

# LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

---

## IV.

### I GENERI LETTERARI.

#### 1) LA LIRICA.

(Continuazione: v. fascicolo preced., pp. 352-68).

Il De Sanctis dice nelle Memorie di aver « terminato il corso sulla lirica con un'appendice intorno alla satira italiana », donde « seguì uno studio animato dei nostri satirici » (p. 303). Ma, veramente, le lezioni sulla satira furono non un'appendice, ma un intermezzo del corso sulla lirica, e propriamente s'inserirono al termine dell'esame della lirica erotica italiana da Dante ai petrarchisti. Il riattacco, ingegnoso e artificioso, era questo:

Abbiamo osservato come l'amore dall'eccesso di vigore e di forza passasse all'eccesso opposto della debolezza e sdolcinatezza, da Dante agli arcadi e frugoniani. E qui sorge naturalmente il desiderio di sapere quale sentimento siasi destato, ed abbia campeggiato, quando la lirica amorosa si corrippe. Ora, quando la società è corrotta e i poeti non sanno più amare perchè non trovano oggetto degno del loro amore, s'accende e sorge la passione contraria all'amore, l'odio. E i poeti non potendo ritrarre e lodare la società contemporanea, che è prosaica, si danno a morderla e satireggiarla. Così la satira è legittima conseguenza della lirica decaduta e spenta: epperò essa non è un genere particolare, ma un'ultima modificazione della lirica, è l'ultima consolazione del poeta. Senonchè l'odio propriamente detto, sentimento, composto d'invidia e bassezza è poeticamente sterile, ma l'ira, il *furor brevis*, è potentemente poetico, passione quasi eguale nella forza alla passione di amore. E sebbene la satira si sia svolta meglio e in modo più perfetto nel Cinquecento, già nel Trecento se ne scorgono i primi segni; e l'ira creò allora un'opera divina, la *Commedia* di Dante, e più tardi i sonetti politici del Petrarca, e qualche canzone del soavissimo Cino. Ma, se il sentimento spontaneo

e primitivo dell'ira apparse nel Trecento, e fece vagire la satira, a questa mancò la forma sua vera, che ottenne nel Cinquecento, secolo per eccellenza satirico. E in questo secolo primeggia l'Ariosto, vero rappresentante di esso, che non fu satirico solo nelle sue satire ma nello stesso poema dell'*Orlando*, dove la satira è velata dall'ironia.

Ma l'Ariosto e il suo secolo è diversissimo, anche nel sentimento dell'ira, da Dante e dal Petrarca e dal loro secolo. Nel Cinquecento, come non c'era vigoria nell'amore, così neppure potenza di odio ed efficacia d'ira. Non più lo sdegno e l'amore ispiravano la satira; non più le personalità la facevano terribile, non più si colpivano direttamente gli individui. Ma sua materia erano le debolezze e sconvenienze sociali, non il vizioso ma il vizio in generale, e il suo tono non era l'indignazione, ma il riso. Laonde lo stile delle satire dell'Ariosto è, nè poteva essere altrimenti, fiorito, gioviale, festevole.

L'Ariosto non ebbe veri seguaci: in lui il riso non era fine, ma mezzo; e in molti suoi cattivi emulatores il riso divenne fine ultimo e principale, e si videro le accademie encomiare cose frivole, con insipide freddure, e far satire come i petrarchisti facevano sonetti d'amore; altri ancora diedero nel buffonesco. Lo spirito deve bene avvertire i tempi, i luoghi e la situazione stessa del poeta; altrimenti, si cade facilmente nelle ripetizioni e nei luoghi comuni, come accadde negli imitatori dell'Ariosto. Equivoci di lingua, allusioni oscene, parole apertamente scurrili e disoneste, ecco ciò che si vede anche nei migliori di essi, per es. nel Lasca e perfino nel Berni, lo spiritoso Berni che dette il nome alla poesia giocosa, degno emulo alcune volte dell'Ariosto, ma che, per la voglia di far ridere i suoi contemporanei, par talvolta davvero un semplice buffone. Altri dalla satira generale che è dell'Ariosto, passarono alle persone, cioè ai vituperii personali, alle oscenità stomachevoli e alle calunnie impudenti, come si vede nell'Aretino, nel Ruscelli, e anche nel Caro dei *Mattaccini*. L'individuo può ben essere occasione alla satira, ma bisogna che questa sappia elevarsi al generale e all'ideale.

Nel secolo seguente, il Menzini aveva meglio d'altri sortito dalla natura ingegno disposto a questo genere di componimenti, e alla parte esteriore e formale delle sue satire non c'è nulla da riprendere. Ma egli è reo d'incomportabile leggerezza, e non solo è dà biasimare pei vituperii coi quali colpì il Moniglia e il dotto Magliabecchi, ma pel suo trattare sconvenientemente cose serie e gravi: nella satira contro le donne, le accusa di bazzecole, quali sarebbero, nè più nè meno, l'adulterio e l'infanticidio! — Salvator Rosa avrebbe potuto rigenerare la satira, se tanto avesse potuto un uomo solo, quando la società era corrotta. Era uno spirito indipendente, riboccante d'indignazione contro le debolezze e i vizii, eccitabilissimo, e pur alieno dal colpire le persone. Ma egli non aveva buoni studii, scriveva senz'arte, senza comporre, a sbalzi; usava una lingua bassa, quasi napoletana, e insieme una forma di verso alta e sonora, che gli veniva dalla lettura del Tasso, di cui fu ammiratore.

Chiuso lo studio sui satirici italiani, il De Sanctis si rifaceva all'Pesame dell'altra specie di lirica, di quella religiosa, eroica e morale:

La lirica religiosa richiede per condizione intensa vita religiosa, contrasti e lotte. E sarebbe stata altissima nei primi tempi del cristianesimo, quando due religioni e due civiltà erano a fronte e si combattevano, se si fossero avute allora ingegni di poeti e lingua adatta: restano monumenti di quei tempi gli inni e le pagine eloquenti dei padri della Chiesa. E, per lotte religiose, non bisogna intendere dibattiti sui dommi, ma veri contrasti di una religione nuova contro una vecchia; talchè le discussioni dommatiche dei secoli seguenti e le polemiche contro gli eretici non potevano ispirare poesia. Lo stesso Dante, quando introduce direttamente la religione, diventa prosaico, teologo e non poeta. Nè Jacopone ci presenta nulla di vivo: la sua produzione è ascetica, non lirica e poetica. Falsamente poi la canzone del Petrarca alla Vergine è stata creduta una poesia religiosa, laddove non è altro che la canzone del pentimento del poeta. Molto meno poteva aversi lirica religiosa nel Cinquecento, quando si vagheggiò il paganesimo, o nel secolo più rozzo della storia italiana, il Seicento, il secolo della tirannide spagnuola e del cattivo gusto. Veramente un raggio ne apparve allora, per effetto degli avvenimenti contemporanei, della lotta contro i Turchi. Ma operò sull'esterno e non già nell'interno; l'energia fu tutta formale, onde versi gonfi e rimbombanti, ma privi di sentimento. L'elemento religioso fu sottomesso all'eroico e aristocratico. Ciò si vede nel Chiabrera, nel Guidi, nello Zappi, nel Filicaia; per es., nella canzone di costui per la liberazione di Vienna. Appena è da notare qualche buon sonetto, come quello del Filicaia sulla Provvidenza.

Per lirica eroica non si deve intendere quella elogiativa di questo o quell'individuo, come se ne è composta tanta, in tempi recenti, dal volgo poetico in onore di Napoleone. La vera lirica eroica è rappresentazione schietta e sincera di un sentimento energico, profondo, sociale: diversamente dall'amorosa, che è individuale. La lirica eroica rivela e rinvigorisce la nazionalità; e quando manca, è segno che la nazione decade, e le succede allora il sentimento privato e la lirica individuale. Le forme della lirica eroica sono molteplici, ed essa può essere opera di molti, di pochi e anche di un solo: di pochi e di un solo, quando quel sentimento viene mancando nell'intero popolo, e persiste e reagisce in alcuni individui. Grande fu in Grecia, che ebbe Pindaro; in Roma, Orazio e Virgilio sorsero in tempi in cui già quel sentimento decadeva. L'Italia ebbe nel Trecento alcuni energici brani di poesia civile nella *Commedia* di Dante e due canzoni del Petrarca, il quale per altro non era temperamento di poeta eroico: in quelle canzoni v'ha nobiltà di pensiero, vi ha studio, ma difettano la forza e la spontaneità, che abbondavano in Dante.

Dopo il Petrarca, non si udì in Italia accento di lirica eroica fino al Seicento; perchè nel Cinquecento la lirica amorosa dominò in modo da

non lasciar fiatare la religiosa e l'eroica. Vero è che allora fu composta una canzone eroica, che levò gran rumore, da destare invidia a ogni più nobile poesia, la canzone del Caro detta dei Gigli d'oro; nondimeno, quella canzone è povera cosa, una stentata e gelida allegoria d'imitazione petrarchesca. Il Caro, ottimo traduttore, non fu mai poeta, e molto meno poeta eroico; e chi conosce la sua vita e legge le sue lettere sa anche quanto poco eroica fosse la sua politica. Nel Seicento, dunque, in cui si ebbe un momento nel quale interessi politici e religiosi confluirono, furono composte le già ricordate canzoni del Filicaia per Giovanni di Polonia e per la Regina di Svezia. Le quali non sono prive di pregio, e già il solo tentare una poesia maschia in tempi di corruttela è cosa meritoria; senonchè, d'accordo con le condizioni letterarie di quel secolo in Italia, l'energia che vi appare è vernice, è apparenza, non sostanza; molta retorica, epperò moltissima chiarezza; forma splendida, ma pensieri comuni e volgari; sentimenti personali e aristocratici, non nazionali e sociali. Si paragoni con Dante, dove è oscurità o rozzezza nella forma, ma altezza ed energia nei concetti. Dipoi, non vi fu nemmeno l'ombra della poesia eroica: nè l'oppressione francese e la servitù italiana potevano rinvigorirla.

Gran copia abbiamo nella nostra letteratura di poesia morale. Ma che cosa è veramente poesia morale? Le idee di bene e di male, di giusto ed ingiusto sono per sè stesse opere di riflessione e non possono generare che prosa; ma, avvivate dalla fantasia e riscaldate dal sentimento, diventano passione, e allora si ha vera lirica morale. Anzi, in un secondo modo, l'idea del bene può da passione passare in azione, e allora l'ideale diviene reale, l'astrazione sentimento, e si ha il componimento più perfetto della lirica morale. Di qui si vede la differenza della lirica morale dalle altre tre, amorosa, religiosa ed eroica, che sono morali non assolutamente ma solo relativamente, cioè come convincimento, buona fede, passione del poeta. Che cosa importa che le opinioni del Leopardi siano empie e disperate, quando egli ne è così fortemente preso, così intimamente persuaso da commuoverti e agitarti nel modo più energico? Il Leopardi, pessimo moralista, è sovrano poeta. Per contrario, la lirica morale deve essere assolutamente conforme al bene assoluto, e la sua essenza è la passione di questo bene. Onde sembra che essa entri innanzi in pregio ed eccellenza alle altre tutte, perchè è la perfetta congiunzione del bello col bene, anzi è il bene divenuto bello. Il che, come ci manifesta la sua eccellenza, ci dà anche a divedere come sia difficile a tentare e a conseguire perfettamente.

Grande copia, abbiamo detto, ha la letteratura italiana di lirica morale, ma dobbiamo aggiungere che la più parte di essa è caduta in universale dimenticanza, e osservare, infine, che essa mostra totale assenza di sentimento nel più bel fiorire dell'intelletto. Ora, com'è noto, l'uomo prima crea e poi esamina; prima è la sintesi, poi l'analisi; prima la spontaneità, poi la riflessione: gli artisti sorgono prima dei critici, gli oratori

prima dei retori, i creatori delle lingue prima dei grammatici e dei dialettici. Ma nella lirica morale italiana del Cinquecento si ha l'astrazione che non diventa passione, il bene rimane bene senza che il bello lo renda poetico. Quindi, sentenze, massime, principii, non sentimento. Si vedano, per esempio, i sonetti del Casa, il migliore dei petrarchisti, del quale è assai da lodare il concetto per verità e regolarità, ma che non è punto riscaldato da affetto; donde il suo stile pesante e prosaico. E quei poeti del Cinque e Seicento furono sovente allegorici, nel che si vede che imitavano Dante e Petrarca, e tutto rubavano a quei sommi salvo il sovrano ingegno. L'allegoria, lavoro della fantasia, o presenta personaggi che operano con vera e viva passione, e allora l'allegoria è inutile; o quelli operano freddamente e l'allegoria non li salva dalla loro nullità.

Un sol poeta ci diede una canzone che può tenersi perfetto modello di siffatta poesia: il Guidi, che forse sarebbe oggi del tutto dimenticato, se la canzone alla Fortuna non lo avesse reso immortale. Canzone sublimissima, in cui è felicemente trovato e felicemente condotto il contrasto delle due idee principali. Il Guidi, che aspirava ad emulare Pindaro, non lo imitò mai così bene come in questa stupenda canzone.

Se questo giudizio ammirativo sulla canzone del Guidi desterà meraviglia essendo uno dei rarissimi, forse l'unico caso, nel quale il De Sanctis si lasciasse abbagliare dal lustro rettorico, nelle lezioni seguenti sull'origine della moderna lirica italiana, si troverà adombrato lo schema di quelli che furono poi i due capitoli sulla « Nuova scienza » e sulla « Nuova letteratura » della *Storia della letteratura italiana*. Il De Sanctis ritrae così la formazione del nuovo spirito europeo ed italiano:

Nel Seicento, nel secolo famoso per la corruttela del gusto letterario, le scienze s'innalzarono a grande altezza: Galileo fu contemporaneo del Marino, e ai nomi dei poetastri di quel secolo si possono contrapporre i nomi dei Torricelli, dei Viviani, e di tanti altri. Contrasto tra vigoria scientifica e futilità poetica, che si vede fino al tempo dell'Alfieri.

La letteratura moderna, sorta dopo tanto progresso scientifico, fu destata ed educata dalla scienza. E qui si noti che diciamo « antica » la letteratura che va da Dante, dal Petrarca e dal Tasso fino all'ultima corruttela, fino ai metastasiani e frugoniani, e « moderna » quella del successivo risorgimento, fino ai giorni nostri. Ora se la letteratura italiana antica nacque spontanea in una civiltà nuova e fu il frutto di una nuova società, succeduta a quella che si era sfasciata ed era stata distrutta dai barbari, la nostra letteratura moderna è il frutto della stessa società, modificata dallo sviluppo dell'intelligenza e dal progresso della scienza. Ma, per intendere che cosa fosse questa scienza moderna, generatrice della nuova letteratura, importa ricordare quel che fosse la scienza antica, alla quale essa fece reazione.

La scienza antica si riassume tutta in Aristotele: ingegno singolare, che spaziò per la filosofia razionale e naturale e corse tutti i regni della natura, per modo che se al suo discepolo, ad Alessandro, mancarono terre da conquistare, a lui entì da studiare. Ma la filosofia antica rimase infeconda e stazionaria, perchè la ragione umana fu tenuta insufficiente ad elevarsi alla ragione delle cose, ai primi principii, alla scienza prima; e si ammise la rivelazione, e la teologia assorbì tutte le questioni filosofiche e sociali. Perciò la forma del pensiero fu in quel tempo il sillogismo, quasi un procedere meccanico del pensiero, donde le pedanterie e la sterilità della scolastica. Del pari, in letteratura, lo studio nudo ed arido delle parole, ove non si salga al concetto e non s'impari a pensare, produce pedanti, non scrittori. A così fatta scienza e filosofia mosse guerra la nuova, la cui reazione e progresso percorse tre stadii.

Nel primo, si gridò contro i vuoti nomi e le vuote forme; si levò la bandiera contro Aristotele, che da codesti nuovi avversarii fu tenuto uomo ignorante; e la guerra fu fatta non al pensiero ma al sillogismo che ne era la forma, e in esso si volle trovare la cagione della sterilità dell'antica filosofia, e Bacone gli contrappose l'induzione. Questa guerra produsse il crollo dell'autorità, non solo di Aristotele, ma di ogni maestro; all'*ille dixit* si sostitui la ragione. Cartesio proclamò questa liberazione, ma già prima di lui c'erano stati, in Italia, Telesio e Campanella.

Nel secondo stadio, che comincia da Locke e termina nella scuola scozzese, si presero a notomizzare le facoltà dell'intelletto e a risalire alle cagioni subiettive dei fatti, e si fece valere l'onnipotenza della ragione nella soluzione delle questioni sociali: principio falso, ma che fece assai progredire la psicologia.

Nel terzo stadio, infine, fu messa in opera questa ragione onnipotente; il che produsse dapprima errori gravi e terribili. Perchè quel principio, applicato alla religione, giunse alla miscredenza; applicato allo stato, alla distruzione dell'ordine e della distinzione che Dio pone nelle intelligenze; applicato alla morale, considerò come semplice consuetudine e convenzioni la moralità, come uso di certi popoli la fede coniugale, come prodotto dell'educazione l'amore dei figliuoli. Si legga il *Candido* del Voltaire. Ma, fra tante ruine e distruzioni, non tutto era perduto, finchè la ragione non aveva corrotto il cuore; l'uomo avrebbe potuto tornare per sentimento a quelle verità che la ragione distruggeva: finchè vive il sentimento, l'uomo può sempre risorgere. Senonchè, nel secolo decimottavo, si fece guerra allo stesso sentimento, come si vede dalle dottrine dell'Elvezio e dagli sforzi stessi del Rousseau per difenderlo e tenerlo vivo. Errori terribili, ma fecondi di verità, perchè non furono stazionarii come quelli antichi, ma anzi nacquero da soverchia attività di pensiero.

Questi pensieri ebbero solenne manifestazione nelle tante opere che li rappresentarono nella scienza e nella filosofia; e solenne manifestazione storica nelle rivoluzioni che produssero, dalla riforma di Lutero alla rivoluzione inglese e alla rivoluzione francese; ed ebbero altresì

grandi manifestazioni letterarie. Ma, mentre ciò accadeva in altri paesi di Europa, dove Cartesio e Leibniz non furono solo filosofi ma scrittori, in Italia, dove Galileo e Bellini e Viviani facevano progredire le scienze, la letteratura era in mano agli arcadi, intenti ai loro pastorelli e alle loro Filli. L'Italia fu destata più tardi, dal movimento scientifico forestiero: epperò l'Alfieri non fu il continuatore del Metastasio, ma di Dante; a Dante dovè rifarsi.

La nuova scienza e filosofia, se da principio fu opera di pochi e si rivolse a pochi, volle poi farsi popolare ed estendersi all'universale, e occupare i cuori e commoverli profondamente. Il che non avrebbe mai potuto fare, se non avesse chiamato in suo soccorso le lettere; perchè queste soltanto hanno potere di rendere popolare la scienza: al popolo, alle masse, non si parla con vuoti e sottili astrazioni, ma col tenerne desta la fantasia e svegliarne il sentimento. Perciò la nuova scienza, che ai tempi di Lutero si soleva esporre in gravi opere filosofiche, critiche e teologiche, scritte in latino e sopraccariche di erudizione e citazioni, nel secolo decimottavo si fece didascalica, e produsse libri insegnativi, piacevoli, ironici, leggieri (si vedano i dialoghi del Fontenelle e il *Newtonianismo per le dame* dell'Algarotti): produsse, insomma, la polemica, mezzo sicuro di propagare i concetti. La scienza penetrò nella commedia, che divenne piagnucolosa e sentimentale per opera del Diderot; occupò il romanzo, distruttivo della morale col Voltaire, e riducente la morale al solo sentimento col Rousseau; occupò la tragedia, che col Voltaire parificò spesso la passione allo spirito filosofico, l'azione alla declamazione. La storia stessa, in mano del Voltaire, divenne arma di combattimento. Occupò, finalmente, la lirica, che prese un aspetto affatto filosofico, strumento a divulgare quelle dottrine, e divenne una raccolta di epistole morali, come son quelle del Pope, del Young, del Voltaire: dissertazioni, poetiche nelle forme, prosaiche nel fondo, perchè l'ispirazione, soffocata dal calcolo, non poteva vivificarle, e il sentimento e la spontaneità, distrutti dalle riflessioni, non potevano animarle.

Due conseguenze si ebbero da questa efficacia della filosofia sulla letteratura. La prima fu un grande beneficio, apportato alla poesia, e specialmente all'italiana, che abbiamo vista decaduta e corrotta. La filosofia la trasse dal privato, dall'individuale, dall'amoroso, e la sollevò al patrio, al sociale, al religioso; e, invero, questa impronta pubblica e religiosa è il carattere della moderna poesia. Laddove i poeti del Cinque e Seicento non vergognavano di essere di proposito adulatori e cortigiani, ed erano tenuti come servitori, i poeti del secolo decimottavo si resero sovente terribili e formidabili: Voltaire era rispettato anche dal papa. In breve, la letteratura non fu più espressione della famiglia, ma della società. La seconda conseguenza fu un danno non lieve, perchè la scienza modificò non solo, ma soggiogò la letteratura. Invero, quantunque, come si è detto, la scienza può divenire poetica e generare e vivificare la letteratura, a ciò si richiede (come anche si è detto) che diventi prima senti-

mento, ispirazione, spontaneità, e non resti astrazione ed arida riflessione. Ora, come poteva la scienza del secolo decimottavo riscaldare i cuori e infiammare la fantasia, essa così distruttiva, che rinnegava il passato spezzando il filo della tradizione, rinnegava la religione, la patria, la morale? La sua missione era la distruzione; i suoi mezzi, il motteggio e l'ironia. Ecco perchè nel secolo decimottavo non sorse alcun grande poeta. Il poeta deve credere ed amare; il dubbio e la bestemmia lo annullano. Due forme sole di poesia poteva avere quel secolo: o la poesia della resistenza, nei difensori del passato, e di essa si ebbero manifestazioni nel Rousseau, che difese il sentimento contro gli enciclopedisti, e poi nel Saint-Pierre, che insieme col sentimento della natura si sforzava di ridestare quello religioso; — ovvero la poesia dei fervidi distruttori, la satira, la poesia leggera, urbana, ironica, fuggitiva, alimentata dall'ironia e dallo spirito di negazione e di novità; e di quest'ultima sorta fu la poesia del Voltaire, e come tale si debbono considerare quegli innumerevoli libelli, romanzi, novelle, critiche, polemiche, osservazioni, che inondarono la società del secolo passato.

L'eredità, tramandata dal secolo decimottavo al decimonono, fu dunque questa: da una parte, la letteratura tolta alle inezie e sdolcinature, ed elevata all'altezza eroica, religiosa e sociale; e dall'altra, fatta serva di dottrine empie e distruggitrici dell'ordine e della pace civile e sociale. Il secolo decimonono ha ritenuto e fatto largamente fruttare la prima parte di questa eredità, e ha ceduto l'altra ai superstiti seguaci della scuola volterriana, che sarà in breve distrutta dai creatori delle nuove dottrine. I superstiti fautori della filosofia del secolo decimottavo saranno come un anacronismo nel nostro. Mancherà ad essi l'ironia, principio vitale nei loro predecessori; mancherà la realtà: rimarranno in un vuoto sconcolato, senza religione, senza patria, senz'amore. E, se saranno veri poeti, sentiranno il bisogno di credere ed amare, e non potendo gustare tali dolcezze, bestemmieranno la vita, la natura, la provvidenza, e saranno poeti scettici. E tali furono Goethe, Byron, Leopardi. Ma il dubbio è passeggero e individuale; è impossibile che divenga sociale e duri assai lungamente. E, infatti, il nuovo movimento del secolo nostro l'ha distrutto, ed è tornato a quei principii, già combattuti nel secolo scorso e purificati dall'ironia e dalle rivolture sociali: è tornato alla religione, alla patria, all'amore, elevati e nobilitati, divenuti generosi e sociali.

La poesia moderna italiana crede, ama, edifica; e procede sempre innanzi verso l'altissimo suo scopo.

A questo quadro generale segue un chiarimento sulle vicende particolarmente percorse dall'Italia, curioso perchè ci fa conoscere un De Sanctis con simpatie cattoliche o neo-cattoliche, di cattolico nazionalista, e ci offre un giudizio sulla vecchia Italia, che egli non avrebbe poi ripetuto:

Mentre la Germania, l'Inghilterra, la Francia si agitavano e movevano guerra al papato, che cosa rappresentava l'Italia? Prese parte a quel movimento? Fu una coda di quel movimento, come alcuno ha creduto, o rappresentò una parte importante?

Leggendo i libri italiani di quei tempi, si vede che essa non partecipò alle agitazioni straniere e fu loro avversa. Il protestantesimo non seppe aprirsi la via in Italia e i tentativi che se ne ebbero si spensero presto. Nella rivoluzione fu trascinata dalle armi straniere, e quando queste si rivolsero altrove, si acchetò, e quel movimento apparve opera estrinseca, non interna e spontanea. Nè avemmo grandi scrittori negatori della morale e della religione; anzi, per queste parti si può dire che l'Italia diventasse più morale e più religiosa, il che appare chiaro ove si paragoni l'Ariosto con l'Alfieri e col Parini.

Ma se l'Italia fosse veramente rimasta sola campione dell'antico in mezzo al generale movimento degli altri popoli, sarebbe stata un'anomalia e non avrebbe potuto seguire il movimento scientifico. L'Italia si opponeva al movimento straniero in quanto distruzione, motteggio, ironia, e distingueva nella istituzione religiosa l'assoluto e il vero dal condizionale e dal falso, e quello sosteneva essere eterno, questo mutabile e da correggere. Non si trattava allora (dice il De Bonald) dei vizi della chiesa romana, ma dell'esistenza stessa della religione. L'Italia confessava essere la religione corrotta e meritare di essere riformata; e alle parole aggiungeva i fatti, quando col Concilio di Trento dava opera alla riforma del clero; e il clero, che venne poi, ebbe altri costumi, altra disciplina e fu migliore assai di quello di Leone X. Ma il bisogno di un'utile e legittima riforma comportava che non si dovesse tutto distruggere e negare l'esistenza di una religione. Sicchè si vede da ciò come l'Italia precorresse la moderna Germania nel difendere la religione contro le distruzioni dei filosofi; la Germania rischiarò ora coi lumi della scienza quel che l'Italia aveva già posto in atto.

L'Italia provvide anche all'ordine civile ed alla pace sociale; e mentre la Francia declamava, l'Italia operava; si veggia, per es., ciò che il Botta scrive delle riforme di Leopoldo di Toscana, e si ricordino il Genovesi, il Beccaria, il Verri, il Filangieri, il Pagano, che levarono la voce contro i mali del passato e le false e guaste istituzioni, proponendo e promovendo ottime riforme. Questa nobile schiera si componeva di coloro che provvedevano soprattutto a combattere i vecchi abusi (Beccaria, Verri, Pagano contro la tortura, la pena di morte, la procedura antiquata), e altri guardavano all'avvenire (come il Filangieri). Se alle opere del Beccaria e del Filangieri si desse il metro, si avrebbero stupende opere poetiche; tanto è forte la convinzione e l'affetto che le anima. In Francia si satireggiava e distruggeva, e non si pensava ai rimedii: anche il Montesquieu, in tutte le sue opere, se svelò le piaghe, se adoprò l'ironia, non propose riforme, e anch'egli ebbe la sua parte nell'universale distruzione. Anche nelle cose morali fu bello l'ufficio adempiuto dall'Italia, che non

si oppose al Voltaire con la casistica e coi rancidumi teologici, ma, condannando la morale teologica in modo conforme alle tendenze del secolo, sostenne la morale cattolica. Al Sismondi, che assegna la decadenza della nazione italiana alla morale cattolica, si è opposto il Manzoni, il quale con forti ragioni ha mostrato che il male proviene non da questa, ma dalla cattiva applicazione di questa.

Quanto alla poesia, non vi ha in Italia, nel tempo che abbiamo esaminato, poesia religiosa, tanto la religione era radicata nei petti italiani, non agitati da dubbio: il Manzoni è stato il primo che ha rinnovato la poesia religiosa. La parte propria della lirica italiana moderna è l'elemento sociale: lirica rivolta contro il passato per distruggerlo, ma con sentimento e con fede; e perciò si è fatto ritorno a Dante. L'opposizione al passato si manifesta con l'ira e lo sdegno nell'Alfieri e nel Foscolo, con l'ironia vestita di grazia nel Parini, nel quale altresì la poesia nobilita i nuovi ed alti principii sociali.

Scarsi cenni si hanno delle analisi che il De Sanctis dedicava ai lirici e satirici italiani della fine del Settecento ai primi dell'Ottocento, dal Parini al Foscolo. La trama di quelle lezioni era la seguente:

Il periodo petrarchesco fu chiuso dal Metastasio. L'opposizione al passato e il desiderio di migliorare il presente: ecco lo scopo della risorta lirica. Quindi non più la delicatezza e la melodia, ma la forza e l'armonia; quindi il ritorno dal Petrarca a Dante. Rivisse Dante non già dissepellito per vaghezza di eruditi; rivisse, perchè i tempi lo evocavano dall'oblio. Fu risorgimento spontaneo: si ebbe bisogno di lui, perchè si ebbe bisogno della forza, della quale egli era stato il primo ed unico esempio. Ma la forza in Dante si manifesta in tutte le sue gradazioni, le quali si possono ridurre a due principalissime, l'una di resistenza, impeto, sdegno, l'altra di pacata e dignitosa energia, l'una di Dante ghibellino, l'altra di Dante filosofo, moralista e cittadino. La moderna lirica italiana si attenne alla seconda delle due forme di forza, e sono suoi caratteri la nobiltà e la dignità. Ma questi sentimenti furono preceduti per alquanto tempo dalla violenza, dall'ira, dallo sdegno, suscitato dalle condizioni in cui giaceva l'Italia. Vittorio Alfieri fu il rappresentante di questa gradazione del sentimento della forza. Le sue satire sono il primo grido italiano, vera e violenta reazione (non teniamo conto del *Misogallo*, libro pessimo e inetto), mirante ciascuna a rovesciare una forma di tirannide. Si può dire ch'egli fu tra gli altri poeti italiani quel che allora la Francia tra le nazioni. La sua forma risponde al concetto: non ironica (l'ironia in lui sarebbe stata ipocrisia), ma violenta: l'odio, la bile, la passione dantesca lo movevano, e il pieno convincimento che era in lui giustificavano questi movimenti.

Giuseppe Parini rappresenta invece il secondo periodo, quello della

dignità e nobiltà. Esempio raro tra i suoi contemporanei, seppe essere moderato senza adulare e strisciare. Non uscì mai dall'Italia, e fu eminentemente italiano; e come di Sofocle fu detto che era il compendio dello spirito greco, di lui può dirsi che fu dell'italiano. Adempì mirabilmente al duplice ufficio di demolire e costruire; e lo strumento della sua demolizione è l'ironia. Nuovo Cervantes, fa della decadente nobiltà ciò che lo spagnolo della decrepita cavalleria. Il suo concetto dominante è un saggio spirito di riforma.

La singolarità del *Giorno* non consiste nè nel suo essere un poema satirico (se ne erano già veduti in Italia, Tassoni, Bracciolini, ecc.), nè nel fine di satirizzare un'intera classe sociale o una istituzione (anche altri avevano fatto ciò: il Bracciolini aveva schernito la mitologia, il Casti i costumi delle corti, l'Alfieri ebbe scopi quasi simili a quelli del Parini). Essa è invece nella sua verità profonda e reale, non astratta ma relativa ai tempi, nell'armonia perfettissima tra i costumi e la poesia. Si paragoni la nobiltà satireggiata dall'Alfieri con quella del Parini e si vedrà quanto l'una sia diversa dall'altra, l'una astratta e generale, l'altra concreta e particolare. La poesia deve ben mirare al generale, ma deve insieme prendere le mosse dal reale, dal fatto. Quanto alla forma, egli bandisce dal suo poemetto l'azione continuata o troppo lunga: brevi, fuggitive e slegate azioni vi sono introdotte a quando a quando; semplici occasioni e nulla più. L'unità non viene dall'azione, ma dal carattere del protagonista; e si può dire che essa sia riposta nel tempo, cioè nella giornata del nobile signore. Quanta profonda ironia nella scelta di questa misura di tempo! Una giornata, una sola giornata è pari a tutte le altre per qualificare il nobile uomo: tanto è ozioso il suo vivere. Ma segno alla satira del Parini non sono solo i nobili del sangue, sì anche i plebei saliti in alto per le ricchezze: a quei tempi, il sentimento della vera nobiltà era spento. E opponendosi egli così ai nobili del sangue come ai ricchi oziosi, il Parini rappresenta il medio ceto, il più sobrio, generoso, attivo. Due sono i malanni sociali, che egli colpisce di preferenza: la corruttela dell'idea morale del matrimonio, donde il celibato galante e i cicisbei (che contemporaneamente il Goldoni metteva in commedia); e il forastierume dei libri di filosofia umanitaria e della letteratura lasciva. Egli descrive con l'aria di lodare, e felicissime sono le sue minute descrizioni come le sue allegorie, con le quali rende vario il poemetto e non fa avvertire la monotonia dell'argomento.

Dopo il Parini, la lirica italiana non scese dall'altezza alla quale egli l'aveva levata. Ugo Foscolo fu il continuatore degli spiriti del Parini. I suoi *Sepolcri* riuniscono due parti: quella dell'affetto privato e familiare, e quella della nazione e della società. Le tombe non sono per lui, come per altri poeti, come per il Leopardi, argomento di ricordanze e dolori individuali, ma un'istituzione dell'umanità. E se a prima vista par che quel carme sia un lavoro didascalico, in effetti esso è tutto poetico, perchè il poeta sostituisce al ragionamento le proprie impressioni, agli

argomenti i fantasmi di Santa Croce: la forza educatrice dei sepolcri, ecco quel che parrebbe il suo concetto ed è invece il suo sentimento. E dall'apostrofe a Santa Croce il carne si eleva e spazia nella più remota storia e nella mitologia, e si chiude con l'immagine di Omero. Il Foscolo non era credente; neppure nell'Alfieri e nel Parini appare la fede religiosa, ma essa non era necessariamente chiamata dagli argomenti che quei due poeti trattarono. Invece, nel Foscolo l'assenza di essa ha altro significato: egli è in preda al dubbio e alla disperazione, ed è tormentato insieme dalla brama dell'immortalità. Il suo stile è oscuro e travagliato, come quello di Dante e del Leopardi. Nel Foscolo la lirica italiana appare per la prima volta morale, sociale e patria.

Il carne, che il Pindemonte compose in risposta a quello del Foscolo, è privo di sentimento sociale; dei sepolcri si parla solo sotto l'aspetto individuale: sono occasione a lui per isfogare il suo genio malinconico e campestre e manifestare il suo gusto nei viaggi e per fargli descrivere le cose viste. Ritorna sugli argomenti trattati dal Foscolo, ma li stempera; ed introduce perfino la polemica, accusando il suo amico di oscurità e di avere usato la mitologia. E, certo, avvalersi della mitologia come di credenza, è stoltezza; ma giovarsene per finzioni allegoriche, come fa il Parini, è assai bello; ed è poi sublime richiamarla come tradizione dell'umanità, come fa il Foscolo, al quale il Vico mostrò la via. Il Pindemonte ha il gran merito di riempire la lacuna lasciata dal Foscolo in fatto di religione; ma ciò rimane in lui appena abbozzato, importante come un primo accenno di quel che si svolgerà poi col Manzoni.

Il De Sanctis, prima di lasciare il secolo decimottavo, faceva un breve esame dei *Sermoni* di Gaspare Gozzi:

La vecchia lirica, leziosa e sdolcinata, fu presa a deridere da una parte della nuova, da una poesia morale che non ricorse nè allo sdegno nè all'ironia (i suoi oggetti erano troppo meschini per meritare questa forma di opposizione), e si valse del semplice riso, e si manifestò con istile placido, festevole, sparso di brevi sentenze, ed ebbe la sua forma propria nel « sermone ». Colui che trattò il sermone con grande perfezione fu il veneziano Gasparo Gozzi. Lo scopo di quei componimenti è la caricatura di un carattere ridicolo: l'azione serve da pura occasione. Così spesso una bottega da caffè, una piazza, e simili, offrono occasione di sviluppare il carattere di coloro che frequentano quei luoghi. Anche dai *Sermoni* del Gozzi si vede il carattere sociale preso dalla lirica italiana.

Dopo ciò, si descriveva il passaggio alla nuova lirica, e si tratteggiava il poeta che ondeggiò tra la vecchia e la nuova scuola, il Monti:

Se l'Italia si mantenne pura nei suoi concetti dal contagio forestiero, bisogna confessare che, quanto alla forma, parecchi dei nostri scrittori si lasciarono prendere dalle forme galliche: tali il Bettinelli, l'Algarotti ed

altri. Ma ci fu anche subito la reazione: il Gozzi difese Dante contro il Bettinelli, e il purismo non tardò a richiamare gl'ingegni alle native forme italiane. D'altra parte, il contrasto rinvigorì e fecondò gli spiriti. Il Cesarotti, gran docto, filologo ammirevole, aprì un più vasto campo alla filologia, e introdusse il senso filosofico nella grammatica, nei dizionari, nelle questioni sulla lingua. Pure, sebbene il Cesarotti avesse avuto un avversario assai a lui inferiore (il Nupione), il suo sistema cadde, confutato dai fatti: prova del sentimento della vera italianità della forma. Nessuno dei grandi scrittori, che seguirono, calcò le orme e accolse le dottrine del Cesarotti.

Invasa dalle armi forestiere, l'Italia dovè necessariamente comunicare coi francesi e coi tedeschi. Conseguenza di ciò furono parecchie scuole, capitanate da uomini insigni, con tendenze diverse. Ci fu una scuola francese, e poi un'altra tedesca, affatto forestiere, che fecero vigorosa opposizione a una scuola eminentemente italiana: scuola che, persistendo nell'osteggiare severamente qualsiasi innovazione, comechè utile e richiesta dai tempi, rimase, nel progresso universale, stazionaria. Ultimi rappresentanti di essa, uomini per altro benemeriti e avanzi gloriosi della vecchia scuola, furono il Botta e il Giordani. Ma se tutta l'Italia avesse orgogliosamente rifiutato il progresso germanico, sarebbe rimasta indietro a ogni altra nazione europea. Se essa fu saggia quando si oppose all'eccessiva brama del distruggere e innovare, retrograda sarebbe stata se avesse combattuto anche l'utile e il necessario rinnovare del pensiero e delle cose. Onde in Italia non mancò una terza scuola (e riuscì la più numerosa) la quale, ricevendo le dottrine tedesche, e giovandosi del progressivo svolgimento forestiero, seppe vestire di forme italiane i concetti stranieri e, saviamente imitando, mantenersi originale.

Il passaggio tra la prima scuola, superstiziosamente devota al passato, e questa seconda, generosa amica del progresso, fu rappresentato da un bellissimo ingegno, al quale l'ondeggiare perpetuo tolse l'esser grande in alcun genere: Vincenzo Monti. Abbiamo veduto che le poesie del Petrarca, del Tasso, dell'Alfieri, del Parini, del Foscolo, del Pindemonte sono armoniche, cioè ispirate ed animate da un'idea: e vedemmo anche che nell'Alfieri, messo a capo della poesia moderna italiana, il concetto è tutto sociale e nel Pindemonte, ultimo della serie, è ridiventato individuale, onde la forma dura ed energica del primo e quella gentile e molle del secondo: segno di mutamento accaduto nei tempi. Il Monti, che rappresenta la transizione tra il pubblico e il privato, non è un poeta armonico, cioè informato da un'unica idea: egli non ha fisionomia sua propria, è un Proteo, un'Eco, sebbene meraviglioso, di tutti i generi di poesia. Tutti i sentimenti si trovano riuniti nelle sue poesie, tutte le idee confuse insieme; ed egli trattò tutti i generi. Si hanno di lui poesie di occasione, per nozze illustri, per nascite, per messe e simili: belle quanto alla forma, ma che sono state dimenticate perchè prive di un concetto nobile ed eterno. Si hanno poesie arcadiche, dove tornano i nomi e gli affetti di Tirsi, di

Filli e di Licori; e tra queste sono da annoverare le elegie e i componimenti erotici, indeterminati e nulli nel concetto, ma mirabili per lo splendore della forma. Si hanno poesie tristi ed amoroze propriamente dette, le une prive di oggetto amato, le altre di vero sentimento malinconico; nate le une e le altre per imitazione, e anch'esse dimenticate. Si hanno poesie religiose, il *Pellegrino apostolico*, la *Passione di Cristo*, *Cristo trasfigurato*; e veramente, se la religione consistesse negli atti esteriori, sarebbero altamente religiose: ma vi manca la religione vera, il sentimento religioso, quello che informò poi il Manzoni. Si hanno poesie mitologiche, la *Musogonia*, il *Cadmo*, l'*Endimione*, poco da pregiare, perchè la mitologia serve di veste per lodare questo o quell'uomo (e spesso un uomo da lui prima o poi biasimato). Se si volesse trovare un unico sentimento nelle poesie sociali, potrebbe sostenersi che questo fosse il sentimento sociale, perchè a ogni pagina egli ragiona della società, e si vedono qua e là pensieri e idee sociali, che se fossero spontanei e naturali, gli conferirebbero quel carattere. Ma il fatto è che in lui non primeggia il sentimento sociale, ma le persone che a volta a volta ebbe a lodare: così vario in queste lodi che può dirsi che egli fu servo e libero insieme. Come spiegare dunque la meritata fama del Monti, se in lui non è unità e verità di sentimento? La cosa fu spiegata da lui stesso, quando disse che, dovendo cantare a forza di cose fra loro disparatissime, procurò di elevarsi sempre alla grandezza e alla poesia. E veramente vi ha uomini che hanno carattere non mutabile, e accomodano a sè stessi gli eventi e le cose esterne; e ve n'ha altri che, trascinati dalla fantasia, prendono or l'una or l'altra situazione, e non rappresentano mai sè stessi, ma sempre ciò che accade fuori di loro. Tale fu Vincenzo Monti: potentissima fantasia senza ombra alcuna di sentimento, egli dipinse e colorì vivacemente le cose. L'unità di fantasia, ecco ciò che non gli si può negare. Nè gli si può negare unità di forma, perchè, cangiando l'uomo situazioni e opinioni, può ben rinunciare alle idee, ma non allo stile che è l'uomo stesso. La forma del Monti è sempre costante, anche quando, come nel *Bardo*, si attiene in certa misura all'ossianesco e allo straniero. Prima qualità caratteristica di questa forma è una straordinaria chiarezza e nitidezza, talchè le immagini si vedono in essa come in acqua limpidissima: qualità che lo rende degno rappresentante della scuola classica italiana. La seconda qualità è la conoscenza perfettissima della lingua e l'armonia meravigliosa del verso, portata talvolta a tal segno che il verso ne diviene un po' rimbombante: il che anche procede da eccesso di fantasia. Per la forma dunque, il Monti appartiene alla scuola antica; per le opinioni, fu sempre fluttuante: anche in letteratura, come si vede dai suoi mutati giudizi intorno allo Shakespeare. Egli morì in tempo opportuno, ossia felicissimo per la sua fama, quando era ancora adorato e la scuola classica ancora in vita; e ricevette l'omaggio che lo celebrava nel « grido dell'età ventura » e nel « pianto » dell' « età che fu sua ».

continua.

B. C.