

NOTE

SULLA LETTERATURA ITALIANA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

XXXI.

STUDII SUL CARDUCCI.

IV.

IL CARDUCCI PENSATORE E CRITICO.

Come abbiamo mostrato, la forza del Carducci, in quanto poeta, fu non già nella sua filosofia, ma nel suo temperamento: due cose che importa non confondere. Conviene ora aggiungere che il temperamento del Carducci era non soltanto afilosofico, ma antifilosofico. S'incontrano, senza dubbio (quantunque assai di rado), poeti forniti di disposizione o, almeno, di alcune disposizioni per la filosofia; ma il Carducci, col suo impeto verso l'azione, con la sua fantasia così fortemente plastica e scultoria, vi era affatto ripugnante e ribelle. I concetti dovevano sembrargli troppo freddi, troppo sottili, e troppo tirannici; non c'era speranza che attirassero o legassero a lungo il suo amore. Allo stesso modo, nel vederci innanzi un uomo dalla robusta, sanguigna, erculea costituzione fisica dubitiamo (e, di solito, il dubbio non c'inganna) che quegli possa mai piegarsi a lavori che richiedono abito sedentario e mano delicata e paziente.

È, dunque, effetto di una curiosa illusione l'interessamento, e quasi l'ansia, onde si è investigato che cosa propriamente il Carducci pensasse di Dio, dell'immortalità, dei problemi religiosi in genere: illusione curiosa, ma non infrequente, per la quale si crede che un uomo, che ha acquistato l'eccellenza in un campo di attività, possa dare valido aiuto a risolvere le difficoltà che s'incontrano in altri campi. Così al musicista illustre si domanda che cosa egli pensi, poniamo, della questione balcanica; al filosofo, se abbia fede nei progressi dell'aviazione; e all'uomo politico, quale giudichi

più grande tra i lirici e i romanzieri del suo tempo. Costoro, interrogati, e solleticati nella vanità, difficilmente si rifiutano di rispondere; e, quando non se la cavano alla meglio con frasi generiche e arguzie, dicono cose non ben rispondenti alla serietà del loro carattere. Il Carducci, dignitoso, sdegnoso, eccessivo anzi nel sentimento della dignità e nello scatto dello sdegno, soleva rifiutarsi alle domande insulse e indiscrete; ma ciò non ha impedito che, in specie dopo la sua morte, sieno stati frugati gli scritti di lui, stampate le sue lettere confidenziali e raccolte tutte le parole che intorno a quegli argomenti gli uscirono per caso nella conversazione, iniziandosi un vero procedimento di tortura per istrappargli le risposte che egli non poteva nè voleva dare.

Naturalmente, le risposte, in tal modo ottenute, sono riuscite o povere o contraddittorie. Si sa, ormai, che egli nell'inneggiare a Satana intendeva inneggiare alla natura e alla ragione, e che, in fondo, il suo Satana del 1863 non era troppo diverso dal suo Dio del 1894. Si sa che egli voleva trasportare la morale « dalla chiesa alla città, dal metafisico cielo alla serena coscienza umana, che sono infine le vere sue sedi » (1). Si sa che alla invettiva contro il « rosso galileo » era mosso dall'abborrimento per l'ascetismo e dall'odio per la politica dei preti; ma che, in realtà, la figura di Gesù gli ardiva soave, gli splendeva innanzi nobilissima, come a ogni animo gentile. Si può delineare alla meglio la sua concezione dei rapporti che debbono correre tra lo spirito moderno e il passato religioso; concezione che non si appoggia su lungo travaglio mentale e non presenta originalità di sorta (2).

Ma questo che, in tali limiti, è possibile per la sua filosofia della religione (la quale è, per così dire, nel sistema filosofico, la parte popolare o conclusiva, che ogni uomo, su per giù, è costretto a possedere), sarebbe del tutto impossibile per gli altri problemi gnoseologici, etici, estetici, metafisici. Il Carducci vi serbò intorno il più assoluto silenzio, come intorno a un mondo che non gli ap-

(1) *Opere*, IV, 67.

(2) Nel 1861, in uno scritto su fra' Girolamo Savonarola e S. Caterina dei Ricci, criticava la formola cavourriana della chiesa libera nello stato libero, e sosteneva che bisognasse « toglier di mezzo il concentramento gerarchico, la corruzione ed aristocrazia prelatizia »; e che perciò alla questione religiosa la rivoluzione non potesse per allora trovare « altro scioglimento che nella tradizione de' padri: il rinnovamento cioè della chiesa nella sua primitiva e cristiana democrazia » (*Opere*, II, 107).

partenesse. Gli faceva difetto ogni cultura in proposito; checchè abbia scritto qualche suo scolaro, affermando o congetturando che egli avesse letto Gioberti e Rosmini, Kant e Hegel (1). I suoi scritti testimoniano del contrario. Il Kant, che « aguzza con la sua ragion pura » il « freddo ago del fucile prussiano », non è, di certo, una visione di storia filosofica; e l'immagine dello stesso Kant che decapita Dio come Massimiliano Robespierre decapitò il re, è tolta allo Heine. Di Giordano Bruno professò di non sapere e di non voler sapere nulla, lasciandolo nella buona compagnia di quei tre o quattro napoletani, che se ne intendevano (2). Del Vico, trovo detto, in una lirica, che « fugò con l'ardua facella l'ombra inimica », e, in un'altra, che « ardito fu in tenzone col nero infinito »! (3). L'idealismo pare che egli non conoscesse se non nel significato di vaporosità romantica; e lo appaia col « nullismo » del Leopardi, come « emanazioni ultime della vecchia società disfacentesi » (4). « Criticismo », « positivismo », « hegelismo », « comtismo » usò, parimente, a orecchio (5). Manifesta una volta la sua antipatia contro la filosofia ufficiale semi-ortodossa, cioè contro quella di Augusto Conti e seguaci (6), e, un'altra volta, la sua simpatia per la filosofia positiva, nella forma datale dal Cattaneo (7); ma per quanta parte codeste antipatie e simpatie erano semplice riverbero delle sue tendenze e amicizie politiche?

Neppure dai suoi lavori storici si possono raccogliere (come accade per altri scrittori) serie di concetti da costituire un ricco e robusto organismo mentale. La sua storiografia abbonda di vivacità rappresentativa, difetta di riflessione mentale. Ha intonazione alta, vi corre dentro il senso del grande; ma non già perchè un robusto pensiero domini la massa dei fatti e li compenetri tutti, rendendoli trasparenti al lume dell'infinito; sì, invece, perchè l'animo del Carducci è altamente commosso. Quella storiografia è epica, dunque, piuttosto che storia. Egli si propose più volte, ma non seppe imprendere e compiere una storia del risorgimento italiano; che cosa avrebbe potuto insegnarci in essa se non quello che aveva già cantato nelle odi ed effigiato nelle scultorie pagine delle biografie da lui composte?

(1) Ugo BRILLI, nella *Rivista d'Italia* del maggio 1901, p. 78.

(2) *Opere*, XII, 386; cfr. *Critica*, V, 79.

(3) Si veda la raccolta completa delle *Poesie*, pp. 299, 356.

(4) *Opere*, III, 53.

(5) *Opere*, XVI, 195.

(6) *Opere*, IV, 104-5.

(7) *Opere*, VII, 366.

Senonchè, quando si è parlato e si parla di un'opera critica e scientifica del Carducci, s'intende riferirsi, principalmente o esclusivamente, ai suoi molteplici lavori di storia e critica letteraria. Tutti concederanno facilmente che egli non ha dato nulla alla pura speculazione, e nulla o quasi, dal punto di vista speculativo, alla storia politica e civile. Ma si può forse asserire il medesimo dei suoi saggi e delle sue monografie intorno alla letteratura italiana? Non è stato, egli, uno dei più grandi, se non addirittura il più grande, che abbia lavorato in questo campo nella seconda metà del secolo decimonono? Non ha impresso un indirizzo nuovo ed eccellente a tali studii? L'indirizzo critico del Carducci, infatti, parve, e pare ancora a molti, il migliore di quanti si siano avuti finora. Esso era fondato, come quello che invalse specialmente nelle università dell'alta e media Italia dopo il 1860, sull'esplorazione e lo studio dei testi e dei documenti; ma non cadeva nel vizio di un'arida e ispida erudizione filologica, nemica alle Muse. Mirava, come l'indirizzo inaugurato nel mezzogiorno d'Italia dal De Sanctis, a una diretta e piena comprensione dell'opera d'arte in quanto tale; ma si guardava con ogni cura dai sistemi, dalle teorie estetiche, dalle formole, dalle astruserie metafisiche, e si atteneva al buon senso e al buon gusto. Si aggiunga che, stimando il Carducci poco decente che chi si accosti alle opere poetiche, e discorra di poesia, usi forma letteraria negletta o incolore, raccomandò (e ne diede costantemente l'esempio) di scrivere di letteratura e d'arte, non solo correttamente, ma letterariamente e artisticamente. Non è, codesto che fu perseguito e raggiunto dal Carducci, l'ideale della critica perfetta, avversa così alle materialità come alle astrattezze, e arte essa medesima?

Ora, sarebbe superfluo tessere l'elogio dell'amorosa, assidua, feconda opera, rivolta dal Carducci alla storia letteraria italiana. Chiunque entri a studiare i fatti e i problemi di questa storia, s'imbatte a ogni passo nel Carducci; e, profittando delle fatiche di lui, è portato a rendergli omaggio tanto più devoto e gratitudine tanto più commossa, in quanto non può non venirgli alla memoria quale uomo, quale poeta fosse colui che sapeva, dove occorresse, farsi modesto operaio. A lui si debbono ottime edizioni di classici e pubblicazioni d'importanti testi inediti; a lui, i primi lavori serii sull'antica poesia popolare italiana; a lui, lavori sui trovatori italiani o in relazione con l'Italia; un magnifico commento al Petrarca; ampie monografie sulle rime e sulla fortuna di Dante, sul Poliziano, sulle poesie latine dell'Ariosto, sulle opere minori del Tasso, sul

Giorno e sulle odi del Parini, sugli spiriti e le forme della poesia leopardiana; saggi e discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, su Dante, sul Petrarca, sul Boccaccio, sull'Ariosto, su Lorenzo dei Medici, sul Tassoni, sul Rosa, sul Marchetti, sui poeti erotici e melici del Settecento, sul Fantoni, sul Foscolo, sul Manzoni, sul Rossetti, sul Mameli, sul Prati; e altri ancora. Percorse dall'un capo all'altro la letteratura italiana, e dappertutto lasciò tracce del suo amore e del suo acume.

Nè l'esatta informazione e la solida erudizione sono le sole cose, che si ammirino in quelle pagine di critica. Vi si ammirano altresì, di continuo, un raro buon gusto e una intelligenza dei particolari della forma quale quasi solamente un letterato, che sia insieme artista produttore, riesce a possedere. Prendo a caso qualche esempio. Esamina la *Vita rustica* del Parini: « L'entrata è viva; della troppo nota figura di Caronte è ritoccato con qualche virtù plastica l'atteggiamento: ' E già per me si piega Sul remo il nocchier brun ,. È rinnovato bene, perchè applicato meglio che nel caso del passero di Lesbia, il cattulliano *per iter tenebrosicum Illuc unde negant redire quemquam*.' Colà donde si nega Che più ritorni alcun ,. Ma la seconda strofe con le sue *ore fugaci e meste*, che *bella ne rende e amabile la libertade agreste*, con Bacco che *manda il vin* e con la *bella Innocenza che s'inghirlanda il crin*, non esce punto dai cerchiolini d'Arcadia ». E soggiunge circa la forma metrica della strofe: « Il riscontro vicino troppo de' due ossitoni finali, massime quando sono non di vocali ma di consonanti tronche se specialmente nasali, offende un po' l'orecchio... » (1). Ancora: riferisce alcuni versi del Mameli: « E avea le chiome bionde ed avea gli occhi Grandi e cilestri, e li volgea per uso, Come chi stanco delle cose umane Cerca scordarsi della terra, al cielo », e paragonandoli alla chiusa del sonetto giustiano: « Si riposa In un affetto che non è terreno », osserva: « Questo del Giusti, oso pur dirlo, è un verso ingannatore; un di quei versi che sopraffanno con la civetteria delle pose, che paiono con le lusinghe delle parole elettissime promettere un senso riposto e squisito, ma che in fondo non sono nè un senso nè un concetto nè un'immagine. Che cosa è *riposarsi in un affetto che non è terreno?*, che significa? che rappresenta? che ricorda? Invece quella bionda che volge *per uso* i grandi occhi cilestri, voi la rivedete innovata affettuosamente nei versi del poeta, come talvolta ne avrete veduta

(1) *Opere*, XIII, 135, 139-40.

qualcuna nella vita. Ella vi diventa l'ideale delle bionde languide dagli occhi azzurri: Raffaello l'avrebbe dipinta così, col cielo nello sfondo, come il poeta con un felicissimo iperbato l'ha messo in fine de' suoi quattro versi » (1). Il buon gusto e il senso dell'arte lo salvarono dal cadere nei pregiudizii della così detta critica delle fonti, imperversante ai suoi tempi in Italia; onde, ritratto magistralmente lo svolgimento dell'egloga a proposito dell'*Aminta*: « Tutto bene (soggiunge), per la storia del costume poetico nel Cinquecento; ma, mettiamoci un po' la mano sul petto, son proprio questi i germi onde possa venir su col tempo e con la paglia l'*Aminta* del Tasso? » (2). Lo salvarono anche dal dare credito ai procedimenti meccanici e agl'influssi estrinseci; cosicchè, discorrendo delle correzioni di lingua fatte dall'Ariosto nelle ultime edizioni del *Furioso*, e trovandosi innanzi l'ipotesi dell'efficacia che avrebbero avuto, in quelle correzioni, il soggiorno a Firenze del poeta e la fiorentina favella dell'amata Alessandra Benucci; la revoca in dubbio e propone, in cambio di essa, sotto forma interrogativa: « Insomma, se fosse poi vero che all'Ariosto anche di proprietà e d'eleganza fosse trovatore e affinatore l'ingegno aiutato da una facoltà di percezione prontissima e squisitissima? » (3). Bisogna altresì riconoscere che, movendo il Carducci dalla critica quale poteva trovarla in Toscana e nella vecchia tradizione italiana, la venne via via allargando, dietro l'esempio in parte dei francesi e in parte del De Sanctis; in modo che nei suoi scritti critici non s'incontrano nè pedanterie erudite, nè verbose questioni accademiche, nè pregiudizii da linguaiò. È una critica viva, decorosa, bella.

Ma i pregi grandi non valgono a nascondere alcuni difetti che sono nel fondo di essa; e, cioè, quelli, propriamente, che il buon senso e il buon gusto non bastano ad eliminare: la mancanza di una salda dottrina estetica, di una filosofia dell'arte. Contro l'estetica, e contro il maestro che rappresentava in Italia la critica filosofica dell'arte, il Carducci provò sempre un grandissimo sebbene ingiustificato malumore. « Un estetico (scriveva nel 1872, con aperta allusione al De Sanctis, che allora allora aveva pubblicato i suoi *Saggi* e la *Storia* e gli articoli nella *Nuova Antologia*, e del quale qui caricatureggia la terminologia) è capace di tutto. Egli, già, incomin-

(1) *Opere*, III, 61-2.(2) *Opere*, XV, 386-7.(3) *L. c.*, p. 310.

cia dal credere su 'l serio ch'ei fa un onore, per esempio, a Dante rimettendogli a nuovo rilegate in prosa marocchina romantica le sue *posizioni* (parla così cotesta gente); e poi tiene, o ha dal mestiere l'obbligo di tenere, i lettori o gli uditori suoi per un branco di esseri inferiori ai quali egli deve insegnare a sentire, a pensare e a compitare. Con tutto ciò non ha egli per sè l'obbligo di saper leggere corrente e senza spropositi: certi espositori del *mondo* di Dante li vorrei vedere alla prova di leggere ad alta voce e a senso qualche terzina del Paradiso! Gli estetici insomma sono i più impostori fra i pedanti e i più pedanti fra gl'impostori » (1). A denti stretti parlò del De Sanctis in occasione della morte, lanciandogli anche allora una frecciata (2); con violenza e virulenza, gli si scagliò contro nel 1898, a proposito di un poeta che il Carducci non aveva mai nè inteso nè sentito, e che il De Sanctis aveva rivelato agli italiani, Giacomo Leopardi (3). E si potrebbero raccogliere, dalle sue opere, parecchie altre espressioni, che dimostrano la scarsa stima in cui egli teneva, o credeva di tenere, il De Sanctis e l'indirizzo filosofico della critica desanctisiana (4). Ma l'Estetica e il De Sanctis si vendicavano di lui, costringendolo a chieder loro in prestito dei concetti, che egli poi fraintendeva o usava contraddittoriamente. In questa solenne lezione che, nel 1873, infliggeva al Rovani, si sente subito l'eco della fresca lettura, che egli aveva fatto del critico napoletano: « La sostanza, la materia, cioè, l'argomento, che in fondo non altro che cotesto è la sostanza del signor Rovani, in arte non

(1) *Opere*, X, 36.

(2) *Opere*, III, 391.

(3) *Opere*, p. 185 sgg. — Risposi io allora al Carducci in una memoria letta all'Accademia pontaniana: *Francesco de Sanctis e i suoi critici recenti*, che può vedersi anche in appendice agli *Scritti varii inediti o rari* del DE SANCTIS (Napoli, 1898), II, 309-352. A onor del vero, dopo quella mia protesta, il Carducci, non solo continuò ad attestarmi la sua benevolenza, ma taluna delle frasi più ingiuste, da lui stampate nella *Rivista d'Italia*, sopresse o corresse nel raccogliere i suoi scritti in volume.

(4) Si veda, p. es., a proposito del Parini, XI, 363; a proposito dell'*Aminta*, XV, 352-3; e cfr. una nota ai *Levia gravia* (*Poesie*, ed. completa, p. 373), dove è chiara l'allusione allo stupendo saggio foscoliano del De Sanctis. Del resto, sono tutti giudizi sbagliati; e quello a proposito del Parini è contraddetto, involontariamente, dal Carducci stesso, XIV, 43-4. Per altri giudizi, egualmente ingiusti, a proposito della critica petrarchesca del De Sanctis, si veda la mia prefazione alla nuova edizione del *Saggio sul Petrarca* (Napoli, Morano, 1907); e in questa rivista, V, 403-411. Rare volte cita, approvando senza restrizioni: p. es., nella *Storia del «Giorno»* (*Opere*, XIV).

ha valore per sè, ma l'acquista tutto dal lavoro dell'artista. Mettete in versi o in prosa quante volete novità storiche, filosofiche, estetiche, politiche; se non sapete disegnarle, rilevarle, atteggiarle in quel punto e in quella mossa che è quella e non altra; se non sapete poi foggiarle, ripulirle, finirle; se delle sentenze e dei teoremi non create fantasmi; se dalla creta non cavate figure; pigliate pure le vostre novità, i vostri teoremi e la vostra critica, e restituitela alla lavorazione dell'insegnamento, della polemica, dell'aratro; chè la sostanza non è nè arte nè poesia » (1). Solenne lezione, ma attenta ad altri e senza radici nel suo spirito: tantochè, nel 1886, quella forma, che era tutto in arte, subisce una diminuzione e scápita di un quarto: « Se la poesia ha da essere arte, ciò che dicesi forma è e ha da essere della poesia almeno tre quarti » (2). Ma peggio accade alla forma, quattro anni dopo, nella lettera-prefazione alle *Liriche* della Vivanti: « Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma — un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato tra la posa e la smorfia — a Lei manca »; manca, ma c'è la poesia!

Quanto fosse incerto in lui il concetto della forma artistica, si può vedere da molti altri luoghi; e, tra l'altro, dalla difesa del verso sciolto, a proposito del Prati: « Dopo Vincenzo Monti, il Prati è il solo che abbia il discorso poetico, che liberi cioè dal pieno petto l'abbondanza dei versi con quella rotondità di eloquio, con quella agevolezza d'incisi, con quell'alternar di note, con quel fermar di pose, con che un uomo eloquentissimo parla » (3). E in qual modo considerava e chiamava l'indelebile carattere fantastico o *astorico* della rappresentazione artistica? Nè più nè meno che così: il falso. « Il falso » è « la materia e la forma dell'arte. Che sugo a favoleggiare di quello che tutto giorno facciamo e vediamo? » (4). Come del principio stesso dell'arte, la forma artistica, così non ebbe mai chiaro concetto della funzione della critica estetica, che è storia dello spirito artistico. « La critica letteraria (egli scriveva) ai giorni nostri non può nè deve consistere in altro che nell'applicare a un fatto nuovo, o ad una serie di fatti apparentemente nuovi, l'osservazione storica ed estetica, individuale a ogni modo e relativa, ma che pure acquista valore da chi la faccia e dal fondamento che

(1) *Opere*, III, 192.(2) *L. c.*, p. 420.(3) *L. c.*, p. 414.(4) *Opere*, XI, 138.

ella abbia in una lunga e razionale esperienza di esami e raffronti tra più fatti consimili e diversi in tempi, in luoghi, in condizioni consimili e diversi » (1). Ho sottolineato la patente contraddizione tra il giudizio estetico, che sarebbe individuale e relativo all'individuo (cioè, privo di ogni altro valore che non sia quello di un semplice « mi piace e non mi piace »), e il lavoro razionale, da cui pur dovrebbe nascere.

Accadeva, in conseguenza di questa incertezza di criterii estetici, che il Carducci non sapesse rendersi conto delle sue proprie tendenze e ribellioni di artista, e le falsificasse in teorie. Tale è il caso di quelle che abbiamo chiamato, altra volta, le sue pseudoteorie sulla morte della poesia, sulla poesia storica, sulla poesia oggettiva e soggettiva, sulla poesia del sentimento. Ricche di significato come documenti dell'anima del Carducci, sono poi, in quanto teorie, così false e così contraddittorie che ricordarle vale confutarle. La poesia è, oggimai, diventata cosa individuale; ma, viceversa, non deve essere manifestazione del sentimento; — è stata uccisa dal vero storico; ma, viceversa, deve avere per oggetto la storia; — è morta come arte; ma, viceversa, rinascerà; — la poesia è oggimai affatto inutile e se ne potrebbe far di meno, epperò il poeta, non avendo doveri sociali, ha il diritto di fare quel che gli pare e piace; viceversa, può essere giudicato dallo storico e ammonito e corretto dall'intendente d'arte (2). Tali sono anche le metamorfosi delle sue antipatie personali o irritazioni momentanee in giudizi; in giudizi sul Manzoni, sul Leopardi, sul Giusti, e su altri: giudizi talora contraddetti da lui stesso, ma non perciò resi più sicuri. « E dei *Promessi Sposi* la morale più chiara e più deducibile non è forse questa: che a pigliar parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato; e torna meglio badare in pace alle cose sue facendo quel po' di bene che si può, secondo la direzione, i consigli e li esempi degli uomini di Dio? » (3). — Sono bizze e ghiribizzi, lo so bene; ma anche per le bizze e i ghiribizzi ci vogliono le condizioni adatte; che, nel caso del Carducci, consistevano nell'assenza di un forte freno teorico. Della quale deficienza non è a dire che egli non avesse un certo sentore: potrei anzi addurre qualche documento che proverebbe come il Carducci, negli ultimi tempi, sentisse e riconoscesse

(1) *Opere*, IV, 191.

(2) *Opere*, IV, 280, 282-5; XI, 236-7, 245, 325, 350-2.

(3) *Opere*, III, 181-2.

di avere non poco da imparare dalla ravvivata filosofia dell'arte, dall'Estetica, un tempo da lui disprezzata. Ma ciò, per fortuna, non è necessario perchè, a provare ch'egli era travagliato dalla coscienza di quella lacuna e debolezza, basta, mi sembra, il suo malumore stesso, così irragionevole e irragionato, contro il De Sanctis e la critica estetica; chiaro indizio che egli intravedeva un ordine d'idee e un metodo a lui estranei e superiori, e, non riuscendo nè ad impadronirsene nè a distruggerli, da quell'uomo insofferente e collerico che era, si arrabbiava e si sfogava contro il suo ostacolo e il suo limite, percotendo e satireggiando.

Perciò, quel che si è detto, in genere, delle sue trattazioni storiche risulta vero anche della sua critica letteraria. Mancando in essa un appassionato, vigoroso, penetrante lavoro di pensiero e di critica, il quadro soverchia il giudizio, o, addirittura, lo affoga. Se in Italia si smettessero quelle perpetue chiacchiere da orecchianti contro la critica condotta con senso scientifico e serietà di pensiero, e si badasse a far progredire veramente la conoscenza della storia letteraria; se si prendesse l'abito di esaminare l'opera dei critici nel solo modo in cui deve essere esaminata, e, cioè, domandando quali nuove interpretazioni storiche abbiano dato o di quanto abbiano migliorato e accresciuto le antiche; se questa domanda si facesse pel Carducci, si vedrebbe che egli ha dato pochissime o nessuna interpretazione storica nuova, così di epoche letterarie come di scrittori e di opere, e, nonostante la lussureggiante apparenza, egli si svelerebbe ben povero di fronte alla ricchezza profusa a piene mani nelle disadorne pagine dall'abborrito De Sanctis. Perfino del romanticismo, in cui così a lungo tenne fiso l'occhio, non determinò mai i caratteri essenziali e i motivi interni.

Dove s'incontrano in lui giudizi storici di alto stile, si osservi meglio e si vedrà che non sono originali, e che quel che vi ha aggiunto lui non ha grande importanza. Così, nei discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, sono idee del De Sanctis che il Cinquecento « poetico veramente non fu, fu artistico »; che, « come per il Machiavelli la meditazione politica è fine a sè stessa, così per l'Ariosto la poesia », e che questi « è tra i poeti italiani quello che più veramente fece ciò che i moderni dicono l'arte per l'arte »; che « l'arte non trattò nè come un simbolo nè come un apologo nè come la dimostrazione di una tesi... tutto inteso a svolgere dillettosamente la sua facoltà creativa », pur lavorando intorno alla sua materia « con quella serietà che gli artisti grandi portano nelle cose dell'arte »; che col Metastasio « il ciclo dell'idealismo arca-

dico è pieno: la plastica della parola si è lisa in modo che non regge più e cede il luogo alla plastica dei suoni, e l'antica arte italiana muore cantando come gli eroi del suo poeta »; che il Parini « restaurò in sè l'uomo »; che la tragedia alfieriana « è la tragedia francese scarnificata », e che in essa il poeta « mise il Contratto sociale, e con le unità di tempo e di luogo bandì la rivoluzione »; che, negli *Inni sacri* del Manzoni, « gli accenni agli affetti, ai fatti, agli episodii della famiglia e dell'amore e ai segreti matrimoniali sono delicatissimi e realissimi, verecondi ed arditi »; e che il Manzoni « non è un cristiano rattrappito » e sposò « in certa guisa al Vangelo la filosofia umanitaria del secolo decimottavo » e « fu il più nobile rappresentante in Italia di quel movimento di ritorno che le prime generazioni del secolo decimonono ebbero verso le antiche credenze » (1).

Di suo, metteva i colori; e, p. es., accolte, quasi senza modificazione, le idee del De Sanctis sull'Ariosto, invece di sviscerarle e, se mai, di correggerle, approfondendole e allargandole, il Carducci scriveva una pagina come questa (2):

[L'Ariosto] fece quel che desiderava, quel che voleva e ispirava l'Italia d'allora: un'opera da esser letta nelle sale del ducal palazzo d'Urbino immenso e leggiadro, posto che avesse termine il Castiglione ai discorsi di gentilezza e d'amore, tra i cerchi delle gentildonne presiedute dalla elegante e pensosa Elisabetta Gonzaga: un'opera da esser letta nelle sale del castello di Ferrara o del palazzo di Belfiore, dopo alcuno dei pranzi inauditamente sfarzosi d'Alfonso primo, tra i cavalieri italiani e francesi concorsi ai tornei ed alle feste, arridente Lucrezia Borgia che sapea di latino e ammirante la giovinetta Renata di Francia: un'opera da poter esser letta nelle sale di Roma o di Venezia alle cui pareti ridesse o una Galatea affrescata da Raffaello o una Venere colorita da Tiziano, nel cui mezzo risplendesse un candelabro di Benvenuto e si contorceva in un angolo un satiro di bronzo di Michelangelo; sale che la sera potessero essere preparate per la recitazione della Calandra o della Mandragora o della Cassaria: un'opera infine da potere esser letta e cantata per le vie di Ferrara, su le piazze e i ponti di Roma e di Firenze, ne' canali di Venezia, su 'l porto di Napoli, da un popolo abituato a spettacoli e pompe di cui eran parte imperatori e re e principi e cavalieri e soldati di tutte le lingue d'Europa, franchi, spagnuoli, tedeschi, fiamminghi: da un popolo abituato a vedersi da un giorno all'altro sorgere sotto gli occhi quei palazzi, quelle chiese, quelle piazze e fontane...

(1) *Opere*, I, 170, 176, 178, 295, 297; III, 154-6.

(2) *Opere*, I, 176-7.

Et quod conabar dicere, versus erat! Deve determinare in che cosa consista quel tanto di poesia che è in Emilio Praga, e dice stupendamente ma senza riuscire a cogliere l'intima molla di quell'anima: « La sua originalità è quel trillo di lodola, è quel fresco d'acqua corrente per una selva di castagni, quella immediata e lieta e sincera percezione della natura, quella bonomia arguta tra di campagnolo e di pittore, che si sente, si vede, si ammira in alcune sue prime e più ingenue poesie » (1). Ovvero si abbandona addirittura al sogno; come nello studiare un brano degli abbozzi della *Gerusalemme*: « Nell'udienza agli ambasciatori egiziani il campo dei crociati e il loro capitano sono descritti con tale un sentimento di guerriera nobiltà che dispiace il poeta sopprimesse nel rilavorare. A grande onore della poesia che, quando vera, è anche qualche volta presaga e divinatoria delle più alte idealità della storia, quella descrizione pare un bozzetto garibaldino » (2). E gli accadeva altresì di prendere sul serio le immagini e di ragionarvi intorno. Osserva circa i versi del Prati: « *Fieno e fiori*, diceva, credo, il Manzoni. Sta bene; ma il fieno è anche indizio di ubertà e vigore nel terreno che lo produce rigoglioso e copioso; e a suo tempo, nel giugno, manda larga fragranza che attrae i giovenchi e inebria le anime di voluttà... » (3). Ecco l'effetto delle troppe immagini nella critica; la quale, checchè blaterino gli estetizzanti, guadagna a mostrarsi alquanto nuda. Se critica è pensiero, oh fate il piacere di lasciarle parlare il linguaggio del pensiero!

Delle virtù e dei difetti della critica carducciana potrebbero fornire esempi tipici il capolavoro critico della sua giovinezza, l'introduzione al *Poliziano*, e quello della sua maturità, la *Storia del «Giorno»*. C'è in essi, oltre l'artista, l'erudito diligentissimo e l'artefice esperto; ma manca quell'energico collocarsi e mantenersi nel punto di vista della pura arte, ossia della vita in quanto si fa arte.

Il *Poliziano* si apre con l'indagine circa il formarsi della nuova letteratura in volgare, dopo il silenzio seguito all'opera del gran triumvirato trecentesco, dopo che per circa un secolo non si era avuto se non, da un lato, l'umanesimo, e, dall'altro, una letteratura popolare e borghese da intrattenere e soddisfare il pubblico più o meno grosso. Il critico è, evidentemente, preoccupato della lettera-

(1) *Opere*, III, 281.

(2) *Opere*, XV, 331.

(3) *Opere*, III, 412.

tura in quanto letteratura, secondo il vecchio significato della parola; più che un moto spirituale, egli indaga un lavoro di coltura e di scuola. Cosicché, quando, dopo avere descritto le mutate condizioni storiche alla metà del secolo decimoquinto, l'immigrazione dei greci, l'invenzione della stampa, la quiete e prosperità d'Italia, le lotte iniziate contro il pregiudizio avverso al volgare, e presentato il Poliziano come riformatore della letteratura, egli si fa a citare le parole del Varchi: « Lorenzo con messer Agnolo Poliziano furono i primi i quali cominciassero nel comporre a ritirarsi e discostarsi dal volgo, e, se non imitare, a volere o parere di volere imitare il Petrarca e Dante, lasciando in parte quella maniera del tutto vile e plebea » (1), — queste anguste parole di grammatico non stonano, anzi s'inquadrano benissimo nella sua esposizione. Delle *Stanze*, ricerca il tempo di composizione e il collegamento con l'antecedente produzione del poeta; raffronta quel poema con altri contemporanei su giuochi e giostre; nota che, pel genere dell'invenzione e pel modo della trattazione, esso è calco « su lo stampo dei carmi encomiastici, misti di favola e di lirica, che abbondano nella letteratura latina da Stazio fino all'ultima decadenza del secolo V » (2). Ma, venendo poi a determinarne il significato poetico, ecco che cosa sa dire: « Non ha l'altissima perfezione delle *Georgiche*, e nè meno quella dell'*Aminta*; poemi ambedue che segnano il colmo del buon gusto nelle due età più polite della doppia letteratura d'Italia. Oltre le rilevanti sconvenienze nell'imitazione generale e nell'orditura del poema... ha qualche piccolo difetto di versificazione e di stile ». Altri, infatti, vi riprende il frequente uso degli sdrucchioli; ma di ciò il Poliziano può essere scusato. Altri torce il naso a certe desinenze in *orono*; ma erano della lingua del tempo. Con più ragione è appuntato di parecchi latinismi; ma nè pure ai migliori è concesso scuotere al tutto il giogo del proprio secolo: « Il carattere speciale dello stile della *Giostra* è in questo che, posto l'autore tra il finire di un'età letteraria primitiva e originale così nell'inventare come nell'esprimere e 'l cominciare d'un'età d'imitazione e di convenienza, tiene del rozzo e del vigoroso dalla prima come dell'aggraziato e morbido dalla seconda ». È una caratteristica estrinseca. Più estrinseca ancora quella concernente il perfezionamento che il Poliziano avrebbe fatto dell'ottava: « la quale pare a me (scrive il Carducci)

(1) *Opere*, XX, 259-60.

(2) *L. c.*, p. 296.

raccogla le due doti diverse di quella dell'Ariosto e dell'altra del Tasso: grave e sonora, ma non tornita e rimbombante come la seconda: libera e varia, ma non soverchio disciolta come la prima: l'ottava del Poliziano, dov'è proprio bella, supera, a parer mio, quella de' due grandi epici: è l'archetipo dell'ottava italiana » (1).

La *Storia del « Giorno »* è una mirabile ricostruzione della società e della letteratura in mezzo a cui l'opera del Parini si formò; l'opera stessa è smontata a pezzo a pezzo, e di ogni pezzo sono esaminati i precedenti storici; la satira del Parini vi è paragonata con quella dei latini, degli italiani, dei francesi, degli inglesi; dell'atteggiamento didascalico-ironico di essa sono cercati i rapporti e le somiglianze e dissomiglianze nella poesia del Settecento. Ma, quando deve affrontare l'essenza stessa dell'ironia pariniana, il Carducci non sa fare altro che trascrivere due lunghi brani del *De Sanctis* (2). L'ultima parte contiene un minuto esame della forma pariniana, studiata nelle descrizioni, contrasti, comparazioni, circonlocuzioni, nella squisitezza del rilievo, nelle qualità virgiliane, nella lingua, nelle invenzioni e interposizioni, e, finalmente, nella fattura dell'endecasillabo sciolto: analisi degna di un grande letterato, alla quale manca, per altro, l'arte di ricondurre e dedurre i particolari della forma dall'intimo spirito del poeta. C'è, sempre, un modo di guardare un po' estrinseco: onde vi leggiamo che, « dopo Dante, il poeta lombardo dic' i migliori esempi della descrizione umana »; ovvero, a proposito dell'endecasillabo sciolto, adoperato nella poesia italiana che seguì al Parini, dal Foscolo, dal Manzoni e dal Leopardi: « Ma nell'arte dello sciolto cotesti poeti avanzarono da vero il vecchio Parini? ». Come se ci fosse un progresso dell'arte dello sciolto, per sè considerato! La risposta, che il Carducci fa alla sua interrogazione, ne costituisce al tempo stesso la critica: « Nessuno rese epico lo sciolto meglio del Monti »! (3).

E sarà poi vero quel che si legge nel discorso sull'*Opera di Dante*, che in Dante si congiungessero le doti della razza etrusca (testimoniata in lui dai lineamenti del viso), del sangue romano (essendo egli di famiglia serbatasi pura durante le invasioni), e del sangue germanico (immessogli nelle vene dalla donna di val di Po che gli dette il cognome); onde « nell'opera artistica della visione cristiana

(1) *Opere*, XX, 310 sgg.

(2) *Opere*, XIV, 169-70.

(3) *L. c.*, p. 294.

l'Allighieri avrebbe recato l'abitudine del mistero di oltretomba di una razza sacerdotale, che pare visse per le tombe e nelle tombe, l'etrusca; la dirittura e tenacità alla vita da una gran razza civile; cui fu gloria il *ius*, la romana; la balda freschezza e franchezza da una razza nuova guerriera, la germanica »? (1). Sarà vero che il dolce stil novo possa raccostarsi al romanticismo e che esso stia al tramonto della chiesa e dell'impero come il romanticismo, al tramonto dell'epopea napoleonica? (2). Sono, codesti, pensieri criticamente ottenuti, o figure e metafore quali le foggia la fantasia?

Ma il discorso sull'*Opera di Dante* si apre a questo modo:

Dalla rupe ove pochi ruderi a fior del suolo ricordano che fu Cannossa, da quella bianca, brulla, erma rupe, cui nè ombre di boschi, nè canti di uccelli nè mormorii d'acqua cadenti rallegrano, chi volga attorno lo sguardo al monte e alla valle, scorge da un lato, vedetta dell'Appennino, la pietra di Bismantua, su cui Dante sali; dinanzi, nella gioconda Emilia, su la riva destra dell'Enza, la solitudine di Selvapiana, onde sonarono le canzoni del Petrarca più belle; lungi, da un altro lato, Reggio, lieto soggiorno alla gioventù dell'Ariosto, e bassa verso il Po Guastalla, la cortesia de' cui principi fu sollievo alle tristezze del Tasso. E avviene di pensare che non senza fato quelle memorie della poetica gloria d'Italia si raccolgono intorno alla rupe e su'l piano ov'ebbe apparenze di dramma fatale il dissidio tra la chiesa e l'impero, il dissidio onde con la libertà dei comuni uscì la forza del popolo d'Italia, il cui fiore fu nelle arti e nella poesia. Ben due secoli combattè quel popolo per la esistenza e per lo stato, prima che gli nascesse l'uomo che doveva essere la sua voce e insegna nei tempi, che dovea far salire alle più alte cime del pensiero la lingua italiana e d'italiana gloria improntare il mondo più saldo e duraturo, il mondo degli spiriti. Papato e impero, e la discordia e la potenza loro, trascorrevano, quando Dante nacque: Dante che non passa...

E, nel leggere queste e simili pagine, che nei volumi di prose fioriscono l'una sull'altra, torna nell'anima l'eco di una musica già udita: tornano le *Odi barbare*. Perchè, se il Carducci non riescì critico profondo e rigoroso, la ragione è in ciò che egli era poeta, che il suo spirito era continuamente in moto sulla linea della aspirazione e dell'idoleggiamento artistico. Onde i suoi lavori di critica, quantunque rechino non piccolo incremento alla coltura letteraria italiana, sono, considerati nella loro sostanza, in parte il materiale e

(1) *Opere*, I, 234-5.

(2) *L. c.*, pp. 211-3.

quasi il terriccio dove germinò la sua poesia, in parte la prosecuzione di questa poesia stessa, che si allarga nel ritmo della prosa. Il discorso su *Jaufrè Rudel*, che, movendo da un'indagine critica, mette capo a una lirica sonante, è quasi il simbolo del primo processo: ma molte altre delle liriche di lui si sarebbero potute accompagnare con una introduzione in prosa di quella sorta. D'altro lato, se la così detta raccolta completa delle *Poesie* del Carducci contiene parecchia roba che poesia non è, manca di non poca che le appartiene di diritto. Non vi si trova, per esempio, l'ode intitolata: *Umanisti*, che è inserita, invece, nei *Discorsi sullo svolgimento della letteratura nazionale*:

Ed ecco per un Petrarca che andava frugando le città dei barbari in cerca di qualche opera obliata di Cicerone; per un Boccaccio che saliva trepidante di gioia nella biblioteca di Montecassino tra l'erba cresciuta grande su'l pavimento, mentre il vento soffiava libero per le finestre scassinate e le porte lasciate senza serrami, scotendo la polvere da lunghi anni ammontata su' volumi immortali, onde la stupida ignoranza dei monaci avea fatto brevi da vendere alle donne; per uno, dico, ecco sorgere le decine di questi devoti dell'antichità, affrontando pericoli di lunghi viaggi, passando monti e mari, peregrinando poveri e soli per contrade inospitali, tra popoli o avversi o sospettosi, de' quali non sapevan la lingua, tra tedeschi, tra turchi andavan, dicevan essi, a liberare i gloriosi padri « dagli ergastoli dei germani e dei galli ». E i baroni, dai terrazzi del castello e i servi dalla gleba per avventura ridevano al veder passare quest'italiani magri, sparuti, con lo sguardo fisso, con l'aria trasognata, e salire affannosi le scale ruinate di qualche abbazia gotica, e scenderne raggianti con un codice sotto il braccio; ridevano e non sapevano che da quel codice era per uscire la parola e la libertà, che dovea radere al suolo quelle torri e spezzare quelle catene; non sapevano che quei poveri stranieri erano i vati d'un dio ancora ignoto, ma prossimo successore al dio medievale, immane dio medievale con la cui sanzione non solo i servi esistevano, ma erano dati cibo ai mastini del barone, e le loro donne arse per istreghe dai monaci....

Vi manca questa breve lirica, che dovrebbe far parte del ciclo in cui domina l'ode *Il liuto e la lira*, e potrebbe intitolarsi: *Medioevo musicale*:

Tutto nel medio evo sapeva d'incenso, nè v'era cantuccio ove non strisciasse un lembo di tonaca: così il suono dell'organo doveva naturalmente ricoprire ogni altro suono. La musica, come tutte le arti, usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per

le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compiata!(1).

E tante e tante altre vi mancano, che bisogna cercare altrove, e che si trovano, ora perfette, ora nella condizione intermedia tra la poesia e la prosa, come una poesia tradotta in prosa o una prosa gravida di una poesia che anela di venire alla luce.

Certamente, da siffatto miscuglio di poesia la prosa del Carducci viene talvolta a soffrire, pel disagio onde si trovano in essa il ragionamento e il lirismo, messi in uno stesso letto, troppo stretto per entrambi. È stato notato (dal Thovez) che l'influsso heiniano introdusse nelle confessioni e battaglie un elemento non assimilabile; e quest'osservazione si potrebbe generalizzare ed estendere, investigando i turbamenti che, non solo lo spirito poetico dello Heine, ma quello stesso personale dell'autore produsse nelle prose del Carducci. Inoltre, le prose partecipano anch'esse di quell'eccesso di letteratura, che guasta qua e là i versi; donde quel certo che di teso e di sforzato che non a torto vi è stato avvertito. Una delle meno felici, pel concorso di questi varii vizii, a me pare appunto (nonostante qualche bel movimento) quella che è tra le più ammirate: il discorso per la morte di Garibaldi. Forse per la osservazione fatta già altra volta dal Carducci (e che è verissima) dell'impossibilità di produrre poesia e arte solida nel momento in cui si è fortemente commossi, — in quel discorso difetta così la potenza della sintesi storica e politica, come l'espressione ingenua del dolore. La prima parte, in cui si ricerca se Garibaldi debba paragonarsi a Milziade, a Trasibulo e agli altri greci plutarchiani, o non piuttosto ai migliori romani, o ai cavalieri normanni e ai crociati, o al Washington, è alquanto pedantesca. Seguono accenni di politica contemporanea, polemici e stridenti con l'intonazione del discorso. Si chiude con l'anticipata ricostruzione, brillante ma artificiosa, di quel che sarà l'epopea di Garibaldi nel canto del popolo italiano tra il secolo vigesimoquinto e il vigesimosesto. Ma altre prose sono, nel loro genere, perfettissime; e il discorso, p. es., sullo *Studio di Bologna* è un'ampia armoniosissima ode barbara.

Così, la considerazione del Carducci pensatore, critico, prosatore, ci ha ricondotti al Carducci poeta, la cui figura viene, dalla sua opera di prosa, integrata e arricchita. Tutte insieme, poesie e prose, spiegano il posto che il Carducci tenne nella letteratura a

(1) *Opere*, VIII, 308.

lui contemporanea, e tiene ora, agli occhi nostri, nel quadro di quel passato non lontano. « L'Italia (io scrivevo in questa rivista, anni addietro (1)), nel risorgere a nazione, nell'imprendere e condurre innanzi una larga esplorazione storica della sua vita civile, letteraria e artistica, nel rientrare nel circolo della storia universale, produsse un poeta che della sua storia, impregnata della nuova vita, si fece voce possente. Se, per adoperare le partizioni tradizionali l'Italia non ha avuto epos, la poesia del Carducci, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova, può dirsi un vero epos riflesso della storia d'Italia nella storia del mondo ». Il Carducci, ho detto ora, con altre parole e con più larghi svolgimenti, fu il poeta-vate della nuova Italia. Perciò, quantunque a lui contemporanei sorgessero altri artisti ai quali si debbono pagine che resteranno, al Carducci venne sempre unanimamente riconosciuta una situazione affatto particolare e dominatrice; e la letteratura italiana della sua epoca parve potesse essere tutta rappresentata dal nome di lui. Fu più che poeta; e questo ci tocca come uomini del sentimento, e in particolare come italiani, imponendoci il dovere di ripigliare e proseguire la sua virile aspirazione alla vita, abbandonata ahimè! dalla generazione che gli successe. Fu poeta; e questo ci tocca come uomini della contemplazione; e, sotto questo rispetto, egli appartiene al mondo intero. È un pregiudizio corrente presso i critici di altre nazioni che il Carducci sia poeta affatto italiano, da non potersi gustare fuori delle condizioni politiche e sociali d'Italia; il che tornerebbe a dire, allo stringer dei conti, che sia poeta di dubbia lega. La difficoltà di farne sentire la poesia fuori d'Italia c'è, senza dubbio, ma è la difficoltà medesima che accompagna ogni vera poesia; la quale richiede conoscenza e affiatamento con gli intimi spiriti di un popolo, con quelle forme espressive e quelle parole che non si trovano scritte nei vocabolarii, con quei ritmi scolorati che nella nuova poesia hanno la loro nuova vibrazione.

BENEDETTO CROCE.

(1) Vol. I, f. I, p. 31.