sopra, troviamo cagioni sufficienti a spiegare la caduta di Giacinta, a scusarla anche ed a compiangere, confessiamo, e come uomini e come critici, che tutto quello che segue nel libro ad esplicazione e complemento del ritratto della protagonista, noi non sappiamo [277] più nè spiegare, nè scusare, nè compiangere. E rivolgendoci al signor Capuana siamo costretti a chiedergli da che buia e malata cavità del suo spirito abbia tratta la infelice ispirazione di questa storia di donna educata, colta, gentile, amata, sopra tutto amante, che arriva a fare della propria abbiezione uno studio deliberato e quasi un ragionato programma; che non si contenta di gettar via uno dopo l'altro tutti i pudori dell'anima e del corpo per trattenere e riscalducciare l'affetto e il sangue dell'uomo che ama, ma giunge ad offrirsi ad un tale che essa chiama «sozzissimo vecchio» senza nemmeno esserne richiesta: inesprimibile sconcezza, a cui si piega di rado e a malincuore perfino la donna da postribolo. — La signora Bovary, ributtata dal suo antico amante, ridotta all'estremo della disperazione, trova nel suo petto femminile un ultimo resto di dignità, per respingere le proposte e le offerte del vecchio libertino e ingoia piuttosto [278] l'arsenico. Per quanta ragione si voglia fare alla differenza dei casi e dei caratteri, questo confronto ricorre spontaneo ed eloquente e ci obbliga a ripetere la nostra domanda: donde ha tratto il Capuana questo mostro di donna?

III.

Se egli, come certi pittori di *interni* uggiosi e di paesucoli che danno il malumore a vederli, ci rispondesse che l'ha tratta dal

vero, noi non metteremmo certo in dubbio la sua affermazione, ma gli risponderemmo che egli doveva delle due una: o lasciar in pace la sua Giacinta e quell'altro mostro, anche più incredibile e più gratuitamente affermato nel romanzo, che è la signora Teresa Marulli sua madre; oppure, se voleva trarre dall'ombra al sole tutte queste miserie, egli in pari tempo doveva farne un'opera d'arte che, in certo modo, ci ripagasse della bruttezza del soggetto, [279] gettando nell'animo dei lettori sentimenti delicati, elevati e profondi. — Nelle poche linee di prefazione al romanzo l'autore protesta di non avere scritto un libro immorale, e s'augura d'aver fatto una vera opera d'arte. Orbene, noi affermiamo con pieno convincimento, che fra quella protesta e quell'augurio il nesso ideale è assai più stretto che il Capuana forse non pensi. Egli, pur troppo, ha scritto un libro che può senza calunnia dirsi immorale appunto perchè ha fatto una mediocre opera d'arte: e questo non proviene no da difetto di ingegno, perchè (volontieri lo ripetiamo) il Capuana ha le qualità di un forte scrittore, ma per avere sbagliato il procedimento. Il soggetto domandava austere notomie michelangiottesche e nudità malinconiche alla Rembrandt; invece il Capuana ci ha dato del Courbet e non sempre di quello buono, congiunto, con poco fortunato innesto, a tenere reminiscenze di Greuze e di Boucher.

[280]

Lo stesso Zola poteva essergli maestro migliore, poichè, se non sempre, in parecchi luoghi e massime nell'*Assomoir*, Zola impronta ne' suoi quadri audaci un così profondo sentimento della realtà nuda e dolorosa che ogni altra impressione ne rimane rintuzzata o purificata. Quando Gervasia, per non citare che un esempio, si toglie dal letto coniugale per andare a giacere in quello del drudo domestico e di mezzo alla triste scena notturna entra lo sguardo della bambina, quello sguardo della figlia spettatrice della vergogna materna smorza in quella scena ogni senso di lubricità e l'animo del lettore non rimane in ultimo compreso che di tristezza e di commiserazione. — Invece gli imitatori sdruciolano quasi sempre, senza accorgersene, da Zola

a B lot, perch  non li sorregge o la potenza del maestro o certo proposito elevato e schiettamente morale che spesso traspare ne' suoi libri. Questo   pure avvenuto al Capuana. Egli non ha saputo schermirsi dal [281] fascino di questa nota afrodisiaca che ora va pi  e pi  sempre montando di tono nei romanzi contemporanei. Emilio Zola ha bandito l'amore dai suoi romanzi par sostituirvi la volutt ; questo il suo lato pi  triste e negativo. Gli imitatori, come sempre, tralasciando le sue qualit  pi  imitabili, s'attaccano a quest'una e la spingono agli ultimi eccessi, con grandissimo detrimento dell'arte.

Di morale qui non parlo: e, a costo anche di parere uomo di manica troppo larga, dichiaro che in pratica molto mi conformo a quella massima di Plinio il giovane, il quale scriveva ad un amico: «per me non scrissi n  scriver  mai versi lascivi, ma non uso gridar contro a coloro che ne scrivono.» — Mi restringo dunque a lamentare solo sotto l'aspetto dell'arte questo brutto vezzo d'introdurre nei nostri romanzi in troppo larga dose l'elemento erotico, il quale fa effetto somigliante ad un odore acuto e capitoso sparso dentro una stanza ove sieno [282] de' fiori di profumo dolce e sano. Chi pu  pi  gustare questo profumo? Lo stesso   dei libri di cui parliamo. Ogni altra delicata ricerca artistica, ogni nobile intendimento dell'autore, ogni altro interesse del dramma restan languidi, smorti, avviliti e negletti; e quando giunti in fondo noi lettori ricapitoliamo l'effetto del romanzo letto dentro di noi, con nostra poca edificazione siamo costretti a constatare (e perch  dissimularlo? A verismo di letteratura verismo di critica) che esso si riassume in due o tre commozioni sensuali...

Questo, pur troppo, si avvera anche nel romanzo di Capuana, perch , lasciatosi andare alla imitazione di cattivi modelli, anch'egli non ha saputo serbare misura e sobriet  nel descrivere, onde ci  che nel suo intendimento era certo secondario diventa l'effetto principale.

Citiamo un esempio solo: l'indegno scempio fatto sul tenero corpo di Giacinta dal servitore poteva esser argomento d'un quadro nella sua [283] arditezza bello, pietoso e atto a preparare degnamente l'animo dei lettori a tutto ciò che segue a questa disgraziata donna. Ma non è così: l'autore innamorato anch'esso del dettaglio lascivetto, vi gira intorno studiosamente, lo accarezza, lo mette in buona luce, avendo perfino cura di avvertire chi legge che Giacinta, quantunque bimba, aveva già a quella età un corpicino rotondo e desiderabile. Ed ecco in tal guisa sconcertato, anzi addirittura capovolto, l'effetto che nella economia complessa del romanzo egli con questa scena voleva conseguire....

E malgrado tutto questo io non dissuaderò mai il signor Capuana dallo scrivere romanzi, chè anzi lo credo uno dei pochi in Italia che su questo campo possa far buone prove e lasciare opere durevoli. Ma cangi metodo e scelga modelli migliori; oppure (che sarebbe anche meglio) cerchi più coraggiosamente entro di sè i toni ed i colori.

[284]

E poichè, con franchezza e schiettezza scevra d'ogni presunzione, ho detto al Capuana tutto l'animo mio, talchè avrei potuto intestare questo articolo col verso di Plauto: *dulcia atque amara apud te sum eloqutus omnia*, mi consenta egli, gentile del pari che valente, un'ultima considerazione. — Forse in lui alcuni difetti del romanziere discendono per fil di logica dalle opinioni del critico. Egli, portando arditamente nella letteratura e nelle arti una teoria che ora si dibatte nel campo della scienza, mirerebbe a persuadere sè e gli altri che le ultime forme artistiche trionfanti hanno sempre ragione. Devoto a questa teorica il Capuana nel seicento avrebbe difeso e imitato il Marini. Io invece che, per tutto quanto spetta il «regno umano» più propriamente detto, ed in particolar modo la lotta perpetua del bello e del brutto, credo all'impero della scelta libera e razionale, m'auguro che il Capuana, ora che ha fatto in sè stesso autore l'esperimento delle

sue teorie di [285] critico, esca presto dal circolo sofistico ove s'è messo, e come autore e come critico: e son certo darà frutti sempre più degni della molta e legittima aspettazione che il suo ingegno ha destato in Italia.



[287]

GIACOMO LEOPARDI (il *PESSIMISMO* nella letteratura)

[289]



I.



È assai notevole un fatto. In Germania, ove la concezione speculativa del mondo e della vita umana volge sempre più al fosco, ove in una parola la scienza è pessimista, la letteratura dal canto suo tende invece a giustificare, ad abbellire e glorificare l'esistenza. Nè crediate che si tratti di due correnti in urto fra di loro. No; questo fenomeno (e ciò forma l'aspetto suo più singolare) cammina invece per impulso dello stesso pessimismo scientifico.

Già Arturo Schopenhauer, il patriarca tedesco della nuova scuola, aveva considerato [290] l'arte come una potenza o, se meglio vi piace, come una funzione essenzialmente benefica, quantunque transitoria. Tra la volontà inconscia che fabbrica la tela della vita e la coscienza illuminata e delusa che si accorge del malvagio lavoro, l'arte si pone di mezzo colle sue creazioni piacevoli e i suoi fantasmi consolatori. Egli per conseguenza la considera come «*un affranchissement, une libération momentanée du joug de la volonté*», come una anticipazione parziale e benefica dell'ultima liberazione nirvanica. Però lo

Schopenhauer consiglia un'arte sana, serena, alimentatrice in noi di un alto ed armonico sentimento della vita; consiglia i poeti greci, le madonne di Raffaello, la musica di Rossini e di Beethoven. È press'a poco lo stesso criterio che ebbe il Goethe senza i preconcetti metafisici di quel «buddista indiano smarrito in occidente», come lo chiama uno dei suoi biografi.

Gli scolari e i continuatori dello Schopenhauer [291] tengono fede alle sue idee anche in questo argomento. Federico Strauss, che nell'ultimo suo volume (*L'antica e la nuova fede*), s'accosta a parecchie conclusioni del pessimismo filosofico, considera anch'esso l'arte come «un olio lenitivo», stillato entro il fatale e ferreo meccanismo della vita, onde l'uomo s'acconci meno scontento e più rassegnato alle sue cieche leggi. L'Hartman poi, dopo avere considerato l'arte come «un raggio di sole amico entro la notte dei contrasti e dei dolori e che avvalora tutta quanta la vita dell'uomo,» si slancia con parole piene di sprezzo e d'ironia contro le piccinerie artistiche autorizzate dalla voga passeggera e contro le puerili soddisfazioni del dilettantismo, alle quali contrappone le gioie contese ai volgari spiriti, difficili a tutti, ma infinitamente preferibili, dell'arte pura e grande.

Ai filosofi consentono poeti e romanzieri. Se avessi voglia d'allargare il mio argomento, potrei aggiungere consentono gli artisti tutti: e [292] per le arti del disegno mi basterebbe citare le opere più celebrate che gli artisti tedeschi hanno mandato alle esposizioni di Vienna e di Parigi; per la musica mi basterebbe commentare quelle memorabili parole di Beethoven: «*quiconque la comprend (ma musique) devient libre de toutes les misères qui les autres hommes traînent à leur suite*» parole che sembrano un'eco profonda dell'Etica schopenauriana.

Ma fermiamoci per adesso alla letteratura. Dal Goethe, dal Wieland, dal Platen, per non ricordare che i maggiori, essa ha derivato uno spirito di profonda serenità la quale non valsero ad alterare o distruggere nè certe esuberanze melanconiche dello

Schiller³⁵ e del Lenau, nè il fatalismo pauroso del Werner o le cupezze romantiche del Tieck o le micidiali ironie di Enrico Heine.

[293]

La poesia tedesca, per chi la intenda ne' suoi accordi fondamentali, suona come un grande inno alla vita, alla umanità ed alle sue speranze. Il *Faust*, edificio sacro entro il quale non so perchè andiamo sempre a cercare di preferenza gli anditi bui, i lazzi di Mefistofele e gli egoismi crudeli di quel vecchio alchimista rimpasticciato, il *Faust*, dico, se si consideri nel suo disegno intero, appare un grande monumento eretto dal genio sovrano della Germania ad un glorioso ideale della vita umana. Così e non altrimenti lo ha concepito e voluto il suo architetto. Anche Volfango Goethe in giovinezza piegò il suo ingegno sano e di tempra antica alle blandizie deleterie della poesia morbosa, che già picchiava alla porta del secolo. Ma le lettere del giovine Werther non fanno che riflettere una effimera febbre giovanile del suo autore e si spiegano nel racconto della sua vita. Un concetto vero e definitivo di Goethe si manifesta nella breve lirica che [294] egli premise poi alla edizione del funebre epistolario, diretta al lettore:

«Tu la piangi, tu l'ami quella povera anima; tu salvi dall'onta la sua memoria. Vedi, dal suo sepolcro l'Ombra sua ti fa cenno e dice: *Sii uomo e non imitarmi!*»

Ho nominato più sopra Enrico Heine e la sua ironia micidiale. Sbaglierebbe però a mio avviso e sbaglierebbe grossolanamente chi della poesia heiniana si fermasse a guardar solo il lato negativo. Nella varia, forte e continua lotta che il suo spirito battagliero sostiene contro uomini e tempi, tanto l'elegia che la satira non esprimono in lui che assai di rado quella prostrazione sconfortata e cinica che poi piacque tanto agli imitatori. Vi senti invece il fremito d'una battaglia vittoriosa. L'occhio del poeta di tanto in tanto mira al di là delle miserie che lo circondano e

³⁵ Ma dello Schiller è pur anco il motto: *la vita è triste, l'arte serena.*

spazia con fede per gli orizzonti dell'avvenire e li saluta con un grido di trionfo. Enrico Heine non piglia mai [295] l'atteggiamento rassegnato o ringhioso d'un vinto, che avvenga dentro o fuori di lui; gli piace assai più quello dello sfidatore e del vendicatore. Perfino sul letto delle ultime sofferenze, ridotto all'estremo da una coorte di malanni, egli, l'indomito *umorista*, tratto tratto si rizza fieramente sul cubito e sfida e celia e beffeggia. L'ultimo suo canto è un canto alla vita. «Sì, il figliuolo di Peleo aveva ragione. Vivere in alto sulla terra come il più misero dei servi vale sempre meglio che andar ramingando intorno alle rive dello Stige, capitano di ombre, eroe celebrato dai poeti.»³⁶

Anche oggi la letteratura tedesca, se guardiamo ai più celebrati, come Paolo Heyse, Bertoldo Auerbach, Roberto Hamerling, non ismentisce l'indole sua. Chi nei racconti dell'Auerbach non respira un'aura fragrante di alta e sana poesia? Certo, anche qui ferve la eterna lotta umana [296] col dolore; anche in questa rappresentazione della vita la felicità non si mostra che come un'oasi rara e contrastata, e la colpa si fa innanzi come retaggio indeclinabile della umana natura e i multiformi aspetti della viltà e del ridicolo sono coraggiosamente mostrati a nudo. Ma tirata la somma, il ricordo di quei racconti v'accompagna come un conforto. Il tipo abbietto, sfatto, mollemente estenuato e gradevolmente patologico, alla maniera francese, l'Auerbach non lo sente e non lo sa rappresentare. Anche i filtri più sottili della corruzione contemporanea non riescono a togliere alle sue teste una certa aria di idealità serena, onde ricordano le teste dell'Holbein e quelle dei nostri pittori quattrocentisti. Immaginate, per esempio, la sua figura d'Irma in un racconto di Dumas figlio, poi fate colla mente il paragone: nel romanzo tedesco, pur discendendo pei gradini del pervertimento elegante, la bella contessa non ismentisce mai la sua passionata [297] e gentile spiritualità e va a purificarsi lassù «in alto» nella solitudine dei monti, fra i ricordi e i rimorsi di amore, senza esagerazioni ascetiche, con melanconica serenità.

³⁶ Il libro di Lazzaro. Epilogo.

In Roberto Hamerling abbiamo il medesimo senso estetico e morale, direi quasi il medesimo temperamento fisiologico, che presiede all'opera d'arte. In quello de' suoi poemi che è più letto fra noi, l'*Ahasvero a Roma*, l'argomento è tutto una colossale tentazione. Roma imperiale, Nerone, la sua vita, la sua corte; mai quadro più affascinante di corruzioni bestialmente splendide s'è offerto alla fantasia d'un artista. L'Hamerling sente il pericolo; e già dal tono ironico della introduzione cominciate a indovinare l'atteggiamento del suo spirito:

.

Io scelsi un uom sciupato, un elegante
Annoiato beffardo, e *qual può meglio*
A voi piacere e all'odierno gusto;
E per via de' contrasti, non foss'altro,
Ond'è il lettor sì ghiotto, al pazzo eroe
[298]
L'accigliato Assuero io posi al fianco.
Garba il piccante a voi? Posso imbandirvene
Io quanto *i begli spiriti di Francia.*
Lo spettacolo a voi de le più folli
Gozzoviglie talenta e del supremo
Sfarzo e del vizio e del delitto immane?
Questo offrire io vi posso. I sensi affranti
Ridestarvi degg'io? Calliope austera
In metro endecasillabo dovrebbe
Cancaneggiarvi intorno, il lieve piede
Più su del capo alzando? A questo io posso

Sforzarla inver³⁷.

Il Nerone di Hamerling, come giustamente osserva Domenico Gnoli, assume nel poema ufficio vero di protagonista; Ahasvero ha sempre l'aspetto di una grand'ombra che transita per la scena, mentre la descrizione delle crudeltà, dei capricci e delle libidini neroniane vi tengono il posto principalissimo. Ma in tutta quella rappresentazione quasi vertiginosa del mondo romano che si sfascia pe' suoi vizi, in [299] mezzo a quegli acri profumi di lascivia e di sangue, senti d'ora in ora che il petto ti si gonfia per un concetto magnifico d'umana grandezza; il grido tremendo della Nemese eterna s'alza qua e là tra gli scrosci delle risa pazze, il sibilo delle fiamme e il fragore delle rovine: da ultimo Nerone, refugiatosi nella catacomba cristiana, guarda con riverente stupore ai nuovi riti e sente che si aprono gli albòri d'un novello mondo:

..... Io veggo
Che le virtù feconde e portentose
Dell'uman sentimento esauste ancora
Non sono. Allor che un mondo estinto cade
In polvere, di nuovo il cuore umano
Con eterna virtù lo riproduce.

E, prima di piantarsi nel petto la spada del legionario germanico, toglie di mano al prete cristiano il calice, versa quel vino e propina ai ricordi della sua pura e felice giovinezza, confessando che soltanto allora egli s'accorge [300] d'aver veramente vissuto..... Io qui non discuto se e come quest'arte sia eccellente sotto l'aspetto del disegno e del colore; mi fermo soltanto a notare che è un'arte molto bene accomodata ad un

³⁷ Traduzione di V. Betteloni.

popolo che *vuole* aver fede nella vita e domanda alle ispirazioni de' suoi poeti alimento e conforto a quel suo volere.

La cultura in Francia posta di fronte a quella di Germania offre un aspetto, non so se ancora avvertito da altri, ma certo singolarissimo e degno di molta attenzione. La scienza francese è ancora ottimista. Senza distinzione di scuola, gli scrittori della *Revue des Deux Mondes*, come i seguaci del Comte e del Littrè vagheggiano anch'oggi l'idea del progresso umano, se non nella purezza chimerica del Condorcet, certo alla stessa maniera di Vittorio Cousin o del Saint-Simon. L'età dell'oro, più o meno lontana, più o meno difficilmente conseguibile, è sempre dinanzi a noi e ci aspetta. Dunque fede e costanza! Il pessimismo tedesco [301] non ha ancora fatto scuola e forse passerà molto tempo prima che la faccia. Fin adesso i Francesi si contentano, per mera curiosità scientifica, di conoscere la metafisica dello Schopenhauer dalle traduzioni, dai riassunti e da qualche spicilegio di pensieri staccati ammannito loro dal Ribot, dal Bourdeau, dal Challemel-Lacour, e basta. Una pretta formula pessimista si trova, è vero, abbastanza chiaramente svolta nei dialoghi filosofici di Ernesto Renan; ma per ora è una opinione personale, autorevolissima, ma senza seguito. *Vox clamantis in deserto*.

Per contrario è impossibile inoltrarsi nella conoscenza della letteratura francese di questo secolo senza cavarne la persuasione che essa è, meno pochissime eccezioni, tutta investita da un alito di pessimismo che la penetra fino al midollo.

Si potrebbe cominciare la serie collo Chateaubriand, il quale nel *René* e nelle *Mémoires* [302] *d'outre-tombe* si afferma vero e legittimo patriarca del pessimismo letterario in Francia; senonchè, avendoci egli trovato un antidoto nella fede religiosa, per non complicare la questione, sarà meglio lasciarlo da parte³⁸. Invece

³⁸ Il pessimismo nella letteratura moderna religiosa (Chateaubriand, Lammenais, Donoso Cortes, Manzoni...) potrebbe essere argomento a uno studio curiosissimo e grave. In una mia pubblica conferenza, tenuta a Bologna

partendo da quel brillantissimo periodo letterario che comincia a fiorire un poco prima del 1830, e venendo giù man mano traverso [303] il *Cenacolo*, la *Bohème*, la letteratura del secondo impero fino a questo inizio di letteratura repubblicana, da Alfredo de Musset a Francesco Coppée, da Balzac a Zola, si sente di continuo la nota pessimista, che sostiene, a guisa di lugubre pedale, tutta questa varia, fantastica e smagliante sinfonia. Da cinquanta anni il romanzo francese meno pochi casi, è tutta una lunga sequela di anatomie, una più dell'altra sconfortanti; la requisitoria è sempre più serrata e inesorabile; la conclusione sempre la stessa: il mondo è un disegno sbagliato e la Vita ha torto!

Sorge in mezzo la grande figura di Victor Hugo, il quale va richiamando l'arte all'antica serenità, cantando con vero accento fatidico le speranze del genere umano; ma anch'egli spesso si lascia andare ad altri accenti di tragica desolazione, che sembrano echi di Giobbe e di Sakia-Muni:

*Au fond de la poussière inévitable, un être
Rampe, et souffle un miasme ignoré qui pénètre
L'homme de toutes parts,*

[304]

*Qui noircit l'aube, éteint le feu, sèche la tige,
Et qui suffit pour faire avorter le prodige*

su Alessandro Manzoni poco appresso la sua morte, io toccai dapprima questo tasto ed il Carducci così ne scriveva. «Desidererei che E. P. svolgesse più largamente quel che nella sua lettura notò con acutezza e verità circa il pessimismo di quel romanzo famoso, nel quale tutti i personaggi sono insigni ribaldi o ipocriti o codardi e furbi volgari e poveri di spirito, eccetto il cardinal Borromeo e il p. Cristoforo.» (*Bozzetti critici*. — A proposito di certi giudizi intorno ad Alessandro Manzoni.) —

Ho citata l'autorità del Carducci per vedere se altri e meglio di me rispondesse all'invito.

*Dans la nature épars*³⁹.

Egli canta l'epopea del Verme, il simbolo della tabe eterna che sta in fondo a tutte le cose, che tutto distrugge nell'universo le opere della natura e quelle dell'arte, gli uomini e gli Dei:

Le monde est sur cet être et l'a dans sa racine

Et cet être, c'est moi: Je suis. Tout m'avoisine.

Dieu me paie un tribut.

Vivez. Rien ne fléchit le Ver incorruptible.

Hommes, tendez vos arcs; quelle que soit la cible,

C'est moi qui suis le but!

In conclusione, se il pessimismo filosofico che domina oggi in Germania passasse domani la frontiera francese, egli vi troverebbe un terreno benissimo apparecchiato dalla letteratura, che da cinquant'anni senza volerlo e senza saperlo, lavora assiduamente al suo trionfo.

[305]

II.

In Italia nasceva il precursore del pessimismo moderno. Leopardi, poeta e filosofo, riuniva in sè, come in una sintesi primitiva, le due affermazioni del pessimismo scientifico ed artistico.

Questo fatto dà alla questione del Pessimismo in Italia una importanza peculiarissima e dà insieme argomento ad uno studio speciale.

³⁹ *La légende des siècles*. T. II.

Ha ragione Francesco De Sanctis quando nota che qua e là nelle pagine del Foscolo si sente come un preludio di tristezza leopardiana.

Nell'*Ortis* Foscolo dispera ormai della patria «cadavere putrefatto», ma crede ardentemente all'amore. Tanto vi crede e tanto raccoglie in esso gli entusiasmi e le speranze dell'anima, che, mancato l'amore, l'ideale della vita rimane dinanzi all'occhio suo sconsolato come un pianeta senza raggi e senza calore: e [306] la vita stessa gli diviene un fardello insopportabile. Foscolo crede anche alla gloria; e l'ama e la cerca con una passione che molto somiglia il *furor* classico di Vittorio Alfieri. Questo sentimento della gloria, così vivo ed operoso negli antichi, nel mondo moderno è quasi del tutto spento, e ciò che di lui par che ancora rimanga, più propriamente si confonde nei sentimenti affini dell'onore e della ambizione. Ma in questo Ugo Foscolo è ancora uomo antico. Quando Aiace nella tragedia foscoliana, già deliberato di morire, innalza dal «suo cocchio avvilito» un saluto al sole raccomandandogli la sua gloria, senti in quei bellissimi versi battere il cuore del poeta, quale si manifesta in più luoghi dell'*Epistolario*. Quando Cassandra prevede «di Troja il di mortale» e assapora un qualche conforto pensando che il canto d'Omero non darà solo gloria «ai fatati Pelidi», ma vi saranno anche lagrime per le sventure di Troia e pel valore del suo Ettore «infin che il sole [307] risplenderà sulle sciagure umane,» la misera e non ascoltata profetessa esprime un concetto che vediamo poi ricomparire in una forma tutta personale al poeta. Anche dinanzi a lui nel 1813 giace la patria avvilita e «tende l'omero al flagello» mentre d'ogni intorno suona il grido de' popoli d'Europa che si levano alla riconquista delle loro nazionalità. Desolante spettacolo; ma intanto al poeta giova e piace pensare che il suo volto vivrà immortale nelle tele di Francesco Xaverio Fabre:

Pur, se nell'onte della Patria assorto

Fien mie speranze, e i dì taciti spenti,

Il mio volto per te vince la morte!

Anche nel rimanente Foscolo vede il mondo e la vita attraverso un concetto che mantiene salde in lui quasi tutte le più belle illusioni degli antichi. «Le Grazie, Deità intermedie fra il cielo e la terra,.... ricevono dai numi tutti i doni che esse dispensano agli uomini»⁴⁰.

[308]

Entro la tempesta della vita, in giovinezza come negli ultimi anni, sia esso festeggiato e amato a Milano o povero e negletto a Londra, la sua figura è sempre vagamente circonfusa da quel sorriso luminoso delle Grazie; le quali, ora dee ora donne, gli ministrano conforti invidiabili. E noi anche nei versi funebri e nelle pagine più tristi di questo, che fu davvero l'ultimo dei poeti greci, sentiamo sempre la lieta dolcezza di quel sorriso divino.

Giacomo Leopardi invece si fa innanzi col verbo del dolore annunciato come realtà assoluta ed universale. Al mondo egli non solo dice come già quello spirito a Dante:

..... vedi, io mi son un che piango,

ma «nella vita infelicissima dell'universo⁴¹» afferma che linguaggio naturale d'ogni uomo è [309] il pianto, quando non sia un riso anche più amaro e sconsolato.

Però nel Leopardi fa d'uopo distinguere sostanzialmente il pensatore e l'artista, e vedere che diverso anzi contrario atteggiamento pigli il suo spirito di fronte alla tesi pessimista. Troppo si è confuso in lui il poeta e il filosofo: si è creduto che i due procedano di passo concorde e per una stessa via, laddove, chi volesse graficamente descrivere questo loro andare, bisognerebbe che, segnati i due punti di partenza, tracciasse due linee divergenti che soltanto all'ultimo convergono in una retta

⁴⁰ Avvertenza al carme *Le Grazie*.

⁴¹ Dialogo di Tristano e di un amico.

rapidissima. Leggete la *Storia del genere umano*: in questa sua prosa metà fantasia e metà ragionamento, o per dire più esatto, ragionamento puro avvolto in un velo fantastico trasparente, i termini del pessimismo sono già nettamente affermati. Il pensiero speculativo muove diritto, rigido e spietato guardando dall'alto tutte le illusioni che ebbero in governo l'umana natura.

[310] Una sola di queste illusioni è ancora guardata con qualche confidente abbandono; ma è una eccezione che conferma la regola, poichè ufficio vero di Amore figlio di Venere Urania è, secondo Leopardi, quello di «adempire per qualche modo il primo voto degli uomini che fu di essere tornati alla condizione della puerizia.» Si tratta adunque di un inganno più degli altri gentile e sopra ogni altro amabile, perchè generatore di beatitudine e di nobiltà rade e passeggiere; ma è sempre un inganno. «L'essere pieni del suo nume vince per sè qualunque più fortunata condizione fosse in alcun uomo ai migliori tempi. Dove egli si posa, d'intorno a quello s'aggirano, invisibili a tutti gli altri, le stupende *larve, già segregate dalla consuetudine umana*, le quali esso Dio riconduce per questo effetto in sulla terra..... non potendo essere vietato dalla Verità, *quantunque inimicissima a quei fantasmi, e nell'animo grandemente offesa del loro ritorno.....*»

[311]

Il sistema è già allo stato originale di concepimento intero e perfetto. Che possono aggiungervi il Leopardi colle altre prose e i filosofi tedeschi coi loro trattati? Svolgimenti dottrinali e riprove desunte dallo studio particolare dei fatti nel mondo, nell'uomo e nella sua storia; non altro. Il *fato* leopardiano ben potrà diventare l'*assoluto*, la volontà, l'*inconscio* nei libri dello Schelling, dello Schopenhauer e del Hartman; potrà via via pigliare altri nomi ancora, ma quel primo concepimento non potrà cangiarsi.

All'opposto nella poesia del Leopardi il pessimismo, che tiene già il vertice sommo del pensiero speculativo di lui, soltanto a gradi a gradi e nemmeno con progresso continuato ma a sbalzi e

riprese, guadagna l'estetica, se così posso esprimermi, di quello spirito travagliato. — Se c'è qualcuno a cui questa dissonanza spiaccia, rifletta che solamente per essa si fece possibile la grandezza artistica di Leopardi. S'egli ^[312] avesse cominciato a poetare pessimista come cominciò a filosofare, oggi noi del sommo poeta non avremmo che un accenno incompiuto e forse informe, a somiglianza d'un fusto di grande albero tutto bruciato dalla folgore, allorchè meglio stendeva i suoi rami in cima al monte.

Nei suoi primi canti, all'Italia, a Dante, ad Angelo Mai domina una specie di *eroico furore* qua e là temperato da un profondo sentimento elegiaco, ispirati l'uno e l'altro alle condizioni miserrime della patria. Ma se questa è molto in basso, lo spirito del poeta appare gagliardamente e splendidamente eretto verso tutti gli ideali della vita civile, come la intendevano gli antichi. Il concetto pessimista fa capolino in alcuni passi, principalmente nella canzone al Mai, ma l'animo è sorretto ancora da una robusta speranza:

..... Ancora è pio
Dunque all'Italia il cielo; anco si cura
Di noi qualche immortale:
Ch'essendo questa o nessuna altra poi
^[313]
L'ora di ripor mano alla virtude
Rugginosa dell'itala natura,
Veggian che tanto e tale
È il clamor dei sepolti.....

Nei canti che seguono, il sentimento elegiaco monta rapido, intenso e per tutto invade ogni materia poetica assunta dall'autore. Però raccolto nell'animo il senso di quei canti tristissimi ed

esaminatone l'effetto, ci avvediamo di una strana antitesi, che il De Sanctis ha colta e descritta con precisione: «Leopardi produce effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso e te lo fa desiderare: non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore; la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto.... e, mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita.....»

[314]

La ragione vera di questa antitesi sta nell'intimo organismo di quasi tutta la poesia leopardiana, la quale, per così dire, non è che pessimista a fior di labbro, mentre sostanzialmente è ancora tutta riscaldata dall'amore della vita e dal culto del suo vecchio ideale; amore e culto tanto più veri e ardenti quanto più contrastati dalla fortuna. E chi legga attento in quelle liriche non solo avverte questa ispirazione antipessimista, ma s'accorge di tanto in tanto che gli stessi concetti significati dal poeta, eluse le vigilanze, passano il confine e vanno a schierarsi nel campo opposto. Lo vedete subito nel canto per le nozze della Paolina:

..... Immenso

Tra fortuna e valor *dissidio pose*

Il corrotto costume.....

Dunque il dissidio non è da natura, ma solo recato nel mondo per forza di umano pervertimento, dunque potrebbe anche cessare una volta che le traviate volontà umane rientrassero nella [315] buona via. Insisto su questa grande e decisiva azione data dal poeta al costume umano, perchè la vedo espressa perfino nel *Bruto Minore* che è la poesia da lui citata come quella che esprime l'animo suo in modo più reciso ed energico, «*envers la destinée*» nella famosa lettera al De Sinner, con cui prima di

morire protestò contro coloro che, impicciolendone la origine, volevano togliere ogni autorità e grandezza morale alla sua filosofia:

..... Or poi ch'a terra
Sparse i regni beati *empio costume*,
E il viver macro ad *altre* leggi addisse;
Quando gl'infausti giorni
Virile alma ricusa,
Riede natura e il non suo dardo accusa?

Insomma, la poesia leopardiana in sè e negli effetti suoi per oltre i quattro quinti è tutt'altro che pessimista. La direste invece la espressione di una specie di stoicismo malinconico, fiero e lamentoso, che accoglie in sè e porta all'ultimo [316] grado di amarezza elegiaca tutte le voci di dolore che risuonavano nella letteratura classica da Simonide agli ultimi tempi. L'odio del poeta al mondo, alla vita è l'odio d'un amante sdegnato, non altro; e noi, sotto quelle note che imprecano, sentiamo scorrere l'anelito passionato d'un infelice petto giovanile che nulla meglio bramerebbe di potersi adagiare nella riconciliazione. Che importa se la parte migliore del viver nostro è come il sabato del villaggio che precede un giorno di tristezza e di noia? Questo sabato della vita il Leopardi lo vede così bello fra le sue lacrime che noi non domandiamo di più per vagheggiarlo nei nostri desideri. Che importa se nella notte del dì di festa un triste silenzio succede all'allegro brusio delle ore vespertine? Anche questa notte nella sua tristezza è bella a contemplare:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna...

La bella giovinetta ora nella sua stanza dorme o pensa a quanti essa piacque nella giornata e quanti piacquero a lei, mentre il poeta giù nella strada vede splendere traverso le persiane della finestra la sua lampada notturna, il poeta che dispera d'essere tra i ricordati da lei... O che per questo la giornata della fanciulla fu meno allegra e meno lieti sono ora i suoi sogni?... Il carne leopardiano quasi sempre congiunge ad una profonda sincerità morale una contraddizione filosofica, quasi un mendacio. *Splendide mendax*; perchè ad esso noi dobbiamo gli accordi della più pura ed alta poesia che abbia in questo secolo onorata l'Italia. A me, quando le prime volte mi profondavo nella lettura de' suoi versi, pareva di sentirmi circondato da un nembo d'aria luminosa e fragrante: entro quel nembo udivo io bene una voce che cantava melodiosamente tutto essere inganno, miseria e vanità; ma la luce e la fragranza, ma la dolcezza di quella melodia continuavano a [318] deliziarmi; e il senso di quelle parole andava quasi smarrito...

Ma verso la fine quella tal divergenza fra le due linee che ho notata più sopra, dà luogo ad una convergenza rapida e già accennante a completa congiunzione. Il dissidio tra l'arida concezione pessimista e il senso estetico della vita mantenuto per tanti anni dalla esuberante vitalità artistica di Leopardi, si spezza a un tratto come corda troppo lungamente tesa. Il contenuto dei *Dialoghi* e dei *Pensieri* si travasa intero negli sciolti e nelle strofe; e abbiamo finalmente un Leopardi logico e intero!

Come un annunzio di questo fatto imminente è la poesia *A sè stesso*. Nella loro brevità fulminea e nel loro andamento semplice e quasi prosastico questi sedici versi ci scuotono come la rivelazione di tutta una tragedia psicologica precipitante verso la sua catastrofe; ci scuotono e ci piacciono anche perchè spirano un sentimento di prossimo riposo, e riassumono in un [319] rapido sguardo d'addio tutto il poema delle sue illusioni perdute, le belle illusioni che, come una musa velata, ispirarono al poeta i suoi canti:

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Peri l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei...

Ma qui ha principio l'agonia della musa di Leopardi. Vi siete mai trovati ad ascoltare un bel coro classico scritto a più parti reali, quando una di esse ha già cominciato a sgarrarla di mezza voce e anche le altre sono tratte istintivamente in una tonalità vacillante e penosa? Effetto consimile producono in me le ultime poesie del nostro. Nella *Palinodia a Gino Capponi*, in mezzo allo squisito magistero di quegli sciolti, par di sentire una ispirazione satirica che si batte i fianchi per riescire molto faceta e molto mordace, e riesce poco dell'uno e dell'altro. Non vi pare che ci sia più enfasi che estro in quella lunga apostrofe schernitrice della barba con cui conclude il componimento? A me sembra ^[320] di certo. Non c'è più la signorile e lungamente sostenuta ironia pariniana, e non siamo ancora alla satira spigliata, atroce e debellatrice di Enrico Heine. Quanto alla *Ginestra*, io l'ho tante volte sentita celebrare come la più perfetta lirica del Leopardi che esiterei nel giudicarla assai diversamente, se non pensassi che parecchi l'avranno creduta tale solo perchè lo scrisse il Giordani, altri perchè è l'ultima e la più lunga. Ma meglio che d'una lirica costantemente sostenuta da un soffio d'ispirazione calda e spontanea, essa m'ha l'aria di lunga querimonia assai meglio pensata che ispirata. Non mancano (qual meraviglia!) immagini peregrine espresse in versi bellissimi, massime nella prima parte; ma proseguendo, il nudo ragionamento piglia troppo il posto dell'estro, e credo che con poche varianti di locuzioni e di traslati, questa poesia si potrebbe ridurre ad un discorso in prosa; in quella prosa mirabilmente precisa, ^[321] nitida e gelida in cui sono scritti l'*Elogio degli uccelli* e il *Canto del gallo silvestre*.

Con ciò s'avrebbe una riprova di questa perfetta fusione compiutasi nell'ultimo periodo di quella vita infelicissima tra lo spirito poetico e lo spirito filosofico di Giacomo Leopardi;

fusione che ridusse la poesia ad una specie di tramonto melanconico:

..... A queste piaggie
Venga colui che d'innalzar con lode
Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
È l'esser nostro in cura
All'amante natura. E la possanza
Qui con giusta misura
Anco estimar potrà dell'uman seme,
Cui la dura nutrice, ov'ei non teme,
Con lieve moto in un momento annulla
In parte, e può con moti
Poco men lievi ancor subitamente
Annichilire in tutto.
Dipinte in queste rive
Son dell'umana gente
Le magnifiche sorti e progressive.

[322]

Sente per primo l'autore che qui è qualcosa di poeticamente stonato e sovviene con una nota al lettore; ma il guaio è più generale e profondo. La mano che lo tocca è sempre mano di maestro, ma l'istrumento si è rotto e non può più rendere i suoni d'una volta. Nel 1820 il povero Giacomo scrive di sé che già si sente «stecchito e inaridito come una canna secca.» Aggiunge: «nessuna passione trova più l'entrata in quest'anima, e la stessa eterna e sovrana potenza dell'amore è annullata per me nell'età in cui mi trovo.⁴²» Ma allora egli s'ingannava sul conto suo. Infatti

⁴² Lettera a Carlo Pepoli. *Epistolario*, 301.

non passò molto tempo che le belle illusioni gli aleggiarono intorno, l'amore della vita rifluì nel suo sangue, e da quelle illusioni e quest'amore nacque anche una volta il fortunato dissidio che permise al poeta di vivere e di grandeggiare accanto al filosofo. Infatti trovo che tali parole egli le scriveva appena [323] uscito da quella annata terribile del 1819 in cui, lasciato per malattia d'occhi ogni studio, tutto si raccolse nelle tetraggini del suo meditare.

Pur troppo verrà tempo in cui quel processo di inaridimento avrà compiuto il suo corso; e allora il poeta dovrà soccombere per davvero.

Bisogna assolutamente che l'arte sia una carezza alla vita. Una carezza amabile o burbera, festosa o elegiaca e magari tragica, dissimulata o palese, ma sempre una carezza: se no, essa diventa uno sforzo effimero e una falsa apparenza dall'inganno breve. Ogni opera d'arte, qualunque sia il suo contenuto, bisogna che si risolva dentro di noi in una armonia gradevole; e quand'anche la scienza facesse *tabula* rasa di tutte le umane speranze come di altrettanti sogni, bisogna che l'arte, se vuole vivere, come appunto la ginestra leopardiana, sia quel fiore «che quel deserto consola.»

[325]



INDICE CORREZIONI E NOTE

Galileo Galilei e il suo ingegno critico. Pag. 1

Pag. 3. La tragedia del Ponsard *Galilée* fu rappresentata a Parigi nell'inverno del 1867. — Pag 9. Il giudizio di Cartesio intorno a Galileo è tratto da una lettera al p. Mersenne, che è la novantunesima della seconda parte dell'epistolario cartesiano edito a Francfort sul Meno nel 1692. — Pag. 67. Qui il Cartesio è chiamato «filosofo olandese» mentre non è chi ignori che nacque a La Haye nella Turena. Forse, scrivendo, pensavo al suo contemporaneo Benedetto Spinoza.

Nella stampa di questo studio sono incorsi parecchi errori d'interpunzione. Piuttosto che citarli e correggerli, ^[326] credo che basti averne avvisato il lettore.

Riccardo Wagner e l'anello dei Nibelungi Pag. 71

Pag. 76. Accennando alla rivoluzione musicale di Claudio Monteverde, non intendo qui giudicare e decidere delle opinioni molto discordi degli eruditi in questo argomento. — Pag. 88. Alla linea quindicesima leggi *Götterdämmerung*. — Pag. 105. Se a qualcuno paresse eccessivo ciò ch'io dico delle condizioni a cui è ridotto il cantante negli ultimi drammi musicali del Wagner, io lo consiglio a leggere ciò che ne scrive il Signor Gioachino Marsillach, che nessuno certo sospetterà di poco entusiasmo per l'autore della *Trilogia*: «Le opere in cui Wagner è andato più in là nel sentiero della melodia infinita, ha obbligato la voce a fare incessantemente degli intervalli d'intonazione inverosimili, none aumentate, terze diminuite, etc., ha condannate le gole ad una tortura continuata, trattandole con minor riguardo che se fossero degli istrumenti... Inoltre nel *Tristano* ^[327] e in alcuni tratti della *Trilogia* si succedono con tale profusioni gli accordi più dissonanti, più strani più impossibili, che in mezzo a quella tortura

non interrotta, la settima dominante è l'unico rifugio che rimanga all'udito. (*R. Wagner. Saggio biografico critico. Milano. Fratelli Dumolard.*)»

Giosuè Carducci Pag. 111

Quantunque l'abbia avvertito colla nota a pag. 120, amo qui nuovamente notare che presi argomento a questo studio dalla pubblicazione delle Nuove poesie. — Pag. 152. Nell'ultima linea leggi: *e penso che passeranno degli anni parecchi etc.*

Massimo d'Azeglio (I miei ricordi) Pag. 157

Pag. 181. Nella linea antipenultima invece di *prove* leggi *prose*.

Il Tommaseo poeta Pag. 183

Pag. 203. Questo frammento è cavato dalla lettera del Tommaseo pubblicata per intera dal Tabarrini nella vita di Gino Capponi.

[328]

Ernesto Masi. (Studi della Riforma in Italia nel secolo XVI) Pag. 207

Pag. 220. — Nella ottava linea invece di Enrico II leggi Ercole II.

Giuseppe Giusti Pag. 225

Emilio Zola (A proposito della *Giacinta* di L. Capuana) Pag. 255

Giacomo Leopardi. (Il Pessimismo nella Letteratura) Pag. 287



[329]

Finito di stampare
il dì 20 dicembre MDCCCLXXX
nella tipografia di Nicola Zanichelli
in Modena.



[330]

