

MICHELE SCHERILLO

I LIMITI * * *

DELLA POESIA



MILANO

STABILIMENTO TIPOGRAFICO G. MARTINELLI E C.

Vicolo Facchini, 2 (Via Manzoni).

MCMII

DISCORSO INAUGURALE DELL'ANNO SCOLASTICO 1901-02

LETTO NELL'AULA MAGNA

DELLA R. ACCADEMIA SCIENTIFICO-LETTERARIA

DI MILANO

IL 12 NOVEMBRE 1901



I.

Nel 1712, a Napoli, veniva licenziato per le stampe un volumetto contenente cinque tragedie, frutto della dottrina d'un calabrese che insegnava diritto nell'Università romana, e che aveva dato saggio, qualche anno prima, di fine gusto e d'insolito acume nel discorrer della ragion poetica de' componimenti drammatici. Precedeva un Prologo, col quale Melpomene in persona faceva la presentazione di quei capolavori:

Ecco, dopo il girar di tanti secoli,
Nel primiero sembiante la Tragedia.

Sicuro: dopo tante infamie mascherate sotto questo nome, dopo tanti infelici tentativi di antichi e di moderni, dopo una iattura più che secolare, la nobilissima Tragedia greca rigermogliava

per opera del valoroso critico magnogreco! Non se n'aveva oramai solo una « larva », come negli abbozzi del Trissino o del Tasso, bensì « lo spirito » ;

Il quale, chi spogliato è d'ogni invidia
E ingombrato non è dall'ignoranza,
In queste cinque potrà riconoscere,
Che riducono al mondo il greco genio.

Il miracolo era stato possibile perchè finalmente
Melpòmene s'era degnata di ricorrere

alla Giurisprudenzia
Ed al favor dell'Eloquenza làzia
Precorsa e retta da lucerna critica,

Ed il « legista oratore e filosofo », chiamato a
compierlo, benchè dalla lingua italica

e dal fonte Elicònio
Lontano andò tutta l'età sua giovane,

aveva secondato genialmente le pretese dell'arcigna Musa, e a tutto provveduto, così alla scelta dei soggetti come alla forma. A questa principalmente. E, quanto al metro, aveva preferito il verso endecasillabo qui e colà alternato col giambo; ma, dichiarava Melpòmene,

non ci asterrem dagli anapèstici
Usati dai Latini e dagli Ellènici.

E in fine d'ogni Atto aveva rimesso il Coro: in verso e stile lirico, anzi con la rima, qui ribadita:

Chè i Cori al fin dell'Atto si cantavano...
E l'autor nostro a tal similitudine
Solo a' Cori le rime vuole intessere.

Il quintupliche parte — oh prodigio! — fu concepito e gestato in soli tre mesi, e senza che il severo cattedratico, per compiacere Melpomene, venisse meno ai suoi doveri verso la rigida Temi:

Nel corso di tre mesi addotte al termine
Senz' alcun pregiudizio della cattedra.

Altri tempi ed altri uomini, o signori! Ch'io non so se davvero sarebbe senza documento di questa mia cattedra se anch'io, non dico osassi rievocar le Muse sonnacchiose, ma venissi a recitarvi una simile tantafera sdrucchiolevole, per meglio esporvi le mie convinzioni di critico! Nè a poeta la pretendo io, nè a suscitator di poeti. Coltivazioni artificiali di spiriti poetici non credo sia possibile farne, e neanche conveniente tentarne. Poeti non si diventa nè per suggestione propria nè d'altrui. Come i Re di corona, essi non nascon tali se non per la grazia di Dio; e non sono

mantenuti sul trono, e amati e venerati, se non per la volontà della nazione, anzi delle nazioni.

La scuola, come la intendiamo noi, non può e non dev'essere scambiata con un vivaio d'artisti. Noi s'indaga e s'insegna la storia delle varie manifestazioni letterarie; si ricercano le ragioni dell'eccellenza dell'uno scrittore, e dell'oblio che ha ricoperto la fama dell'altro; si vuol penetrare nel pensiero dei veramente sommi e d'indovinarne i magnanimi ideali, scoprire ed analizzare i procedimenti tecnici dell'arte loro. Così, chi ci ascolta e ci segue si adusa all'osservazione e alla contemplazione dei capolavori, raffina e rassa il suo gusto, e si rende ragione e dell'ammirazione per quelle opere d'arte a cui tutto il mondo s'inchina, e della nausea che gli destano alcune altre che il gridio scomposto d'amici compiacenti vorrebbe far credere pregevoli.

Il critico può anche riuscire ad additare, in una infezione ed epidemia generale dell'arte, dove precisamente il male si annida, a scovare e descrivere il bacillo corruttore. Ma di solito ei deve rassegnarsi alla parte di quei medici che, fatta una accurata diagnosi, dichiarano all'infermo che il

suo caso è disperato, e si raccomandi a Domineddio. Qualche rara volta però una prognosi sicura dà anche modo a consigliare una profilassi efficace.

Con un po' di speranza che le mie analisi giovino se non altro come preservativo, ma soprattutto per adempiere, secondo le mie forze, al dovere d'insegnante e di critico, io dunque vi toccherò d'una delle tendenze che, oggi forse più che mai, intristiscono la creazione artistica: dell'ambiziosa insofferenza cioè di alcuni di rimanere nell'ambito dell'arte propria, e della smania d'invadere e pervadere il campo delle arti affini.

II.

Pur chi non abbia mai letto e meditato quell'insigne monumento di critica estetica ch'è il *Laoconte* del Lessing, sa, o facilmente intuisce, che ogni arte ha suoi propri e ben definiti confini. Le sette divine sorelle si dànno la mano e si dispongono in cerchio; così che, per esempio, la Poesia dall'un lato si congiunge con la Pittura, dall'altro con la Musica. E ogni arte ha una sua propria gamma, che, recisamente caratteristica nelle note

centrali, s'attenua verso le note estreme, in guisa che queste quasi si confondono con le note iniziali dell'arte confinante.

Tuttavia, come un cittadino di Susa o d'Aosta, per conformità che possa scoprire tra sè medesimo e i valligiani d'oltr'Alpi, non si sentirà mai per questo meno intimamente italiano; e come un Trentino o un Triestino, per isforzi che altri faccia per costringerVELo, non s'acconcerà giammai a sentirsi estraneo a quella nobil patria di cui Dante è simbolo e nume tutelare: così quelle ultime note della gamma poetica, per musicali o pittoresche che possano all'ingrosso parere, rimarran sempre essenzialmente poetiche; e compirebbe un atto d'inutile tirannia quell'artista, pur sommo, che tentasse svisarle o snaturarle.

S'intende che la tentazione sia grande. Chè, pur degli artisti della parola, cattiva consigliera è la vanità. Orgogliosi della loro tecnica, questi amano alle volte ci proporsi difficoltà d'esecuzione ardue e quasi insormontabili, pel solo gusto di vincerle. E trovandosi, poniamo, all'estremo *si* della gamma poetica, sforzano la nota, la elevano d'un *diesis*, senz'avvedersi che il *si diesis* della Poesia

o non esiste o è il *do* della gamma musicale; o, per contrario, supponendo di cavare un maggiore effetto bemollando il *do* della propria scala, non s'accorgono che quel *do bemolle* non resta più nel campo poetico, ma corrisponde invece al *si* della gamma pittorica. Sembrano squisitezze, e sono invece incoerenze o violenze.

Gli è che « il fine del poeta », come di qualunque altro artista che abbia coscienza della serietà dell'arte propria, non è e non può essere « la meraviglia ». È sicuro indizio di mediocrità, nell'arte come nella vita, il buttarsi agli estremi; contrassegno di virile energia, tenere la via maestra, e percorrerla da signore. Il volgo — patrizio o plebeo — ammirerà stupito quegli acrobatismi tecnici, e applaudirà; ma la vampa dell'applauso svanisce ben presto, e con essa dilegua altresì quella larva d'opera d'arte.

Eppure, per la lusinga di codesto effimero applauso, poeti e musicisti, in tempi che vorrebbero passar per raffinati e sono invece di squallida decadenza, s'affannano per raggiunger l'assurdo di dipingere o scolpire colle parole o coi suoni; e pittori e scultori ricorrono a ogni artificio o mez-

zuccio per fermare coi colori o col bronzo — il marmo è meno condiscendente! — quegli effetti di continuità che son caratteristici della Musica e della Poesia. No, signori: la valentia dell'artista deve mostrarsi nei limiti dell'arte sua propria; nel saper cavare da questa, coi mezzi più acconci, tutti i possibili effetti, senza molestare e importunare i vicini, scorrazzando nel loro campo.

Lascерemo in disparte quei non poeti, ma, come Dante direbbe, *meccanici*, i quali, per riparare al naturale difetto di fantasia e d'inventiva, mettono a profitto una certa loro bravura per isbalordire e far chiasso. E fermeremo la nostra attenzione sull'opera di quegli altri, i cui pregi hanno per sè l'annosa o secolare approvazione consentita da tutti, non rumorosa e superficiale ma profonda e silenziosa; e le cui aberrazioni medesime sono feconde d'insegnamenti. Omero rimane un capo-scuela anche quando dormicchia lui o, ch'è peggio, fa dormicchiare il lettore.

III.

Immaginiamo d'avere innanzi a noi una piccola accademia di artisti, e d'assegnar loro per tema, da esprimere ciascuno coi mezzi propri, il bacio amoroso. Non so dirvi come se la caverebbero gli architetti! Ma se l'artista è uno scultore o un pittore, ei cercherà di sorprendere le due persone che si baciano in quell'atteggiamento più passionato ma meno fuggevole, in quella *posa* più composta ed elegante, soprattutto più suggestiva, che meglio si confaccia alla rappresentazione, fissa e immutabile, della plastica. Antonio Canova creerà l'*Amore e Psiche*, l'Hayez il *Faust e Margherita*.

Il musicista invece non potrà proporsi di fissare, con una combinazione melodica, quel momento di estasi e di stasi in cui la febbre del conseguire si ricompono in una vibrazione unisona di anime, che par riposo ed è struggimento. Riuscirebbe ridicolo se volesse riprodurre l'unico episodio sonoro, cioè lo scoccar delle labbra; e difatto non è stato tentato che nell'opera buffa o nell'operetta;

oltrechè si capisce che i baci dell'Amorino di Canova e del Faust di Hayez siano, anche nella realtà, silenziosi. Ma il musicista deve ricercar quegli accordi che sùscitino e secondino l'emozione prodotta dal bacio, che la solletichino, la confortino, l'intensifichino; e deve creare come un'atmosfera armoniosa intorno ai due, conciliare e calmare gli elementi esteriori così che nulla venga a interrompere l'incantesimo del sogno. Ei riuscirà a creare un'opera d'arte se, accontentandosi della vaga ed ineffabile suggestione inarticolata, saprà rinunziare a colorire e drammatizzare le parole del coro paraninfèo. Nè Elsa di Brabante nè il passionato Cavaliere del cigno, soli finalmente dopo tante periperie, sarebbero più al caso di comprendere che cosa precisamente cantino quelle donne che s'allontanano; eppure essi son come rapiti da quella cantilena spirante un voluttuoso narcotico.

S'accogliea... una melode

Che mi rapiva senza intender l'inno.

La Musica ha la magia della carezza che ammalia, ha il fascino d'una mano gentile passata tra la chioma dell'eroe che riposa. E qui è la sua vera, insuperabile potenza. La musica rappresen-

tativa o descrittiva non sarebbe che un nonsenso o una goffaggine.

E la Poesia? Perchè di necessità la parola determina e circoscrive, il poeta non deve proporsi quegli effetti ammaliatori che son propri della Musica; perchè essa non può produrre una impressione complessiva ed istantanea, il poeta non deve voler rivaleggiare con lo scultore o pittore nel fissare il suo gruppo. L'osarlo è contrassegno di artista mediocre e d'arte decadente. Ch'è il caso del decantato *baiser* del *Cyrano de Bergerac*. Ha della cesellatura barocca la lambiccata definizione:

Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer;

ed è musica da minuetto quella che riveste queste altre definizioni, che anch'esse avrebbero pretesa plastica:

C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,

Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,

Une communion ayant un goût de fleur.

Il poeta può far di più e di meglio: basta ricordarsi dell'*Aminta*, del *Werther*, del *Consalvo*; meglio ancora, della Francesca da Rimini — di quella del vecchio Dante, s'intende!

L'amico di Casella e di Giotto aveva vivo e pro-

fondo il sentimento della musicalità dell'espressione e della plasticità dell'immagine; ma egli era soprattutto poeta, e supremamente poetica riesce la sua rappresentazione. Il racconto della divina dannata ha la soavità toccante d'una melodia belliniana. Quella triplicata invocazione di *Amore*, consigliere irresistibile e fatale, ripresa poi da Dante: « a che e come concedette Amore », e da Francesca stessa: « la prima radice del nostro amor »; quelle *anime offese* che musicalmente dicono più che *anime offese*, onde il Manzoni se ne giovò per l'Ermengarda; la soavità della voce *disìo*, qua e là ripercossa: « quanto disìo », « dal disìo chiamate », « disìato riso », « dubbiosi desiri »; il suono tenue della « prima radice » e il largo e magnifico del « cotanto affetto »: sono seduzioni di cui il poeta ha rapito il segreto al musicista. E quel terribile inciso, che pare spalanchi a un tratto il non obliato abisso e l'eternità:

Questi — che mai da me non fia diviso —

ha, musicalmente, il valore e l'efficacia d'una pausa, che meglio prepara la catastrofe ansiosamente aspettata.

La musicalità dell'espressione è qui però asser-

vita alla Poesia: è sua gentile cooperatrice, ma modesta e discreta. E tale rimane altresì la plasticità della rappresentazione. Con quanta sobrietà non son descritti « quei due che insieme vanno », quella terra che « siede sulla marina », l'ascoltatore commosso che « china il viso » e lungamente il tiene « basso »! Ma la *bella persona*, ancor vanto e martirio di Francesca, era snella e flessuosa o formosamente statuaria: ed eran biondi o neri o castagni i suoi capelli? e quegli occhi, che la lettura sospinse tra lo scoloramento del viso, erano neri e fiammanti come l'inferno o azzurri e profondi come il cielo? E Paolo? era alto e bruno, o piccolo e fulvo? era forte e baldanzoso, o aveva gentile il corpo come lo spirito? Chi dei lettori ha mai sentito il bisogno di richiederlo al poeta? Son particolari a cui dovrebbe pensare il pittore o lo scultore, che volesse osare di tradurre nel marmo o sulla tela quel dramma d'amore: un ardidimento sciagurato e sicuramente infelice, perchè giammai un artista potrebbe riuscire a fissare una figura ideale di quei due amanti, che rispondesse perfettamente a quel fantasma indefinito che vaneggia nella nostra immaginazione.

Il poeta narra, e, narrando, determina solo quel tanto che giova all'effetto artistico; prepara, con un crescendo anche di suoni, la catastrofe. *Quei due* vanno leggiери per l'aere: all'affettuoso grido s'accostano come colombe al nido, e parlano di preghiera, di gentilezza, di benignità, soprattutto d'amore. Chi sono? Dante li ha riconosciuti, e chiama la donna per nome, già commosso. Anche noi pendiamo dalle labbra dell'amorosa peccatrice, pur prima che essa cominci a raccontare gli ultimi e segreti casi della sua tragica passione. *Tempo felice* quello che la cortesia di Dante ora la costringe a rievocare! Erano *soli* — parola altamente suggestiva per due cuori disposti ad amarsi —, e *senz'alcun sospetto* — frase pudica, ma leggermente misteriosa. Leggevano insieme un romanzo francese. Come? seduti su due scranne vicine, o forse entrambi su un'unica scranna, davanti al leggio sorreggente il grosso volume procacemente miniato? O leggeva soltanto la donna, cui venne tremando la voce mentre il cognato beveva dalle sue labbra la narrazione seduttrice ed il filtro fatale? Che importà ciò al poeta e a chi l'ascolta? ¹ Erano belli entrambi, si trovavano soli, e leggevano una

storia d'amore; la scintilla scatta, e l'incendio divampa:

La bocca mi baciò tutto tremante.

Con questo magico verso, nel cui suono ancor freme e vibra la passione, il poeta ha eternato il fuggevole attimo di felicità. Qui comincerebbe il magistero della riproduzione plastica. Il poeta non aggiunge per suo conto che un sol tocco ancora:

Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Un verso densissimo di sottintesi e pauroso di mistero, che accenna vagamente, con un misto di pudore e d'orrore, alla colpa, al delitto, alla divina inappellabile condanna. Gli amanti restan, nella nostra fantasia, atteggiati in eterno la bocca sulla bocca; chè il poeta, composto e fissato il gruppo, lo lascia lì, biancheggiante sul fondo buio dell'abisso, mentr'egli per la pietà cade tramortito.

L'effetto plastico è grandioso; ma Dante non l'ha ottenuto pitoccando aiuto dalla Scultura o dalla Pittura, bensì con quei mezzi di prospettiva e di rilievo che son propri della Poesia.

IV.

Tuttavia, non sempre e dovunque si dà prova, nel sacro poema, d'ugual temperanza. L'argomento stesso fu d'incentivo all'artista d'esorbitare. Dovendo rappresentare il mondo della pena, parve conveniente a lui, che assommava in sè la tradizione classica, la biblica e la medievale, d'introdurre, in mezzo a tanta e sì viva figurazione umana e mondana, anche qualcosa di portentoso e di mostruoso. E certo, in una così vasta rappresentazione soprannaturale, può sembrar giusto e opportuno anche a noi che, appunto in omaggio alla verosimiglianza, il poeta sia qualche volta ricorso all'inverosimile.

Misterioso, ad esempio, è il modo ond'egli, ancor vivo, varchi le inviolabili soglie della Morte; ed è quasi necessario che quel passaggio sia accompagnato da segni, che paiano indizi d'un prodigio che si vada compiendo. Chè laggiù, prima di Dante, non era disceso che Enea; e per quanto ciò non debba sembrare « indegno ad uomo d'intelletto », quel viaggio ultramondano occorreva fosse

per lo meno iniziato « per modo tutto fuor del modern' uso ». Non sarebbe bastato proclamarlo arduo come un'ascensione all'estremo culmine dell'Alaska, o temerario come una navigazione tra gl'impenetrabili ghiacci polari; chè un ardimentoso, cui scorresse nelle vene gentil sangue di principi Allòbrogi, avrebbe potuto nel pericolo stesso trovar l'adescamento ad affrontarlo. Bisognava addirittura frapporre, tra la volontà umana e quell'impresa, la barriera dell'impossibile. Di là non si passa che mercè il passaporto della grazia divina. Un *deus ex machina* dunque; del cui soccorso sarebbe perfino assurdo pretendere che non si giovasse mai un poeta, che poneva come scena della sua epopea l'oltretomba. ²

Forse un po' meno discreto ei si manifestò nell'uso del mostruoso. Già Omero e Virgilio avean relegati ai regni sotterranei, affidando loro ufficio di custodi o di sorveglianti, alcuni esseri deformati o disformati; e Dante, uomo dell'immaginoso medioevo, non era proprio il meglio disposto a rinunciare a un così potente mezzo di scuotere i suoi lettori, usi alle stranezze apocalittiche dei visionari e dei predicanti. Anzichè snidarne i vecchi, egli

preferì cacciar nel bàatro pur qualche nuovo mostro già disegnato nelle sacre carte o da lui foggiato su quei disegni; e perfin rese mostruoso qualche mitico personaggio della classica antichità. Così, nel suo inferno, latra in sù il tricipite Cèbero ³, e in giù maciulla con tre bocche il gigantesco ed alato Lucifero; scorrazzano i Centàuri, e impazza il Minotàuro; svolazzano le Arpie, e vola a larghe ruote Gerione; giudica silenziosamente Minosse caudato, e Pluto biàscica un gergo incomprendibile ⁴; si battono a palme e gridano le feroci Erinni, e s'arrabbàtano, si bisticciano, riddano i diavoli cornuti. E così pure, attorno a quell'immane Carlomagno ch'è il re dell'inferno, stanno, paladini immobili o frementi tra le catene infrangibili, i Giganti o, per modo di dire, storici, quale Antèo, o mitologici quale Briarèo, o biblici quale Nembrotte, e i Titani quale Efialte ⁵. Di siffatta gente paurosa e stravagante, però, il poeta non si servì che per gli accessori ornamentali del poema; dove stanno come su per la facciata e i fianchi stupendi della nostra cattedrale quelle grottesche figure d'uomini e d'animali che sostengono, con arida bizzarria, i pilastri o le grondaie.

Senza dubbio, pur nel trattare il grottesco si può raggiungere un'efficacia rappresentativa meravigliosa, e fin commovente. Basti ripensare a quel dannato che, nel fondo di Malebolge, porta in giro, tenendolo per le chiome, il capo suo stesso troncato dal busto,

Pèsol con mano a guisa di lanterna. 6

Ma l'eccellenza dell'arte, della dantesca soprattutto, non consiste in codesti sforzi. Vedete là Farinata, Capanèo, Guido e Buonconte da Montefeltro, Filippo Argenti, Vanni Fucci, il conte Ugolino, Belacqua: son essi i veri santi e gli eroi di quel tempio gotico esecrando, a cui il poeta e noi c'inchiniamo. Figure di alto o di basso rilievo, plasmate con arte sovrana sì, ma arte genuinamente poetica.

Si usa dire che Dante le abbia scolpite; ed è vero, purchè non si pretenda d'aver qui proprio un'opera scultoria, il cui marmo siano le parole. Farinata si drizza « dalla cintola in sù », erto « col petto e colla fronte », in atteggiamento « quasi sdegnoso ». Alla risposta di Dante, ei « leva le ciglia un poco in soso »; e, mentre che Cavalcante parla e ricasca, egli non muta aspetto, nè muove

collo, nè piega costa. Scuote però sospirando il capo al ricordo dell'Arbia. Null'altro di plastico. E se le parole del poeta hanno la virtù di farci credere di veder proprio la statua del feroce ghibellino, è che egli è un mago e noi le vittime d'un'illusione. Quei suoi tocchi par che tratteggino le sembianze del Mosè michelangiolesco; eppure, una ben diversa immagine s'affacciava alla fantasia del poeta, se dice vero il dipinto di Andrea del Castagno, che il Farinata della storia ha effigiato con viso severo sì ma non minaccioso, sbarbato, e quasi tozzo. ⁷

Codesta maniera di scolpire, energica ma nel tempo stesso incompleta ed indeterminata, è tutta propria della poesia dantesca: è una Scultura che riesce a far a meno della precisione e della fissità del contorno. E un altro privilegio essa vanta: non sentendosi obbligata a ritrarre in ogni particolare le sembianze del personaggio immaginato, può invece metterne in rilievo, e vivamente lumeggiarne, soltanto quella parte che più le interessa.

Come appunto avviene nell'episodio di Ugo-
lino. Il poeta sbozza prima quel gruppo quasi fosse

un bestiale grovigliolo: « duo ghiacciati in una buca », e l'un capo che fa da cappello all'altro cui addenta. Alla domanda promettente vendetta, il nodo si sgroppa, e il dannato roditore s'erger davanti al pellegrino. Non tutto il peccatore; chè il suo corpo, per noi indifferente, rimane confitto e nascosto nel ghiaccio: la testa soia; e di questa il poeta non nota che la bocca:

La bocca sollevò dal fiero pasto.

Tutta la vita, infernale e poetica, di quel traditore tradito, è oramai raccolta nella terribile e canina bocca; e da codesta parola, fortemente accentata, Dante, interrompendo, con procedimento quasi affatto insolito a lui, la narrazione dell'episodio, comincia il nuovo canto. Così su quella bocca, e su quell'atto bestiale del forbirsela ai capelli del capo già mangiucchiato, l'artista sommo concentra un fascio di luce sinistra. E non s'indugia, come uno scultore o un pittore dovrebbe e un poeta mediocre vorrebbe fare, neanche ad accennar con mezze tinte la figura di Ruggieri, o a descriver gli occhi iniettati di sangue del feroce Conte. Di codesti occhi egli non s'accorgerà che in ultimo, quando, terminato il racconto, Ugo-

lino « con gli occhi torti » riazanna il teschio odiato. Il *teschio misero*, dice il poeta con improvviso movimento di pietà, che fa sentire quel tanto di eccessivo che pur c'è in quella giusta ma biblica vendetta. ⁸

V.

Senonchè, una siffatta concitata e gagliarda maniera di ritrarre figure e situazioni, al poeta non sarà più permessa via via che dal sotterraneo assorgerà ai mondi paradisiaci. E lassù egli osa sostituire alla figurazione rilevata e plastica una semplice larva, o fino un punto luminoso, o un bagliore; al dramma, la contemplazione, e al litigio passionato l'adorazione; alla realtà ambiente di rupi, di massi, di selve, di fiumi, di stagni, la fantastica parvenza d'una luce ora vivida ora quieta, ora diretta ora riflessa, ora decomposta ora ricomposta. Colà insomma dove più diretto era presumibile l'influsso divino, egli immaginò che le leggi della natura sottostante fossero, non già meglio applicate e rispettate, anzi violate ed oltrepassate. E l'arte, ch'egli medesimo predicava figliuola della

natura, costretta oramai a rappresentare un mondo eslege e soprannaturale, riuscì anormale e sforzata. Per tal modo, il *Paradiso*, pur essendo la più ardua concezione poetica cui l'ingegno umano abbia saputo sollevarsi, nei riguardi dell'arte è la meno comprensibile e la meno felice delle tre cantiche. « All'alta fantasia qui mancò possa »; all'artista eccelso qui tremò davvero la mano. I colori della sua tavolozza erano parole stemperate da passioni ignote nel cielo; e come mai egli s'illuse di poter con essi dipingere quell'impalpabile ed ineffabile letizia, fatta di suoni e di luce?

Un'esclamazione di sgomento gli sfugge di tratto in tratto. Per quanto io ora, dice una una volta,

... lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
Sì nol direi che mai s'immaginasse;

e un'altra, confessa non senza accoramento:

... le fantasie nostre son basse
A tanta altezza...

Egli vide, ma non sempre sa raccontare: si sente nelle condizioni d'un viaggiatore muto:

Chi non s'impenna sì che lassù voli,
Dal muto aspetti quindi le novelle.

Egli ascoltò, ma non sa ripetere :

... render voce a voce in tempra
Ed in dolcezza ch'esser non può nota
Se non colà dove il gioir s'insempra.

E tutta la Cantica si chiude con una dolorosa
confessione di sconfitta :

Ma non eran da ciò le proprie penne.

Onimè! pur dunque lui, il nostro Icaio magna-
nimo,

le reni

Sentì spennar per la scaldata cera,

e fu costretto a ripetere, troppo tardi, a sè stesso :
« Mala via tieni! »

Mala via, perchè l'arte non pate, nemmeno dai
suoi prediletti, nè violenza nè prepotenza. Ri-
manga il poeta nei suoi limiti, e l'arte gli sugge-
rirà una riproduzione perfetta al pari di questa :

Come, per sostentar solaio o tetto,
Per mènsola talvolta una figura
Si vede giunger le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascere a chi la vede . . . ;

o come quest'altra :

Vedeva Briarco, fitto dal telo
Celestial, giacer dall'altra parte,
Grave alla terra per lo mortal gelo.

Ma non pretenda di creare e di descrivere l'opera d'un'iperscultura, la quale raggiunga l'assurdo di render plastica la successione delle immagini e dei sentimenti; quasi fosse un cinematografo marmoreo, che ricomponga stabilmente in un'unica immagine le mille ond'ha riprodotta una serie di movimenti.

Ch'è appunto il caso della leggiadra scenetta di Traiano imperatore e della vedovella ⁹. Mirabile, solo se si prescinda dall'inganno in cui Dante vuol trarci, che essa, anzi che un bozzetto esclusivamente poetico, sia la fedele descrizione d'un'opera scultoria. Giacchè noi possiamo ammirare un artista s'egli, ad esempio, in un intaglio rappresentante l'Annunziazione, atteggi Gabriele in modo che par proprio che dica *Ave* ¹⁰; o in un altro, in cui sia ritratto il trasporto dell'Arca santa, raffiguri così al viso una folla, che agli occhi sembri che essa canti mentre gli orecchi lo negano, e così il fumo degl'incensi che gli occhi e il naso di chi guarda si fanno « ed al sì ed al no discordi » ¹¹; ma non possiamo superammirare quel che non riusciamo a comprendere, cioè che codesto « visibile parlare » riproduca tutto lo svolgersi d'una scena.

Nè valgono le dichiarazioni del poeta, che autore di quelle meraviglie è Dio in persona, « colui che mai non vide cosa nuova ». Appunto « perchè qui non si trova » ed è « novello a noi », quel visibile parlare non ci commuove. E il godimento estetico che proviamo dinanzi a quella scenetta, tratteggiata con così lesta e drammatica destrezza, è tutto dovuto alla Poesia¹².

VI.

Il vecchio Orazio insegnava che non basta i componimenti poetici sian belli; è necessario siano anche gustosi:

*Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt,
Et quocumque volent, animum auditoris agunt.*

E, quasi a fonder la teoria in un esempio, questi due esametri sentenziosi egli, con artificio ben raro nella poesia latina, legava con la rima: la dolce rima, che avrebbe poi resa così armoniosa la poesia della nuova Italia.

Certo, la musicalità dell'espressione aggiunge un irresistibile fascino alla creazione poetica; ma guai al poeta che non sappia, esperto domatore, stringere il freno perchè l'arte meglio seduttrice

non gli guadagni la mano! Soave e l'accordo delle due amabili e delicate sorelle; ma la Musica è di quelle più giovani, timide ed ingenue, che finiscono col diventar pericolose rivali. E la sua somiglianza appunto alla storia della Cenerentola.

Già Orazio lamentava che a' suoi tempi il piffero e il pifferaio, prima tanto modesti, fossero oramai venuti in grandigia e quasi soverchiassero le voci dei comici¹³. Ma che progressi da allora! A poco a poco, e di pretesa in pretesa, la minor sorella ha proclamata la sua indipendenza dalla maggiore; e, quando le torna, vuol beare e bearsi da sè sola. E che poemi, sfumanti nell'indefinito, non è giunta a creare, allor che ha avuto per suoi ministri Bach o Beethoven, Schumann o Chopin, Brahms o Mendelssohn! Essa ha fatto e fa assegnamento su una attrattiva che gli antichi non gustavano e le altre arti ignorano; o meglio, ha trasformato in un'attrattiva una qualità sua negativa. Di fronte alla nettezza e precisione del contorno, alla plasticità del rilievo e della prospettiva, alla sodezza o morbidezza delle linee, alla determinatezza e concretezza del concetto, che son vanto e pregio singolare delle arti classiche, — questa nuova arte, essen-

zialmente romantica, ha fatto valere, e reso attraente, il vago, l'indeterminato, l'inafferrabile, l'etereo, lo svanente. Quelle ricreavano una immanente e permanente realtà plastica e poetica; essa crea qualcosa che si dilegua nel momento stesso ch'è prodotta, una realtà fantastica e illusoria come il sogno.

Tuttavia, le forme pure e indipendenti della Musica non possono esser percepite dalle moltitudini. La immaginativa e l'ammirazione della grande maggioranza han bisogno di rotaie, su cui avviarsi e correre; e le rotaie qui sono le parole, la scena, il dramma. Perfino nelle sale dei concerti non si può avventurare, di solito, una *Sinfonia* o una *Sonata* di Beethoven, senza appiccicarle un titolo che ne anticipi e ne fissi il concetto, o, ch'è peggio, una di quelle immaginarie tracce d'azione che pretendono decomporre analiticamente e geneticamente il concetto dell'artista. Sono espedienti che profanano l'opera d'arte e ne turbano la schietta percezione. Il Maestro rifiutò sdegnosamente ogni aiuto della parola, non volle che questa intervenisse, con l'inevitabile sua finitezza, nell'opera musicale; e non chiamò nè *eroi-*

che nè *pastorali* le sue sinfonie, ma le distinse con un numero d'ordine. Chi, per ammirarle, ha bisogno di sentirsi dire che quella tale modulazione di flauti significhi il canto del pastore sulla riva uel ruscello, che quel crescendo polifonico esprima l'irrompere del temporale, che quelle note di violoncello riproducano il canto della pastorella gaia e festosa, e che altro so io, — rassomiglia a quei visitatori di gallerie e di musei che regolano la temperatura delle loro emozioni artistiche consultando il termometro del Baedeker.

In verità, la parola musicata risponde a un bisogno dello spirito umano; e il melodramma, nonostante le inevitabili pecche d'inverosimiglianza, è forse una di quelle forme d'arte di cui l'uomo si diletterà sempre. Le due sorelle immortali qui s'abbellan delle grazie pur d'un'altra fra esse, della Pittura. E più arduo ancora rendono così il compito dell'artista. Chè questi, per riuscire a creare un melodramma veramente degno, dovrebbe amarle intensamente tutte e non sentir preferenza per alcuna, ottenerne vezzi e sorrisi e non subirne i capricci, tripartir l'amor suo e non destar gelosie. Perchè potesse aversi un melodramma perfetto,

occorrerebbe un artista prodigioso, sommo e come poeta e come musicista e come pittore, e siffattamente naturato e temperato, da rimaner costantemente tre in uno e uno in tre: un Michelangelo, insomma, o un Salvator Rosa più veramente poeti e musicisti, un Mozart o un Rossini o un Verdi anche poeti e pittori, un Metastasio più veramente musicista e pittore.

E Wagner? — chiederete. Certo, quella ideal fusione delle tre arti, nei melodrammi di lui, ha toccata un'altezza più che cospicua. Ma io, non sospettabile di tiepida ammirazione pel grande innovatore o di preconcetta antipatia, confesso che anche nell'opera sua non mi pare che l'equilibrio maraviglioso sia stato raggiunto. Il musicista, quasi sempre, sopraffà in essa, e di molto, il poeta; per non dire di qualcuno degli ultimi suoi lavori, dove e poeta e musicista sono sopraffatti dal critico e dal pensatore. Evoluzione quest'ultima non tanto forse sua peculiare quanto dello spirito germanico; chè anche al passionato *Faust* della prima parte, il maggior poeta de' popoli d'oltre Reno fece seguire l'impenetrabile e metafisico e simbolico *Faust* della seconda.

Non potrei, e non vorrei, discender qui ad analisi. Basterà, a prova della mia asserzione, ch'io richiami alla vostra memoria quel delizioso *Tristano*, che nello scorso inverno convertì al culto eterodosso pur i meno propensi a tollerarlo. Ebbene, chi non sente come in questa magniloquente epopea musicale il poeta riman presso che annullato? Mai anzi come in essa l'artista è stato più avvinto e soggiogato dall'ispirazione melodica. Una magnifica e prepotente frase si sprigiona, come l'amore, al contatto di quei due cuori inebriati dal filtro, e travolge l'azione e il poeta, ch'è incapace di più levar la voce per far valere i suoi diritti. La bella leggenda sfuma in un divino duetto di passione impetuosa, interrotto da un monologo ch'è una commovente e squisita elegia. A quali tratti possiamo omai riconoscere l'invincibile cavaliere di Artù? E dove son ite le tante peripezie dell'amor suo fatale per Isotta la bionda e della tragica rivalità di Isotta dalle bianche mani? E Lancillotto e Ginevra, e tutti gli altri eroi secondari, e tutti gli episodi, che incorniciano e ravvivano quella leggiadrissima storia d'amore e morte? L'opera musicale vien sù fiorente e rigogliosa, ma

il melodramma è mancato: l'una sorella, la Cenerentola di ieri, ha vinta e sopraffatta la rivale primogenita!

VII.

Gli è forse volere d'una Nèmesi storica che, nel melodramma, l'antica regina faccia ufficio d'ancella? La vera iattura della poesia teatrale non è peranco secolare; chè essa rimonta appena al Rossini. Genio essenzialmente musicale, questi non considerò il dramma che quale un semplice scenario, e le parole un puro pretesto. Egli può rassomigliarsi a un abilissimo giardiniere, che a un graticolato rozzo e sbilenco intreccia e fa arrampicare le più belle ed aulenti rose sbocciate al sole d'Italia, tra rami ed èdera lussureggianti di verde. Immortali quelle rose e quel verde, ma il graticcio crolla e non più le sostiene.

Il che non accade dell'opera d'un musicista, che parve, ai suoi tempi, un rivoletto d'acqua purissima gorgogliante modestamente accanto al fiume regale. Gli è che il Bellini, i gelsomini candidi e fragranti, e le pensose passiflore nutrite col calore del suo cuore sensitivo, affidò al graticcio solido ed

elegante che gli costruì Felice Romani¹⁴. E non avviene, per buona fortuna dell'arte nostra, dell'opera dell'ultima portentosa virilità del Verdi, quando i tralci gagliardi della sua musica ei potè addossare alla siepe solidamente elevata per essi da Arrigo Boito.

Eppure la *Norma* non è la *Giulietta e Romeo*, e il *Falstaff* non è l'*Otello!* — Ma di questa differenza è forse da ricercar la ragione in un fatto più generale e riposto, che non sia quello ovvio che per la *Giulietta* e per l'*Otello* ai due insigni maestri fallisse in parte la lena.

Chi, assistendo alla rëcita d'uno dei capolavori shakespeareiani, trova modo di desiderare una commozione anche più intensa? Quando il poeta ha conquistata la nostra attenzione e strëttoci il cuore col suo pugno di ferro, come badare se la decorazione scenica sia artisticamente degna di Venezia o di Verona, o se renda con acconcio carattere la marina di Cipro o il cimitero d'Elsinora o il campo di Dòver? come prestar attento e grato l'orecchio a un brano sinfonico o a un corale, che accompagnasse o seguisse l'apparizione d'una di quelle soavi creature femminili che vivon la vita dei

fiori: Ofelia, Giulietta, Desdemona? L'anima nostra è troppo compresa dalla creazione poetica per potere abbandonarsi a diverse interpretazioni e a nuove emozioni.

Or pensate. Per trasformare in melodramma una di quelle tragedie, il poeta novello deve necessariamente manomettere, scarnificare, disseccare il capolavoro del poeta sommo; così il musicista avrà modo di sostituir polpa musicale alla poetica. Ma di questa chi ha obliata la muscolatura poderosa e le leggiadre sembianze? Si chiamino pure Rossini o Bellini, Verdi o Gounod o Thomas, i maghi che tentino la reincarnazione, il miracolo non riesce; e *Amleto*, *Macbeth*, *Otello*, *Giulietta* rimarranno nella memoria degli uomini soprattutto nella loro espressione poetica. Vi rimarranno per contrario soprattutto nella nuova espressione musicale *Norma*, *Don Giovanni*, *Il Barbiere di Siviglia*, il *Guglielmo Tell*; perchè lo Schiller non è Shakespeare, e il Soumet non è nè l'uno nè l'altro ¹⁵, e il Beaumarchais e il Molière non seppero veramente dare a que' due vecchi soggetti spagnuoli quella suprema espressione caratteristica, la quale invece còlsero il Mozart e il Rossini. E vi rimarrà

altresì *Falstaff*, e perchè, immenso e incomparabile quale poeta tragico, lo Shakespeare nella commedia non attinge quelle medesime altezze, e perchè un vero dramma ei non costruì intorno a quel bizzarro e grottesco protagonista. Il dramma lo ha messo insieme; con scene episodiche delle *Allegre comari* e dell'*Enrico IV*, la fine industria del Boito; e al genio del musicista è rimasto ampio campo per ricreare quel tipo e rinsanguare quella rinnovata azione comica.

VIII.

Alla metà del secolo XVIII, la questione della preminenza d'una delle due arti sorelle — la Pittura non congiurò mai per un vero colpo di Stato, tanto più quando le si concesse incontrastato il dominio delle azioni coreografiche — si presentava in condizioni opposte a quelle di adesso. L'Algarotti, facendo suo il programma dei conservatori, restringeva a questo il compito della Musica: « disporre l'animo a ricevere le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli affetti che abbiano analogia colle idee particolari che hanno da essere eccitate dal poeta, dare, in una parola, al linguag-

gio delle muse vigore e maggiore energia ». Si era, è facile indovinarlo, sotto il regime legittimista del Metastasio, e si preparava, tra gli scontenti e gli oppressi, la dittatura rossiniana.

Un poeta dei più singolari, il Metastasio. Non so davvero chi, de' poeti nostri d'ogni tempo, possa stargli a paro così nel sentimento e nella conoscenza degli effetti drammatici e teatrali, come nella sapiente virtuosità dell'armonia ritmica. A quei facili critici che, astraendo dal teatro e dalla musica, n'han biasimata l'opera poetica, egli potrebbe rispondere con la semplice osservazione che oppose il Verdi ai critici suoi: « ma io scrivo pel teatro! » E del resto, rimate la pensosa ed eccitata statua del bresciano Arnaldo dal suo monumentale piedistallo, e da quella piazza remota ove sorge in cospetto della forte città vigilante quasi leonessa in riposo, sullo sfondo delle degradanti e pittoresche colline; ed essa vi parrà sproportionata, grossolana, ridicola. Ponete invece lassù, all'aperto, la greca Vittoria, tanto ammirata nel Museo; ed essa vi sembrerà un ninnoletto da orologio, sproportionato, disarmonico e non meno ridicolo.

Di mente arguta, ricco di cultura e d'esperienza, il Metastasio si formò della poesia drammatica un concetto chiaro ed esatto; e le sue macchine sceniche e i suoi intrecci furon tali che appassionarono, non che le platee d'Italia, ma quelle di Francia e d'Inghilterra assuefatte al Racine ad a Shakespeare. Dopo il Petrarca ed il Tasso, nessun altro poeta nostro potè vantare un simile entusiasmo europeo. Ma non peranco era tramontato, di tra le nubi sanguigne, il secolo che fu suo, e già quel nome e quell'opera erano scomparsi dall'orizzonte. E s'ergeva col sole novello, dall'italico cimitero, quasi redivivo Farinata, un poeta dal cinghio dantesco; che levò la voce della risurrezione. Voce aspra, rude, disarmonica, ma potente a destare i morti:

*Miram spargens sonum
Per sepulchra regionum.*

E le armonie metastasiane furono aborrite come snervanti canzoni di sirena.

Ma quale artista, il Metastasio! quanta soavità nei suoi versi! L'azione del dramma egli affidava al *recitativo*: un discorso alternato d'endecassillabi e di settenari, così che potesse « imitare can-

tando le modificazioni del parlar naturale ». A chiusa d'ogni scena, quasi fiore sbocciante in cima del ramo, spuntava l'*aria*, effusione lirica della situazione drammatica. E qui, commentava l'autore medesimo¹⁶, « spiegando l'arte tutte le sue facoltà », adorna l'armonia, vaga sin allora, con « le sempre nuove, artificiose, periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali *ritmi* o *nùmeri* si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti delle Arie, che, tutte distinte fra loro, hanno per la varietà de' tempi, come le fisionomie de' volti per la varietà dei tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere ». Così, al tocco dell'artista ammaliatore, le parole par che perdano l'ufficio di rappresentatrici d'idee, contente della sola risonanza; e non esse gènerano o impongono la rima, sì la dolcezza di questa par che suggerisca quelle. Nè, a volte, basta una semplice rima; chè il poeta spesso la raddoppia, più spesso ancora la rinforza con le assonanze, le ripetizioni, le consonanze. Sentite:

L'onda che mormora — tra sponda e sponda,

L'aura che tremola — tra fronda e fronda,

E meno instabile — del vostro cor.17

Alla fantasia poetica del Metastasio, come a quella d'un musicista, l'immagine si presentava già melodica. E chi saprebbe svestire della sua forma armoniosa, per esempio, questa incantevole miniatura?

L'onda dal mar divisa
Bagna la valle e 'l monte,
Va passeggera — in fiume,
Va prigioniera — in fonte,
Mormora sempre e geme
Fin che non torna al mar ;
Al mar dov' ella nacque,
Dove acquistò gli umori,
Dove da' lunghi errori
Spera di riposar.¹⁸

Sennouchè, a tanta natural melodia quale altra avrebbe potuto sovrapporre il musicista? Narra il Mattei « che i maestri, sentendo superata dal *motivo* delle parole quello delle note, non si curarono che d'una modulazione semplicissima »¹⁹. Ond'è che nessuna di quelle Arie, benchè le musicassero un Jommelli o un Pergolese o un Porpora o un Piccinni, è rimasta al patrimonio nostro musicale. Il loco, che sarebbe stato del maestro, lo aveva già usurpato il poeta. Che ritrovò nel subitaneo oblio la pena d'aver invaso il campo che non spettava

all'arte sua propria, e d'aver così reso possibile quel disaccordo minaccioso delle due arti sorelle, che fu rappresentato dall'Alfieri per una parte e dal Rossini per l'altra.²⁰

IX.

Anche i grandissimi, dunque, possono esser caduti in qualche eccesso. Ma il traviamiento del gusto si ha quando si prendono a norma dell'arte appunto quelle momentanee ed episodiche aberrazioni. Pur la Poesia può avere il suo barocco; e di scrittori, vecchi e nuovi, tristamente insigni in codesto stile, e voi ed io potremmo, chi sa?, nominare forse più d'uno.

Esiguo molto è il numero degli artisti perfettamente naturali; e, non volendo uscir dall'Italia, io non saprei nominarvi che Raffaello e Canova nella plastica, Pergolese e Bellini nella musica, nella poesia il solo Leopardi. Non che siano, s'intende, i soli o i più eccelsi; ma essi, pur percorrendo tutta la gamma dell'arte propria, han saputo astenersi dalle temerità, dalle avventatezze, dalle audacie non sempre felici, di Michelangelo, di Dante, di Verdi.

Come ogni sentimento o ricordo, attraversando l'anima dell'addolorato di Recanati, piglia quell'atteggiamento e quella veste poetica, di cui non c'è schifiltà di critico che possa desiderare nulla di più perfetto! Non una linea o una piega che accusi velleità pittoriche, non una frase o una battuta che tradisca ambizioni musicali.

Chi non ricorda? Una volta, il poeta s'arresta pensoso innanzi a un monumento sepolcrale, su cui erano scolpite le sembianze della bella donna sepolta. Quale tentazione per un maestro di stile di ritrarle con la parola! Invece il Leopardi non cura che di fissare soltanto quei sentimenti che la contemplazione dell'opera plastica gli suscita. Ciascun tratto di quella figura lo fa fantasticare d'una dolce storia d'amore, che nella realtà presente della dissoluzione desta una lugubre eco. Quella fredda effigie a poco a poco si riscalda e rianima; e al sommo divino del poeta, l'opera scultoria acquista un'eloquenza irresistibile.

Quel dolce sguardo,
Che tremar fe', se, come or sembra, immoto
In altrui s' affisò; quel labbro, ond' alto
Par, come d' urna piena,
Traboccare il piacer; quel collo, cinto
Già di desio; quell' amorosa mano,

Che spesso, ove fu pórta,
Sentì gelida far la man che strinse;
E il seno, onde la gente
Visibilmente di pallor si tinse....

Quello sguardo, quel labbro, quel collo, quella mano, quel seno: sono indicazioni, non descrizioni. Un virtuoso della parola si sarebbe indugiato a cesellare la bocca piccioletta e le labbra sottili, a carezzare il collo esile e la mano affusolata, a tornire il ritondetto seno; ma codest'opera minuta avrebbe forse procacciata ammirazione all'artefice, certamente però attenuato o sciupato l'effetto lirico. Vellicare i sensi è sempre cosa d'arte inferiore, quando pur non è lenocinio; ma gli accenni vaghi della poesia leopardiana sublimano l'anima in una meditazione che trascende il particolare onde muove: e questo, signore gentili, è ufficio degno dell'arte.

Il *labbro*, il *collo*, il *seno* non sono accompagnati neppur da un epiteto che li caratterizzi o li aduli. Solo lo *sguardo* è detto *dolce*, e la *mano amorosa*. Nulla di plastico in codesti aggettivi. Ma « quanti dolci pensier quanto disìo » non destano, con la loro indeterminatezza feconda e faconda, quell'*amorosa* e quel *dolce*! Quali ineffabili ignoti

poemi se quella mano strinse l'altra d'un timido amante, se essa passò carezzosa sulla fronte d'un sospiroso Consalvo, se s'abbandonò confidente in quella d'un amico! E se alla dolcezza dello sguardo può anche, e di molto, conferire la morbidezza e l'armonia delle linee del volto, essa è però principalmente prodotta da quella fuggitiva luce degli occhi, di cui ogni anima sente il fascino, ma non c'è mano d'artista che valga a fermarla ²¹.

E quanta e quale musica in quelle strofe! I *Canti* del Leopardi son come *Sonate*, e prendon dal soggetto forma e armonia: più serrata questa nelle canzoni patriottiche, più ampia nelle filosofiche, più sobria e metodica nelle passionali. Non mai l'un canto ha il ritmo dell'altro. E se al povero cuore s'affaccia l'illusione d'aver riacquistata l'antica sensibilità del dolore, fin l'obliata strofetta metastasiana ne spiccchia fuori fresca ed aulente:

Meco ritorna a vivere

La spiaggia, il bosco, il monte;

Parla al mio core il fonte,

Meco favella il mar

E se invece alla consueta stanchezza s'unisce il tedio della monotona vicenda della vita, ecco che il *Canto notturno del pastore* riprende il disusato

ritornello, che assume una lugubre risonanza quasi di rintocco di campana funebre :

Vergine luna, tale
E la vita mortale.

Ma la strofa, a cui più solitamente il poeta affida le sue meditazioni, procede libera nella disposizione dei versi e delle rime, così che il ritmo musicale non è nè prestabilito nè necessario. Egli domina e conduce come e dove vuole l'armonia metrica, che da quel sapiente intreccio di endecasillabi e di settenari, e da quella libera risonanza di rime, esala e si svolge a larghe o a brevi spirali, accompagnando da presso lo svolgimento e l'onda del pensiero. La musica leopardiana ha perciò qualcosa di quella sonorità indefinita che è nella natura, e che l'anima nostra percepisce nella quiete notturna presso un bosco o un ruscello, nel susurro delle foglie mosse dalla brezza o nel mormorio delle onde lambenti i salici carezzosi, o nel cadenzato rifrangersi del mare contro le opposte scogliere. La forma ritmica nel Leopardi coesiste già fusa col pensiero poetico: un miracolo di fusione, del quale non so se tra i Greci, ma mancava di certo un precedente nella nostra letteratura così

antica come moderna. Forma musicale vaga ed indefinita della meditazione poetica, che rincorre un sogno perduto o un ideale irraggiungibile.

Desiderii infiniti
E visioni altere
Crea nel vago pensiero,
Per natural virtù, dotto concento;
Onde per mar delizioso, arcano,
Erra lo spirito umano,
Quasi come a diporto
Ardito notator per l'oceano...

X.

Signore e signori, se al poeta è posto un limite oltre il quale egli non può andar senza danno, uno n'è posto anche al critico che quel confine è venuto indagando e rilevando. Ed io m'arresto qui. Ma che lunga via non mi rimarrebbe ancor da percorrere! I confini delle arti potrebbero rassomigliarsi a quelli segnati dalle nostre Alpi: « oltre quei monti sono altri monti, ed altri ancora ».

A qualcuno di voi piacerebbe forse ch'io mi fermassi ancora un momento, per dir dei metri nuovi o rinnovati della poesia nostra contemporanea, e dei modernissimi generi poetici e musicali. Ma io confesso d'esser di quei cultori ufficiali degli studi

letterari, che sembrano, o sono davvero, affetti di presbiopia: vediamo cioè come i dannati di Dante, solo le cose che ne son lontane. E non crediate che la mia e quella dei miei migliori sia una, per così dire, presbiopia diplomatica, addotta per ragioni di prudenza o di riguardo, di deferenza ovvero di disdegno. No, le ragioni della infermità nostra sono varie e di varia natura. Prima di tutto, col tempo si vengon via via raccogliendo intorno agli scrittori quegli elementi di giudizio, testimonianze spregiudicate o rivelazioni spontanee, senza le quali si corre il rischio di gabellarli per ciò che essi han voluto parere e non per ciò che sono realmente stati. E poi, ogni fenomeno storico, guardato di lontano, si riesce generalmente a possederlo e a comprenderlo meglio, dacchè i contorni ne diventano più netti e precisi. Di mano in mano che si procede nel tempo, alcune fiammelle insolenti che offuscavan la vista s'oscurano, alcune effimere vampe si spengono, alcune stelle o lanterne si scopron lucciole; e rimangon solitarie, e sempre più sfolgoranti, le luci dei fari. Oltre che con gli anni ogni passione turbatrice del retto criterio sbolli-

sce; la voce dell'avvocato, del partigiano, del complice, del panegirista, del settario, o tace del tutto o diventa fioca; e il critico può serenamente e tranquillamente guardare in faccia... stavo per dir la sua vittima, e, come un clinico sagace, ascoltarne e misurarne le pulsazioni.

Lasciamo dunque che il « mondan rumore », questo « fiato di vento », muti, come suole, e lato e nome. L'opera d'arte nata vitale sopravviverà; e noi, se sopravviveremo con essa, avremo tempo a discorrerne.

Sciagurato ad ogni modo l'artista che tende facile l'orecchio all'invito lusinghiero di quella sirena capricciosa ch'è la Moda! Essa promette e concede subito gli onori supremi degli altari a chi la vagheggia; ma, volubile com'è, s'annoia con uguale prestezza del suo ganzo, e gli volge brusca-mente le spalle. E l'idolo di ieri, ecco, cade in frantumi!



NOTE

1 Importa però molto all'erudito e al critico: non vorrei esser franteso! Cfr. intorno alla figurazione dantesca della « coppia d'Arimino » quanto di recente ebbe a dire ed a scrivere, con l'usata dottrina, il mio FRANCESCO NOVATI, nella luminosa conferenza *Vita e poesia di Corte nel Dugento*, inserita nel volume: *Arte Scienza e Fede ai giorni di Dante*; Milano, Hoepli, 1901.

2 Adusati a rendersi ragione d'ogni pur minimo particolare nella *Commedia*, non è strano che i lettori, siano o non critici, abbiano o no studiato l'*Eneide*, s'induginò a ricercare con qual mezzo umano, o con qual soccorso sovrumano, l'umano pellegrino traversasse l'Acheronte, nonostante il divieto del crucciato battelliere. Ma il vero è che Dante non ha voluto dire come quel passaggio avvenisse; anzi ha detto espressamente che avvenne prodigiosamente, tra i segni consueti del prodigio! Virgilio, che pure nel suo poema aveva lasciato che Caronte traghettasse Enea vivo, ora, quasi correggendo sè stesso — e tutti sanno che nel poema dantesco spesso egli è costretto a codesta *errata-corrige!* —, dichiara al suo pupillo:

* Quinci non passa mai anima buona ».

E non passa neanche Dante. Ma poichè « colà dove si puote ciò che si vuole » era voluto il viaggio oltramondano di quell'« anima viva », non ebbe neanche Virgilio

finito di accennare all'impossibilità del tragitto, che, narra il poeta cristiano,

la buia campagna
Tremò sì forte, che dello spavento
La mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento,
Che balenò una luce vermiglia,
La qual mi vinse ciascun sentimento;
E caddi come l'uom che 'l sonno piglia.

Che a Dante ripugnasse ricorrere spesso a tali prodigi, s'intende; e altrove (*Inf.* IX, 64 ss.) preferirà far discendere un «messo del cielo» a sgombrargli la strada, ovvero (*Purg.* IX, 52 ss.) incomodar Lucia perchè lo trasporti, addormentato, dalla valletta dei principi alla porta del Purgatorio. Ma è un'esagerazione pretendere che al prodigio Dante non ricorresse mai. E allora, com'ha egli fatto per tornare alla terra dagli ultimi fastigi dell'Empireo, dove la sua fantasia — e soltanto la sua *fantasia*, si badi! — lo aveva sollevato? A me pare che si dia prova di sagacia e di prudenza critica, così coll'interpretare minutamente tutto ciò che Dante dice, senza trascurare nessun particolare, anche minimo; come coll'astenersi dall'indovinare, quasi sostituendosi a lui, quel che Dante non ha voluto dire, o non ha voluto determinare troppo chiaramente. Credo che l'osservazione del D'OVIDIO (*Studii sulla Divina Commedia*; Milano-Palermo, Sandron, 1901, p. 558) — ho bisogno d'aggiungere «acutissima»? —, a proposito del tempo della composizione del poema, possa avere un'applicazione presso che metodica. «Sarebbe poi convenuto» — egli domanda — «al povero Dante di spiattellare nel modo più formale l'anno e i giorni del suo immaginario viaggio? di dire, poniamo, che il giorno di Pasqua del 1300 egli l'avea passato nell'Antipurgatorio? Troppa gente gli avrebbe potuto contestare l'alibi, e forse qualche suo commensale di quel giorno rinfacciargli d'essersi fatto discretamente onore a desco! Ciò potrebbe aver contribuito a

fargli mettere tutti i dati cronologici in una tal quale nebbia d'indeterminatezza, o perfino a combinare insieme dati non in tutto conciliabili tra loro ». E insomma, Dante può non aver voluto, nè potuto, render in tutto naturale quel suo viaggio soprannaturale, così che venisse meno alla sua Visione quell'aureola di mistero, che n'avrebbe come annebbiata l'inverosimiglianza, e l'avrebbe per ciò stesso resa più efficace ed attraente.

3 Che il Cerbero dantesco sia diverso dal *janitor aulae* e dal *triceps* della tradizione classica, vide già, tra gli antichi, l'autore dell'Ottimo Commento; il quale lo chiama «fiera d'anima umana, trasmutata in un demonio». Meglio notò la differenza il GALVANI (*Saggio di alcune postille alla Divina Commedia*, nella Collezione curata dal Passerini degli *Opuscoli Danteschi*; Città di Castello, Lapi, 1894, p. 47); che osservò: «Leggendo Porfirio, Celio Rodigino ed altri, si vede che, sotto la specie di Cerbero, si simboleggiavano i demoni della carnalità. Però al *demonio Cerbero* starebbe bene l'esser detto *fiera crudele e diversa*, cioè *strana*; starebbe bene il dirsi ch'ei latra *caninamente*, cioè a guisa di cane, benchè non lo sia; perchè, se lo fosse, il torre la parità dalla cosa stessa, non parrebbe giusto abbastanza, come anche là ove gli si dà il confronto di *Qual è quel cane*, ecc. Così gli si addirebbe *la barba unta ed atra, le mani unghiate*, e finalmente quell'esser detto *gran vermo*, quasi gran serpente sotterraneo, come nell'ultimo è detto Satana il *vermo reo che il mondo fora* ».

4 Mi si consenta tuttavia di rimandare alla interpretazione ch'io ebbi a proporre nella *Rassegna critica della letter. ital.*; Napoli, 1896, I, pp. 174-84.

5 Cfr. *I giganti nella Commedia*, nel mio volume: *Alcuni capitoli della biografia di Dante*; Torino, Loescher, 1896, p. 396 ss.

6 Cfr. M. SCHERILLO, *Bertram dal Bornio*; Roma, 1897. Il testo è estratto dalla *Nuova Antologia*, fasc. 1 e 16 agosto, e 1 sett. 1897; le note son solo nella tiratura a parte.

7 Il dipinto di Andrea del Castagno si può vederlo riprodotto nella *Divina Commedia di D. A. illustrata nei luoghi e nelle persone, a cura di CORRADO RICCI*; Milano, Hoepli, 1898, p. 66-7.

8 Cfr. le pregevoli osservazioni del prof. FEDELE ROMANI nella *Lettura del canto XXXIII dell'Inferno*; Firenze, Sansoni, 1901.

9 *Purgatorio*, X, 73 ss. :

Quivi era storiata l'alta gloria
 Del roman principato, il cui valore
 Mosse Gregorio alla sua gran vittoria :
 Io dico di Tralano Imperadore ;
 Ed una vedovella gli era al freno,
 Di lagrime atteggiata e di dolore.
 Intorno a lui pareo calcato e pieno
 Di cavalieri, e l'aquile nell'oro
 Sopr'esso in vista al vento si movieno.
 La miserella intra tutti costoro
 Pareo dicer : « Signor, fammi vendetta
 Di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro ».
 Ed egli a lei rispondere : « Ora aspetta
 Tanto ch'io torni ». E quella : « Signor mio »,
 Come persona in cui dolor s'affretta,
 « Se tu non torni ? » Ed ei : « Chi fia dov'io
 La ti farà ». E quella : « L'altrui bene
 A te che fia, se il tuo metti in oblio ? »
 Ond'egli : « Or ti conforta, chè conviene
 Ch'io solva il mio dovere, anzi ch'io mova :
 Giustizia vuole, e pietà mi ritiene ».
 Colui, che mai non vide cosa nuova,
 Produisse esto visibile parlare,
 Novello a noi, perchè qui non si trova.

10 *Purgatorio*, X, 29 ss. :

conobbi quella ripa intorno,
 Che dritto di salita aveva manco.

Esser di marmo candido ed adorno
 D' intagli sì che non pur Policreto,
 Ma la Natura li avrebbe scorno.
 L' Angel, che venne in terra col decreto
 Della molt' anni lagrimata pace
 Che aperse il Ciel dal suo lungo divieto,
 Dinanzi a noi pareva sì verace
 Quivi intagliato in un atto soave,
 Che non sembrava immagine che tace.
 Giurato si saria ch' ei dicesse « Ave »,
 Perocchè ivi era immaginata Quella
 Che ad aprir l' alto Amor mosse la chiave;
 Ed avea in atto impressa esta favella:
 « Ecce ancilla Dei », sì propriamente,
 Come figura in cera si suggella.

11 *Purgatorio*, X, 55 ss.:

Era intagliato lì nel marmo stesso
 Lo carro e i buoi traendo l' Arca santa,
 Per che si teme officio non commesso.
 Dinanzi pareva gente; e tutta quanta
 Partita in 'sette cori, a' due miei sensi
 Faceva dir l' un « No », l' altro « Sì, canta ».
 Similmente al fummo degl' incensi
 Che v' era immaginato, gli occhi e il naso
 Ed al Sì ed al No₂ discordi fensi.

12 Non è mai la Natura che possa avere scorno: essa, stando agl'insegnamenti della filosofia dantesca (*Inf.* XI, 99-100), « lo suo corso prende Dal divino intelletto ». Può bensì avere scorno quell'artista, sia esso pur un Policreto, che, invece di riprodurla e seguirla, la violenti o la esageri. Nella sua *Fisica*, e « non dopo molte carte », il « maestro e duca della ragione umana » insegnava: *Ars imitatur Naturam in quantum potest*. E il tardivo ma devoto e degno discepolo traducendo confermava che *l'arte nostra*, l'umana, segue la Natura *quanto puote*, « come il maestro fa 'l discente »; e ne deduceva: « Sì che nostr'arte a Dio quasi è nipote ». *Nipote*, non figlia! E come dunque egli poeta ha osato concepire un'arte che verrebbe ad essere appunto figliuola immediata e primogenita di Dio, indipendente ed estranea, anzi perfino ripugnante ed ingrata verso mamma Natura?

13 *De arte poetica*, v. 202 ss.

14 Mi sia consentito di rimandare ai miei due antichi volumetti: *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche*; Ancona, Morelli, 1882; e *Belliniana, nuove note*; Milano, Ricordi, 1885.

15 Cfr. SCHERILLO, *La Norma di Bellini e la Velleda di Chateaubriand*, nella *Nuova Antologia* del 16 giugno 1892.

16 *Estratti dalla Poetica d'Aristotile*, cap. I.

17. *Siroe*, a. I, sc. 9. E cfr. *Angelica*, pt. I, sc. 3:

Ombre amene, — amiche piante,
Il mio bene, — il caro amante,
Chi mi dice ove n' andò?
Zeffiretto lusinghiero,
A lui vola messaggiero;
Di' che torni, e che mi renda
Quella pace che non ho.

E quali e quanti suoni, ripercossi dalla rima, e quanti semitoni prodotti dalle assonanze, in quest'aria dell'*Artaserse* (I, 3):

Fiera in volto — la miro, l' ascolto
Che t' addita — l' aperta ferita
In quel seno che vita — ti diè;

o in quest'altra, famosa, dell'*Olimpiade* (a. II, sc. 10):

Se cerca, se dice: — l' amico dov' è?
L' amico infelice, — rispondi, mori!
Ah no! sì gran duolo — non darle per me;
Rispondi, ma solo — piangendo parti.
Che abisso di pene — lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre, — lasciarlo così!

Il Cordara diceva che le ariette del Metastasio « quasi cantan da sè »; e si racconta ch'egli stesso le provasse al clavicembalo, anzi che le componesse addirittura con una mano sui tasti.

18 *Artaserse*, a. III, sc. 1.

19 Nell'*Elogio del Jommelli*.

20 Metto qui una giunterella. — A me pare che noi Italiani provvederemmo meglio alla nostra dignità nazionale, e renderemmo un migliore omaggio alla giustizia e alla serietà della critica, non assecondando, come pur troppo, e in troppe cose, siamo soliti di fare, il facile diletto di chi, non forse in caso di legger convenientemente, con gli accenti e le pause e le cadenze necessarie, la stupenda poesia melica Metastasiana, non può, per sua sventura, gustarla. Dovremmo se non altro considerare (e la considerazione non dovrebbe farci arrossire!) che nessuna delle lingue moderne, la spagnuola non esclusa, può vantare d'avere in sè medesima tanto tesoro di congenita e spontanea melodia da riuscir musicale pur non ricorrendo al sussidio della musica. E la melodia, nella lingua come nella musica, — *sursum corda!* — non è una disgrazia, solamente perchè quei popoli, per cui s'è destato tra noi un feticismo nuovo, ne vantano poca nella musica e quasi punta nella lingua. Quando — e non son corsi molti decenni — dire «gusto italiano» equivaleva a «buongusto», la frase melodiosa della nostra Musica e l'impasto armonico della nostra Poesia facevan, per tutta Europa, delirare d'ammirazione chi si riconosceva nato soltanto per ascoltare e gustare, mettevano alla disperazione chi avrebbe desiderato imitarci o emularci. Dell'Armonia, dono divino, eravamo noi, noi poveri reietti della politica o... dell'economia politica, i sacerdoti e i depositarii, noi gl'intermediarii tra gli uomini e gli Dei!

Fille de la douleur, Harmonie! Harmonie!

Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux!

Son versi codesti, se Dio vuole, non d'un Italiano; e non era, ch'io sappia, precisamente nato di qua dalle Alpi

quel Gian Giacomo Rousseau, che nel *Dictionnaire de Musique* (alla voce *Génie*) esclamava: «Veux-tu savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? cours, vole à Naples écouter les chefs-d'oeuvre de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille: son génie échauffera le tien, tu créeras à son exemple: c'est là ce que fait le génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire, ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime! Que t'importeroit de le connoître? Tu ne saurois le sentir: fais de la musique française!»

21 Chi voglia meglio comprendere il magistero del poeta, confronti questa mirabile raffigurazione con quella scialba dell'HERVEY (*Meditations among the tombs*, in *Meditations and Contemplations*; London, Cornish, p. 20), che magari può aver suggerita al Leopardi la prima idea della sua elegia. — «This monument is distinguished by its finer materials, and more delicate appendages; it seems to have taken its model from an affluent hand, directed by a generous heart, which thought it could never do enough for the deceased. It seems also to exhibit an emblematical picture of Sophronia's person and accomplishments. Is her beauty, or what is more than beauty, her white-robed innocence, represented by the snowy colour? The surface, smoothly polished, like her amiable temper, and engaging manners. The whole adorned, in a well-judged medium between extravagant pomp and sordid negligence; like her undissembled goodness, remote from the least ostentation, yet in all points exemplary. But ah! how vain, were all these endearing charms! How vain, the lustre of thy sprightly

eye! How vain, the bloom of thy bridal youth! How vain, the honours of thy superior birth! How unable to secure the lovely possessor, from the savage violence of death! How ineffectual, the universal esteem of thy acquaintance, the fondness of thy transported husband; or even the spotless integrity of thy character; to prolong thy span, or procure thee a short reprieve!... »

