

SULLA POESIA ITALIANA

DAL PARINI AL LEOPARDI

(Contin.: vedi fasc. preced., pp. 144-56)

II.

IL DRAMMA DI VITTORIO ALFIERI.

L'Alfieri, a differenza del Parini, è stato in questi ultimi anni oggetto di qualche notevole ed acuta osservazione critica e sembra ormai avviata una revisione totale dell'opera sua.

Il Croce aveva già riconosciuto nell'Alfieri un proromantico, in un saggio pubblicato parecchi anni or sono⁽¹⁾, e lo aveva perciò ravvicinato, prima d'ogni altro credo, allo *Sturm und Drang* germanico, apprestando il terreno adeguato per una più giusta considerazione critica dell'opera alfieriana.

Oggi chiunque torni a leggere l'autobiografia del poeta intenderà facilmente come questa sia nè più, nè meno che un dramma da aggiungersi agli altri drammi, con un protagonista tiranno o superuomo da aggiungersi agli altri tiranni e superuomini delle tragedie. Colà è l'Alfieri che si camuffa da tiranno; qui è proprio lui che parla in prima persona. Un io potentemente orgoglioso, che tale appare sin dalla fanciullezza, un io tutto volontà tesa verso la grandezza. Questo io dominatore ha serrato nel suo petto più profondo ogni assillo divoratore di cuori e tutte le lacrime mollienti e vane. E il suo stile somiglia l'avvolgersi d'una molla d'acciaio.

Alfieri è patriota in modo assai diverso dagli altri che lo seguirono. Essere patriota per lui equivale a disprezzare violentemente il mondo che l'attornia. Con tale stato d'animo, egli si leva dalla lettura del suo Plutarco e canta l'epinicio dell'antichità greca e

(1) Ora, in *Poesia e non poesia* (Bari, 1923), pp. 7-20.

romana. Ma questa antichità è morta, ed egli se la ricrea secondo il suo sogno di grandezza e di potenza; è un inconscio tentativo, direi quasi egoistico, d'incarnare il proprio inaccessibile ideale, non già l'aspirazione illuminata dello storico a rivivere obiettivamente una realtà trascorsa nel tempo e neppure il perdersi sereno dell'artista nel miraggio d'una vita svanita dal mondo: il che sarà proprio, in taluni momenti più felici, dei poeti neo-classici. L'antichità greco-romana è per l'Alfieri quasi come il punto fuori della sfera terrestre richiesto, dicono, da Archimede per far leva sul mondo. Quando abbandonata l'Italia si metterà in giro per l'Europa, questo punto di leva diverrà bensì l'Italia, ma per far saltare l'Europa. Il patriottismo non è dunque in lui sostanziale; è una direzione delle sue manifestazioni d'insofferenza pessimistica, che segue la volontà di agire. Quando si celebrò in lui l'apostolo precursore del Risorgimento, e si citano a questo fine brani di prosa e poesia staccati dalle sue opere (e non dico i versi leopardiani, famosi in ogni scuola), non si considera che tutto ciò, quantunque abbia alcuni motivi di verità, non è l'essenziale. E se da questo ritratto dell'Alfieri, patriota e precursore, rivolgiamo gli occhi all'opera sua di poeta e al suo modo di sentire più sincero e profondo, del quale è rivelatrice certa la sua arte, dovremo confessare che l'Alfieri vero non è quello, al quale mancherebbe proprio l'espressione vivente, unica e inconfondibile, d'ogni volto umano.

Il problema politico che, ignoto al Parini, in lui sorge e s'afferma, è problema affatto individuale, che solo in apparenza si trasferisce fuori di lui e può sembrare sentito come problema di tutti gli italiani. Quello che importa è la sua insaziabile sete di libertà in quanto sete di potenza e di grandezza. Ma non per vanità, come fanno gli uomini di misura comune; ohibò! Alfieri li avrebbe coperti di sprezzo. La sua è una sete ideale e dinamica; è l'innato e misterioso moto propulsore della propria vita spirituale; è ansia religiosa che cerca un fine alla vita stessa e al mondo.

Questa vita e questo mondo, quando l'Alfieri esce dal sonno animale, gli si configura come una terra in balia degli eterni elementi, forze prime mute ed arcane con cui bisogna lottare e che già sono in lotta tra loro. Ma di ciò egli non può avere piena coscienza. Soltanto egli non è un cattolico e un credente; esce dal secolo decimottavo e ignora l'esistenza d'un problema religioso. Non credere è così naturale come credere; egli non crede. Ecco tutto; e non gli sembra che valga la pena di dirlo e di discuterlo intorno.

Il mondo fisico, l'unico reale, si presenta dunque come un

complesso di gigantesche forze in contrasto; la vita umana sarà uno specchio di questo mondo. C'è il vento e l'oceano urlanti e inesorabili nella loro aggressività spaventosa, e c'è la rupe che resiste gigante nel suo dolore e solitaria. I fiori, le piante delicate sono sradicati e infranti. Questa è la tragedia di Alfieri nella sua più profonda poesia. Il tiranno, l'eroe, le vittime; e fuori di questi la loro stessa necessità oscura e terribile. Chiamatela « fato », come la chiama lo stesso Alfieri per estrinsecarla.

Ma come si esprime tutto ciò attraverso le varie tragedie? Poiché qui è il problema critico sostanziale.

L'Alfieri vede questo tiranno, quest'eroe, queste vittime proprio come tali, simboli del suo pensare la vita. E come egli assomma nella sua autobiografia tutta la sua vita interiore nell'unico moto che abbiamo descritto, l'ansia della grandezza, così egli assomma tutta la vita dei suoi personaggi nella loro significazione astratta di tiranni, di eroi, di vittime, di fato.

È un giuoco dell'intelletto che, innalzandosi, poggia sulle cime nevole d'una poesia simile all'atmosfera dell'alta montagna. Tale infatti è l'Alfieri, uomo dell'alta montagna, staccatosi dal resto del mondo, e l'aria che respirano i suoi eroi è quella stessa che esso respira. Occorre salire fin là per ascoltare nel suo recesso sincero questo italiano precursore di Zarathustra.

Tale essendo l'intima dinamica spirituale delle tragedie alfieriane, parlare di classicismo che avrebbe impastoiato le gambe del poeta e soffocato con la pesantezza tradizionalistica la vita di quelle tragedie (molti non mancano di ricordare a questo proposito che l'Alfieri non volle mai leggere Shakespeare), parlare di classicismo, dicevo, mi sembra ingenuità. Il classicismo era vinto mille e una volta dalla necessità di esprimersi di lui, Alfieri, uomo del secolo nuovo, con le sue particolari tendenze di vita, con la sua potente individualità.

Il difetto, che potremo dire difetto poetico, di queste tragedie è dunque in altro, in quello, cioè, che abbiamo accennato, nel simbolismo inconscio ed astratto delle figure drammatiche.

Simbolismo ancora primitivo e semplice a paragone di quello che effettueranno altri grandi poeti del secolo decimonono, e tuttavia di gran lunga più « interiorizzato », diciamo così, di quello che nella letteratura nostra antecedente ci sia dato osservare e giudicare; e questo, perchè Alfieri era violentemente soggettivo.

Senonchè tale soggettività non appare quella naturale, veramente immediata e sincera in tutta la sua gamma espressiva di

complessa umanità, ma quella alquanto falsata dal sentimento dominante dell' « eroico », dalla smanìa della grandezza, che a un certo punto è ancora passionalità pura, e più in là non è più sentimento, ma idea. E l'arte non può vivere nè della prima nè della seconda. Questo è il punto morto dell'arte alfieriana e purtroppo non è un punto ma una plaga, un vasto ghiacciaio, per tornare al paragone richiamato innanzi.

Invero, se vogliamo osservare ancora più intimamente questa espressività in atto del mondo alfieriano noi dovremo riconoscervi una caratteristica essenziale, che ci illumina sul significato e il valore complessivo di quel mondo.

L'onda dinamica di questa nuova individualità poetica che si afferma è, abbiamo detto, nella sua ansia di grandezza che si dimostra ricerca d'un fine, a se stessa e al mondo. Impeto religioso anche esso dunque; onde il superbo senso del valore morale (ben altrimenti potente che nel Parini) che tutta pervade l'opera alfieriana. Ma è un'onda che si sprigiona da un carcere chiuso e oscuro: il secolo decimottavo col suo sensismo, con la sua visione geometrica e in genere superficiale dell'universo. Nella tragedia alfieriana c'è quell'onda e questo carcere. Carcere dico, perchè dov'è il senso davvero vivo dell'infinito?

Leggete il meraviglioso canto della mezzanotte di Nietzsche e lo sentirete vibrare misteriosamente dalle sue profondità inaccessibili. L'onda si sprigiona dal carcere con violenza e cerca una sua vita e un suo cammino, rompendosi tra le rocce. Ma così non può specchiare il cielo e la terra. La sua torbidezza è candidità fatta di spume, ma sempre torbidezza. Spettacolo che impressiona, ma diverso da quello del fiume limpido e sereno in cui passano in eterno nuvole e stelle.

Tale è la più lunga parte del cammino della vita alfieriana nel suo svolgimento sintetico. E perciò in generale si afferma che non è facile indicare, tra le sue, una tragedia tutta artisticamente viva.

Considerate il *Filippo*, la prima delle tragedie nell'ordine voluto dall'autore. È formalmente perfetta: tragedia tipica ed espressiva degli essenziali sentimenti alfieriani. Quando avrete lette le altre tragedie, non potrete fare a meno di osservare che il tipo del tiranno (Filippo) ritorna sempre in vari atteggiamenti il medesimo; vi verrà poi a noia addirittura quel tipo di consigliere impastato di astuta ferocia, egoista del male, quale è Gomez. Riconoscerete in altri personaggi, che rappresentano gli eroi-vittime o le vittime-eroi, i volti di Isabella e di Carlo. In questa tragedia circola già il senso

incoercibile dell'amore proibito in contrasto con le leggi umane o con la particolare realtà che vivono i personaggi; sentimento che si affermerà con ben altra potenza nella *Mirra*.

E come finisce poi la tragedia? Con queste parole di Filippo:

Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...
Ecco, piena vendetta orrida ottengo...
Ma, felice son io?...

Sul martirio delle vittime proietta una lugubre ombra il cupo pessimismo del tiranno. Nel *Filippo* ci è già dunque, virtualmente, tutto l'Alfieri.

Soltanto non può dirsi che le altre tragedie che seguono, eccetto la *Mirra* e il *Saul*, rappresentino davvero uno svolgimento e siano migliori del *Filippo*. In quelle ispirate dalla tradizione classica greca si avverte, a prescindere dalla vita di questo o quel personaggio, di questa o quella scena, un non so che d'inadeguato, quasi mancasse un elemento importante. Ecco qui Egisto, Agamennone, Giocasta, Polinice, Antigone, nomi terribili ma che pur muovono nelle nostre anime armonie profonde alla distanza di millenni. Alfieri presta a questi personaggi l'espressione nuda della sua anima rude e ne nasce un moto di scene impressionanti. Ma, tornando a leggere le tragedie greche, ci accorgeremo che è il sentimento religioso del fato che manca in quelle alfieriane.

Nella tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*, in cui ritroverete in germe il *Polinice e*, per certi riguardi, l'*Antigone*, gli stati d'animo di Eteocle sono appena accennati come usa Dante; potente figura, ma tale nel gigantesco quadro di armonie che il coro effonde e modula ispirato dalla sublime tradizione sacra ed umana del popolo greco. Appare Antigone insieme con Ismene; il loro dialogo è un funebre lamento sui cadaveri dei due fratelli uccisi, un lamento alternato che si esprime con l'insistenza sulle stesse parole e sugli stessi brevi concetti, ma che ci riempie l'animo d'una sensazione immensa di desolazione. Piuttosto che poesia, è musica; piuttosto che vedere il dramma, sentiamo il vento che canta in una foresta sacra. A parte la distanza dei millenni, è Beethoven che riempie gli spazi della vasta sinfonia della battaglia, della vittoria, della morte.

Ebbene, Eteocle, che nella tragedia di Eschilo è già dannato dalla inesorabile necessità d'un fato sempre giusto, perchè più che divino, in quella d'Alfieri si trasforma nel solito tiranno che fa di se stesso il centro del mondo di fronte al fratello Polinice, anima certo più nobile, ma egualmente assetata e, direi, accecata di dominio. Il vero

dramma è in questa contesa terribile e pur povera, che si conchiude con l'atrocissima scena finale, espressione d'un odio che, per essere superumano, si rivela bestiale. Il resto, la paurosa leggenda di Laio e di Edipo e gli altri elementi della tradizione, è decorazione e cornice; nè alcun altro poeta in questo avrebbe potuto ottenere effetto sostanzialmente diverso. Quella leggenda, che ha ispirato i colossali drammi di Eschilo e di Sofocle, è espressione, forse neanche oggi ben compresa, d'una vita spirituale da noi lontanissima.

Così l'Antigone dell'Alfieri si dimostra una singolare vittimageroina superdonna, creatura della nuda volontà di agire del poeta, volontà che ancor meglio si rivela nella impulsiva insofferenza di Oreste, e che altro non era se non brama (ma indeterminata, donde l'insoddisfazione e il pessimismo) di superare la vita, la realtà quale l'Alfieri viveva e osservava a sè intorno. Il poeta, per placare i suoi incoercibili impulsi, creava mostri che egli stesso trafiggeva con violenza feroce; per esempio, Egisto ed Oreste rappresentano l'uno la statua del mostro e l'altro l'Alfieri. Le parole di Oreste son tutto sangue; le ultime scene restano irrigidite dal brivido che sentiamo percorrerle quasi vedessimo un ferro che s'immerga nelle vive carni.

Non c'è dunque vero svolgimento nella tragedia alfieriana fino al *Bruto secondo*, fatta eccezione per il *Saul*. E soltanto potrebbero scegliersi quelle artisticamente più riuscite, nelle quali trova più diretta espressione la soggettività del poeta, magari incarnandosi in un solo personaggio di natura eccezionale. Tuttavia la *Mirra*, sebbene non abbia il significato del *Saul*, come vedremo, annuncia una purificazione ulteriore della visione artistica del poeta, e l'inconscio pessimismo del materialismo sensistico e quasi fisico di altre precedenti tragedie alfieriane risuona in essa più interiormente ricco e profondo. Mancano, inoltre, nella *Mirra* il tiranno e i falsi consiglieri; la maniera del poeta è vinta. O meglio il tiranno c'è, ma nel cuore stesso di Mirra. E l'anelito pauroso e irresistibile d'una passione incestuosa, che l'umanità condanna. Mirra è sola come Saul, col suo feroce avvoltoio chiuso nel petto dilaniato. Ma è sola anche artisticamente considerata; gli altri personaggi le girano attorno per dar rilievo a quella solitudine. Sono ombre della fantasia di Mirra, che dileguano semplicemente dalla nostra memoria subito dopo aver letto la tragedia.

La nuova umanità chiedeva proprio quel senso religioso dell'infinito, che l'Alfieri, se anche si manifestasse mai al suo animo come stimolo arcano, scacciava con furore oltre le porte della propria vita spirituale, scambiandolo per un sintomo di debolezza e di vecchiaia, un'eco dell' « epopea delle rane ». Ma neppure la volontà

ferrea di Alfieri poteva vincerla davvero contro quel sentimento nuovo del mistero, della morte, che si diffondeva pel mondo impalpabile e fatale, quasi un'atmosfera creata dalla medesima vita del mondo.

E così nasce il *Saul*. E la volontà di potenza comincia a divenire una triste volontà di potenza, voglio dire, espressa da una fronte solcata di rughe che ha percorso con lo sguardo il suo cammino e ha già, direi quasi, sorpassato il suo « fine ». Qui il torrente spumeggiante raggiunge il piano, si allarga e riposa nei giri vasti e pensosi. Ed entriamo davvero nel regno dell'umanità viva, lungi dai freddi eroici delle cime. Nel *Saul* indubbiamente questo nuovo senso umano della vita lottante contro potenze oscure e irrimediabili s'afferma in linee grandiose. E la poesia sgorga possente col formarsi di questa gigantesca individualità, Saul, che ha sì il suo corpo sulla terra, nel padiglione ove vivono insieme i suoi cari, ma il cui spirito è assente, tranne in rari intervalli, vagante sulle cime d'un sogno fascinoso e tremendo di potenza e di grandezza, che gli altri uomini che gli sono attorno non possono intendere e chiamano sintomo di pazzia. Ma questo gigante non cessa, ripeto, di essere un uomo, e mentre, come Capaneo, si ribella a Dio, ne subisce, e non può non subirne, il tremendo castigo.

Ma osservate bene il *Saul* e sentirete che la poesia più intima e più grande di questa tragedia è proprio in questo accamparsi contro gli uomini e Dio e il fato, che dir si voglia, e nel soggiacere superbo di chi cadendo è ancora un gigante.

Tra i primi della tragedia c'è questo verso in bocca di David « Miseri noi che siam se Iddio ci lascia! ». — Guardando al concetto astratto della tragedia si potrebbe scriverlo quel verso come un epitaffio sintetico in fine, dopo la morte di Saul. E sarebbe una sciocchezza perchè di quelle parole non c'è ancora il sentimento pieno e spontaneo nell'anima dell'Alfieri.

La morte di Saul non desta compassione ma ammirazione, non soddisfazione quale avviene per la morte d'un reo, ma soddisfazione perchè è la morte d'un superuomo rimasto tale sino all'ultimo respiro, e ci lascia l'anima pervasa da un palpito di grandezza e di forza. La giustizia è il mito dei poveri diavoli. Saul è bello così, nel suo gesto di Capaneo, e qui è il valore positivo della sua individualità artistica (1).

(1) Il Momigliano, che nei due commenti al *Saul* e alla *Mirra* ha fatto molte felici osservazioni particolari, avverte che in *Saul* opera soprattutto una

Perciò intorno a lui le altre figure impallidiscono e perfino David non riesce in alcun modo a fissarsi nella nostra anima accanto a quel colosso; è troppo più piccolo di lui sebbene trionfatore.

Bell'alba è questa. In sanguinoso amianto
oggi non sorge il sole...

Ecco come appare Saul sulla scena; è un giorno di calma, ma è la calma del colosso abituato alla lotta, che vede girare a sè intorno l'universo come spettatore e colorarsi dei suoi sentimenti. E prosegue: « Un dì felice prometter parmi ». Ma sapete quali sono i suoi giorni felici? Quelli in cui

mai non s'alzava
Saul nel campo da' tappeti suoi,
che vincitor la sera ricorcarsi
certo non fosse.

Tale è Saul; la roccia esposta alla lotta con tutte le furie della tempesta. Soltanto qui non è più il tipo del superuomo tiranno. Il mare più tremendo e tempestoso non è quello fisico e sociale, ma quello che urla nel mondo interiore di lui, Saul, di lui superuomo divorato dall'avvoltoio. Qui è la ricca umanità di questa tragedia, più che nelle manifestazioni d'affetto tra il padre e i figli e congiunti, manifestazioni spesso convenzionali, senza note eterne.

Tuttavia anche Saul ha i suoi ceppi pesanti di piombo ai piedi, e ha i suoi limiti nell'atmosfera di luce che irraggia da sè. Il suo

lotta morale, che questi in ultimo, dianzi alla catastrofe, s'avvede che David è un'anima grande e che la sua (di Saul) rovina è la consacrazione d'una altezza morale ineguagliata ». Tutto ciò a me sembra costruito fuori dai limiti della tragedia da una visione personale del critico. Se davvero il contrasto di Saul fosse stato morale, ciò avrebbe dovuto esprimersi gradualmente attraverso le varie scene, e il tono della tragedia sarebbe stato del tutto diverso. La scena penultima dell'atto V, in cui Saul riconosce i meriti di David e piange per i suoi figli, non è più notevole di altre consimili durante l'avvicinarsi dei suoi due stati d'animo essenziali in contrasto, dell'uomo e del padre e del re sconfinatamente ambizioso: ma gli ultimi versi, brevi, potenti, ci riportano a quelli con cui termina il *Filippo*, attraverso i quali si spalanca innanzi al nostro sguardo la immensa solitudine glaciale, che circonda queste personalità giganti che oltrepassano le leggi comuni della vita. Così davvero sentiamo l'Alfieri in Saul, con la sua più profonda vibrazione di poesia. L'interpretazione del Momigliano illanguidirebbe, ci sembra, la potenza espressiva di Saul e guasterebbe senza rimedio la linea di tutto l'edificio alfieriano.

spirito non si svolge abbastanza, il suo dramma è alquanto statico. Una contraddizione monotona, a cui pone fine una causa esterna. Fin dalla prima scena in cui Saul apparisce al pubblico il suo dramma è delineato intero, la contraddizione si afferma sino al parossismo. Ricordatevi di Macbeth, invece! Ah quel cuore di Macbeth quale abisso che s'apre a poco, a poco senza più fondo, da cui il vostro sguardo si ritorce per lo spavento di essere inghiottiti!

Pertanto anche nel *Saul* v'è qualcosa di artificiale; qualcosa di quel nevoso intellettualismo di cui parlavo. Così le canzoni che canta David, assumono un valore alquanto grottesco al terzo atto, con quell'adattarsi al capriccio del Re.

Infine, abbiamo detto che la vera tempesta è quella del mondo interiore di Saul. Ma da questo mondo interiore è assente un vero senso cosmico della vita. Ed ecco per noi un punto sostanziale: Saul nasce troppo presto, almeno considerato nella letteratura italiana, e manca dell'esperienza, ad esempio, del Goethe, del De Vigny, dello Shelley, del Keats, del Nietzsche. È un colosso precursore; ma notevolmente, si badi, molto notevolmente staccato dai suoi futuri compagni della nuova superumanità.

A nostro modesto parere, la tragedia che rappresenta davvero la più ricca esperienza dell'Alfieri e contiene la più complessa espressione poetica di quella grande anima non è il *Saul*, ma l'*Abele*.

L'Alfieri, che ha costantemente rappresentato questa lotta eterna dell'Eroe della potenza col resto dell'umanità e col fato in una forma sempre più umana fino a raggiungere il massimo interiorizzamento nel *Saul*, risale ancora indietro alle origini prime. Non più l'uomo contro gli altri uomini, ma l'uomo, il primo uomo di fronte alla sfigica natura o al più sfigico Dio, che fa lo stesso. L'uomo solitario in balla di tutte le oscure potenze dell'universo, nella loro immediata presenza ed azione.

Qui Alfieri ha finalmente piena coscienza della spinta ideologica che lo muoveva a creare le sue tragedie e vi apparisce un senso totale della vita. Potrebbe sembrare a un lettore superficiale che la posizione, l'atteggiamento spirituale del poeta sia sempre lo stesso, quello del chiuso carcere di cui ho parlato più innanzi, una concezione insomma sensistica e materialistica. E invece la differenza è profonda. Perché prima questa concezione era, come abbiamo detto, un dato, non un'esperienza personale del poeta; una verità che non veniva in mente di discutere ed era già a priori. Adesso questa concezione è un punto interrogativo, dinanzi a cui s'apre

il velario dell'universo senza termine e il poeta vi figge lo sguardo e la sua anima si riempie del sentimento di questa eternità di lotta e di dolore umani e bramerebbe scoprirne il motivo. Il superuomo ritorna a se stesso e domanda il perchè della sua volontà di potenza, il perchè del dolore e del sangue che semina questa volontà di vivere, in cui la prima, in ultima analisi, si risolve.

Il problema religioso affiora nella sua complessità e anima della sua eterna vita la più ricca ispirazione poetica che l'Alfieri abbia avuta.

Ma da questo mondo ideale quale abbiamo rappresentato nelle sue linee di pensiero occorre discendere a immedesimarsi con la vita attuata della tragedia. Quel mondo ideale, voglio dire, è una sintesi astratta dell'*Abele*; l'arte è nella concretezza di vita che quelle idee acquistano in quanto spariscono assorbite dall'umanità vivente dei personaggi.

Vi è Adamo e la sua famiglia viventi solitari sulla terra; e vi sono le forze oscure dell'universo che operano nel loro fatale e gigantesco movimento. Queste forze sono il Bene e il Male, Dio e Lucifero, cioè l'inferno. Dio tace e assiste quasi inoperoso; si direbbe, se la frase non fosse irriverente nella sua militaresca volgarità, che segna il passo. Sono le oscure forze del male che irrompono da ogni parte e dominano la terra.

Ma che vi fa, con ingenuo e vecchio espediente, degno di secoli morti, l'Alfieri? Vi allegorizza queste forze oscure e sulla fronte di questi manichini teatrali vi scrive il nome di battesimo: il *Pecato*, l'*Invidia*, la *Morte* ecc. Anche Lucifero non è che un manichino più grande e più ricco, assolutamente, starei per dire, ortodosso nella espressione convenzionale dei suoi discorsi. Questo Lucifero spauracchio spedisce sulla terra quei tali manichini che fanno la guardia alla capanna di Adamo e si mettono alle calcagna di Caino. Ne nasce un effetto del tutto grottesco, ma d'un grottesco come tale, espressione di vita a scatti, prodotto da interne molle meccaniche, non già di quel grottesco che è sintesi armonica di disarmonie e perciò arte.

Questa grossa cornice grottesca, assolutamente inutile, inquadra una tela sinceramente poetica nel suo complesso; la rappresentazione della serena vita familiare di Adamo ed Eva, colta nell'intimità più viva dei loro sentimenti, l'annuvolarsi di questa serenità, sintomo del fatale destino che marcia verso di loro, lo schianto, l'amarezza indicibile di questi cuori pugnalati dall'invisibile stilo di questo destino, che li raggiunge e che è, insomma, la triste e oscura realtà del mondo.

Il secondo atto, sebbene più lirico che drammatico, è nel complesso notevolmente bello. Dove è più l'Alfieri dal cipiglio rude e il verso ferrigno? Il suo cuore è sereno e può quietamente rispecchiare la natura. Siamo al tramonto e i genitori aspettano il ritorno dei loro figliuoli dai campi. Ritardano oggi e la madre comincia ad impensierirsi; il marito dolcemente dissipa queste leggere nubi di sospetto dall'animo di lei. Eva è oggi madre affettuosa e vera e sarebbe felice se non fosse il ricordo della propria colpa che condusse anche il suo compagno al duro calvario dell'esistenza sulla terra. Ma su tale calvario vince l'oscura e dolorante coscienza, il sentimento di rassegnazione ai voleri del cielo, di fede nell'Onnipotente, di speranza di riguadagnare, bene operando, il paradiso già perduto.

I figli tornano e assistiamo a una scena familiare ritratta con tocchi delicati. Abele racconta di aver smarrito la sua capretta favorita e Caino, assai più forte, gliela ha ritrovata. Si mettono a tavola; Adamo invoca la benedizione d'Iddio e i due figliuoli danno prova di spontanea e ingenua sollecitudine fraterna, scambiandosi il cibo che Eva ha preparato con amorosa cura. Un'aura di umana dolcezza, di parca e commovente felicità raggiunta, aleggia intorno a questa piccola mensa, benedetta da Dio.

Vi vien da pensare forse all'Arcadia? Ohibò! questa è poesia, è una scena graduata con senso dolce ed umano. I personaggi si disegnano, nella loro individualità vivente, in questo sfondo di idillica pace, che si compone nella semplice e breve preghiera al Signore, breve e semplicissima ma poesia anch'essa, non un brano decorativo.

.... Te quando spunta il sole,
te quando a mezzo è il corso,
te, quando il celsa
dell'alto monte il dorso;
te sempre invoca e vuole,
chi un nulla fóra senza tua tutela.

Non vi ricordano un po' l'invocazione manzoniana alla Vergine nel *Nome di Maria*? « Più d'un popol superbo esser si vanta — In tua gentil tutela ». E meglio ancora:

Te quando sorge e quando cade il die,
e quando il sole a mezzo corso il parte,
saluta il bronzo che le turbe pie
invita ad onorarte...

Ed ecco Adamo, contento nell'animo paterno di questa pace che è risultato di reciproco amore, dice ai suoi figlioli:

Benedetti entrambi!
Siete i nostri occhi voi; sarete i fidi
bastoni un dì della nostra vecchiaia.

Adamo non s'accorge subito d'aver toccato un tasto doloroso. Ma che è dunque questa vecchiaia? domanda ingenuamente il giovinetto Abele. La fronte di Adamo si china e il cuore è già pieno di amarezza. L'idea della vecchiaia richiama quella della morte. Un soffio di tristezza greve passa su quella mensa e il giovinetto esclama:

Oh cielo! e verrà giorno
ch'io cercherovvi e che in nessuna parte
non troverò i miei buoni genitori,
mai più?

Le lacrime luccicano tra le ciglia d'Adamo, e il rimpianto scava un solco profondo nella sua anima paterna

Ah! che mai femmo,
Eva mia, che mai femmo?

Non occorre insistere molto, per sentire di quanto più larghi siano i confini, che l'ispirazione del poeta attinge con la sua nuova onda di umana poesia.

Col terzo atto rientrano in ballo i manichini o marionette di cui s'è parlato. Domando io che bisogno c'era, per esempio, di personificare la morte, quando essa era tanto più reale e presente, appunto perchè misteriosa e invisibile, nelle amare parole di Adamo e nell'infantile e indefinibile spavento di Abele?

Tornano, dunque, in scena le marionette ed ecco Caino si desta nel sonno. Egli è mutato di colpo. Egli è desto e i suoi congiunti dormono placidamente. Perchè questa differenza? Eppure essi non lavorano quanto lui Caino! Lui, lui lavora per tutti, ma le carezze più dolci sono per Abele. Il dado è tratto; spento nel suo cuore l'amore, Caino si sente un estraneo fra quella gente e fugge prima che sorga l'alba. Perchè?

Perchè il destino irrimediabile lo trae verso il terribile calvario. Ma, appena fuori del tetto paterno, scoppia nel cuore di Caino la lotta interiore inevitabile tra il bene e il male, la voce dell'affetto che insegna la via del ritorno, quella dell'odio che addita l'oscuro ignoto.

Che bisogno c'era di far intervenire ancora una volta (atto IV, scena IV) in veste di donne lusingatrici l'Invidia e la Morte? Caino doveva averle nel cuore soltanto.

Egli vaga con l'inferno nel petto e Abele si è messo amorosamente sulle sue tracce per ricercarlo. Quando s'incontrano, s'accuisce la terribile lotta nel cuore di Caino, e infine questi uccide. Uccide; ma il sangue che gli zampilla sul volto gli agghiaccia nel cuore ogni letizia:

Che feci?...

Oimè! già, già la rimbombante voce
d'Iddio mi chiama... Ove fuggir?...

Ed ecco in marcia l'eterno esule. La tragedia dell'umanità incomincia a svolgersi. Adamo ed Eva non possono che prostrarsi e dire verso il cielo: *Fiat voluntas tua...*

Ancora una volta, come già nel *Saul*, appare in questa tragedia un verso, che potrebbe iscriversi sotto il titolo di essa a guisa di epitaffio:

Uom lasciato a te stesso, ecco qual sei!

E ancora una volta, noi avvertiamo che questo verso sarebbe una sintesi astratta degli avvenimenti privati della loro vita più necessaria, del loro più intimo spirito. L'Alfieri non poteva sentire neanche adesso *religiosamente e cattolicamente* l'affermazione di quel verso, salvo a non aggiungervi questo sottinteso pensiero: « E così sei ». Vale a dire abbandonato a te stesso, in balia delle oscure forze dell'universo. La voce di Dio assume alla fine di questa tragedia soltanto un valore decorativo, come decorativo è il suo nome attraverso tutta l'opera. I veri oscuri iddii, non personificati e anzi indefinibili, sono due: il Bene e il Male.

Ma vedete la differenza: Saul muore come un eroe, da colosso, e la sua morte è un'esaltazione. Quella di Caino è una fuga che gronda lacrime e sangue, una fuga verso l'oscuro e tremendo ignoto, di cui c'è pieno e profondo il sentimento nella poesia della tragedia.

Qui quel verso, pur non potendo esser preso nel suo significato letterale che presuppone questa più generale realtà: « Iddio ci ha in sua tutela », assume però un significato più profondo, in quanto l'*Abele* è davvero la tragedia dell'uomo esule sulla terra, in balia di se stesso, tra due poli: il bene e il male. E nella vita della famiglia d'Adamo c'è tutta la vita.

Ancora una volta il motore di questa tragedia è il fato. Ma non un frigido fato convenzionale, una tradizione più che un sen-

timento; ma il fato nella sua tragica, irriducibile contraddittorietà misteriosa, la vita che si ripiega a pensare se stessa.

E questo è il senso indefinibilmente grave di tragica necessità e cupa e vana interrogazione, che lascia nell'animo la lettura dell'*Abele*.

Ed ecco perchè, dicevo, l'*Abele* è ancora un gran passo avanti oltre il *Saul*, e rivela nel poeta una nuova coscienza della sua idea del mondo, assai più ricca, che ci mette sulle soglie del « forse » foscoliano. Abbiamo rilevato, quanto al concretarsi artistico di questa idea ispiratrice, alcuni difetti sostanziali. Data la sintesi ideale da noi tracciata della tragedia alfieriana, questa potrebbe esser credata un capolavoro, anzi uno dei grandi capolavori del nuovo secolo. Purtroppo, non è così.

Quel voler estrinsecare le oscure potenze del male, personificandole malamente come solevano i nostri scrittori dei primi secoli e facendole agire come tanti *Dei ex machina*, distraggono lo sguardo del poeta e gli impediscono di affissarsi nel proprio spirito a ricercarne i fondi più inaccessibili. Egli avrebbe sentito alitare in quei fondi con sfingiche ali paurose le forze del male. Altro che un manichino dell'Invidia e della Morte e del Peccato!

Doveva egli viverle nel cuore di Caino queste terribili forze distruttrici, e farcene sentire così l'inesorabile potenza. E, invece, in Caino il contrasto sorge improvviso ed è breve. Breve ed alquanto convenzionale, ricalcato un po' sul solito tipo che serve per quasi tutti i personaggi importanti delle altre tragedie, quando sono affaticati da opposti sentimenti.

Il senso della morte affiora, abbiamo visto, nella sua triste realtà alla fine del secondo atto. Così avrebbero dovuto sorgere, come lembi di livide nubi impalpabili nel cielo della poesia di questa tragedia, le oscure forze del male; e sentirsi invisibile dietro di loro il crescente soffio del vento inesorabile, il destino.

Con tutto ciò, ripeto, sebbene quella sintesi ideale astratta dai noi tracciata non appaia tutta realizzata artisticamente, vi sono in questa tragedia notevoli bellezze e l'ispirazione, che anima di sé gli squarci più espressivi, certamente raggiunge le massime vette toccate dall'Alfieri. Segnano il suo rasserenarsi e il suo umanizzarsi. Irrompe la poesia della natura. E Caino è poi in complesso un abbozzo potente. Abbozzo, dico, perchè esso avrebbe dovuto essere più che un punto d'arrivo come il *Saul*, un punto di partenza. Del resto, questa tragedia deve esser considerata tutta insieme un abbozzo, in cui tuttavia vi sono parti compiute, che rivelano in

atto una nuova e più ricca potenza d'ispirazione e di espressione, una visione più completa e più nuova dell'universo.

L'Alfieri si lascia di gran lunga indietro il Parini; il suo genio poetico ha ben più forti ali, e ai nostri occhi riescono a portarlo fino nel cielo del pieno romanticismo.

Il nuovo tragico senso del bene e del male, il mistero della morte, il volto sfingico dell'ignoto e in faccia ad essi la povera fronte umana che si china sul suo cammino per interrogarsi solitaria nell'infinito, tutto ciò è del più vivo e profondo mondo romantico. Ed ecco perchè Alfieri inizia davvero il secolo decimonono, mentre il Parini ne ha appena un leggero presentimento.

Soltanto, ripeto, Alfieri è con indicibile tormento che giunge, e per breve tempo, alla serenità espressiva. Il nuovo sentimento del mondo, come seme possente d'una quercia, sboccia, e fiorisce nel sole dopo aver forato, in diuturna lotta, una roccia incerte. Nel suo complesso, l'opera alfieriana rappresenta questa lotta e non è sempre poesia raggiunta, ma soltanto rivelazione d'un atletico sforzo. Tali parecchie tragedie per intero o in parte, e tutta la sua opera di poeta lirico e satirico.

Noi accogliamo volentieri la preferenza che sempre si è data, come a lavoro artisticamente più forte al *Saul* purchè non si dimentichi l'*Abele* ed anzi se ne voglia considerare il valore culminante ideale e poetico, in relazione con lo svolgimento complessivo dello spirito dell'Alfieri.

continua.

GIUSEPPE CITANNA.