

NOTE

SU ALCUNE POESIE DEL CARDUCCI

I.

L' « INNO A SATANA ».

L'*Inno a Satana* fu più tardi severamente condannato dal Carducci sotto l'aspetto poetico; ma era stato da lui difeso nel 1869, con l'affermarlo « lirico almeno in questo, che è l'espressione subitanea, il getto, direi, di sentimenti tutt'affatto individuali, come mi ruppe dal cuore, in una notte del settembre del 1863. L'anima mia dopo anni parecchi di ricerche e di dubbi e di esperimenti penosi, aveva alla fine trovato il suo verbo; e *verbum caro factum est*; ella gittò allegra e superba all'aria il suo epinicio, il suo *eureka* ». Condanna e difesa vanno assai più d'accordo che non paia a prima vista, perchè l'entusiasmo che il Carducci qui descrive è bensì quello di chi dopo incertezze e attese si vede dinanzi chiara e luminosa la formula della sua fede, ed è tratto ad ammirarla, inculcarla, spiegarla e particolareggiarla a sè e ad altri, ma non è l'entusiasmo o rapimento poetico che, raccolto in sè stesso, della sua visione si appaga, toccando per essa l'infinito e il divino. Ora l'entusiasmo della fede e dell'atteggiamento pratico e dei propositi che dalla fede conseguono, solo in un certo senso, come il Carducci sentiva, è lirica (ossia non è lirica ma lirismo); e perciò, quando prende ad usare a suo strumento l'arte della parola, non si volge in canto ma diventa eloquenza e letteratura. Sotto il quale aspetto l'*Inno a Satana* ha i suoi pregi, venuto fuori tutto d'un fiato, vivo di movimento, snodantesi con agilità, limpido in ogni sua parte: dalla protasi che pone il concetto di quel che all'autore piace intendere col nome di Satana, principio supremo dell'essere, unità di materia e spirito, di senso e ragione, via via fino all'annunziato trionfo di quel principio sulla trascendenza e ascetismo della vecchia religione, al suo rifulgere nell'estasi dell'amore, nella lietezza del

vino, nella bellezza della poesia; al ripercorrimento della sua storia, dalla serena Ellade, attraverso la tenebra e le avversioni del Medio-Evo, fino all'anelito della nuova vita nel Rinascimento e nella Riforma, che si allarga all'età moderna della scienza e della tecnica e ha come a suo simbolo le invenzioni, nel tempo nel quale quel canto sorse ancora recenti, del vapore e delle ferrovie. Non v'è in nessun punto, nel rapido inseguirsi di sdruccioli e piani in quartine di quinarii che compongono l'inno, un verso, un'immagine, una parola intensa di quelle che ripetiamo tra noi e noi e che ci fanno sognare (se qualcuna vi si fosse fatta sentire, avrebbe forse turbato come estranea); ma tutte par che sollecitino e spingano verso il fare, il combattere, la pratica, l'azione. Quanto a me, lo accetto così e godo che esista così com'è, e qualche volta anch'io me ne servo a mio uso personale, quando, per esempio, mi sorprendo talora a mormorare, tra le odierne rinnovate improntitudini clericali: « No, prete, Satana non torna indietro »!

Altre questioni da muovere o da trattare intorno a quest'inno non mi pare che ve ne siano, chè non gioverebbe soffermarsi sul tremore e l'ingenua paura onde la buona gente pia rabbridiva al solo titolo di esso, sebbene anche oggi si vedano tra gli scrittorelli di giornali cattolici di coloro che, ignoranti o profittando dell'ignoranza dei loro lettori consueti, danno a credere che il Carducci deificasse con Satana il male. Il Carducci, sotto il nome di Satana, cantava Dio, un'idea di Dio che, non senza l'efficacia dello stesso cristianesimo, si era venuta maturando nei tempi moderni; nè la scelta di quel nome a questo fine mancava di giustificazione nella storia delle idee e delle parole. Satana idoleggiato, sublimato, adorato e amato proprio in quanto male, il Satana morboso della lussuria, dell'incesto, del sadismo, della contaminazione del sacro col profano, dell'imbestiamento, non si deve cercarlo nell'inno carduciano ma presso taluni scrittori romantici, e persino cattolici e cattolizzanti (1). A lor volta si sarebbero potuti considerare buona e pia gente i razionalisti e illuministi di tradizione settecentesca, che presero anch'essi, se non paura, scandalo del Satana del Carducci, dialettico, unificante materia e spirito, ragione e senso, laddove essi si attenevano all'essere di pura ragione, astratto e matematizzante o geometrizzante, al Dio delle logge dei liberi muratori, nelle quali, per curiosa contraddizione, l'*Inno a Satana* nacque.

(1) Per informazione si legga M. PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica* (Milano-Roma ecc., La Cultura, 1930).

Ma non bisogna credere che il Carducci, sebbene lasciasse cadere il simbolo al quale non senza giovanile baldanza si era appigliato, e che gli era stato suggerito dalle infiammate letture che allora egli faceva di scrittori francesi, e segnatamente del Michelet della *Sorcière* (1), cangiasse mai la fede di cui aveva affermato i tratti essenziali nell'inno. Basta ripensare al *Clitumno*, alla *Chiesa gotica*, all'ode indirizzata al D'Ancona, alla seconda delle *Primavere elleniche*, dove quei concetti tornano. Solo che, scemando a poco a poco in lui il bisogno polemico (che ancora tramandava qualche fiammata o qualche favilla nei carmi ora ricordati), egli guardò in modo più ampio ed equo la storia, e nel cristianesimo non scorse più unicamente l'ascetismo onde si legava alla decadenza del mondo antico, ma anche tutto l'altro di umanamente positivo che lo legò all'avvenire e all'eterno; e non potè non sentire in esso la delicata comprensione dell'intima anima, la finezza del discernimento morale, la coscienza insieme trepida del suo fare e coraggiosa, la pietà e la bontà necessarie all'uomo non meno della forte e rude volontà. Quale meraviglia che egli celebrasse l'incanto dell'avemaria nei versi della *Chiesa di Polenta*? o che all'occasione scrivesse versi gentili ed elevati sulla Santa Vergine Maria o al piè di un crocefisso? Perché non avrebbe dovuto dare a quei sentimenti umani i nomi che storicamente portavano e che avevano meritato?

Questo è bene dire chiaramente, perchè gente di buone intenzioni ma di facile contentatura, e altra meno candida e che coltiva la varia opportunità politica e non politica, si sono date molto da fare, negli ultimi anni, per alterare la verità circa la religiosità del Carducci, e non hanno esitato a promuovere cerimonie ecclesiastiche e a spruzzare di acqua benedetta la tomba in cui riposa. E vi sono altri ancora, più moderni nei metodi, che, profittando della odierna tendenza in letteratura al sensualismo decadentistico, — alla quale di necessità si accompagna inintelligenza e disaffezione per la grande arte classica ed umana, e che perciò sentenza Giosue Carducci poeta « secondario » o poeta « provinciale », non attingente l'alta aristocrazia delle nuove scuole di poesia, — si fanno a riecheggiare e ad acclamare e a portare in giro siffatti giudizi per giungere alla pratica conclusione, cara al loro cuore, sempre da essi desiderata e cercata, che del Carducci poeta non sia il caso di più discorrere, perchè fu una reputazione artificiale, tenuta su dalla setta che go-

(1) Su di ciò v. il libro del Jeanroy sul Carducci (Paris, Champion, 1911, pp. 94-5).

vernò l'Italia libera ed una e che empientemente la volle laica. A quali mai prove non sono disposti a sottomettersi cotesti sedicenti uomini religiosi e cattolici pur di soddisfare un livore a lungo nutrito? Persino ad atteggiarsi, avendo ancora sul volto e in tutto l'abito della persona le pieghe della esercitata bacchettoneria, a raffinati, ad ermetici o a futuristi, e a spasimare per l'ultramodernità dell'arte.

II.

LA « NINNA NANNA DI CARLO V », E « LA SACRA DI ENRICO V ».

Il Carducci studiò molto le ballate storiche del Platen, del quale tradusse tra l'altro, in modo eccellente e quasi più bello dell'originale, *La tomba nel Busento* e il *Pellegrino davanti a San Yust*; e altresì molto studiò lo Heine nelle ballate storiche come in altre sue poesie e prose; nè rimasero su lui senza efficacia l'Uhland e altri tedeschi che avevano tratto dalla storia i motivi delle loro fantasie.

Ma le sue poesie di questa ispirazione, *Il comune rustico*, la *Faida di Comune*, *Sui campi di Marengo*, la *Ninna nanna di Carlo V*, la stupenda *Canzone di Legnano* (lasciando ora di ricordare alcune delle odi barbare e alcuni bellissimi sonetti sul Mazzini, sul Lutero, sull'Ariosto, e la corona di quelli del *Ça ira*), sono, nella loro anima e nell'ampiezza della loro visione, assai diverse e superiori ai quadri storici del Platen. Del quale è noto quanto sia ancora dibattuto il giudizio nella sua patria, dove ai suoi affezionati ed esaltati ammiratori che lo tengono uno tra i più grandi dei poeti tedeschi, si oppongono altri critici, che gli negano l'intima poesia e lo considerano soltanto artefice insigne e maestro di lingua e di forme, e dicono che egli trasporta nell'esterno l'arte e la bellezza. Comunque, un punto nel quale alcuni dei più autorevoli (ricordo lo Scherer e l'Ermatinger) consentono è che nelle ballate storiche del Platen non c'è quel che si chiama avvenimento, svolgimento, conflitto, e che egli, leggendo il libro della storia, dà in esso risalto a un sol momento, al momento in cui il personaggio esprime il suo personale sentire cadendo tragicamente, come l'imperatore Caro, come Ottone III, come Carlo V. Tipico è in questo riguardo il lamento di Ottone III, che muore giovane prima che abbia operato cosa alcuna degna di memoria:

O Erde, nimm den müden,
Den Lebensmüden auf,
Der hier im fernen Süden
Beschliesst den Pilgerlauf!...

e che chiede ai suoi fedeli che vogliono seppellirlo in Aquisgrana presso la tomba di Carlo Magno:

Bedeckt das Grab mit Rosen,
Das ich so früh gewann,
Und legt den thatenlosen
Zum thatenreichsten Mann!

Nel Carducci, invece, è il dramma non dell'individuo nel suo privato soffrire o gioire, ma dell'individuo come portatore di valori sopraindividuali, cioè il dramma della storia nei vari momenti della vita dell'umanità; e c'è anche nei casi in cui egli condensa la sua poesia in una singola azione o in singolo personaggio. Non già che giudichi quelle azioni di storia obbiettivamente, considerandole tutte e ciascuna necessaria e rendendo giustizia all'ufficio che ciascuna ha adempiuto, perchè, in quell'atto, egli non è storico ma poeta, e in quanto poeta unicamente le sente nel loro carattere spirituale e morale, come da esaltare, da compiangere, da aborrire, da guardare maravigliando, e col sentimento fatto fantasia partecipa all'azione che in esse si travaglia e al travaglio doloroso e sublime dell'umanità intera. Il Platen, nel quale domina la *pallida mors*, è pessimista; il Carducci, in cui si dispiega la vita infaticata dell'umano ideale, è epico ed eroico.

Non mi fermerò sulle più belle e ammirevoli di queste poesie storiche del Carducci, di alcune delle quali ho discusso altrove ed altre sono state assai bene studiate da altri (1). Ma voglio dire qualcosa più in particolare della *Ninna nanna di Carlo V*, che è tra le meno popolari.

Il quadro appartiene alla storia, come l'ho chiamata, « aborrita », ed ai momenti e alle epoche di esausta vitalità, di depressione, di oppressione; ma la contemplazione storica in esso primeggia, e perciò non lo direi storico-satirico, importando sempre la satira un che di non ingenuo, di riflessivo, di oratorio, di praticamente indirizzato.

(1) Rimando in particolare al CITANNA, *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci* (Bari, 1935), dove specialmente è da notare (pp. 297-307) un'eccellente interpretazione della *Canzone di Legnano*.

Il Carducci rivive quel momento di storia, ne prova sdegno, ribrezzo, vergogna, ma poeticamente lo accetta così come lo sente, e con l'accettarlo gli conferisce la poetica realtà.

L'età di Carlo V, dell'assolutismo ispano-imperiale, dell'alleanza tra potenza politica e militare e la chiesa di Roma, dell'iniziata Controriforma, gli sta dinanzi, come l'opposto del suo ideale, come un controideale di morte, o d'infermità e senilità vicina a morte. E nondimeno la poesia prende con sè pietosa quel pezzo di realtà, come l'epopea accanto alle lotte vittoriose pone le tristi e vergognose disfatte. Carlo V è similmente aborrito, ma similmente contemplato con sereno sguardo nelle *Due torri*, in cui la Garisenda rimpiange di aver veduto passare sotto la sua mole l'imperatore col papa Clemente VII, venuti a Bologna per la coronazione, e di non essere rovinata sopra di loro. La ballata del *Pellegrino davanti a San Yust* dovette parlare alla sua fantasia, perchè gli metteva dinanzi la figura affranta e schiacciata di colui che era stato il dominatore di due mondi, ed ora crollava come l'antico impero.

Nella *Ninna nanna di Carlo V* viene adottato un motivo offerto certamente dal *Carlo I* dello Heine, il quale cantava una ninna nanna nella capanna del carbonaio al piccolo carbonaretto in culla, destinato ad essere un giorno suo carnefice e a tagliargli il collò:

In Wald, in der Köhlerhütte sitzt
Trübsinnig allein der König;
Er sitzt an der Wiege des Köhlerkinds
Und wiegt und singt eintönig...

Canto, del resto, che il Carducci stesso tradusse in italiano.

Ma notare il riscontro del generico motivo rimane una semplice curiosità, perchè lo schema costruttivo è schema costruttivo e non è il carattere nè la virtù della poesia, che sta in altro. Sta nella rappresentazione fantastica per la quale il sentimento di avversione e di ripugnanza che quell'uomo e quell'opera politica suscitano si converte in immagini di infermità, di cieco furore, di fissazione, di follia. Carlo V, bambinetto, non è una forza di vita in germe, che si affaccia gioiosa alla vita, ma è già un vecchietto, un malato. Nelle prime strofe par di vederlo come in un arazzo fiammingo, ma non di quelli gloriosi che Van Orley disegnò per il trionfo di Pavia:

In Brusselle, a l'ostel, sola soletta,
di tre giovini sposi vedovetta,
sta Margherita d'Austria; e s'affretta
una camicia bianca ad agucchiare.

A lei da canto il nipotino in culla
 con un magro levriero si trastulla:
 ha le mascelle a guisa di maciulla,
 cascante il labbro sotto; e infermo pare.

Margherita, invano fidanzata tre volte e rassegnata a rimanere zitella e a curare l'orfano di suo fratello, solitaria nella casa di Brusselle; il bambino che ha il deforme labbro pendente degli Absburgo e il viso livido (« la faccia cagnazza », come è detto subito dopo); il malinconico suo trastullarsi col levriero magro; sono linee e colori che trasmettono l'impressione della povertà vitale, della sciagura, della malattia.

Sopra alle culle di altri bambini, nelle fiabe, tre buone fate accumulano i loro doni; ma sopra questa, sebbene venga ripreso il motivo fiabesco, tre fate tristi cantano una assai diversa canzone, rimemorando un passato di perdizione che incombe sull'eredità, ne configura l'animo e forma presagio dell'avvenire fosco, che da lui moverà avvolgendo il mondo.

È la perdizione del suo bisavo, Carlo di Borgogna, il Temerario, già così denominato dai contemporanei, che lo videro correre al precipizio, follemente ardito, e tre volte in sempre peggiori condizioni ripigliare la lotta coi montanari svizzeri, e nell'ultima cadere sotto i colpi delle loro alabarde. È la perdizione che sfiorò in forma di vertigine il suo avo Massimiliano, e che colpì e disfece sua madre Giovanna di Castiglia. Ed è quella che condurrà lui al ritiro di San Yust, ed alla decadenza sempre più grave i suoi successori e già suo figlio Filippo, chiuso nel cupo Escuriale.

Questa rimemorazione di un passato di sciagure, quest'annuncio di un deserto avvenire è recitato nel metro di tutta la ballata in strofe di tre endecasillabi monorimi e di un quarto che ripete la rima finale unica di tutte le strofe, in metro monotono e come traballante, che non è già la qualità di quel metro per sè preso, ma nasce dall'ispirazione stessa del canto, tutt'uno con le sue immagini, col suo ritmo e col suo stile.

Salve, o fanciul da la faccia cagnazza:
 salve, o figliuol di Giovanna la pazza:
 salve, o pollone de la mista razza,
 che dee la terra cristiana aduggiare.

E le tre fate, dopo aver cantato ad una ad una, tornano nella chiusa al cantar corale, come invitando Carlo V all'azione che gli spetta di compiere per stringere e reprimere e premere la fervida

e varia Europa del Rinascimento e della Riforma, dalla quale si schiude l'età moderna, che quel regime assolutistico chiesastico procurò di arrestare e riesci a impacciare a lungo, serrandolo nelle sue spire:

O primo ereditario imperatore,
o primo d'Europa accentratore,
su 'l vecchio tempo che libero muore
vien' la rete dinastica a gettare.

Su 'l nuovo tempo che libero nasce,
a cui Lutero dislaccia le fasce,
e di midolla di pensier lo pasce,
vien' la rete ecclesiastica a gettare.

E tu, Margotta, cucitrice ardità,
che in fretta meni su e giù le dita,
la camicia di Nesso è ancor finita?
Presto! Vogliam l'Europa imbavagliare.

Per meglio avvertire il carattere prevalentemente epico di questa rievocazione, si può richiamare a confronto un'altra ballata del Carducci, la quale le somiglia per l'avversione che l'informa, per il tono sarcastico, per le immagini crudeli e grottesche, e tuttavia è in gran parte polemica e, forse peggio che polemica, ossessa e sconvolta dalla passione politica: *La sacra di Enrico V*. Gli nacque nella mente e nella immaginazione dal disegno variamente agitato e contrastato, tra il 1871 e il 1873, di una restaurazione borbónica della linea primogenita in Francia, da accettare e attuare col ritorno agli istituti e al costume dell'antica Francia monarchica, anteriore alla rivoluzione dell'89, come se questa rivoluzione non ci fosse mai stata o fosse stata un semplice episodio doloroso, una deviazione già corretta, una sciagura sorpassata. L'inserzione e sovrapposizione di una Francia morta in una Francia vivente, e di tal vita che portava in sè l'esperienza e gli effetti di circa un secolo di guerra e di rivolgimenti, al Carducci, come ad altri, tornava inconcepibile ed assurda. E questo sentimento gli si tradusse in un quadro fantastico: Enrico V che cavalca verso Parigi per la sacra, e la terra di Francia a lui estranea che rende con questa estraneità lui stesso estraneo; la Francia, che se ne sta inerte e muta al suo arrivo e comunica anche a lui e ai suoi il mutismo e l'immobilità (1). Quadro

(1) Forse qualche lontana suggestione per questo quadro gli venne da reminiscenze di letture dello Chateaubriand, che nel suo discorso del 7 agosto 1830 alla Camera dei pari dopo le tre giornate disse, tra l'altro: « Je ne suis point allé bivouaquer dans le passé sons le vieux drapeau des morts, drapeau qui n'est

di vita sospesa, di vita irreali, che il Carducci senti e dipinse con molta forza.

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
e fiorite a' cimiteri son le pietre degli avelli,
monta in sella Enrico quinto, il delfin da' capei grigi,
e cavalca a grande onore per la sacra di Parigi.

Van con lui tutt'i fedeli, van gli abati ed i baroni:
quanta festa di colori, di cimieri e di pennoni!

Monta Enrico un caval bianco, presso ha il bianco suo stendardo,
che copri morenti in campo san Luigi e il pro' Baiardo.

Viva il re! Ma il ciel di Francia non conosce il sacro segno;
e la seta vergognosa si restringe intorno al legno.

Più che mai su gli aurei gigli grigio il cielo e freddo appare;
con la pace de gli scheltri stanno gli alberi a guardare;
e gli augelli senza canto, senza rombo, tristi e neri,
guizzan come frecce stanche tra i pennoni ed i cimieri.

Viva il re! Ma i lieti canti su le trombe e ne le gole
arrochiscono ed aggelano su le bocche le parole...

Intensa è questa impressione che egli viene così generando nel lettore, di una vita che non scorre, che s'impunta a ogni passo, che non respira nell'aria che la circonda, dove voce non risponde alla voce che tenta di levarsi, il vento tace e lascia immote le bandiere che procedono immote. Ma forse la ballata doveva arrestarsi col compimento di questo quadro; o in ogni caso pochi tocchi sarebbero bastati a terminarla e dare intero il senso del contraddittorio ed impossibile che il poeta provava nello sforzo di farsi presente con l'immaginazione l'evento che altri a parole credeva possibile.

Ma il Carducci non si arrestò qui e alla prima fece seguire una seconda parte più lunga del doppio, nella quale il suo pensiero e il suo sentimento si intorbida e la fantasia erra sfrenata e incoerente. Dai sotterranei di San Dionigi emergono gli scheletri dei principi, dei nobili, dei prelati che la rivoluzione trasse dalle tombe e disperse; e ballano in ridda intorno al re tornante e gli ricordano antiche storie sanguinose, Enrico IV trafitto dal pugnale di Ravallac, i tre arcivescovi di Parigi che ebbero nel corso di pochi anni morte violenta, l'uno mentre salito nel giugno del '48 sulle barricate pro-

pas sans gloire mais qui pend le long du bâton qui le porte, parce qu'aucun souffle de ne le soulève. Quand je remuerais la poussière des trent-cinq Capets, je n'en tirerais pas un argument que l'on voulût écouter. L'idolatrie d'un nom est abolie: la monarchie n'est plus une religion » (*Oeuvres complètes*, Paris, Didot, 1849, II, 573-74).

curava di dire una parola di pace, l'altro per privata vendetta di un prete, il terzo preso come ostaggio e fucilato dalla Commune, e poi ancora suo padre, il duca di Berry, assassinato dal Louvel. E sulla porta di Parigi lo aspetta un fantasma, Luigi XVI, che gli reca in un bacino d'oro le chiavi e nel porgerglielie, e nell'inclinare in quell'atto la persona, il capo dell'offerente rotola nel bacino. Dico che il pensiero s'intorbida perchè il ricordo di coloro che sono morti nel sostegno e difesa della monarchia e di qualsiasi altro istituto, scambio di togliere forza morale a un'istituzione, gliene apportano, e perchè non s'intende l'accostamento di quei ricordi orrendi che ha del casuale ed arbitrario, suggerito da estrinseche associazioni e non da un filo qualsiasi di logica e di storia. E dico che la fantasia è incoerente, perchè, invece di formare un secondo quadro da porre accanto al primo, non si compone in nessun quadro e, con grande violenza e affastellamento d'immagini, lascia perplessa e inquieta la fantasia del lettore.

E ho parlato di passione politica sconvolgente, perchè non saprei spiegare l'errore di logica e l'errore di arte in cui questa volta il Carducci incorre senza riportarmi a una certa cultura artificiale di giacobinismo con superstiziosa credenza nel carattere sacro delle sanguinarie orge belluine o delle raffinate crudeltà a cui si abbandona, non dirò il popolo e neppure propriamente la plebe, ma quel che di basso e di malvagio e di malsano e di pazzesco vien su in occasione di rivolgimenti, sia per azione di esseri così disposti da natura, sia per quella di cattivi impulsi che nei tempi di pace e di ordine sono raffrenati sì che quasi non se ne sospetta la possibile esistenza. Solo per siffatta mistica che democratici e repubblicani accolsero nel corso dell'ottocento non da un'adeguata e umana intelligenza, ma da una strana idealizzazione e santificazione del periodo del Terrore, si riesce a intendere che un artista così alto e un animo così nobile come quello del Carducci potesse compiacersi nel rievocare, nel modo in cui la rievoca e rivolgendo la parola al figlio di lui, la morte del duca di Berry (di questo sventurato giovane che morì perdonando al suo uccisore e raccomandando di risparmiarlo):

Tristi cose. Almen tuo padre (son cortesi i giacobini)
nel palchetto d'un teatro morì al suon de' violini.

Copri l'onda de l'orchestra la real confessione,
sali Cristo in sacramento tra le maschere al veglione.

Ovvero, ritraendo un'altra vittima pietosa della rivoluzione, Luigi XVI, non rispettare in lui la vittima o il colpevole che ha

pagato il suo debito alla società, ma motteggiare sarcasticamente sol perchè era un re, e descriverlo con le sue grosse membra ed ergente il collo segnato da una tenue striscia rossa, il taglio della mannaia:

Non pare ordine o collare che il re doni al suo fedele;
non è quel di San Luigi, non è quel di San Michele;

per chiudere col macabro scherno del re che fa l'inchino,

ed il capo de l'offrente rotolava nel bacino;
ed il capo di Luigi con l'immobile occhio estinto
boccheggianti nel bacino riguardava Enrico quinto.

Forse un incitamento a consimili figurazioni il Carducci ebbe dallo Heine, che ne ha parecchie di simili, come nel quadro di Maria Antonietta e delle sue dame che continuano puntualmente nelle frivole pratiche dell'etichetta, benchè tutte prive di testa:

Sie haben alle keinen Kopf,
Der Königin selbst mankeret
Der Kopf, und Ihr Majestät
Ist deshalb nicht frisieret...

ballata nella quale s'incontrano, più oltre, lazzi addirittura sconci.

Ma l'origine vera o principale dell'errore del Carducci mi pare che sia nella ideologia rivoluzionaria che ho accennata, e che suggerisce moti e immagini che offendono l'umana pietà e la verecondia della poesia.

Nondimeno, il Carducci sapeva bene in qual modo la poesia potesse immergersi nei più orrendi spettacoli e trarne fuori bianche le ali. Di che è esempio l'ode *Per il LXXVII anniversario della proclamazione della Repubblica francese*, che comincia con lo stupendo:

Sol di settembre, tu nel cielo stai
come l'uom che i migliori anni finì
e guarda triste innanzi...

nella quale egli disegna in pochi tratti incisivi le figure degli uomini del Terrore così quali furono con la loro spietatezza, il loro fanatismo e la loro crudeltà, e insieme con la missione storica che adempirono, resi oggetto di religioso orrore e stupore per l'opera di Dio che di loro si valse come di strumenti presto buttati via. Qui, innalzatosi alla sfera della poesia, egli non ne discende neppure un istante

per accomunarsi con un Marat e fremere simpateticamente al suo fremito e al suo ghigno di provveditore della ghigliottina. Marat — dicono quelle strofe del Carducci — chiudeva nel profondo del cuore l'onta e il terrore di venti secoli, il ricordo di quanto di più feroce e di più immondo le plebi avevano patito, e tutto sentiva presente e vivente e rotava l'occhio sanguinoso e chiedeva con un funebre urlo di angoscia vendette senza numero e la mano di un vindice inesorabile, ottusogli il cuore dall'odio e dal dolore e acuitigli i sensi; e fiutava come un cane il tradimento e ruggiva come una tigre ferita. Marat è in questo modo sentito e superato, accolto per l'ufficio che esercitò nella storia umana, e fino a un certo punto umanato e compatito; ma insieme distanziato nell'animo nostro, che è di poeti e non di tigri ferite.

III.

IL SONETTO « IL BOVE ».

L'amore per l'opera umana e per la natura che le è collaboratrice con la sua terra feconda, col suo aere sereno, con le forze e le disciplinate attitudini dei suoi animali, e il benessere che da questa collaborazione si diffonde di vigore, di pace, di fiducia, di letizia, spirano dal sonetto *Il bove*, e lo formano e gli danno unità e compattezza.

Il bove vi è contemplato con occhio affettuoso e come con gratitudine nei varii momenti della sua giornata, nei varii aspetti del lavoro che esegue e del rapporto suo con l'uomo che lo guida, negli istanti di posa come per riprendere lena, e nel suo chinarsi senza repugnare al giogo, nell'accogliere paziente e quasi consapevole gli stimoli dei gridi e dei pungoli, nel muggire in cui si esprime e si espande l'anima sua. E il sonetto si dispiega pacato e sicuro come esso stesso cosa naturale, salvochè nell'ultimo verso in cui par di avvertire una nota troppo forte e alquanto stridente.

Quest'ultimo verso, sin da quando il sonetto venne in luce, mosse qualche dubbio e diè luogo a una certa insoddisfazione, che si appuntò nel rilievo critico sul « silenzio verde », col quale si chiudeva e che fu giudicato immagine, più che ardità, sforzata. E i difensori rintuzzarono la censura e misero innanzi un esempio della medesima espressione nell'Arici e sostennero la sua convenienza e

bellezza. Perchè, infatti, non poteva essere bella e naturale? Come tale anch'io la sento se scioglio in prosa quei versi e dico: « Nei tuoi occhi si rispecchia ampio e quieto il silenzio verde del piano ».

Ma questa prova che fo di volgere il verso in prosa, cioè in nuovo ritmo, guida a concludere al contrario di questa difesa e ad additare dove, come a me sembra, stia il vero difetto di quella chiusa, erroneamente riposto nell'epiteto di « verde » dato al « silenzio ». Chè un raziocinio critico può essere mal fondato e mal condotto e tuttavia l'impressione che l'ha mosso permanere e serbare il proprio diritto come istanza del buon gusto contro cui ragion non vale. Il difetto è nel modo in cui l'epiteto è collocato, alla fine del sonetto, quasi gemma del diadema di cui esso viene, in ultimo, coronato. E non solo sta alla fine del sonetto, ma alla fine di un intero endecasillabo (« il divino del pian silenzio verde »), che per l'inversione con cui è costruito, per quel « pian » non piano ma tronco, che tale non si aspetterebbe e su cui cade l'accento principale, e per l'enfatico riempitivo di un troppo facile « divino », è tutto teso nella bravura dello sforzo onde è formato. Coteste chiuse di sonetti che, prendendo il luogo di quelle smorzate e poeticamente delicate, si eseguono con movimenti da ginnasta ed ergono trionfalmente il capo adorno di un vistoso pennacchio, assai furono amate e cercate dai verseggiatori e concettisti barocchi del seicento, che le misero in onore nella nostra letteratura⁽¹⁾; ma il Carducci ne trovava insigni esempj contemporanei nello Hugo e in altri poeti francesi; sicchè non è maraviglia che talora vi si compiacesse e che per amor di esse introducesse questa volta una lieve menda nel suo bellissimo e classico sonetto al bove.

continua.

BENEDETTO CROCE.

(1) Si vedano su questo punto i luoghi del Martelli, citati in questo stesso fascicolo della *Critica*, p. 120.