

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. vol. XIII, pp. 434-47).

Ciò che segue ora, può dirsi un' introduzione storica allo studio delle due ultime grandi liriche italiane, la lirica del Leopardi e quella del Manzoni:

Prima di passare all'esame della poesia del nostro secolo, è mestieri vedere i principali caratteri di essa. Il primo carattere, che la distingue così da quella dell'antichità come del Parini, è la coscienza delle proprie azioni. Nella poesia antica ci era spontaneità senza riflessione filosofica; nella moderna, la riflessione primeggia. Accade alla poesia come all'uomo nelle sue diverse età, e vi appare la differenza della gioventù dalla maturità e dalla vecchiezza. Nella poesia antica, l'azione è rappresentata e l'ideale rimane nascosto nell'involucro del reale. Nei poeti di oggi, l'azione è mezzo e il carattere è fine, e dagli atti esterni si vuole salire alle cagioni di essi, si vuole aver coscienza dei fatti.

Possiamo distinguere nella poesia moderna una scuola scettica, un'altra religiosa e una terza media tra le due. Che il carattere sia il fine e l'azione mezzo, si può vedere nella prima scuola (Goethe, Byron, ecc.); il Byron, per es., nel *Giurro*, nel *Corsaro*, si sforza di penetrare nell'animo dei suoi personaggi per isvelarne il carattere, e insiste nelle descrizioni, dove Dante avrebbe disegnato con un sol tratto, mettendoli in azione. E poichè quella scuola è scettica, essa cerca le situazioni più violente, inattese, misteriose; e pone l'anima umana alle prove più dure, alla tortura; e sceglie i punti più commoventi, la morte e l'amore; e concepisce queste situazioni sempre in contrasto, in guisa che con la commozione si abbia lo strazio. La morte ha per essi sempre un aspetto terribile; e del pari l'amore, così soave e dolce nel Petrarca. Tutte queste

situazioni poi non raggiungono alcuna armonia con la morale; che anzi sono ordinate a distruggere la morale, a gettare il dubbio sulle cose più sacre, a proseguire la scuola politica positiva fiorentina dei Machiavelli e Guicciardini, confondendo la virtù e il vizio ed avendo come ideale la violenza in ogni situazione. Queste poesie ci prendono l'animo, mercè l'inaspettato e il mistero; ma ciò a lungo stancherebbe, se esse non avessero un'altra qualità, un pregio intrinseco, che colloca codesti poeti ai lati di Dante e di Shakespeare: la forza del carattere, il carattere eccezionale e grande, sia nella virtù sia nel vizio, sia di angeli o di demonii. Questa poesia, che ha per sua caratteristica l'amaro e feroce sorriso sulle umane sciagure, riceve la sua forma piuttosto nella narrazione e nel dramma che non nella lirica.

Ma l'ideale, che informava la moderna poesia scettica, aveva bisogno di un reale, nel quale incarnarsi; e questo fu trovato nella storia, e veramente i grandi progressi della storia, ridotta a scienza, spiegano questa preferenza. Di storia sono pieni Schiller e Goethe, Byron e Hugo. Ma poichè il reale storico, che rispondeva a quell'ideale politico, doveva presentare l'individualità umana, libera, indipendente, capace delle azioni più straordinarie, fuori dei ceppi della società costituita, l'epoca storica da scegliere doveva essere mezzo barbara, ricca di vigore, con gli elementi più diversi e disparati per grado e qualità, e perciò in contrasto e cozzo tra loro: in una parola, il medio evo, dove codesti requisiti si trovano tutti. Al medioevo si attennero, infatti, quasi tutti i capi di questa scuola, salvo alcuno, come il Byron, il quale, rappresentando lo stesso ideale, lo incarnò nei tempi suoi e nei costumi contemporanei, e ritrasse personaggi, che sono sublimemente ribelli alla società costituita. Vero è che perchè questa ribellione contro la società costituita non paia ingiusta e non riesca ripugnante, il Byron, con molta avvedutezza, sceglie come campo di rappresentazione una società dispotica e barbara, il regime turco.

Codesta nuova poesia penetrò anche in Italia, la quale non fu mai esclusiva contro le altre letterature antiche o moderne, e accolse via via la romana e la greca, la francese del secolo decimottavo, come ora la germanica. Ma, se l'Italia con ciò venne a partecipare al generale progresso europeo, essa non volle che il suo elemento nazionale e sociale vi si perdesse. Perciò, se il fondo generale di quella poesia rimane il medesimo nel Goethe e nel Byron come nel Leopardi, la forma cangia con la nazione, nella quale viene lavorata. Epperò l'elemento sociale e propriamente italiano dell'Alfieri, del Parini, del Foscolo, si perpetua e si ritrova nel Manzoni e nel Leopardi, meglio svolto, modificato dagli influssi forestieri, ma energico. Anzi sorse allora tra noi un solenne poeta, che fu il più spiccato rappresentante dell'elemento sociale e italiano: Giovanni Berchet. Le poesie del Berchet, i cori del Manzoni, la canzone all'Italia del Leopardi, fan chiaro come il sentimento nazionale dell'Alfieri e del Foscolo, nonchè scemare, crescesse nei nuovi poeti. E, se prima vi era stata qualche simpatia per gli stranieri, ora non vi era che profondo senti-

mento italiano. Che se la scuola antica subordinava alla parte sociale la religione, la moderna procede per via contraria; e se la prima si lasciò trasportare dalla violenza e dallo scherno, la seconda è solo animata da un'energia tranquilla e riposata. Nel Leopardi, p. es., tu non vedi l'ira alfieriana o la violenza byroniana o il ghigno satanico del Mefistofele goethiano, ma una continua e pacata malinconia.

La forma, diretta rappresentante di una scuola, è nella moderna poesia italiana quale dev'essere, legata all'antica e nudrita dello studio dei classici. Onde il Leopardi espresse con forme antiche concetti nuovi. E il Manzoni, quantunque meno perfetto, non lascia nulla d'importante da desiderare; e il vederlo salutato maestro dai romantici e dai classici insieme, prova la persistenza in lui degli elementi antichi tra i nuovi: talchè gli si può dare la lode che egli stesso fa di Omero: « E patria ei non conosce altra che il Cielo ». E, se si domandasse come mai si legano tra loro due poeti così profondamente diversi come il Monti e il Leopardi e come si sia potuto passare dall'uno all'altro, si dovrebbe rispondere che essi hanno un punto di contatto nella classicità della forma.

Del Leopardi si trattava di proposito in più lezioni, accompagnando, come sempre, l'esposizione critica con la lettura e l'analisi dei singoli canti:

Il Leopardi, infelicissimo, si fece, come ha detto Pietro Giordani, il poeta degli infelici. Ma vi ha tre sorta d'infelici: i deboli e vili, che non possono essere poeti; gli energici, che si fanno superiori alle umane sciagure, e gustano quasi l'ebbrezza dell'ira e la gioia della vendetta; e questi sono sublimi poeti, e loro rappresentante è l'Alighieri: infine, quelli che, d'indole mansueta e soave, nati per esser felici e far felici coloro che li circondano, gemono senza sdegno e si dolgono senza brama di vendetta; a questi appartiene il Pindemonte e, più specialmente, Giacomo Leopardi. Il Leopardi non era scettico per inclinazione; tale lo fecero i casi della vita, e in ciò è similissimo al Byron. Egli è manifestazione della propria anima e non delle esterne circostanze, come fu il Monti. Egli seppe innalzarsi dalle sue individuali sciagure ai mali dell'umanità, come non seppe l'autore delle *Notti*, il Young, che narra o declama individuali sciagure. Ecco in qual senso il Leopardi può ben esser detto poeta degli infelici. Chiunque si senta battuto dalle sventure e dalle ingiustizie, ricorre a lui come al proprio poeta, alla voce del proprio cuore.

Egli è il risultato della filosofia francese e inglese del secolo decimottavo: il Byron italiano, ma non un imitatore del Byron. La sua poesia ci mostra un uomo che si è ritirato in sè stesso: poesia di contemplazione, che osserva i mali del mondo e se ne addolora, ma non sa scorgere e proporre rimedii. Salvo nelle canzoni all'Italia e pel monumento a Dante, non è poeta sociale, ma individuale, ed universale anche, nel senso che si è detto. Se in qualche poesia tratta argomenti pubblici, è

piuttosto per maledire il male e il passato, che non per affetto alle cose pubbliche. Egli ha avuto prima una filosofia, e poi una poesia; e dalla sua filosofia dobbiamo muovere, per intenderlo. Il suo punto di partenza è un'affermazione, che non dimostra: che nel mondo non vi è felicità e che il vivere è un male. Tutte le fatiche che l'uomo compie sono inganni della natura, la quale, mediante la necessità di provvedere alla vita, allontana la noia che lo graverebbe per la mancanza di fine nella vita. Si aggiungano ai mali naturali i mali sociali, quelli che l'uomo fa all'uomo. Di qui la disperazione e il disprezzo per gli uomini: disprezzo accompagnato da compiacenza nella propria superiorità nel sentire, il che prova che la sua poesia non è al tutto disperata. Ma egli giunse a distruggere perfino il sentimento, come si vede nell'*Aspasia*; sebbene in un'altra poesia, *Il risorgimento*, accenni alla rinascita di esso.

La poesia del Leopardi è la più alta coscienza di sé stessa, rischiara dall'analisi e dal ragionamento. Ed egli riesce a rendere poetico questo stato di riflessione e questa distruzione del sentimento, che sono cose sommamente prosaiche: prosaiche nel contenuto, prosaiche per la forma che assumono. Vi riesce, perchè dura in lui il contrasto tra il cuore e l'intelletto; e anche quando l'intelletto, dissipatore delle illusioni, vince l'altro, egli prova sì forte angoscia, che produce ancora poesia.

Delle poesie del Leopardi alcune sono libere effusioni del cuore, altre imprecazioni nello stato di aridità del sentimento, altre tranquille contemplanzi; e qui egli diventa ironico. Una sola poesia fa eccezione, ed è il *Consalvo*, di tenera malinconia, che si congiunge alla scuola antica: poesia che basta da sola a mostrare quale grande poeta sia il Leopardi.

Alla sua filosofia è sottomessa la sua poesia; epperò egli ha agitato in modo moderno il problema dell'amore. Non più, come domandavano gli antichi: l'amore è bene o male? è virtù o vizio? — ma: l'amore è realtà o illusione? e dove finisce la realtà, dove comincia l'illusione? — Il sentimento d'amore è in lui caldissimo, come si vede nel *Primo amore*, nel *Pensiero dominante*, nel *Sogno*, e in altri canti: e non è un amore contingente, di tal uomo verso tal donna, ma l'amore nella sua ampiezza, l'amore dell'uomo per la donna, l'amore nella sua universalità, con tutti i palpiti che lo accompagnano; talchè a ognuno sembra trovare nella dipintura dell'amore del Leopardi quella del suo proprio. Ma la coscienza dell'illusione non è meno forte: e non solo nasce dalla morte e dal cimitero, che distrugge la corporalità dell'amore, come in *Silvia* o nella poesia per la giovinetta morta; ma dalla considerazione della mente stessa della donna, come in *Aspasia*, o dell'introvabilità in terra dell'amore vero, come nella canzone *Alla sua donna*. E amore e coscienza d'illusione, inganno e disinganno, si fondono nell'*Amore e morte*, nell'*Ultimo canto di Saffo*, nel bellissimo *Consalvo*. E il Leopardi non è già un filosofo che guardi a questi spettacoli con occhio sereno, ma un'anima ardente, che dal disinganno riceve una profonda e desolata malinconia, onde il colorito vago ed elegiaco della sua poesia.

Lo scetticismo, la coscienza dell'illusione sono, dunque, il primo carattere dell'ideale leopardiano. E il secondo, che strettamente vi si congiunge, è il già notato carattere filosofico. Perché non vi ha poesia del Leopardi, ove non si trovi un concetto filosofico: e in ciò egli è stato il primo in Italia che abbia fatto scaturire la poesia dalla filosofia, e, in modo conforme ai nostri tempi, abbia dato il predominio al vero. Non solo nella sua trattazione dell'amore, ma in ogni altra sua poesia c'è questo concetto: si vedano i canti per le nozze della sorella, pel giuoco del pallone, ecc.

Passando ora a indicare l'elemento reale della sua poesia, è chiaro che questo non poteva essere, come nei poeti stranieri dei quali si è fatto cenno, l'elemento storico. Nessun periodo storico poteva rispondere alla sua situazione: il Leopardi è sempre fuori della storia, solitario e meditativo. Se talvolta sembra che prenda a cantare soggetti storici, egli non fa che valersi di nomi storici per meglio sviluppare il suo ideale. Saffo e Bruto non sono per lui nè la greca Saffo nè il romano Bruto, ma due interpreti del suo sistema: sono due pensatori leopardiani. Non si vede in essi quella calma religiosa onde greci e romani si rassegnavano alle leggi necessarie del cieco fato, ma vi trovi in iscambio la pensata rassegnazione, sentimento affatto estraneo agli antichi. Si può paragonare la Saffo del Leopardi con quella del Lamartine, per iscorgere la differenza. Pare che i personaggi storici siano pel Leopardi ciò che furono per l'Alfieri, cioè strumenti atti ad offrire la migliore situazione per rappresentare le idee dell'autore. E come potrebbe l'ideale del Leopardi, frutto di elevata intelligenza e di profonda coscienza, negativo del sentimento religioso, informato dal dubbio e dalla disperazione, risolvendosi in contemplazione inoperosa, trovare la sua forma nella storia, che è fatta dalle masse, le quali non hanno intelligenza, ma sensibilità e immaginazione; non dubbio e negazione, ma affermazione e fede; non contemplanò, ma operano? Operano perfino nel mondo indiano, dove la contemplazione e l'asceti è riservata a una sola classe della società! Separato dalla società, inteso a scoprirne le piaghe e a inacerbirle col suo scetticismo, il Leopardi, se anche talora allude alla storia dell'umanità, o risale agli antichissimi tempi, come nella sua poesia dei Patriarchi, o, come si è detto, sforza i tempi storici a fornirgli figure rappresentative del suo proprio pensiero. Dei tempi suoi o tace o maledice. E si beffa della prosperità materiale della nostra società, e biasima le tendenze del secolo, volte all'utile, e vede dappertutto la virtù perseguitata e infelice.

Donde, dunque, ha egli tratto il reale per rappresentare il suo ideale, posto che questo, come si è avvertito, non rimane qualcosa di astratto? Certo, vi ha un Leopardi che rende reale l'ideale, ritraendo crudelmente il vero; ma questo è il Leopardi pensatore e prosaico. Accanto a questo primo reale, se ne trova nelle sue poesie un altro, poetico, spontaneo, celeste; e sono quelle eteree ed adorabili creature, che si chiamano Nerina, Silvia, Elvira, creature non esistenti che nella fantasia del poeta. Egli

vagheggia in esse il suo bello ideale, cansando insieme l'astrattezza (si ripensi al Fontenelle) e il fantastico (si ripensi allo Hoffmann) e rendendo quel bello vivente e vero. Le sue creature si potrebbero dire non immaginate, ma sentite; e, se al Tasso per dipingere Clorinda è necessario un intero episodio, al Leopardi per le sue Nerine e le sue Silvie bastano pochi tratti, così veri che determinano e individualizzano un essere poetico. Così, pur lontano com'è dalla storia, egli vince i due pericoli della fantasia sbrigliata e della troppo sottile intelligenza. La parte poetica nel Leopardi è la compassione per quelle sue creature, così semplici, così greche, delle quali è tanto innamorato il Gioberti. La parte prosaica, la parte del vero, è rappresentata da lui stesso; è l'espressione delle sue idee individuali; egli è, per conseguenza, un osservatore crudele, lo svelatore, anzi il profeta del vero, e, nuovo Calcante, annunzia sciagure. Al contrario, quelle adorabili sue creature vivono nell'innocenza e nella confidenza, senza alcun presentimento di male. E appunto questa loro ignoranza della crudelissima sorte che le attende è cagione del nostro intenerimento. Il contrasto tra lui e quegli angeli si manifesta sotto il duplice aspetto dell'amore e della morte: contrasto di bello e di vero, in che è tutta la poesia leopardiana. Il bello è nell'allontanar da quelle creature il vero; il vero è nel poeta, che invoca morte ed oblio. Questa progressione d'idee è stata da lui stesso sviluppata nella canzone *Amore e morte* (Lettura e commento di questa canzone). Il Leopardi comincia dalla scuola antica, cioè dal sentimento, e finisce nella moderna, cioè nel vero.

Per lo stile, il Leopardi si distacca dalla scuola antica, e torna al gusto severissimo di Dante. Nessun'ombra in lui di concettosità; egli ha dato il bando a tutti i capricci dell'arte, e a quel brillante e spiritoso, che è seme di cattivo gusto, e di cui si scorgono i primi luccicori nel Petrarca. Tutta la bellezza del suo stile deriva dalla giustezza e verità dei pensieri. Inoltre, egli ha condotto il periodo poetico ad altissima perfezione, dandogli movimento spontaneo e naturale, rompendone l'uniformità, abbondando di periodetti rapidi e vivacissimi; ed è notevole che la collocazione naturale non scemi punto dignità alla sua poesia, il che si deve in gran parte alla squisita bontà della sua lingua, che egli ha arricchita di latinismi e di costrutti alla latina, e di parecchie voci nuove; e ciò sempre con impareggiabile gusto. Talchè il Leopardi, per la sua perfezione ed eccellenza, è chiamato dal Gioberti secondo poeta dopo Dante, e va collocato tra gli scrittori, che diciamo « classici ». Quante speranze non ha perduto l'Italia col vedersi tolto in lui, sul fior degli anni, un sommo poeta, un profondo filosofo e un prodigioso filologo!

Anche alle lezioni sulla lirica del Manzoni precede un'introduzione, che ne svolge la genesi, prendendola di lontano:

Abbiamo parlato prima del Leopardi e parliamo ora del Manzoni, non già perchè il primo sia morto e l'altro prometta di vivere ancora

per lunghissimi anni, ma anzi per seguire l'ordine regolare e logico delle idee, rappresentate dall'uno e dall'altro. Il sistema poetico del Manzoni è posteriore a quello del Leopardi; e come tale rinchioda e raccoglie tutto ciò che gli è stato anteriore, e al nuovo elemento aggiunge ed accoppia l'antico.

L'elemento nuovo è quello religioso; e di esso il Manzoni non fu l'inventore. Sono tali e tanti i suoi pregi che non fa mestieri attribuirgli questa sorta di originalità. Prima del Manzoni, esso era stato pensato scientificamente e rappresentato artisticamente in Germania e in Francia: basta ricordare tra i critici gli Schlegel, tra i filosofi il De Bonald e il De Maistre, tra i poeti il Klopstock, lo Chateaubriand, il Lamartine, ed altri ed altri. Il Manzoni continuò in Italia quel ch'era stato cominciato fuori d'Italia. La sua *Morale cattolica*, da una parte, i suoi inni, le sue tragedie e il suo romanzo dall'altra, sono la manifestazione scientifica ed artistica del suo ideale religioso; e annoveriamo qui il romanzo, perchè esso è da tenere vera ed alta poesia.

In altre letterature, come in Ispagna col Calderón, in Inghilterra col Milton, in Germania col Klopstock, l'elemento religioso si era svolto agevolmente e senza ostacoli; ma il medesimo non accadeva in Francia e in Italia. Qui due opinioni antiche e radicate gli s'opponavano. I poeti italiani e francesi furono sempre volti al paganesimo, come si vede dalle due grandi epoche di Leone X e di Luigi XIV. E abbiamo visto che, nel risorgere della nuova poesia italiana, tutti gli elementi risorsero, il politico, il morale, il filosofico; ma non quello religioso. Delle due opinioni accennate la prima era che il cristianesimo non si prestava alle libere creazioni della fantasia: l'arte, si diceva, guastava e snaturava i dommi, e non era da rinnovare il caso di Omero, corruttore della religione nazionale. E nuovi Platoni, difendendo questa opinione, sbandivano per soverchio e malinteso zelo la poesia e l'arte dalla Chiesa. L'altra opinione teneva affatto impossibile render poetico il cristianesimo, religione fondata sulle più pure astrazioni, incapaci di assumere forma artistica, quali sono quelle dell'Infinito e dell'Eterno e simili. Ma la ragione e la storia si oppongono a entrambe queste opinioni e le chiariscono false. Nei suoi primi tempi, il cristianesimo fornì materia agli inni bellissimi della Chiesa, e poi ai Misteri: rozze creazioni artistiche, ma che provano la possibilità di render poetica la nostra cristiana religione. Quelle due opinioni nacquero in tempi di analisi e di calcolo, quando alla libera ed inconsapevole spontaneità era succeduta la grave e pesante riflessione, e bene esprimono le condizioni di quei tempi. L'epoca veramente poetica per una religione è quella del suo principio, del suo entusiasmo, del suo apostolato, del suo costituirsi tra lotte terribili e sanguinose; e allora si ebbero le manifestazioni che si sono ricordate. In séguito, mancò la fede e mancò la poesia.

Ora quelle due opinioni sono cadute, confutate dalla ragione e dal fatto. La fede rinata ha fatto rinascere l'arte cristiana. Dopo il *Genio del cristianesimo*, non vi ha più chi si levi contro la nuova tendenza religiosa

degli spiriti; anzi, se mai, oggi si pecca per eccessivo lussureggiare d'immagini e fantasie religiose.

Di tutte le poesie del mondo è concetto fondamentale l'origine del bene e del male; di tutte, sono elementi necessari il passato e il dolore, il futuro e il piacere: tra questi due sentimenti, della ricordanza e della speranza, oscilla la fantasia artistica. Non si parla qui di quel sentimento e di quel dolore fuggitivi e leggeri, alimenti della poesia decadente e della satira; ma di quelli sublimi e nobili, che derivano dalla contemplazione dell'umano destino rispetto al bene e al male, e di questo misterioso animma che si dice vita.

E, poichè tre sono stati i periodi poetici, tre soluzioni si sono avute di questo problema.

Il concetto pagano non conosce un tempo e uno spazio oltre il presente, non conosce altre cose che quelle che cadono sotto i sensi. Perciò nella sua poesia è la natura deificata, ma non l'avvenire, non il passato, non la nuda e tremenda realtà della stessa natura. Non riflessione e coscienza, ma naturalità e giovinezza. L'idea del male non vi appare. Il finito occupa tutto, ed è abbellito dalle splendide immaginazioni di un'età giovane e vigorosa. Donde la serenità, l'eguaglianza, la perfezione delle forme classiche.

Al concetto pagano tenne dietro quello scettico, che aggiunse al presente il passato e al sentimento il crudele presentimento della sua nullità, all'apoteosi il disinganno e la bestemmia. Il cuore umano fu profondamente scrutato dai poeti scettici, denudate le sue piaghe, ascoltati i suoi gemiti, e su tutti fu sparsa un'orribile e satanica ironia. La natura apparve nella sua tremenda realtà; il sentimento fu vigoroso, ma oppresso dalla consapevolezza e dal dubbio. Donde lo stile alcune volte oscuro e affaticato, donde il misterioso e il terribile delle immagini.

Viene, in ultimo, il concetto cristiano, che da una parte si connette con lo scetticismo e ritiene la coscienza dell'illusione e della vanità, ma aggiunge ad essa l'idea dell'avvenire, la speranza, la promessa di destini migliori, di una vita futura. E perciò, mentre la natura fu vista dalla scuola moderna cristiana, come dalla scuola scettica, nella sua orrida realtà, e non già serenamente, come dalla pagana, d'altra parte, nella prima, diversamente che nella scettica, fu fatta valere la virtù cristiana contro il sorriso infernale di Manfredo e di Mefistofele; e quella virtù, l'umiltà, l'abnegazione, la rassegnazione, divenne poetica, e fu l'intimo senso di tutta la moderna poesia, sin da quando padre Cristoforo parve più grande di Don Rodrigo.

Ma, poichè il principio animatore della moderna lirica religiosa si trova nella Bibbia, conviene osservare come in questa si presenti il problema del bene e del male, esaminando quella poesia non in sè stessa, ma quanto basti allo scopo d'illustrare la moderna lirica cristiana.

La Bibbia è una raccolta di ispirazioni liriche: diversamente da quel che si vede nelle altre letterature, p. es. nella greca, non vi ha l'ombra del-

l'epica e del dramma. Ciò almeno nelle forme esteriori, perchè, a guardare in fondo, sotto le forme liriche si riconoscono sovente elementi così epici come drammatici: nel *Giobbe*, la lirica fa luogo, qua e là, alla narrazione e al dialogo.

Un altro carattere della poesia biblica è la sua costante ispirazione religiosa, anche qui diversamente da ciò che si vede nella letteratura greca, che presenta lirica eroica ed erotica, oltre che religiosa. La cagione di ciò è la teocrazia, che dominò sul popolo ebreo; onde anche gli illustri fatti delle armi e della politica presero aspetto religioso e furono celebrati come glorie di Dio. Se presso gli antichi o nella nostra letteratura del Cinque e Seicento l'elemento religioso fu subordinato al politico, presso gli Ebrei accadeva il preciso opposto. E fusa nella lirica religiosa è anche l'amorosa, dell'amore nobile e puro; chè, quanto all'altro, sensuale e grossolano, non ebbe presso gli Ebrei manifestazione artistica.

Ancora: presso i Greci il sentimento era speciale, locale, individuale, vario nei vari poeti; ma presso gli Ebrei è unico e costante ed esclusivamente ebraico. Nelle forme esteriori c'è varietà; Davide si diversifica da *Giobbe* e da *Isaia*, come *Sofocle* da *Eschilo* o *Petrarca* da *Dante*; ma il fondo è il medesimo. E questo fondo identico è il problema del bene e del male, risoluto dalla rivelazione e non dalla ragione: concetto intrinseco a tutta la poesia ebraica.

Nell'Antico Testamento (non essendo ancora il cristianesimo che un presentimento e una speranza) il male si presenta come strazio, nelle lugubri lamentazioni di *Giobbe* e di *Geremia*; e non è già sparso di soave e pensosa malinconia, come si è or ora visto nel *Leopardi*, nel quale il dolore nasce dall'intelletto meditante e non da fatti gravi e reali, come accade ai profeti. Nondimeno il dolore di costoro è mitigato dalla speranza di un migliore avvenire; nuovo sentimento che si manifesta mercè la forma profetica, che è quasi la poesia del presentimento e del futuro. E forma della poesia del dolore e dell'avvenire è il sublime; laddove il bene e il piacere si vestono delle forme del bello. Perciò nel Nuovo Testamento, dove il cristianesimo è già un fatto e il problema del bene e del male è stato meravigliosamente spiegato con l'umiltà e con la pazienza da Colui che fu maestro degli umili e degli infelici, il concetto biblico diventa il piacere celeste del bene, e prende forma serena, calma, soave. Come nell'antico la gioia era sperata, nel nuovo essa è sentita. Senonchè nell'antico Testamento il concetto principale del male e del dolore si divide anche in due parti: in quella della speranza del bene e del lieto avvenire, e in quella della rimembranza del male; e il primo appare soprattutto nella poesia profetica di *Geremia* e d'*Isaia*, e il secondo informa tutta la poesia del *Giobbe*. Poesia dolorosa questa, ma nella quale c'è sempre la fede e la speranza; laddove nel *Leopardi* il male è disperato e non ha oltre di sè che il nulla, l'infinita vanità del tutto.

Il concetto particolare del libro di *Giobbe* è di spiegare o tentar di spiegare l'origine e la natura del male. Presso i Persiani, si erano a que-

sto fine concepite due potenze, l'una benefica e l'altra malefica, di egual potere; nel *Giobbe*, tale dualismo riappare, come di Dio e di Satana, ma con la differenza che c'è gran divario di forza e di potenza dall'uno all'altro. Dio è cagion prima e causa vera; Satana è strumento di Dio. Ma con ciò il problema non è risoluto. Già il solo concepire che Dio per punire il peccato si faccia autore del male, è empio e sacrilego; ma peggio ancora nel caso di *Giobbe*, che è uomo giusto ed infelice. Come dunque e perchè il male colpisce anche la virtù? A questa tremenda domanda *Giobbe* non osa dare risposta piena e soddisfacente, ma china il capo innanzi al suo Dio, ne adora gl'imperscrutabili consigli, e rassegnato crede e spera in una vita futura, in cui l'ordine morale sarà ristabilito. Tale è il sistema di *Giobbe*; tale è quello ancora dei moderni poeti cristiani.

Giobbe rende poetica questa idea con la sua storia individuale (reale o immaginata che sia). In essa, tutto è personificato; *Giobbe* personifica tutte le opinioni. E si personificano in un uomo, che egli stesso è provato dalle sventure. E qui, quanta ricchezza drammatica! quanta forza di sentimento! L'opposizione è personificata, invece, nei tre amici di *Giobbe*: le loro parole sono punture crudelissime al cuore dell'infelice: essi sostengono che il male fisico è conseguenza di quello morale, e che *Giobbe* patisce sventure perchè ha peccato. Nè egli può rispondere alle loro obiezioni, perchè la risposta è misteriosa anche per lui. Donde la necessità di una macchina che scioglia il nodo e dia fine al dramma; e questa macchina è Dio stesso. Il quale, tra tuoni e lampi; non guardando agli imprudenti e sconsigliati amici di lui, rivolto al solo *Giobbe*, riferma la sua opinione e gli ridona speranza e coraggio.

Ciò che è altresì ammirevole in questo libro stupendo è la poetica e graduale successione delle idee e degli avvenimenti. Dapprima un cumulo di mali, altrettanto inaspettato quanto immeritato, aggrava il misero *Giobbe*. Non però egli vacilla, ma coraggioso risponde: « *Deus dedit, Deus abstulit, sit nomen Dei benedictum* ». Indi succede un sublime silenzio di sette giorni, che può solo paragonarsi a quello del dantesco conte Ugolino. Ma l'anima di *Giobbe* è ferita crudelmente; per un istante, la pazienza lo abbandona. Egli sente d'esser uomo, e disperato prorompe in parole degnissime dello scettico Leopardi. Ma, dopo quell'impeto momentaneo, torna alla calma, si accorge di avere bestemmiato e se ne scusa, dicendo: « *Nonne silui? Nonne dissimulavi? Tandem descendet super me indignatio* ». Ora chi accusasse questo prorompere disperato del misero, dovrebbe concludere che la virtù cristiana è virtù stoica. Ma, non che essere così, il cristianesimo permette di sentire i mali, comporta che ce ne doliamo, ma ci comanda di essere umili e rassegnati. D'altro canto, ciò favorisce mirabilmente la poesia. Perchè, dice un illustre critico napoletano (1), gli eroi greci, che morivano mostrando di essere uomini, erano

(1) Credo che si alluda al Bozzelli, autore della *Imitazione tragica*.

più poetici e commoventi degli eroi del medio evo, i quali morivano con uno sforzato sorriso sulle labbra. Solo lo stoico vorrebbe che non si patisse; ma già è chiaro che lo stoicismo non è poetico.

Chi sente i suoi mali e li porta in pace e vince, costui è martire, ed è vero cristiano: il trionfo della libera volontà sul male e sul dolore è l'eccellenza della virtù cristiana, sublime e fonte inesauribile di sublime. Tale è quella di Giobbe; e tale è di Ermengarda e di altri personaggi poetici della moderna poesia. Dopo i lamenti e dopo le ritrattazioni di Giobbe, compaiono i suoi tre amici, e lo tormentano fieramente e in varii modi. E quasi ciò non bastasse, sorge infine un giovane, il quale, baldanzoso e superbo, dà l'ultimo dolore al cuore crudelmente ferito di Giobbe. Ma qui si aprono i cieli, interviene la parola del Signore, e il dramma si chiude.

È difficile trovare un altro quadro drammatico che per l'affetto, per l'azione, pel modo ond'è condotto, possa, nonchè vincere, agguagliare questo singolarissimo libro. Ma lo stato della poesia del *Giobbe* non è quello della poesia moderna, sebbene, o anzi, perchè è soltanto un apparecchio a questa. Nel *Giobbe*, tutti gli elementi sono confusi e cozzanti: il dubbio invade e domina l'intelletto, il dolore agita e divora il cuore, e tutto si manifesta sotto la forma grandiosa del sublime. Ma lo stato veramente religioso comincia là dove finisce l'antica poesia del *Giobbe*. Mancato il dubbio, la lotta dell'intelletto cessa, Dio rivela tutto, l'anima si rassegna, l'umiltà e la pazienza la calmano, il cuore si riposa; comincia propriamente lo stato religioso.

L'anno di Mosè dopo il passaggio del Mar Rosso annunzia questo nuovo stato. Ma il vero rappresentante ne è Davide, che canta al tempo della più fiorente coltura del popolo ebreo. In Davide si fonda la moderna poesia religiosa: essa rinchiude un'idea lirica e religiosa, che oggi è stata raccolta e fecondata dalla fantasia del Lamartine. Lo stato religioso di Davide può dirsi quello normale, col doppio aspetto del bene e del male; e nel quale, quando l'uomo viene beneficato, sorge spontaneo il ringraziamento al Benefattore, ch'è Dio. Da questo sentimento nuovo, sconosciuto agli antichi (presso i greci si lodava l'eroe; Pindaro non celebra che glorie umane e non volge gli occhi al Cielo come a fonte delle glorie degli uomini) è informata gran parte dei salmi davidici, in cui tutto viene attribuito a Dio: l'uomo scompare: la Provvidenza è tutto. Ritroviamo in questa formola della Bibbia la formola degli storici religiosi moderni, del Bossuet o del nostro Balbo, pei quali la Provvidenza opera direttamente e immediatamente sugli uomini e sulle cose: diversamente dalla scuola storico-filosofica, che pone l'intervento solo indiretto e mediato di Dio.

Le conseguenze dello stato religioso, che appare nei salmi davidici, è la distinzione profonda tra Dio e l'uomo. Presso i greci l'antropomorfismo aveva confuso ed agguagliato la natura divina e l'umana; presso gli ebrei, non solo doveva esservi una profonda distinzione, ma anche la sottomissione dell'uomo a Dio. La preghiera: questa la grande differenza.

La preghiera, congiunta alla profonda coscienza dell'umana debolezza, ingenera e alimenta l'umiltà, base e vita del cristianesimo: il che in nessun moderno si vede tanto bene come nel Manzoni. Ma presso gli antichi non si trova che la resistenza al destino e la lotta tra il sentimento dell'uomo e la natura, come è chiaro nella tragedia greca: e presso gli scettici moderni, non si riconosce un Dio che per bestemmiarlo. La preghiera è la conseguenza immediata della soluzione cristiana del problema del bene e del male.

Nei salmi di Davide predominano, dunque, singolarmente la preghiera e il ringraziamento. Ringraziamento che si trova anche nell'inno di Mosè, di Debora, di Giuditta, ma ispirato da casi particolari, laddove in Davide proviene da ragioni generali: Davide non ha che a guardare il Cielo e pensare a Dio per ringraziarlo dei benefici generali e comuni a tutti gli uomini, in tutti i tempi e in tutti i luoghi. Perciò quei canti non morranno mai.

Ogni umana cosa percorre tre stadii: il primo della lotta e sforzo per l'acquisto, il secondo del godimento dell'acquistato, e il terzo, dello sforzo di conservare ciò che sta per involarsi. I due stadii estremi appartengono al sublime, l'intermedio al bello; e ad esso appartengono i salmi davidici, dove dappertutto signoreggia il bello. Ma, dopo Davide, dopo Salomone, gli ebrei si divisero; l'elemento teocratico si corruppe; e vennero i tempi dei Demosteni e dei Ciceroni, sublimi, tutti intenti a prevenire il terribile futuro minacciante. E i Ciceroni e Demosteni degli Ebrei furono i Profeti, agitati senza dubbio da sacro furore, ma uomini, e presi dalle umane e civili passioni. Le loro profezie non somigliavano agli oracoli dei pagani, espressi senza calore e senza passione, in modo freddo e misurato; ma si manifestavano in brevi orazioni, piene di calde esortazioni e di acerbi rimproveri, mosse dal terrore del futuro. E quando quel che si teme è accaduto, e ogni rimedio è tardo, si odono i veri e sentiti lamenti del cittadino sulle rovine della patria: allora sorge e piange Geremia.

La profezia è l'ultimo stato della poesia ebraica. I profeti furono deboli argini ai mali imminenti: la loro voce andò dispersa, come quella di Demostene e di Cicerone. Il popolo ebreo, vinto e disperso, trasmise la sua poesia a tutti i popoli della terra; e il duplice moto religioso della preghiera e del ringraziamento, appena abbozzato nell'antico Testamento, fu più largamente svolto nel Nuovo. Perché le ragioni del ringraziare erano cresciute a dismisura: la venuta del Cristo era il beneficio dei benefici, che Dio potesse mai fare agli uomini. L'incarnazione del Dio uomo aveva resi chiari quei sentimenti, rimasti fin allora quasi incomprendibili. Anzi, nel nuovo ordine di cose, comparve un essere che fu legame e mediatore tra Dio e l'uomo: comparve Maria. I nostri due primi e grandi poeti sorsero entrambi cantando Maria; e l'ultimo dei nostri grandi poeti, il Manzoni, in tutte le sue opere non ha fatto altro che legare le varie fasi del Cristianesimo a Maria.

Ma conviene anche aggiungere, circa la poesia ebraica, che essa non

fu un gioco o un passatempo, ma un'istituzione pubblica, come i riti e le leggi, come il teatro in Grecia. La danza, il canto, la musica, la poesia è l'espressione del sentimento religioso di un popolo. E gli ebrei cantavano i salmi dividendosi in due ali, delle quali l'una intonava una strofa e l'altra rispondeva variando le parole, ma ripetendo lo stesso concetto, quasi eco. Si è disputato se gli ebrei avessero poesia metrica; ma ciò di cui non si può dubitare è che avessero poesia, e vera e sublimissima. Alla quale non manca, anzi essa ha in grado eminente, quel pregio della nazionalità, tanto stimato dai critici moderni, e pel quale lo Schlegel esalta il Calderón, nazionalissimo spagnuolo, e deprime il Metastasio, non punto italiano. Veramente, una letteratura affatto nazionale è una chimera; essa avrebbe per condizione un popolo perfettamente isolato, come si dice della Cina, eppure anche in Cina oggi sono penetrati gl'inglesi. Quell'immaginazione e quello stile, che oggi si chiama orientalismo, non è niente di particolare all'oriente, anzi è del settentrione e di tutte le letterature barbariche o nascenti. La poesia greca teneva dell'asiatica, e la latina della greca, e l'italiana della greca e latina. Ma gli ebrei, singolari in tutte le altre cose, furono ancora in questa: ebbero leggi, credenze, costumi affatto proprii, e poesia affatto propria, anche nella parte esteriore delle immagini e del colorito. E se l'elemento religioso degli ebrei è comune a tutti i popoli moderni, quello locale o nazionale rimane loro proprio. Perciò mal si avvisarono i primi imitatori della Bibbia, tra i quali Alfonso Varano, quando, invece di riprenderne lo spirito e il sentimento, si misero a imitarne il colorito e le immagini. Lo spirito e il sentimento furono ripresi soltanto ai giorni nostri, quando, rinato lo spontaneo bisogno religioso, è rinata la poesia religiosa.

Così, preparato da queste lezioni sulla poesia ebraica, si iniziava l'esame degli inni sacri del Manzoni:

Il rappresentante della moderna lirica religiosa in Italia è il Manzoni, e i suoi cinque inni sacri ne formano il più mirabile monumento. Inni, che ne hanno fatto nascere infiniti altri, ma privi di poesia perchè nati da imitazione, i quali, invece di proseguire, rendono stazionaria la situazione del Manzoni; al modo stesso dei tanti romanzi storici, che sono nati e nascono ogni giorno dai *Promessi sposi*.

La lirica religiosa moderna non è fondata sulla situazione tranquilla e normale di David, nè sull'entusiasmo irresistibile e tremendo di Giobbe o d'Isaia. Non è il vagito spontaneo e potente di una religione nuova. È una poesia di ritorno, nasce da una reazione dell'intelletto a un periodo d'irreligione: l'intelletto dimostra l'esistenza della religione; il sentimento e l'entusiasmo vengono in un secondo tempo. Quella del Manzoni appartiene al primo tempo, e perciò, nascendo dall'intelletto, non essendo preghiera o ringraziamento, essa si compone tutta nella fantasia, ed è un'epica della religione, come Esiodo ed Ovidio furono per la reli-

gione antica. E come il Klopstock rappresentò, nella sua *Messiade*, epicamente una delle fasi mirabili e misteriose del Cristianesimo, così il Manzoni nei primi suoi quattro inni ha rappresentato, come in quattro racconti, tutte le meraviglie religiose. Senonchè egli ha lasciato da banda la parte propriamente misteriosa, come quella ch'era affatto teologica e non punto poetica, ed ha cominciato dal Natale, che è principio del Cristianesimo, e dove appare la parte umana e perciò poetica. L'epica apre il campo alla lirica, la fantasia al sentimento; e, quantunque in quei quattro inni già il sentimento baleni qua e là, l'ultimo, il quinto, è propriamente lirico; e, se il fondo dei primi quattro è il meraviglioso, dell'ultimo è l'affettuoso.

L'inizio del *Natale* è una ricchissima e bellissima similitudine, che rivela uno stato di fantasia e non di affetto. Ad esso succedono interrogazioni, che indicano nient'altro che meraviglia. Segue l'ammirabile esposizione del fatto evangelico, la quale non è che epica e magnifica narrazione. La chiusa dell'inno è l'eccesso del meraviglioso; e vi si accenna al futuro trionfo di quel parvolo, che giaceva sconosciuto « nella polve ascoso ». Sublime e grave è l'inno della *Passione*, solenne apparecchio cui tengono dietro le profezie, i tormenti del Cristo, l'ira divina « quasi accenni: tra poco verrà »; e, in fine, l'anatema ai Giudei. Anche codesto è affatto epicamente cantato; e sebbene la passione sia in sè altamente patetica ed affettuosa, il poeta la riguarda soltanto come meravigliosa. Della quale impressione è aperta testimonianza anche il principio della *Risurrezione*, che si esplica nella narrazione del fatto, nell'intervento (quasi macchina epica) dell'angelo, della Maddalena e delle altre donne, nei riti, e finalmente nella parte insegnativa e morale. Ma se, attraverso l'epica dei tre primi inni da noi esaminati, s'incominciava ad intravedere come una traccia crescente di sentimento religioso, questo risplende nella *Pentecoste*, che apre propriamente il campo alla lirica e si connette con l'inno a Maria. La Pentecoste è la Chiesa, la religione divenuta umana; è l'epica del nascere e dello stabilirsi della Chiesa. Ma a questa parte epica succedono pensieri umani, affettuosi, lirici, soprattutto nella chiusa, apostrofe allo Spirito santo, ricca di entusiasmo.

La lirica trionfa chiarissima e bellissima nell'inno a Maria. L'idea di Maria nella nostra religione è, come si è detto, il legame e il passaggio tra la terra e il cielo: basta la figura di Maria a confutare coloro che tengono la nostra religione per incapace di forma sensibile e poetica. E qui è da notare che se l'idea pura della donna in Dante e in Petrarca, e il concetto moderno di essa così intellettuale e ideale, non possono tenersi come effetti immediati dell'idea di Maria, è certo per altro che questa vi ebbe grande efficacia. Perchè l'avere la nostra religione posto una donna come passaggio dall'uomo a Dio e compagna di Cristo nel gran riscatto, fece sì che la donna diventasse un non so che di etereo, un essere sublime, e fu redenta nella poesia come nella vita, ed innalzata sulla donna antica, che era quasi schiava.

Due idee cardinali del Cristianesimo sono comprese nell'idea di Maria: l'una, la distinzione del finito dall'infinito, la divisione fra l'uomo e Dio: Maria posta in alto come un essere ideale e celeste, donde il germe di quell'ideale, a cui la nostra poesia innalza il finito; — e l'altra l'umiltà che mena alla gloria: nelle parole: « *Ecce ancilla domini ecc.* », è tutto il segreto della fede cristiana. E a questa figura umana e divina, eminentemente poetica, tutti i primi poeti nostri, fino al Boccaccio, offrono un fiore: il primo grido religioso della nostra letteratura suona: « Maria! ».

Dante la concepisce in modo che supera ogni immaginazione: ella è presso Dio in paradiso, e la preghiera indirizzata a lei è pronunziata da san Bernardo, e l'oggetto della preghiera è che per lei si conceda a un uomo che gli occhi suoi si possano sgombrare del fitto velo dell'umanità ed egli possa apertamente vedere e comprendere Dio. Immaginazione meravigliosa: Maria è come in un trionfo, circondata da angeli che cantano inni di gloria; e il supplicante, san Bernardo, è un suo devoto. San Bernardo considera in Maria l'aspetto divino, le proprietà divine, che noi uomini non possiamo comprendere; e l'inno è un séguito di aggettivi, ciascuno dei quali esprime un'idea di perfezione. A poco a poco, si svolge poi il lato umano, e la Vergine appare come la perfezione umana nella sua massima eccellenza. All'altezza di Dante, propria del genio di lui, nessun altro poeta si è sollevato.

La canzone del Petrarca ribocca di tenerezza e d'immagini belle e delicate; ma l'elemento umano vi affoga quello divino, e rende secondaria Maria e principale il sentimento del poeta e lo stato in cui egli si trova. In Dante, la preghiera occupa due sole terzine, sulla fine dell'inno, nelle quali si manifesta il desiderio di conoscere Dio. Ma nel Petrarca la preghiera occupa tutta la canzone, ed è l'effetto e il compendio dell'intero canzoniere; e vi si vede gioia e dolore, una situazione altamente patetica, circondata da tante circostanze accessorie, in cui non si mostra che pentimento e desiderio di perdono. In questa canzone, il Petrarca non glorifica Maria, ma le si rivolge supplichevole, e ne canta gli attributi e le lodi per ottenere che ella interceda presso Dio.

Il Manzoni non si pone in una situazione particolare, com'è quella del Petrarca, ma nella situazione generale del cristiano rispetto a Maria. E, se Dante guarda Maria in cielo, il Manzoni riguarda non Maria rispetto agli uomini, ma gli uomini rispetto a Maria, e dipinge in varie situazioni il bisogno che ha l'uomo di rivolgersi a lei. E a lei si rivolge il fanciulletto « nella paura della veglia bruna »; a lei ricorre il navigante; a lei l'infelice; a lei tutti i cristiani. E in questa varietà di situazioni predomina costantemente l'idea che il nome di Maria è scampo agli afflitti. E, se ognuna delle situazioni toccate si particolareggiasse, ciascuna diventerebbe una poesia, e tutte insieme sarebbero la poesia umana, la poesia dell'affetto, e abbraccerebbero in sé anche la poesia leopardiana, tutta, anche l'amore di Consalvo per Elvira.

Al séguito degli *Inni sacri*, il De Sanctis esaminava in una speciale lezione *Il cinque maggio*.

Una è l'idea che trionfa in tutti i lavori artistici del Manzoni, come uno è il suo sistema. Ciò che da filosofo ha meditato nel suo libro della *Morale cattolica*, rappresenta da poeta negli inni, nelle tragedie, nel romanzo, e anche nell'ode per la morte di Napoleone.

Questa idea è il trionfo dell'elemento religioso sull'umano; epperò nel *Cinque maggio* si hanno due parti: l'umana e la religiosa: Napoleone come eroe e conquistatore e Napoleone come cristiano; le sue glorie, la sua potenza, il suo fasto, e poi l'esilio, l'abbandono, la solitudine, confortata solo dalla fede in Dio. E per quel che concerne l'elemento umano, tutta la vastità di un poema epico è condensata in questa poesia: vero poema lirico-eroico. Questa condensazione è effetto del progresso mentale dell'epoca moderna, perchè l'uomo comincia dal particolare e sale via via al generale, prima vede le cose singole e poi il loro nesso; e se la lirica eroica d'indirizzo antico avrebbe celebrato fatti particolari, e, per es., questa o quella impresa di Napoleone, e se nel Seicento i Chiabrera e i Filicaia si attennero a fatti particolari senza riuscire a chiudere in un canto tutte le glorie e conquiste dei loro eroi, il Manzoni, sorto in tempo filosofico, preparato dalla filosofia e poesia di Germania e di Francia, comprese da filosofo il suo eroe e lo rappresentò da poeta.

Come in ogni poesia epica, nella rappresentazione della parte umana regnano nell'ode il meraviglioso e il fantastico; il che si vede dall'accenno ai grandi fatti e alla rapidità quasi prodigiosa delle conquiste. Ma nella seconda parte tutto è affetto, e il poeta, prorompendo in uno slancio lirico, termina con un'apostrofe alla Fede. L'ode comincia con un magnifico paragone, che ritrae l'impressione di stupore che ci coglie all'annuncio di un fatto straordinario: e in quelle due prime strofe è già delineato e proposto il soggetto. Nelle due seguenti, si dice la ragione per la quale il poeta, che non aveva celebrato Napoleone in vita, lo canta ora che è morto. E per intendere la forza di questa protesta bisogna richiamarsi in mente quanto abbiamo avuto occasione di esporre sulla poesia eroica aristocratica dal Cinque al Settecento, adulatoria e cortigiana; poesia che dileguò innanzi alla nuova filosofia e a una gloriosa rivoluzione, che abbattè baroni e privilegi, e dissociò negli animi l'eroico dall'aristocratico. Oggi, solo gli ingegni vilissimi, che non meritano il nome altissimo e santo di scrittori, traggono argomenti di versi dai natali e dai blasoni. E, per questa rivoluzione accaduta negli animi, la poesia moderna non concepisce soltanto l'eroe nel suo lustro e nella sua felicità, ma anche nella sventura, quando egli la pareggia con l'animo. Anzi, se si pon mente, un eroe nella sventura è più poetico che non un eroe nella grandezza; perchè, nella sventura, esso è argomento di compassione, di amore, di affetti tenerissimi, ed è circondato da alcunchè di sublime e di sacro. Nè solamente nella poesia moderna l'eroe appare nella universalità delle sue opere e

nelle avverse vicende della vita; ma anche, laddove la scuola antica si atteneva alla esteriorità dei fatti ed era obiettiva, la moderna ritrae l'uomo interno ed è subiettiva. Ecco per quali ragioni il Manzoni dice che il suo genio tacque quando Napoleone era « sfolgorante in solio », e che scioglie ora « all'urna un cantico che forse non morrà ». E veramente non morrà, tanto è nuovo e profondo, e tanto impulso ha dato alla moderna lirica eroica, purificandola dalle volgari passioni.

A questa introduzione succede la rappresentazione di Napoleone conquistatore. In una strofe il Manzoni dipinge la rapidità e vastità delle conquiste; più gloriosamente di Cesare, egli poteva dire: « *veni, vidi, vici* », e il Manzoni dice che ove apparve il baleno delle sue armi, ivi tenne dietro sicuro il fulmine. « Fu vera gloria? », egli si domanda, e, agitato dal ricordo degli opposti giudizi su quell'uomo, lascia la soluzione dell'arduo quesito ai posteri, che giudicheranno liberi da passioni e avendo innanzi gli effetti dell'opera di Napoleone: il poeta invita a chinare la fronte a Dio, che volle manifestare in lui un più vivo raggio della sua onnipotenza. E quest'uomo straordinario, questo conquistatore prodigioso, viene dipinto in altre due strofe nelle vicende della vita, nelle gioie e nei dolori, nei trionfi e nei rovesci: due strofe mirabili perchè rinserrano nel loro breve confine tutta la vita, e non solo l'esterna ma anche l'interna, di quel grande: le ambizioni, gli ostacoli, i pericoli, le ansie, il giubilo. Viene poi Napoleone rappresentato rispetto all'umanità e l'umanità rispetto a lui; e chi ha studiato i progressi della storia, li vede riflessi tutti in questa strofe (« *Ei si nomò...* »): testimonianza degli studi e delle profonde meditazioni del poeta. Chè infatti molti credettero, e credono tuttavia, che la storia non sia altro che una raccolta di fatti, e non vi scorgono valore alcuno d'idee. Il Vico fu il primo che, scoprendo una verità ignota ai suoi tempi, così inferiori all'altezza e divinità del suo ingegno, provò che i fatti sono l'espressione delle idee, e tali si manifestano quali si svolgono le nuove idee e i nuovi principii, che essi rispecchiano. I grandi uomini sono un effetto dei tempi, che col loro lento progresso maturano la società e l'umanità, e la preparano agli uomini straordinarii. Sorgono questi, e con la potenza della loro mente intendono i bisogni dei tempi, s'impadroniscono delle idee, e con la loro energia menano a compimento le rivoluzioni. Nascendo in tempi immaturi, sono soffocati; opponendosi ai tempi maturi, vengono travolti. All'occhio superficiale sembra che un individuo contrasti con un individuo, Bruto con Cesare; ma la verità è che quegli individui sono rappresentanti di due idee o principii opposti, la libertà e la tirannide, e i tempi più o meno maturi fanno trionfare l'uno o l'altro. Il secolo decimottavo, preparato dalle idee di sommi filosofi, portava seco la guerra ai privilegi e alla tirannia; e il popolo francese, che aveva coscienza dei suoi diritti e sentiva il peso degli abusi enormi delle classi privilegiate, fece la più umanitaria, e pei suoi risultati più prodigiosa, delle rivoluzioni. Questi frutti furono diffusi in tutta l'Europa mercè la propaganda armata di Na-

poleone, e così il secolo decimonono raccolse i frutti del decimottavo. Ecco i « due secoli », che si volgono verso Napoleone sommessi, « come aspettando il fato ». E poichè Napoleone, d'altra parte, invece di dar libertà ai popoli, mirò a sostituire tirannide a tirannide, eccolo sparire, eccolo in esilio sulla piccola isola lontana, segno d'invidia e di pietà, di odio e d'amore, che non cessarono per la sua caduta.

L'elemento umano è l'azione; dove l'azione viene a mancare, l'umanità cessa, cessa la vita pratica e attiva, e comincia il pensiero, la contemplazione, la vita intellettuale. E qui non s'intende parlare della contemplazione rivolta al futuro ed apparecchio dell'azione, ma dell'altra, che viene dopo l'azione, come suo effetto, e che, vedendo chiuse tutte le vie dell'avvenire, si volge al passato e si alimenta di ricordanze. In questo stato, l'animo non iscopre dinanzi a sè che due vie: la disperazione o la speranza in Dio. E il Leopardi, posto in questa immobilità e vita negativa, non vede che la disperazione ed il nulla; ma il Manzoni guarda in alto, trova Dio e spera. Donde il passaggio dalla parte umana ed attiva dell'ode alla religiosa e contemplativa: passaggio non subitaneo, ma fatto con molte gradazioni, con mirabile apparecchio. E due cose occupano questo intermezzo; e, anzitutto, gli antecedenti umani, che possono guidare del pari alla disperazione o alla speranza. Un deserto morale circonda il gran capitano, come il deserto dell'oceano circonda Sant'Elena. Ed egli non può che rivolgersi al passato, e, incapace com'è di sentimenti volgari, sentirsi occupato l'animo da due nobilissimi: il desiderio insaziabile e inestinguibile di operare, e la gloria umana. Come (dice il Manzoni con paragone stupendo) il naufrago scorrea a scernere « prode remote invan », così egli vagheggia inutili disegni, sterili progetti, azioni che non potrà mai condurre a termine. E come il naufrago dall'onda, così egli è affogato dal cumulo delle memorie (è noto, infatti, che nel *Memoriale di Sant'Elena* Napoleone si duole, pensando al passato, di non aver ben disposte le cose d'Italia e della religione). Ma, caduto il desiderio di operare, sorge l'altro desiderio: quello della gloria umana. Egli, congedandosi dai suoi prodi, aveva detto: « Andiamo, compagni, a scrivere la storia dei nostri trionfi ». E veramente nell'esilio più volte imprese questo lavoro, e più volte la mano gli cadde stanca sul lavoro, o, almeno, questo non potè trarlo fuori dall'angoscia ineffabile in cui giaceva. E il poeta dice ciò con un sospiro (« Oh quante volte.... »); e nelle strofe seguenti ritrae stupendamente il contrasto tra il presente e il passato, tra l'ozio presente e la passata attività.

Spenti così i due sentimenti umani, Napoleone non regge più a tanto strazio, lo spirito cade, e dispera. Era uomo, e si abbandona a un impeto di disperazione: anche Giobbe disperò per un istante. Ma non tarda a sopraggiungere la speranza; e qui si noti come la speranza sia descritta epicamente e non già umanamente. Il che riferma sempre meglio che il *Cinque maggio* è un vero poema epico, della sola forma possibile ai giorni nostri, in cui l'epopea dev'essere la lirica dei grandi uomini. Nella

notte orribile, che precede la sua conversione, l'Innominato è divorato dal desiderio di agire, e, non trovando cosa alcuna alla quale s'interessi, si dà a meditare; e fin qui egli è simile a Napoleone. Ma nel romanzo la speranza viene a grado a grado, e nell'ode subitamente, miracolosamente, come cosa sovrumana, come macchina epica; e perciò abbiamo detto che la Speranza è descritta epicamente. L'impossibilità di soddisfare i suoi desideri di operosità e di gloria lo aveva indotto a disperare; ma la Religione lo conforta, dandogli la sicurezza che oltre i confini del mondo sono campi eterni e sentieri floridi, che non pure soddisfano ma avanzano i desideri umani, e in cui si gode la vera gloria, a fronte della quale l'umana non è che silenzio e tenebre. Così la parte umana è annientata, e la divina diventa azione e giganteggia.

La preponderanza e il trionfo dell'elemento divino sull'umano ispira al Manzoni la bellissima apostrofe alla Fede, operatrice della conversione religiosa dell'eroe. Appena entrata in campo la Fede, il poeta dimentica l'occasione del suo canto e si volge tutto a Dio. Egli, che aveva con riposato animo contemplato i portenti delle conquiste napoleoniche, non può reprimere ora il suo religioso entusiasmo. E torna, in ultimo, il concetto stesso delle due prime strofe, ma in diversa situazione, conforme al diverso sentimento che vi campeggia, umano nelle prime, divino nell'ultima. Nelle prime strofe è la terra, muta, colpita da stupore, per la morte dell'eroe; nell'ultima, egli è solo « sulla deserta coltrice », il cristiano solo con Dio. Il Lamartine, in questi ultimi momenti di Napoleone, pensa ai suoi passati errori, all'uccisione del duca di Enghien. Victor Hugo pensa al fido Bertrand, che stringe forte la mano del suo capitano. Manzoni pensa solo all'uomo, all'infelice, che spera e crede in Dio, in Dio difensore e protettore dell'umanità.

Dopo aver parlato del concetto, resterebbe a dire ancora qualcosa della forma di quest'ode. Ma è ben noto che la forma è così nuova e originale che ha prodotto una rivoluzione nella moderna lirica italiana. Questa forma metrica e strofica è stata, dopo il Manzoni, assai ripetuta, ed è chiamata dal suo nome « manzoniana ». Meglio sarà notare che nell'ode vi è come una scala progressiva di cinque gradi o concetti storici: l'apparenza nuda, l'azione, il carattere, l'umanità, l'ideale, e che il Leopardi si sarebbe fermato ai primi quattro; di là, per lui, c'era il nulla, il dolore, la disperazione. Perciò la poesia di Leopardi è poesia di decadenza, laddove quella del Manzoni è poesia di progresso: dall'umanità egli s'innalza all'ideale, al puro ideale ultrasensibile. E questo sentimento informa la vera poesia religiosa, che non si rimane alle apparenze esteriori, ai sepolcri, alle croci, alle sacre cerimonie, ma sale allo spirito, all'infinito, al futuro, alla speranza. Il presente, la vita reale: ecco tutto per il Leopardi. Il futuro, l'infinito: ecco il Manzoni. I due grandi poeti rinnovano la differenza, che già ci apparve tra il Foscolo e il Pindemonte. Ma, per quanto dissimili tra loro, sono pur simili in questo, che il Leopardi scettico e disperato non cade nelle esagerazioni dei moderni ro-

manzieri di Francia, e il Manzoni non si abbandona agli eccessi mistici e filosofici dei tedeschi. Sono moderati e precisi l'uno e l'altro, com'è proprio dello spirito italiano; sicchè, come Antonio Genovesi chiamava san Tommaso « testa italiana », così noi possiamo dire il Leopardi e il Manzoni teste veramente ed altamente italiane.

Le lezioni sulla lirica si chiudevano col ricordo della gioia e della tristezza, che il Gibbon provò nel giungere al termine della storia che lo aveva così a lungo occupato. Ma, prima di terminare questo suo corso di lezioni, il De Sanctis dava uno sguardo all' « avvenire della lirica » :

Finora non abbiamo fatto che sviluppare il concetto storico di questo genere di poesia. A questa dottrina storica e progressiva si oppongono due scuole, l'una antica, l'altra moderna, che ambedue per diverse vie pervengono al medesimo risultato. La scuola antica non ammetteva progresso: la perfezione, il *non plus ultra*, stava per lei nel passato: essa guardava al già fatto e imponeva regole arbitrarie. Ma questa scuola è morta, e l'ha spenta il ridicolo, che le ha dato il nome di « pedanteria ». Oggi la storia informa la scienza, che è divenuta affatto storica, e perciò il progresso è generalmente ammesso e il futuro si considera libero e aperto a tutti.

Senonchè, la scuola moderna, ammettendo progresso e libertà, dice in conclusione che il progresso è finito e che l'umanità non può andare più oltre. Hegel, fondatore e capo di questa scuola, sostiene che l'Assoluto, l'Idea, si è svolta in tutte le sue varie forme, che ha percorso tutti i suoi cicli, e che il presente è l'ultimo di questi, e perciò l'umanità si è fermata. E per la poesia in genere e per la lirica viene negata ogni possibilità di progresso. L'epica e la drammatica, secondo Hegel, finiscono nella prosa, e seguono ormai le sorti di questa; ma per la lirica non c'è scampo. Il presente lirico è finito; tutto è prosa. E, se oggi si vuol innalzare qualche grido lirico, bisogna rivolgerlo al passato, ai tempi di Grecia e di Roma, perchè il presente non può più ispirarlo.

Questa dottrina dell'Hegel e della sua scuola è falsissima. Anzitutto, l'impressione è sempre del presente, anche quando l'azione, che ne è la causa, sia passata ed antica: un poeta, cantando la morte di Andrea Chénier, s'ispira certo a un fatto passato, ma la sua impressione è presente e conforme al tempo suo. Che se nell'epica l'azione è oggetto, nella lirica è soggetto, è l'individuo, è l'io; e questi è presentissimo. Ma, poi, negare che oggi possa darsi poesia lirica è contraddire apertamente i fatti. Oggi non è forse tempo di risorgimento per tutte le scienze, e per l'arte ancora? Non sono forse oggi surte due poesie vergini e appena abbozzate, la poesia scettica, cioè, e la religiosa? Il loro obbietto non è presente e sacro? La patria e Dio non potrebbero creare una poesia novissima? Non l'hanno già creata? Leopardi e Manzoni non protestano contro allo Hegel ed a tutti i suoi seguaci? V'ha d'uopo di altro per confutare costoro?

Ma noi nelle due poesie del Leopardi e del Manzoni, oltre al presente, troviamo il germe dell'avvenire. I due concetti, che informano quelle due poesie, sono stati appena tocchi, o almeno sono stati guardati sotto un sol aspetto da quei due grandi poeti del nostro secolo. Egli è necessario ch'essi abbiano il loro perfetto ed ultimo svolgimento. Noi non sogniamo, come l'Andrés, un'epopea sul Nuovo Mondo, noi non siamo profeti; ma solo notiamo i vuoti di queste due scuole moderne, eroica e religiosa, e la possibilità, anzi l'agevolezza di riempirli. Noi non ci fermeremo a parlare dei destini della lirica patria ed eroica. Basta notare come da Dante al Metastasio la poesia sia stata sempre individuale e privata, e come, dal Metastasio in poi, essa sia divenuta, a poco a poco, pubblica e sociale. E già son noti gl'inutili sforzi del Parini, del Monti, del Marchetti, e di altri illustri poeti per far rivivere la poesia privata per nozze e per lauree. Essa è morta; nè ci è speranza di vederla risorta. La moderna lirica è rivolta ad altro; essa intende alla sociale destinazione dell'uomo e del cittadino, e, se talvolta canta epitalami, li rende novissimi, e ne fa canzoni simili a quelle del Leopardi per le nozze della sorella Paolina, il cui concetto principale è la missione sociale della donna. E non solo la poesia moderna reagisce, ma prepondera all'antica; la lirica pubblica e patria è uno de' grandi patrimoni lirici de' tempi nostri. Finora è stata negativa nel Leopardi; è mestieri che diventi positiva. L'arringo è aperto e vastissimo: chi sa e può, lo corra.

L'altro ricchissimo patrimonio lirico de' nostri tempi, è la poesia religiosa. Il suo concetto, come ogni altro concetto nobile e fecondo, deve percorrere tre stadii: il misterioso o epico, l'eroico o umano, il privato o individuale. Il primo è stato già esaurito dal Manzoni: non restano che l'eroico e il privato. Lo stadio umano ed eroico è il passaggio dal misterioso, dall'epico al terreno. Questo stadio è il tempo poeticamente religioso ed eroico: è il tempo de' martiri. L'azione è la conversione, non affettuosa ma entusiastica, il motore il miracolo. Gli effetti sono l'entusiasmo per i credenti, ed il pentimento per i non credenti; la fine comune, il martirio. Miracoli, entusiasmo, pentimento, martirio; ecco i concetti della lirica eroica e religiosa. La chiesa, che è la religione divenuta umana, è il teatro di questo secondo stadio della poesia religiosa. I primordii del cristianesimo e la propagazione di esso nel Nuovo Mondo ne sono il tempo. Chateaubriand ha sentito ciò perfettamente, e coi *Martiri* e coll'*Atala* e col *Renato* ci ha dato mirabili saggi di epica religiosa. Questa è la sola epopea possibile ai nostri tempi; e questo campo è ancora intatto in Italia. Chi può, vi entri.

Il terzo stadio della lirica religiosa è il privato, l'individuale, il domestico. Non più popolo rispetto alla chiesa, ma famiglie, ma affetti privati, modificati dalla morale cattolica e dalla fede, divenuta convinzione. L'ira, l'orgoglio, la vendetta, che sono la parte umanamente poetica, sono, sotto l'aspetto religioso, brutali; ed il contrario oggi è poetico. Dio è lo stadio lirico, divino; la chiesa è lo stadio lirico eroico; Maria è lo stadio lirico

privato ed umano. L'amor di madre, che presso gli antichi non nasce che una sola volta, in Merope, e per levare un grido di vendetta, anima ed informa la moderna lirica religiosa. Il sapere che tutti siamo fratelli, c'ispira ben altro sentimento che quello degli eroi greci e romani. L'abnegazione è il concetto dell'amor cristiano, rappresentato da Maria. Questo amore è spirito, l'antico era senso; ed esso è la carità evangelica. Il Redentore ce ne ha dato il più solenne esempio. La carità occupa il terzo stadio della lirica religiosa e vivifica tutta la parte umana e privata. Questo campo è ancora fecondissimo e non tocco; chi sa e può, lo coltivi. Anche in Francia il Lamartine l'ha toccato ben lievemente. Due condizioni sono necessarie oggi, in Italia, perchè si possa con frutto percorrere questo terzo stadio. Primamente che quella fede, la quale oggi non è che speculativa, diventi sentimento e convinzione. Secondamente, che il poeta abbia un cuore il quale sia tempio della religione da lui cantata, e la sua vita sia preghiera ed adorazione, non giuoco di fantasia e sforzo d'ingegno.

continua.

B. C.