

SULLA POESIA ITALIANA

DAL PARINI AL LEOPARDI

(Contin.: vedi vol. XXIII, pp. 347-55)

I motivi essenziali del nuovo mondo romantico sono anche nella poesia del Foscolo; egli, che uscito d'Arcadia aveva saputo ritrovare in se stesso a poco a poco un'antichità classica vivente, si sofferma tra il settecentesco sensismo scettico e il nuovo idealismo romantico, non ben conscio del crescente dissidio interiore e degli indefiniti bisogni del suo spirito.

Così nascono i *Sepolcri*, e il poeta rivela a se stesso il suo io più profondo col tragico senso della morte ineluttabile e la incoercibile fede nei più alti valori della vita; il fondo del carne è lì grave, col suo grigio colore di meditazione che cerca la poesia, come l'anima del poeta cerca l'«illusione». Ma su questo fondo si libra un canto meraviglioso, e nell'onda lirica del sogno il poeta ritrova anche l'illusione, e l'apoteosi di Omero è l'apoteosi di lui stesso, Ugo Foscolo, il grande poeta della nuova Italia che fiorisce.

Fuori dei *Sepolcri* e di qualche mirabile sonetto, egli non riesce più a ritrovare se stesso, dico il se stesso più ricco e compiuto. Mancandogli il romantico senso ideale e religioso, che spirava vita perenne nel suo capolavoro, cade nel classicismo dilettantistico e nella poesia di stile. Quella Troia e quella Grecia dei *Sepolcri* sono vive del sogno di Ugo Foscolo, che ha coscienza di risuscitarle nel suo canto alla distanza di secoli; Ettore è l'eroe umano e guerriero, che s'infutura nel canto dell'eroe poeta. Il senso dell'eroico è forse il più profondo e potente che contrasti a quello della morte che pervade tutto il carne.

Ricordate quanto incommensurabile disprezzo in quei versi:

Già il dotto e il ricco ed il patrizio vulgo
decore e mente al bello Italo regno,
nelle adulate reggie ha sepoltura
già vivo, e i stemmi unica laude.

L'antichità classica è presente e operante nei *Sepolcri*, perchè assume significato dalla realtà umana dell'oggi. Eppure proprio nelle *Grazie* e nelle *Odi* il Foscolo voleva esprimere, specialmente nelle prime, quel suo idealismo estetico che lo ha fatto e lo fa particolarmente accomunare dai più agli altri neoclassici.

E come s'è ingannato il poeta, si sono ingannati i critici; perchè certamente tali opere rientrano assai meglio che non i *Sepolcri* e alcuni sonetti nel concetto tradizionale di classicismo, ma appunto per questo sono, e dico ora soltanto per il carattere generale, poesia di stile. In questi componimenti non si manifesta, nei due termini antitetici: mondo attuale — mondo greco, il dissidio profondo dell'anima romantica tra realtà e aspirazione. E l'idea della bellezza, quale norma dell'universo e suprema aspirazione delle cose, che il Foscolo voleva far scaturire dal suo poema (nell'ode *All'amica risanata* è poco profonda e l'anima giovanile del poeta si appaga esprimendola nei plastici e armoniosi fantasmi femminei classicheggianti), e che si realizza, per esempio, nell'*Iperione* dello Hölderlin oltre che nella poesia del Keats, quell'idea, dicevo, non si fonde con le figurazioni mitologiche del poema, che restano perciò stilizzate e frammentarie salvo in taluni brani plasticamente vivi, e nel mirabile terzo inno in cui tornano a riemergere i vecchi affetti dei *Sepolcri*.

Il medesimo, del resto, avvenne allo Chénier, che, avendo tratteggiato nella sua fantasia varie tele di poemi, nessuno riuscì a condurre a termine.

Come è noto, i frammenti numerosi dell'*Hermès*, rilegati da schemi prosaici, ci danno una sufficiente nozione generale del poema nel suo possibile svolgimento. Lo Chénier aveva forse in mente il *De rerum natura* di Lucrezio e, fondendo il mondo classico con la realtà del suo tempo, voleva dargli un compagno moderno e romantico.

Anima idillica e sentimentale nella sua più sincera espressione, il mondo greco gli si configura in una bella stanza, anch'essa di stile, ove egli si ritrova *à son aise*. E allora prende la lira e canta. Ma che diviene mai Omero in questa visione da salotto, molle e indugiante fino alla sazietà? Cercatelo nell'*Aveugle* in mezzo ad alcuni garzoni dei campi.

A paragone, è assai più espressivo quello, davvero vitalmente romantico, raffigurato nei *Sepolcri* in pochi versi con tocchi potenti, quel mendico dalle cave occhiaie brancolante fra tombe e rovine. Qui il mondo greco è già il passato, fatalmente passato; e Omero

è l'eterna poesia interiore, che scaturisce dalla eternità della vita e ogni dissidio e dolore compone nell'unica armonia della bellezza.

Il mondo dello Chénier è breve, senza complessità e senza profondità, se vogliamo badare soltanto a quello che è il suo accento originale e più spontaneo. Le sue cose migliori sono tra gli idillii. Alcuni brevissimi sono stati giustamente giudicati addirittura incantevoli. Ma, ecco, ci si sente sempre in complesso la raffinatezza letteraria. Dove lo Chénier vorrebbe essere più soggettivo, nelle *Élégies*, ha sempre dinanzi agli occhi Catullo, Propertio, Orazio.

Il tono è quello. Ed è male, perchè, specialmente a paragone delle poesie di Catullo, quegli accenti mutevoli di passione amorosa di rado hanno la concinnità, la freschezza, l'efficacia degli originali. Delle odi qualcuna è davvero spontanea ed in essa, senza più veli di stile letterario, l'animo del poeta si confessa nella sua sentimentalità dolce e talora melanconica. L'ode a Fanny è tra queste; ma appunto perciò non mi sembra il caso di avvicinarla, come ha fatto anche il Manacorda (1), all'ode del Foscolo all'*Amica risanata*; salvo a voler fermarsi alle parole e a non sentire gli stati d'animo che esse rivelano.

L'accento dello Chénier veramente spontaneo e limpido lirico è, dunque, quello idillico e sentimentale. Onde difficilmente egli avrebbe potuto condurre a termine senza molte amplificazioni oratorie, retoriche, decorative e didascalleggianti un poema del genere dell'*Hermès*. Ci sarebbero stati bei frammenti descrittivi, ma in complesso egli non avrebbe potuto dominare col suo sentimento quella vasta congerie di immaginazioni, in gran parte pesante materiale letterario e dottrinale, quale il canovaccio in prosa scritto dal poeta stesso, ci dà modo di considerare.

Lo Chénier, come il Foscolo, ebbero fortissima la convinzione che bisognasse colare la moderna scienza e il moderno sentimento nella forma antica: concetto antiromantico se mai ce ne fu, che è simile a una palla di piombo appesa al piede dell'uno e dell'altro poeta, quando, s'intende, l'ispirazione non sappia prestare loro ali potenti per più alti e liberi voli. Se volete sentire in un altro poeta neoclassico francese la mitologia davvero ridivenuta potente espressione d'un'anima, leggete *Il Centauro* del Guérin, ricco d'una vita profonda, perchè insieme col senso panico della vita vibra in esso quello tragico della fine di tutte le cose, nella coscienza del distacco dei secoli.

(1) GIUSEPPE MANACORDA, *Studi foscoliani* (Bari, 1921).

E se volete, infine, vederla letterariamente fossilizzata e adagiata come fauna di erbario tra pagine saputamente disegnate, prendete la pazienza (oggi ben pochi ce l'hanno) di leggere qualche poemetto del Monti, la *Feroniade* ad esempio, che tanto entusiasmava il Carducci, non conscio che tutto il poemetto montiano non vale, misurato sulla scala dell'ingegno o del genio, una sola odicina barbara, come *Fantasia*.

Avrete il gusto di risentire Omero tradotto dal Monti ancora una volta, in molteplici luoghi, cominciando dall'esordio; ma, in compenso, il vostro cuore si conserverà più tranquillo dell'acqua cheta, anche quando, ad esempio, tutti i signori fiumi che si danno convegno in una grotta, incitati da Giunone gelosa, si riversano tempestosamente nel piccolo, fiorito e felice reame della bella Feronia.

Sento ancor io l'abbaio di Melampo, un cane fedele come tutti i cani che non sono uomini, sulla tomba del suo padrone, rimasto tra le macerie in quello sconquasso; ma invano! nessuna stilla si prova a salirmi alle ciglia, sia pure metaforica, come quando leggo, magari nella traduzione d'un mediocre Pindemonte, la fine del povero Argo. Meraviglioso cane, che, sfinito dagli anni e dalle sofferenze, dopo aver riconosciuto, unico, il padrone Ulisse tornante dal lungo errare alla sua casa, « gli occhi nel sonno della morte chiuse ».

Dice il Guérin nel suo *Giornale*, in cui sono pagine di poesia stupendamente spontanee: « Come un fanciullo in viaggio, il mio spirito sorride incessantemente ai bei luoghi che vede dentro se stesso e che non vedrà mai altrove » (1). Il Monti sorrideva ai bei luoghi che gli avveniva d'incontrare nelle pagine degli altri poeti.

Purtroppo, così facendo, avvenne che la *Basvilliana* e la *Mascheroniana* specialmente riuscissero a un'imitazione della *Divina Commedia* e dell'intonazione dantesca, che spesso tiene addirittura della parodia, e, anche considerati nel loro tempo, quei poemetti si dimostrarono in complesso il più lodevole repertorio d'un antiquato allegorismo provinciale.

E poichè anche oggi il concetto più largamente accettato intorno alla poesia del Monti è quello d'un poeta dell'immaginazione, d'un artista della forma estrinsecamente considerata, mi sembra

(1) *Il Giornale e i poemetti in prosa di Maurizio De Guérin*; trad. di Emma Guidi ed Ettore Allodoli (Carabba, Lanciano).

opportuno avvertire che al Monti non è ben attribuito neppure l'epiteto di artista. Se proprio vogliamo ricorrere alla distinzione tra i due concetti di poeta e di artista, io posso comprenderla quando sia empiricamente adoperata a proposito dei *Sepolcri* e di alcuni frammenti delle *Grazie*. Diremo che è un artista lo Chénier, in parecchi frammenti degli *Idillii*; ma il Monti no, è un decoratore letterario povero di fantasia, dai colori freddi e spenti anche quando sono profusi nelle tinte più audaci, a parole s'intende, e più varie. E gli manca spesso la linea, gli manca l'eleganza, la squisitezza, il senso delle proporzioni. Da un momento all'altro cade nel grossolano, nel gonfio, nel parodistico involontario. Un artista, e dico ora solo nel senso formale, non avrebbe mai, neppure sotto il bastone, cominciato un canto d'un suo poema serio così:

La fronte sollevò, rizzossi in piedi
l'addolorato spirito

perchè qui il tocco, copiato da un eterno quadro di Dante, con quel « rizzossi in piedi », che è linea di pennello proprio, stona maledettissimamente e deve far ridere per forza.

Nella *Feroniade* non c'è proprio da sorridere, come avviene dinanzi a talune situazioni della *Basvilliana* e più della *Mascheroniana*; ma le immagini sfilano monotone, senza rilievo e senza luce. E la verità, insomma, è questa: che il Monti non vede la scena che vuol ritrarre e non può collocare il colore e la linea, cioè le parole che li esprimono, nel luogo adatto per avere e dar rilievo. Chi è artista, anche piccolo, capirà a volo quello che voglio dire.

Egli, il Monti, sì, fu artista, ma artista o meglio accordatore del verso, cioè della parola, non dell'immagine, di cui non ha il gusto raffinato, che è proprio appunto di quelli che si dicono più artisti che poeti.

Egli carezza, dunque, soprattutto il suo verso, e le immagini le accoglie così come vengono, alla buona, quasi fossero tante contadinotte più o meno belle, dalle quali non si possono pretendere certi atteggiamenti e certe carezze affascinanti, proprie delle silfidi cittadine.

Volete osservare l'artista? Ecco, due frammenti di idilli dello Chénier, dei quali uno rappresenta le Baccanti:

L'une, agitant le thyrsè environné de lierre,
 Vole, frappe le roc; soudain le roc frappé
 Lance un torrent liquide à grand bruit échappé.
 Son pied presse le sol; et, sous sa plante humide,
 Le vin bouillonne, fuit, gronde en fleuve rapide.
 Ses doigts vont creuser l'herbe, un lait pur sous ses doigts
 Les blanchit, blanchit l'herbe et la tige des bois.
 L'autre fait, de son thyrsè, entre ses mains vermeilles,
 Couler à flots dorés le nectar des abeilles.

È chiaro che qui il poeta è soltanto, diciamo in un senso empirico, pittore; l'unico sentimento che rivela è il gusto del colore; dunque, un tipico frammento d'artista. Ma qui il colore invade il quadro uscendo dal pennello sapiente dell'artefice, con il magico effetto di quei giuochi che si producono, sembra per aereo miracolo, dalle mani del prestigiatore esperto. Questo colore è luce e rapisce in ammirazione l'anima nostra. Voi rileggete cento volte e sempre quel colore vi fa l'effetto della sorpresa; sempre quel « vermeilles », improvviso in fin di verso, vi affascinerà la vista, ed ecco ancora i « flots dorés », resi più vivi e luminosamente eterei dal « nectar des abeilles ». Qui è l'artista che « vede », anzi l'uomo che vede da artista.

L'altro frammento rappresenta Diana che riposa. Qui l'intèresse maggiore non è per il colore (non vi si nota nessun attributo speciale infatti), ma per la linea, per il disegno. Se ne potrebbe meglio cavare una scultura:

Tel, lorsque n'ayant plus de traits dans son carquois,
 Diane se repose et dort au sein d'un bois,
 Haletant sur ses pas, son jeune chien fidèle,
 L'œil sur elle attaché, vient s'asseoir auprès d'elle;
 Muet, l'oreille droite, il attend son réveil;
 Et si la chaste reine, au milieu du sommeil,
 Laisse vers lui tomber une main nonchalante,
 Il y va promener sa langue caressante.

Occorre analizzare forse? Ognuno può notare l'efficacia del secondo verso così semplice e così comprensivo; e i particolari che rappresentano alla perfezione il sopraggiungere del cane, « haletant sur ses pas . . . l'œil sur elle attaché », che « vient s'asseoir auprès d'elle; muet, l'oreille droite ». E che dire di quella « main nonchalante » della Dea, su cui il cane « va promener sa langue caressante »? Tutto è stato « visto » dall'artista, e perciò tutto è vivo, tutto è

perfetto al suo posto. E la dolcezza, che ha dato il tono a questa visione, passa da quella feminea « main nonchalante » nei nostri occhi e nel nostro cuore.

Potrei ricordare ancora parecchi frammenti delle *Grazie* del Foscolo, ma li ho esaminati altrove (1). Ripeto soltanto pochi versi del secondo inno in cui si rappresenta la Danzatrice, mentre

sostien del braccio un giovinetto cigno,
e togliesi di fronte una catena
vaga di perle a cingerne l'augello.
Quei lento al collo suo del flessuoso
collo s'attorce, e di lei sente a ciocche
neri su le sue lattee piume i crini
scorrer disciolti, e più lieto la mira...

Ebbene, non avvertite subito l'evidenza di quell'attributo « flessuoso », con la dieresi e in fin di verso, che obbliga a una pausa dolcemente sensuale prima del sostantivo nel verso seguente, e l'efficacia di quel « sente », e di quel « neri » al sesto verso, che risalta improvviso sulle piume lattee? Sono effetti delicati d'arte, che nascono proprio da quel raffinato carezzamento dell'immagine che è ignoto al Monti. Effetti, d'altra parte, che solo in noi, nel nostro sentimento, possono compiersi, se la nostra lira interiore non abbia sorde le corde; qualunque sensibilissima critica sarebbe impotente, ahimè, in questo ultimo caso, a insegnarci a sentire l'arte, se il palpito di essa non sia già in noi.

Poichè l'arte è come la vita; un miracolo che si sente e non si spiega.

Il Monti, se non nacque vero poeta, non fu nemmeno un vero artista. Lasciategli fare l'accompagnamento sonoro alla fantastica vita del poema omerico e si alzerà dieci cubiti da terra ai nostri occhi; ma non dimenticate che sul palcoscenico c'è il mago Omero, che suscita la vita e varia per incanto le scene. Quando egli non è presente, ritorna ad apparire la vita posticcia degli scenari mal dipinti; e, nel vuoto, l'accompagnamento sonoro dell'orchestra montiana, che è sempre quello, diventa monotono. Passano e passano le pagine di molte sue opere poetiche sotto i vostri occhi; ecco, vi resta soltanto nell'anima quella sonorità, e talora insieme col senso di fastidio e di rivolta che segue alle opere spese invano, la vostra e la sua.

(1) Nel saggio: *La poesia di Ugo Foscolo* (Bari, 1920).

E vogliamo ancora trarre una conclusione a proposito della distinzione tra poeta e artista, giovandoci del breve esame dei frammenti dello Chénier. Quando un poeta si sofferma al pezzo di colore e alla scultura, tutto inteso e soltanto inteso alla loro armonia esteriore, o peggio all'effetto impressionistico, in modo cioè da meritare quell'approssimativo attributo di artista, non è un grande poeta, perchè non sa dare a quella pittura e a quella scultura un profondo significato umano, scaturito dalla realtà che lo spirito del poeta vive. Così la mitologia classica, divenuta mondo fantastico dei grandi poeti neoclassici, non è più tale: è soltanto mitologia dello spirito romantico e moderno. Quando di questa nuova vita spirituale non sa riempirsi, come il *Centauro* del Guérin o il magnifico *Prometeo* di Goethe, per ricordare solo due liriche compiute nella loro brevità, si cade nel dilettantismo più o meno artistico, ovvero, scendendo altri scalini, in quello letterario e pedantesco.

Solo ponendo mentalmente i limiti ideali che sorgono dalle considerazioni fatte, si può dunque accettare, per quel che ci riguarda, la denominazione di neoclassici, data al Monti e al Foscolo: denominazione che acquista, d'altra parte, un significato del tutto superficiale e scolastico. La verità è, invece, che col Foscolo, e perciò egli è un grande poeta, il romanticismo che aveva trovato un solitario precursore in Alfieri, irrompe davvero, finalmente, come fiume vivificante, prima e assai meglio che non con la piccola breccia apparente della lettera di Grisostomo, nella vecchia ma già ridestantesi terra d'Italia; di questa totale rigenerazione in tutti i campi dell'attività egli è l'espressione profondamente pensosa, umana e musicale al tempo stesso. Veramente un popolo sorgeva dai sepolcreti della tradizione, acceso dalle nuove idee, ansioso di opere, nel tumulto immenso della moderna vita europea.

Da quanto sin qui si è detto intorno ai poeti neoclassici e, più indietro ancora, dell'Alfieri e del Parini, risulta chiaro, speriamo, che non abbiamo inteso di restringere il significato della parola romanticismo al suo valore originario, cioè al moto iniziato dal piccolo gruppo di scrittori ribelli che in Germania si dissero romantici e che possono considerarsi continuatori e affini degli *Stürmer und Dränger*. Già noi siamo convinti che, pare impossibile, più si cerca di limitare il significato o meglio il valore di questa parola e più facilmente essa scappa dalle mani; e saremo costretti, per tentare di riafferrarla, ad aiutarci con molte-

plici distinzioni. E non è poi difficile vederne il perchè. Basterà passare dalla superficiale considerazione del fatto storico contingente dell'esistenza dei primi romantici in Germania, a quella più intima e sostanziale del valore della loro dottrina (è noto che lo Schlegel s'ispirava a Fichte e a Schiller), dell'intimo impulso che li muoveva ad operare, per avvederci subito che il romanticismo fu, comunque lo si consideri, soprattutto un moto di idee, rispondenti a un profondo bisogno dell'anima europea, e senza le quali il romanticismo sarebbe rimasto, come oggi il futurismo, una curiosità e una stranezza. E invece i romantici parlarono e furono intesi e comel in tutta l'Europa, e nessuno può ormai più considerare romantici il Tieck e il Novalis perchè tedeschi, dimenticandosi dello Chateaubriand e del Byron.

Vogliamo dire che non è colpa nostra se la parola romanticismo nacque con un contenuto ideale, indubbiamente ricco e concreto, e se il significato di quella parola andò allargandosi fino a divenire espressione d'un mondo spirituale sempre più vasto e profondo. Anche questo è fatto storico innegabile e ricercarne le ragioni significa appunto comprendere il romanticismo (1).

Molti giudizi errati o parziali, molte discussioni talora interminabili e senza possibilità di accordo, e il tornar sempre da capo agli stessi punti di vista per ripetere le stesse cose, son dovuti appunto al fatto di non sapere o voler tener conto dello svolgimento del romanticismo nel suo più intimo valore storico.

Nè noi vorremo certo qui, tanto più che sul romanticismo esiste una letteratura enorme, aver l'aria d'aver scoperto una nuova America; ma soltanto abbiamo congiunto in un piccolo quadro alcuni problemi sostanziali, cercando un nesso ragionevole e una soluzione adeguata per chiarire il nostro pensiero in relazione allo studio propostoci della poesia italiana dal Parini al Leopardi.

Noi siamo convinti che il romanticismo, di cui ancora viviamo le conseguenze forse ultime, debba esser considerato come una nuova epoca storica dopo il Rinascimento italiano; anzi un nuovo Rinascimento artistico e filosofico insieme, operato segnatamente dalle genti germaniche, e, come il primo, dilagato con fecondo impeto a rinnovare l'Europa.

Si può giudicare il Rinascimento soltanto dagli umanisti ritrovatori di codici che lo iniziarono, ovvero dai petrarchisti e dal ci-

(1) Tale esigenza è implicitamente affermata nel notissimo libro del Fari-
nelli *Il romanticismo in Germania* (Laterza, Bari).

ceronianismo? Certo anche questi fatti non possono essere dimenticati nel gran quadro di quell'età, ma il Rinascimento si giudica dal Boccaccio e dall'Ariosto, da Raffaello e dal Bramante e da Michelangelo, dal Bruno e dal Campanella.

Ebbene, oggi siamo ancora a questo: che si può udir discorrere di romanticismo in poesia e in arte, dimenticando tranquillamente il romanticismo filosofico, almeno da Schiller a Schelling, e giungere quindi a conclusioni di questo genere: che cioè il romanticismo sia una specie di degenerazione del sentimento poetico e, magari, della tecnica artistica, per cui, in luogo di guardare sinceramente e naturalmente la realtà del mondo, si cerchi di rappresentarla artificialmente sformata, ora sfumando i contorni in una nebbia sibillina, ora calcando le immagini con colori impressionanti e paurosi, preferendo spesso le scene più orrende e perdendosi altre volte con la fantasia nei vapori musicali d'una sentimentalità malata o inconsistente.

Creato così un concetto morboso del romanticismo, lo si contrappone al concetto sano del classico, tutto luce, misura, armonia, finitezza.

Ed è a un simile raffronto che si deve la conclusione accettata e ripetuta da molti, che, in fondo, un romanticismo italiano non esiste, nel senso che i nostri scrittori più grandi restarono soltanto italiani e nulla riecheggiarono dal grande moto germanico; e il Manzoni, che fu il capo del nostro romanticismo, riuscì nelle sue opere uno dei più misurati e classici poeti della nostra letteratura.

Affermazioni giuste in parte e più che utili necessarie in relazione a taluni problemi particolari (ricordo, ad esempio, alcuni periodi con cui s'inizia un bel saggio del Croce ⁽¹⁾ sul Boito), quando si tenga presente il romanticismo nelle sue espressioni d'arte malate e squilibrate, che culminano nel byronismo. Ma come non è lecito confondere in una stessa condanna il petrarchismo e il Petrarca, bisognerà subito avvertire la magnifica potenza espressiva di molte pagine del Byron (abbiamo già fatto cenno del *Caino* a principio di questo capitolo) e ricordarsi che, se il Goethe, come in Italia, il Foscolo e il Leopardi, combattè il romanticismo in quanto moto passionale, stato d'animo in convulsione ansioso di

(1) Del valore delle dottrine estetiche e storiche dei romantici il Croce ha detto da par suo nella *Estetica* e nella *Teoria e storia della storiografia* (Laterza, Bari). Il saggio sul Boito è nella *Letteratura della nuova Italia*, vol. I (Laterza, Bari).

esprimersi prima d'aver raggiunto il suo equilibrio interiore, è anche incontestabile che, ad esempio, il *Werther*, di cui è figlio legittimo l'*Ortis* foscoliano, e il *Faust* senza il romanticismo non s'intendono.

È vero che, nella seconda parte del poema, Faust si riposa finalmente in un ideale umano di sana operosità; ma la parte più bella, più spontanea e più ricca di poesia è la prima in cui vive (pur nella redazione ultima del poema) un Faust squilibrato, senza più fede, con l'anima tesa verso desideri impossibili. Diremo che anche il primo *Faust* è un'opera classica? Tanto varrebbe, sostituendo l'aggettivo, dire che è un'opera bella come l'*Orlando Furioso* e l'*Iliade*; e con ciò avremmo semplicemente ricordato (cosa che è senza dubbio utile in certe occasioni e per certi fini) che ogni moto di spirito per diventare arte deve raggiungere la purezza della forma, che è poi il senso etimologico del « classico », cioè di opere e di autori di tale perfezione da meritare lo studio per la loro eccellenza.

Il Manzoni doveva pur avere qualche ragione nel sentirsi e dichiararsi romantico e combattere i classicisti (e anche questo è un fatto e non si può ignorarlo), e infine non dobbiamo dimenticare che, come ognuno sa, romanticismo anche presso di noi fu sinonimo di rivoluzione, e la libertà nell'arte, proclamata dalla lettera di Grissostomo, si identificò presto con quella politica e sociale.

E non bisogna confondere col precedente il problema della originalità di ciascuno scrittore. Anche il Rinascimento è la base ideale, per esempio, della letteratura francese del secolo decimosesto. Ma Rabelais è Rabelais, non un subalterno del Boccaccio o un affine del Folengo.

Nella filosofia, ad ogni modo, è certo che subalterni di fatto restarono i nostri del secolo decimonono rispetto alla grande filosofia idealistica germanica. Oggi si è cercato di esaltare da più parti specialmente il Gioberti, e per quanto riguarda lo svolgersi dell'arretrato pensiero italiano da Galluppi in poi, nell'assimilazione dei meravigliosi frutti colti in terra straniera, si può essere d'accordo. Ma, nel quadro generale del pensiero europeo, il Gioberti, quando si sia ben spremuta la sua grossa opera riboccante di politicantismo oratorio e si giunga fino a voler riconoscere nel suo concetto della Chiesa, lo sviluppo autogenetico della storia, e nell'Ente lo spirito stesso nella sua assolutezza, resta in conclusione un seguace, per tortuose vie, dello Hegel. Nè fuori d'Italia, infatti, è stato peranco riconosciuto il Gioberti come un pensatore che abbia raggiunta una tappa.

Ma è doveroso riconoscere che i nostri grandi scrittori di poesia ebbero invece ciascuno un originalissimo atteggiamento, indimenticabilmente raffigurato, pur movendosi nello stesso campo ideale del romanticismo europeo.

Il resto, e cioè una pretesa forma classica della quale abbiamo ricordato quale concetto il buon senso insegna si debba avere (né si può distinguere meno che superficialmente un classicismo dinamico e operante, vivo insomma, dal romanticismo, distinzione che in pratica; come per il Goethe, ci porterebbe a considerare in uno stesso volto la chioma romantica e il naso greco!), o, peggio, una forma romantico-italiana in relazione con altre simili ricette composite straniere, sono utili modi di dire, non concetti su cui ci si possa fondare troppo, senza implicitamente superarli in un significato più vasto.

Una forma romantica è indeterminabile nel senso che si vorrebbe dare a quella parola, e quel senso è erroneo e illusorio. Le parole: vaporoso, vago, mostruoso ed altre simili (alle quali soltanto si può ridurre una definizione di quella forma priva d'un vivo contenuto, e se non vi si riduce e si considera quest'ultimo, la forma non c'è più), parole sono e tali resteranno senza alcun dubbio.

C'è il vaporoso che è arte, si pensi alla pittura moderna, e quello che è inutile, fastidioso velo per la nostra contemplazione; c'è il mostruoso liricamente puro e quello che fa ribrezzo.

La verità è che nuove tendenze spirituali chiedevano nuovi mondi fantastici e a tali tendenze ubbidivano i primi romantici in Germania, anche se inconsci che la questione di un'arte nazionale fosse solo apparente o superficiale. Il problema estetico, che è l'anima del pensiero romantico, diviene problema di tutto lo spirito: motivo fondamentale attorno a cui si adegua, in sempre più vasta armonizzazione, tutta la realtà.

Si tratta d'una nuova religione dello spirito, che monta come una sinfonia beethoveniana sino al meraviglioso panteismo di Schelling, dal quale si svolgerà più tardi l'idealismo assoluto di Hegel.

Appunto l'ansia religiosa è forse il sentimento più largamente caratteristico di tutta l'arte romantica, compresi i neoclassici, di cui s'è parlato e giungendo fino al Nietzsche. Onde si spiega benissimo il ritorno alla tradizione religiosa cristiana, biblica e medievale, e l'atteggiamento proprio della maggior parte dei romantici, che ha del fantasioso e del sognante. S'intende che, a parte il carattere più o meno passionale e accendibile, o contemplativo e mistico, o calmo ed equilibrato di ciascuno scrittore, c'è poi sempre

la differenza tra il grande poeta e il piccolo poeta: tra quello che parla soltanto quando l'estro detta dentro, e quello che, in buona o in mala fede, a scopo cioè di ottenere effettacci, si afferra allo stile in voga, e magari lo esagera.

Ripeto: una questione di forma appare ingenua e fallace. Classicismo e romanticismo non erano, se mai, due astratte e metafisiche forme in contrasto, ma simboleggiavano la lotta fra tradizione e spirito moderno.

Con Alessandro Manzoni, in Italia, la coscienza di questa lotta e della necessità del distacco (coscienza che al Foscolo mancò) è piena e completa.

Il problema della mitologia, assai più importante di quanto non si creda, che diviene quasi un fatto comico agitato dal Monti, sorge semplice, lucido, naturale dall'anima del Manzoni, che quel mondo mitologico ha superato davvero spiritualmente e non a parole.

Egli sentiva, chiamandosi romantico, e prendendo una ferma posizione di lotta, che, così facendo, ubbidiva a una profonda esigenza interiore: non a quella di imitare il cosiddetto stile romantico, ma a quella di esprimere il nuovo mondo ideale che gli riempiva l'animo.

continua.

GIUSEPPE CITANNA.