
FRANCESCA DA RIMINI

Quasi all'ingresso dell'inferno incontriamo questa Francesca, che Dante ha fatto immortale.

Per molti la Divina Commedia non è che due nomi soli; Francesca da Rimini e il Conte Ugolino. E ci sarebbe da fare un bel volume a raccogliere tutto ciò che si è sottilizzato e sofisticato, a voce o per iscritto, intorno a questi due personaggi.

Perchè Dante ha raccontato con tanto affetto i casi di Francesca da Rimini? Perchè, risponde il Foscolo, Dante ha abitato in casa di Guido da Polenta, padre della giovane, e forse vide la camera dove ella dimorò prima di maritarsi, e forse udì narrare il pietoso accidente dalla famiglia e dovè in quella prima impressione concepire quell'episodio, che poi d'anno in anno andò toccando e ritoccano insino a che non l'ebbe condotto a perfezione.— E perchè il poeta ha gittato nell'ombra il peccato e dato rilievo a ciò che di gentile ed affettuoso è nella peccatrice? Per delicatezza e per gratitudine, risponde il Foscolo; perchè accolto ospite in casa il padre, gli sapea male di doverne infamar la figliuola. E perchè, volendo giustificare o attenuare il peccato, Dante non ha fatto menzione di una circostanza di molto momento, storia o tradizione che fosse, cioè del perfido

inganno in che fu tratta la misera che si credea di sposar Paolo, e solo la mattina svegliandosi si accorse di avere accanto il deforme e sciancato Lanciotto, fratello di lui? Perchè una rappresentazione ideale, risponde il Foscolo, non dovea essere sopraccaricata di accidenti reali che ne avrebbero alterata la purezza. E perchè Dante ha uniti insieme nell'inferno i due amanti? Perchè per sì lieve fallo non sono a dir propriamente dannati, risponde Ginguené; anzi, corregge il Foscolo, perchè, se il loro fallo è stato assai grave, come si vede dal verso citato qui sotto con che si chiude il racconto, la misericordia di Dio è stata maggiore, il quale volle aver riguardo a tanto amore e scemare la pena concedendo loro di potersi amare anche nell'inferno. E perchè quel paragone delle colombe? Perchè sono animali lussuriosissimi, salta su un comentatore. E perchè il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? Perchè le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di loro natura ciarliere; e perchè, ripiglia il Foscolo, che ha il torto di prendere sul serio tali futilità, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di parlare e di sfogarsi. E perchè Dante sente tanto dolore, che la mente gli si chiude dinanzi alla pietà de' due cognati? Perchè, risponde insolentemente un frate, egli dovè ricordarsi di aver commesso un peccato simile.

Ecco un esempio dei *perchè* e dei *forse* dietro i quali si stillano il cervello i comentatori di Dante. Mi si dice che nelle conferenze pedagogiche tenute a Firenze si sia molto discorso della Francesca da Rimini, e che il segreto della grande bellezza di quel canto sia stato da alcuni posto nel verso tanto comentato da' comentatori:

Quel giorno più non vi leggemmo avante.

E se questo è, bisogna pur dir che la critica ha fatto

così poco cammino in Italia da essere ancora possibili simili discussioni, proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell'arte.

Ho ricevuto, è un po' più di un mese, una lettera sottoscritta da tre Alunni del Liceo di Bari. Questi bravi giovani volevano da me sapere perchè il Petrarca avea scritto il Canzoniere in italiano e non in latino. E mi raccontavano che ci era una scommessa tra loro, sostenendo chi un'opinione e chi un'altra. Ebbi proprio una brutta tentazione. Volevo rispondere che il Petrarca aveva fatto così, perchè Laura non sapeva di latino. Ma parvemi cosa crudele rispondere con uno scherzo a giovani che disputavano con tanta gravità.

Pur, se la mia voce avesse qualche peso sulla nuova generazione, io direi: Lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffè, e voi gittate via i comentì e avvezatevi a leggere gli autori tra voi e loro solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Soprattutto, se volete gustar Dante, fatti i debiti studii di lettere e di storia, leggetelo senza comentì, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Più tardi ve le spiegherete, educaerete il vostro gusto; ma importa che ne' primi passi non vi sia guasta la via da giudizi preconceppi e da metodi artificiali.

Tra' più belli, appunto perchè tra' più chiari, è il canto di Francesca. Ed io domando con che cuore possono i comentatori innanzi ad una creazione così limpida abbandonarsi a sciarade e indovinelli e fantasticare su tanti *perchè*. Io non mi tratterrò a confutare le assurde risposte perchè il torto qui non è di aver fatte quelle risposte, ma di aver poste quelle domande. Il che avviene quando l'impressione estetica è già cancellata, e la mente

raffredda, e il critico non sapendo cogliere la situazione nella sua integrità, si smarrisce ne' particolari. I quali separati dal tronco, ovvero dalla loro unità, in cui è posta la loro ragion d'essere ed il loro significato, si sciogliono nell'arbitrario, e diventano materia di questa o quella supposizione gratuita com'è e salta in capo al primo venuto. Sgombriamo dunque il terreno di questi *forse* e di questi *perchè*, ed accostiamoci a questa primogenita figliuola di Dante con non altro sentimento che quello dell'arte, e con non altro intento che di contemplare e di godere.

Come Dante fu condotto alla concezione di questa Francesca importa poco. E importa meno il sapere se e che il poeta abbia mutato o alterato della tradizione storica. Ciò che importa è questo, che la Francesca, come Dante l'ha concepita, è viva e vera assai più che non ce la possa dare la storia. Sì, certo, Giulietta ed Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Margherita ed Ermengarda e Silvia hanno una vita più salda e reale che non tutte le donne storiche: perchè l'aridità della cronaca e la gravità della storia toglie a queste tutta la vita intima, ed elle stanno come in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore. Laddove con le altre ci sentiamo a fidanzata e quasi familiari, ed elle ci si porgono amabili e con perfetto abbandono ci rivelano tante riposte gioie, tanti arcani dolori. A questa serie di fanciulle immortali appartiene Francesca, anzi è essa la primogenita, la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni.

Francesca non è nata se non dopo una lunga elaborazione nelle liriche de' Trovatori e nella stessa lirica dantesca. Ivi l'uomo riempie di sé la scena; è lui che opera e parla e fantastica; la donna ci sta in lontananza, nominata e non rappresentata, come Selvaggia e Mandetta; ci sta come il riflesso dell'uomo, la sua cosa, la sua

fattura, l'essere uscito dalla sua costa, senza personalità propria e distinta: concetto che il Leopardi ha rappresentato con tanta altezza nell'*Aspasia*. Talora è un semplice concetto, sul quale il poeta disserta o ragiona come fa spesso il Cavalcanti, e Dante stesso. Poi diviene un tipo nel quale il poeta raccoglie tutte le perfezioni morali, intellettuali e corporali, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica. In questo genere la creatura poetica più originale e compiuta è Beatrice, bellezza, virtù e sapienza, un individuo scorporato e sottilizzato, non più individuo, ma tipo e genere; non femmina, ma il femminile, l'eterno femminile di Goethe. Concezione ammirabile; ma non è ancora la donna, non è ancora persona schietta. La potente virtù creativa di Dante non è bastata a fondere insieme tanta varietà di elementi che si trovano in lei congregati, sì che spesso la ti pare una personificazione e un simbolo, anzi che persona viva. Se in queste costruzioni simboliche, teologiche, scolastiche non troviamo la donna, tanto meno vi troviamo l'amore. Anch'esso è sovente una personificazione, una reminiscenza di Cupido; e quando si sviluppa dal mito, ed opera direttamente come forza naturale, malgrado le lagrime e i sospiri del poeta, ci lascia freddi, perchè troppo idealizzato, e più spesso stima ed ammirazione per le nobili qualità dell'amata e l'eccellenza della forma, anzi che fiamma e furore, come direbbe Ariosto, forza invitta e cieca a cui tutto soggiaccia.

Entro a queste costruzioni artificiali fondate sul culto della donna, posta in cima di ogni perfezione, e simbolo di tutti gli altri ideali che muovono l'uomo, rimane pur sempre il concetto della donna, non solo come il femminile, la bella faccia che l'uomo dà a tutti i suoi ideali, ma come individuo ella medesima, un essere innamorato e gentile. Quest'individuo, sviluppato da ogni elemento eterogeneo, non più concetto, o tipo, o personificazione,

ma vera e propria persona, in tutta la sua libertà, è Francesca. Beatrice è più e men che donna, quando dice di sè:

E chi mi vede e non se ne innamora
D'amor non ne averà mai intelletto.

Ciascuno presenta in queste forme un senso ulteriore e più vasto e alto che non è il senso letterale. Beatrice qui è più che donna, è *angeletta bella e nova*, è il divino non umanato, l'ideale non ancora realizzato, la faccia o apparenza di tutto ciò che è bello e vero e buono, che attira a sè tutti quelli che hanno virtù d'intenderlo, che hanno *intelletto d'amore*. Ma appunto per questo Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. Il che spiega perchè Beatrice non ha potuto mai divenire popolare, ed è rimasta materia inesausta di dispute e di arzigogoli. Francesca al contrario acquistò una immensa popolarità, presso le nazioni anche meno colte, ed anche oggi in moltissimi ella è rimasta la sola figura sopravvivuta della Divina Commedia. Certo, non era questa l'intenzione di Dante, il quale, confondendo poesia e scienza, immaginava che dove fosse maggiore virtù e verità e perfezione, ivi fosse maggiore poesia, e la cosa è tutta al rovescio, perchè la scienza poggia verso l'astratto, l'idea come idea, e l'arte ha per obbiettivo il concreto, la forma, l'idea calata e dimenticata nell'immagine. La scienza è il genere e la specie; l'arte è l'individuo o la persona, e più vi scostate dall'individuo, più sottilizzate e scorporate, e più vi allontanate dall'arte.

Francesca è donna e non altro che donna, ed è una compiuta persona poetica, di una chiarezza omerica. Certo,

essa è ideale, ma non è l'ideale di qualcos'altro, è l'ideale di sè stessa, ed è ideale compiutamente realizzato, con una ricchezza di determinazioni che gli danno tutta la simulazione di un individuo. I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo, amore, gentilezza, purità, verecondia, leggiadria. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. Edipo inconsapevole, Dante ha qui ucciso la sfinge, ed è entrato nel pieno possesso della vita: quella donna che cerca in Paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore. *Amore, Amore, Amore!* Qui è la sua felicità e qui è la sua miseria. Nè ella se ne scusa, adducendo l'inganno in che fu tratta o altre circostanze. La sua parola è di una sincerità formidabile. — Mi amò, ed io l'amai; — ecco tutto. Nella sua mente ci sta che è impossibile che la cosa andasse altrimenti, e che Amore è una forza a cui non si può resistere. Questa onnipotenza e fatalità della passione che s'impadronisce di tutta l'anima e la tira verso l'amato nella piena consapevolezza della colpa è l'alto motivo su cui si svolge tutto il carattere. Appunto perchè amore è rappresentato come una forza straniera all'anima e irrepugnabile, qui hai fiacchezza, non depravazione. Francesca è rimasta il tipo onde sono uscite le più care creature della fantasia moderna: esseri delicati, in cui niente c'è che resiste e reagisca, fragili fiori a cui ogni lieve sof-

fio è mortale, e che si rassomigliano tutte per una comune natura. Gittate in un mondo che non comprendono e da cui non sono comprese, tu le vedi, come Dante le rappresenta, di qua, di là, di su, di giù, menate dall'onda della loro passione, nè possiamo senza strazio vederle nelle tragedie accostarsi più e più, ridenti e spensierate, a quell'abisso che elleno medesime si scavano, e dove va a sprofondare, prima quasi ancora che sia gustata la vita, tanta gioventù e bellezza. Qui è la *tragedia* della donna, variata da mille incidenti, ma con lo stesso fondo. Ofelia, Giulietta, Clara, Tecla, Margherita, Francesca, sono parenti, tutte hanno sulla fronte lo stesso destino. L'uomo nella sua lotta resiste, e vinto anche, l'anima rimane indomata e ribelle: il suo tipo è Prometeo. L'uomo che resista e vinca, può in certi casi essere un personaggio poetico; ma l'aureola della donna è la sua fiacchezza; nè moralista otterrà mai che la donna invasa e signoreggiata dalla passione, ove dalla lotta esca vincitrice, sia altro mai che un personaggio inestetico, virtuoso, rispettabile, ma inestetico. La poesia della donna è l'esser vinta, invano ripugnante contro quella ferrata necessità che Dante ha espressa con rara energia nella frase: *Amore a nullo amato amar perdona*. Ma contrastando e soggiacendo ella serba immacolata l'anima, quel non so che molle, puro, verecondo e delicato, che è il femminile, *l'essere gentile e puro*. La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse. Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza de' sentimenti, poniamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura e desta il più alto interesse, e cava lacrime dall'occhio dell'uomo, e lo fa cadere come corpo morto. Francesca niente dissimula,

niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; nè se ne duole, nè se ne pente, nè cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio. Paolo mi ha amata, perchè io era bella, ed io l'ho amato, perchè mi compiaceva d'essere amata, e sentivo piacere del piacere di lui. Sono tali cose che le donne volgari non sogliono confessare neppure all' orecchio. Chiama *bella persona* quello di che s'invagli Paolo; chiama *piacere* il sentimento che ancora non l'abbandona; e quando Paolo le baciò la bocca *tutto tremante*, certo la carne di Paolo non tremava per paura. Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina: talchè a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l'innocente Giulietta. Ci è qui entro un'aura di tenerezza e di dolcezza che alita per tutto il Canto, una delicatezza di sentimenti squisita, ed una cotal morbidezza e direi quasi mollezza femminile in che è l'incanto di queste nature, e che si sente così bene nel verso:

Farò come colui che piange e dice

così simile di senso, ma così diverso di accento dall'altro:

Parlare e lagrimar vedra' mi insieme.

Un minimo atto di bontà che passa inosservato per gli uomini volgari, è un tesoro per le anime delicate. Intine che cosa avea detto Dante?

..... O anime *affannatè*,
Venite a noi parlar, s'altri nol niega.

Un interprete si maraviglia che Dante non li abbia pregati per *quell' amor ch'ei mena*, come avea consigliato

Virgilio, ed un traduttore latino di Dante, un tal d'Aquino, lo corregge appunto come vorrebbe l'interprete. Che cosa è quell'interprete? che cosa è questo traduttore? Sono orecchi sordi, accessibili solo al rombo del cannone. La sola parola *affannate* basta a Francesca da Rimini: è *un grido affettuoso*, una voce viva di pietà che giunge al suo orecchio nel regno dove *la pietà è morta*, e nella prima impressione il suo primo pensiero è di pregare Dio, come solea fare in terra, per l'Uomo che ha *pietà del suo mal perverso*. E le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un *se*, congiungendovisi immediatamente la coscienza dell'Inferno, e come Dio non è più il suo amico, ed ella non ha il dritto di volgere più a Lui la preghiera.

Se fosse amico il Re dell'universo,
Noi pregheremmo lui per la tua pace,
Poi che hai pietà del nostro mal perverso.

Questa preghiera condizionata, che dal fondo dell'inferno manda a Dio un'anima condannata, è uno de' sentimenti più fini e delicati e gentili, colto dal vero. Non c'è la preghiera, ma c'è l'intenzione; ci è terra e inferno mescolati nell'anima di Francesca; una intenzione pia con linguaggio ed abitudine di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera perchè accompagnata con la coscienza dello stato presente. Un poeta moderno avrebbe analizzato quello che qui è un solo momento complesso e immediato. Avrebbe rappresentata Francesca in un momento d'oblio, viva innanzi a persona viva, e le avrebbe interrotta in bocca la preghiera con un *ahimè, che dissi!* ec., con un rapido ritorno su di sè stessa, che sarebbe un colpo di scena assai patetico e di sicuro effetto. E ciò facendo sarebbe stato critico e non poeta, avrebbe analizzato due movimenti interni e contrarii che qui si

presentano contemporanei, l'uno nell'altro, e la calma e sintetica esposizione di Dante avrebbe ridotta in un artificio rettorico. Il medesimo fanno questi benedetti commentatori, che analizzando e sottilizzando guastano e corrompono il gusto. Francesca dice :

Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto *affetto*,

e i comentatori notano: affetto qui è figura rettorica, e significa desiderio! Gente senza cuore e grossolana, che guasta ogni più delicata bellezza di sentimento. Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice *affetto*, non è già il desiderio che Dante abbia di conoscere la sua storia che le si presenta immediatamente innanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio, non avendo potuto sfuggire a quell'anima delicata il modo commovente col quale Dante chiamandola per nome disse :

. . . . Francesca i tuoi martíri
A lacrimar mi fanno tristo e pio.

E tutto in quest'immagine è così fine e delicato. Morire, per Francesca, è *perdere la bella persona che piaceva tanto a Paolo*; melanconico pensiero di donna e d'innamorata, raddolcito da quest'altro pensiero sopraggiunto ch'ella *morì insieme con lui, fu una morte*. Amore fu per Paolo necessità di core gentile e per lei necessità di donna amata.

Amor che a cor gentil ratto s'apprende....
Amor che a nullo amato amar perdona....
Amor condusse noi ad una morte.

In questi tre versi ammirabili ci è tutto l'eterno romanzo dell'amore, come comparisce alla donna. Questa

Francesca è tanto gentile che quando dee esprimere una cosa che dispiaccia e desti disdegno, dice il fatto nudo e breve senza qualificare, come :

Calna attende chi in vita ci spense....
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse.

Anche dicendo cose indifferenti, ci mette non so che molle e soave, che rivela animo nobile e delicato. Quest' effetto producono i celebri versi :

Siede la terra, dove nata fui,
Sulla marina dove il Po discende
Per aver pace co' seguaci sui.

In quest' anima gentile e innamorata è una cotal misura ingenita, quasi una verecondia e una castità che tu senti quando ella o si arresti, o taccia, o accenni appena, o veli le nudità del cuore. Indi la profonda impressione che ci recano alcune brevi frasi, in apparenza indifferenti. *Ancor non mi abbandona!* Qui sotto senti ancor vivo, eternamente vivo, il fremito della voluttà, il piacere. *Il modo ancor mi offende!* Frase oscura e perciò di poco effetto, ma dove è indicato tutto un episodico dell' anima nel momento che le fu tolta la bella persona. E Francesca si arresta, e non può indursi a mostrare le nudità della passione, i dolci sospiri, il dolce peccato, se non sforzatevi dall' affettuosa domanda di Dante, e tronca la storia avvolgendosi nel suo manto e nascondendosi tutta in quella frase arcana :

Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Hanno dunque anima d' uomo quei comentatori che torturano questa povera frase, e a modo di frati vogliono

per forza che questa donna si confessi e dica quello che dal suo labbro non volle uscire? Veri e impotenti stupratori costoro, che s'industriano di dare un senso preciso a ciò che dee rimaner vago e dubbio e indefinito, cercando invano di alzare il denso velo e strappar all'anima veraconda i suoi misteri. Io mi sdegno quando vedo gente volgare, curiosa e pettegola gironzare intorno a così delicate concezioni.

Da questa misura, da questa verecondia e castità di sentire nasce uno stile tutto cose, come direbbe Montaigne, ma cose pregne di sentimenti, d'impressioni e di misteri. Come i frammenti dell'antica Roma o di Pompei, che ti fanno chinare il capo e fantasticare, questo stile lapidario ti sforza, come Dante, a tenere il capo basso e a pensare. Non un lamento, non un rimprovero, non un rammarico, non disdegni, non movimenti patetici. Quando pur talora l'impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma tranquilla e impersonale, come :

. . . . nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

Le impressioni restano chiuse e involute nelle cose e con tanta più potenza se ne sviluppano e risuonano lungamente nell'anima del lettore.

Tale è Francesca: e chi è Paolo? Non l'uomo, il maschile che faccia antitesi e costituisca un dualismo: Francesca empie di sè tutta la scena. Paolo è l'espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce; l'uno parla, l'altro piange; il pianto dell'uno è la parola dell'altro: sono due colombe portate dallo stesso volere, tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia, ed in

tanta simiglianza ti par quasi che la stessa voce parla da tutti e due, e puoi dire con Dante:

Queste parole da lor ci fur porte,
Da che io intesi quelle anime offense.

E perchè il poeta ha resi indivisibili questi due cuori? perchè di due ha fatto uno? perchè, morta la speranza, vive ancora l'amore?

Per una sublime inconseguenza di Dante, risponde il mio amico Dall'Ongaro, e si cava d'impaccio. E il Foscolo narra di non so quali pietosi riguardi del poeta verso la famiglia di Francesca. E il Ginguenè aggiunge che quei due *che insieme vanno* non sono propriamente dannati; che il loro non fu peccato, ma lieve fallo, uccisi prima che il desiderio divenisse azione; che Dante ha messo il peccato nell'ombra, e dato rilievo alle buone e amabili qualità di Francesca. Così i migliori ingegni sofisticano quando cercano la spiegazione ne' particolari e non nell'insieme.

Que' due vanno insieme e si amano in eterno, non perchè ei non sono dannati; anzi perchè sono dannati; perchè in paradiso il terrestre è alzato a divino, laddove nell'inferno il terrestre rimane eterno ed immutato; perchè i peccatori dell'inferno dantesco serbano le stesse passioni, e perciò sono impenitenti e dannati; perchè Filippo Argenti è nell'inferno così bizzarro come fu in terra, e Capaneo bestemmia nell'inferno come faceva in terra; perchè il dannato è l'uomo che porta nell'inferno tutte le sue qualità e passioni buone e cattive; perciò Francesca ha amato ed ama ed amerà e non può non amare; perciò l'infelice dannata non può staccarsi dal cuore questo Paolo, e lo ha sempre innanzi agli occhi: sentimento che il poeta ha rappresentato sensibilmente ponendole eternamente accanto il suo Paolo. Il qual concetto ba-

senza che una voce non le risponda: è *peccato*, nè può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che avviene allora? innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi, si vorrebbe celare non che ad altri a sè stesso il mistero del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell'anima si accarezza quell'immagine, e si beve il dolce di quei pensieri e si nutrono quei desiderii, insino a che d'improvviso e inconsapevole non si giunga al doloroso passo, al momento dell'oblio e della colpa:

Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!

Questo è il fondo tragico della storia, la divina tragedia rimasta sulle labbra di Francesca, e che il *rêve* di Dante, immaginato in modo così commovente, cava fuori e mette in azione. E qual valore nelle parole di Francesca ha mai questa storia se ne togli il peccato?

Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi, e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, *sospinge* i loro sguardi, e gli occhi immemori s'incontrano, nè già osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora:

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura e scolorocci il viso.

senza che una voce non le risponda: è *peccato*, nè può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che avviene allora? innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi, si vorrebbe celare non che ad altri a sè stesso il mistero del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell'anima si accarezza quell'immagine, e si beve il dolce di quei pensieri e si nutrono quei desiderii, insino a che d'improvviso e inconsapevole non si giunga al doloroso passo, al momento dell'oblio e della colpa:

Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!

Questo è il fondo tragico della storia, la divina tragedia rimasta sulle labbra di Francesca, e che il *rêve* di Dante, immaginato in modo così commovente, cava fuori e mette in azione. E qual valore nelle parole di Francesca ha mai questa storia se ne toglì il peccato?

Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi, e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, *sospinge* i loro sguardi, e gli occhi immemori s'incontrano, nè già osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora:

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura e scolorocci il viso.

Per più fiato: la lotta si ripete, è un resistere, e poi un obliarsi, e poi un resistere ancora.

Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

E non è vero; è una naturale illusione piena di verità in cui cade Francesca; essi furono vinti a poco a poco: ed il giovine cade quando innanzi alla infiammata fantasia si presenta l'obbietto desiato, *argomento di sogno e di sospiro*, non la bocca no, e neppure la bocca ridente, come i comentatori spiegano, ma il riso, che è l'espressione, la poesia, il sentimento della bocca, qualche cosa d'incorporale che si vede errar fra le labbra e come staccato da esse e che tu puoi vedere, ma non puoi toccare.

Quando Francesca è vinta, quando il peccato ch'era già nell'anima si rivela, nel punto stesso del bacio, anzi prima ancora che il peccato le esca di bocca, tra *questi* e la *bocca mi baciò*, tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'inferno, e il tempo felice si congiunge con la miseria, e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella più, diviene l'eternità.

*Questi che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò*

Che cosa è questo? È gioia, è dolore? È gioia ed è dolore, è amore ed è peccato, è terra ed è inferno. È l'amarezza dell'amore che ha per dote l'inferno, è la voluttà dell'inferno che ha per soggiorno l'amore; è un sentimento complesso che non ha parola. È la contraddizione, è il cuore ne' suoi misteri, è la vita nei suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angelo e demonio, è l'uomo.

Di questa tragedia sviluppata nei suoi lineamenti sostanziali e pregna di silenzi e di misteri, Musa è la pietà, — pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente,

che fa vibrare l'anima fino al deliquio. E la Musa è Dante, che dà principio al Canto già commosso; che usa le immagini più delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane vinto da pietà e quasi smarrito; che si sente già impressionato alla sola vista di quei due che insieme vanno; che a renderne la figura trova un paragone così delicato e pieno d'immagini tanto gentili; che alle prime parole di Francesca rimane assorto in una fantasia piena di dolore e di dolcezza, e tardi si riscuote ed ha le lacrime negli occhi; e che nella fine cade come corpo morto, e non è la donna che parla, è l'uomo che piange che fa su lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietà è necessario un perchè? Perchè deve ricordarsi di un peccato simile da lui commesso! Questa grossolana spiegazione non ci rivela un uomo straniero nel chiostro ad ogni affetto umano e avvezzo a udir colpe nel confessionale? Dante è l'eco, il coro, l'impressione, è l'uomo vivo nel regno de' morti, che porta colà un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano.

Tutta questa concezione è così viva e costante innanzi all'immaginazione, che non trovi qui la più lieve dissonanza e il menomo indizio di raffreddamento. Virgilio è di troppo in questa trilogia, e scompare, non fa atto alcuno di presenza. Tutta la composizione sembra tirata di un fiato e in una sola volta; tanta è l'armonia e la perfezione tecnica ne' più piccoli particolari. Lo stesso verso ubbidisce alla possente volontà e risponde con la morbidezza musicale de' suoni alle più delicate intenzioni del poeta.

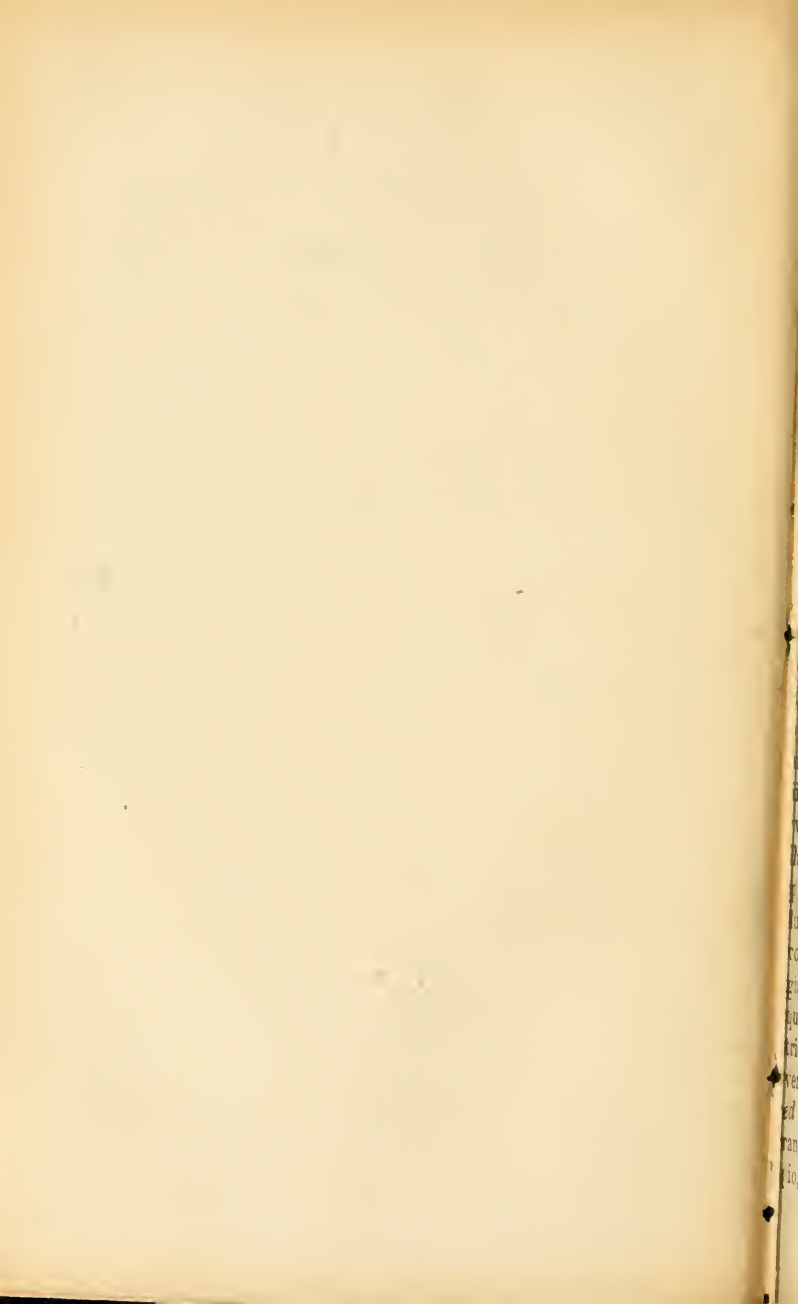
La parola che meglio rappresenta questa perfezione è *genialità*. È il genio che crea e non forma e comunica intorno a sè la sua vita con la facilità e la spensieratezza di chi si trastulla.

In questa produzione geniale vivono i germi delle più

gentili creazioni della poesia moderna, centro la donna uscita dalle astrazioni e dal misticismo, e divenuta persona viva.

Quando io penso a Silvio Pellico, non so persuadermi come tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimenti gli sieno potute sfuggire, e come gli sia uscita dalla penna una Francesca tutta un pezzo e di una fattura così grossolana. E penso pure che la poesia italiana è stata poco felice nella rappresentazione della donna, e che Francesca rimane unica e sola. Da tante liriche non è uscita una sola donna viva. Nell' Ariosto ti commovono i dolci lamenti di Olimpia e Isabella, schizzi superficiali, anzi che serii ritratti. Nel Tasso Armida è raffinata, Sofronia è astratta, Erminia è insignificante, Clorinda è chiusa e fredda. Le donne di Raffaello vivono nelle tele, ma invano ne cerchi i vestigi nelle nostre poesie. Noi abbiamo le donne *sparenti* in cui la vita balena in quel punto che sparisce: vivono nel momento della morte, come Clorinda, Ermengarda. Le donne del Leopardi sono creature iniziali, sparite prime ancora che fosse gustata la vita e l'amore: tale è Silvia o Nerina. Salvo queste poche creature fuggitive, ideali ondeggianti, e straniere alla vita, invano cerchiamo la donna. Dell' Alfieri nessuna donna è sopravvissuta. Manzoni stesso, così potente creatore d'individui, ha messo nella sua Lucia non so che artificiale e oltrepassato. Raggi divini di donna balenano in Beatrice e Laura, ma il sole manca. Se alcuna cosa trovar vogliamo comparabile a Francesca, dobbiamo cercarla in Shakespeare, in Byron, in Goethe, nelle letterature straniere, primo e immortale tipo Francesca.

Yes!



ro
gi
au
tri
ves
ed
wan
io.

IL FARINATA DI DANTE

Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi dimando: — Cosa dunque c'era nell'anima di Dante, quando gli si presentò quell'immagine? quali sentimenti, quali opinioni operavano in lui e gli accendevano la fantasia?

La generazione che passa, scendendo nel sepolcro, lascia memorie ancor fresche che sono come il patrimonio delle famiglie, e i vecchi attori superstiti di un dramma cui sipario è calato, le vanno rimemorando a' figliuoli e a' nepoti coll'eterno intercalare: *io fui*, e mescolano ne' loro racconti passioni già spente e rimase vive solo in loro con passioni ancor verdi, esagerando, lodando, vituperando, cioè a dire poetizzando il tutto. Questa è la prima storia, o piuttosto la prima poesia che lascia profondi vestigi nella nuova generazione. Così la rivoluzione francese è giunta al nostro orecchio prima ancora che l'avessimo letta nelle storie; e Robespierre e i giacobini ne' racconti fattici da' padri nostri ci son parsi qualcosa di simile a que' paurosi fantasmi di cui le nuzie popolano la nostra immaginazione puerile, e le avventure di Napoleone ci son parse una pagina delle *Mille d'una Notte*. Esse sono le prime impressioni che ispirano la nostra giovinezza, e, per non citare che un esempio, il secreto incanto delle poesie del Béranger è in que-

sto appunto, che Napoleone vi è rappresentato meno secondo la storica verità che come si è serbato vivo nella tradizione presso i soldati e i contadini francesi. I tempi di Dante furono preceduti da un'epoca simile, illustrata dal trionfo e poi dalla caduta di parte ghibellina, e da alcuni grandi uomini chiari per valore e per consiglio, Farinata, Cavalcante Cavalcanti, Jacopo Rusticucci, il Tegghiajo e altri. L'impressione che questi grandi nomi, vivi ancora nella tradizione, produssero sopra di Dante, si scorge fin da' primordii del suo poema. A' primi passi che fa nell'inferno, incontratosi in un uomo insignificante, in Ciacco, qual è la prima domanda che fa? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono...

Farinata e il Tegghiajo, che fur sì degni,
Jacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca
E gli altri che a ben far poser gl'ingegni,
Dimmi, ove sono, e fa ch'io li conosca.

Il primo di questa lista e il più grande è Farinata, e Farinata è il primo nel quale c'incontriamo.

Chi legge la storia di Farinata e di que' tempi, non si può difendere da un senso quasi di terrore; e innanzi a tanta violenza di passioni e perseveranza di odii gli parrà che quegli uomini vestiti di ferro fossero poco meno che belve. Ma la storia scritta a questo modo è una vera mutilazione, come quella che rappresenta un lato solo della vita. Se dalla piazza spingiamo l'occhio tra le pareti domestiche e nelle radunanze private, troveremo i Federichi, gli Enzi, i Manfredi, i Latini, i Cavalcanti, così ardenti nelle pubbliche lotte, disputare pacificamente di filosofia e tener corti d'amore e scriver sonetti e ballate certo rozze ancora, ma che pur rivelano un cuore schietto e gentile. In uno di questi convegni pacifici delle Muse, dove si disputava, si poetava, si scioglievano inimmi, si proponevano quistioni, fu letto un sonetto anoni-

mo, indirizzato a' quattro più chiari poeti del tempo, Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Dante da Majano e Cino da Pistoja. Il sonetto non usciva dal convenzionale, ovvero dal senso allegorico allora in voga e conteneva un sogno enigmatico del quale si chiedeva la spiegazione.

Ecco il sonetto :

A ciascun'alma presa e gentil core
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
Del tempo che la stella è più lucente,
Quando m' apparve Amor subitamente
Cui essenza membrar mi da orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, avvolta in un drappo dormendo
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
La paventosa umilmente pascea :
Appresso gir lo ne vedea piangendo.

Questa specie di sciarada o di *rebus* piacque molto a quella radunanza, e parecchi non disdegnarono di farvi risposta, interpretando ciascuno il sogno a suo modo. Fra gli altri era Guido Cavalcanti, poeta già celebre, e che, profondo filosofo e moralista, sforzavasi di alzare la poesia a qualche cosa di sostanziale, maritandola con la filosofia, e dispregiava le nude forme poetiche e con esse i poeti come Virgilio. A Guido non dovè dunque dispiacere un sonetto immaginato secondo la sua scuola e la sua maniera, e non contento a farci la risposta, giudicando esser quello un lavoro di giovane tirone entrato pur allora nell'arringo poetico e che per modestia o timidezza celasse il suo nome, per uno di quei movimenti spontanei che rivelano un nobile core; sentì bisogno di conoscerlo e lo conobbe: l'autore era un giovane di di-

ciannove anni e si chiamava Dante Alighieri. Da quel tempo cominciò fra Dante e Guido una comunanza di affetti che non si ruppe se non per morte. Amendue d'alto ingegno, amendue poeti, amendue innamorati, Dante parlava a Guido della sua Beatrice, e Guido parlava a Dante della sua Mandetta; e quando entrarono nella vita pubblica, amendue d'una parte, amendue esuli, amendue sventurati. Quando Dante perdette la sua Beatrice, così gli scriveva Guido :

Io vegno il giorno a te infinite volte,
E trovoti posar troppo vilmente :
Molto mi duol della gentil tua mente
E di assai sue virtù che ti son tolte.

E a Guido così scriveva Dante, in uno de' suoi momenti di fantasia e di maninconia :

Guido, vorrei che tu e Lapo ¹ e io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel, che ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio ;
Sicchè fortuna od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento,
Anzi, vivendo sempre in un talento,
Di star insieme crescesse il desio.

Quest' ultimo verso è di una singolare energia. Forse non è alcuno che non abbia taluna volta fantasticato in questo modo, abbandonandosi a vane immaginazioni, volgendo le spalle al tristo mondo, e riparando su qualche isola deserta, solo con l' amata, o co' suoi più cari. E tra' più cari di Dante era Guido, il più intimo e il primo de' suoi amici, come dice nella *Vita Nuova*.

Questi erano i sentimenti, queste le impressioni della giovinezza di Dante. La generazione passata gli era in-

¹ Lapo Gianni, altro poeta.

nanzi ne' suoi grandi uomini, di cui parla con tanto affetto e ammirazione. Quando incontra il Tegghiajo e il Rusticucci, dice :

Di vostra terra sono, e sempre mai
L'ovra di voi e gli onorati nomi
Con affezion ritrassi ed ascoltai.

Ascoltai! Si sente qui fresca l'impressione del giovane, le prime volte che gli giungevano all'orecchio quei fatti, E con quale commovente semplicità parla di Ser Brunetto!

Chè in la mente m'è fitta, e or m'accora,
La cara buona imagine paterna
Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
M'insegnavate come l'uom s'eterna.

Quanto alla generazione presente, era quasi una con quella, nelle opinioni, ne'pregiudizii, ne'sentimenti, ne'partiti, negli amori e negli odii. Gl'illustri casati mantenevano il loro primato: gloriosi figli ricordavano la grandezza dei padri. Non ci era più Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, ma ci era Lapo e Fazio degli Uberti, ci era Guido Cavalcanti. Le due generazioni erano una sola storia, tutta viva e presente nell'animo de' contemporanei.

Più tardi troviamo questi uomini involti nelle lotte politiche; e così accaniti come i padri loro: persecutori e perseguitati. Vien poi il tempo della sventura e del disinganno. Guido, appena ritornato a Firenze, muore della malattia contratta nell'insalubre soggiorno di Sarzana, luogo del suo esilio. Dante va errando di città in città, spentagli fin la speranza del ritorno in patria. In quegli anni di tristezza la vita dovè apparirgli altra da quella che gli parve sì bella e sì interessante ne' tempi andati. Fatto parte per sè stesso, alzatosi sopra amici e nemici,

le ire e le ingiustizie partigiane sono in lui temperate da un sentimento più nobile, dall'amor della patria.

Allato a questa vita così piena di realtà, in mezzo a cui Dante si muoveva e a cui partecipava con quella varietà ed energia di sentimenti, che sono il privilegio delle forti nature, ce n'era un'altra, la vita delle scuole e dei libri. Là si apprendeva un'immagine non pur diversa, anzi contraria del mondo e dell'uomo. Il grand'uomo, l'eroe, non era Farinata, ma San Francesco d'Assisi; la grandezza era posta nella povertà, nell'astinenza, nell'ubbidienza, nell'umiltà; la vera azione era la preghiera e la contemplazione; la perfetta vita era estasi, aspirazione a sciogliersi dall'*umano* e attingere il *divino*. Lo stato umano o carnale dell'uomo, la sua purificazione e la sua glorificazione, questa *commedia spirituale* dell'anima¹ è esso appunto il concetto dal quale è informata la *Divina Commedia*, e che giace in fondo a tutte le opere didattiche e poetiche di quel tempo. Dante, come tutti sanno, è l'Anima rappresentata in questi tre gradi della sua Storia, e Beatrice è la Grazia o la Fede, che la conduce a salute. Questo concetto nella sua prima semplicità era non un'opinione astratta o teologica, ma vita e azione; allora c'era la fede, e c'erano i miracoli e c'erano i santi. Al tempo di Dante già non era più un semplice *dato* della fede, ma un *dimostrato*, un concetto teologico-filosofico, mescolato di elementi platonici e alessandrini, di tradizioni pagane, di sottigliezze scolastiche. Indi è che Dante, come Beatrice, è un personaggio non operante, ma contemplante, è un essere allegorico, l'uomo o l'anima nella storia della sua redenzione, è un'idea, non è

¹ Titolo di una rappresentazione allegorica del medio-evo, che è una storia dell'anima concepita secondo queste idee. Lo scopo è mostrare come, sopraggiunta alla natura la grazia, alla ragione la fede, venga l'uomo nell'*interesse* e *perfezione* dell'esser suo; che è il concetto della *Divina Commedia*.

un carattere. Ma in seno a questo Dante ascetico e teologo, venuto dalla scuola e da' libri, è rimasto vivo l'altro Dante, quale la storia ce lo dipinge e quale l'abbiamo veduto dianzi, il partigiano, il patriota, l'esule, lo sdegnoso e vendicativo Dante, tutto *umano* e *carnale*, in flagrante contraddizione con quello. Onde nasce l'originalità della *Commedia*, dove ciò che vi è di più mistico ed ascetico si congiunge con ciò che vi è di più terreno e umano, rappresentazione della vita di quel tempo in tutte le sue gradazioni e contraddizioni, dal più intellettuale sino al più grossolano, da' più alti agl'infimi strati sociali, dalle astruserie della scuola alle lotte della vita pubblica ed a' misteri della vita privata. Certo, questo mondo in tanta varietà di elementi posti l'uno fuori dell'altro non è ben fuso e concorde, e vi permane un fondo astratto e pedantesco che resiste a tutti gli sforzi della fantasia. Sono in presenza due mondi irreconciliabili, un mondo teocratico-feudale, che ha per dogma l'annullamento della personalità, ed il mondo del comune libero, dove la personalità è tutto. Lì hai un mondo lirico-didattico, dove l'uomo è il santo che prega e contempla; qui hai un mondo epico-drammatico, dove l'uomo è l'eroe che opera e lotta; nell'uno l'uomo è ancora involto nell'oscura notte del mito, e ci sta come genere, anzi che come individuo perfetto; nell'altro l'uomo apparisce nel pieno possesso e nella piena coscienza di sè stesso; l'uno è il riflesso filosofico-artistico del passato; l'altro è il preludio della vita e dell'arte moderna.

E quale preludio! A questo mondo della libertà e della coscienza, ritratto dal vivo, da quel fondo vivace di realtà in mezzo a cui Dante era non solo spettatore, ma attore principale e appassionato, appartengono le più originali e profonde concezioni della poesia italiana; qui, in questo mondo, allato a Ugolino, a Pier delle Vigne, a Brunetto Latini, a Capaneo, a Nicolò III, a Guido da Montefeltro;

qui, in mezzo a questo corteggio di grandi figure, si drizza l'immagine di Farinata.

Come dal seno della mistica Beatrice è spuntata nella pienezza della vita reale la donna, Francesca da Rimini, così da entro a questo allegorico Dante, a questo protagonista della *Commedia spirituale* nel viaggio teologico da carne a spirito, a questo essere simbolico, umanità o anima, non ancora l'uomo, piuttosto genere che individuo, piuttosto idea che carattere, esce in luce, puro da ogni elemento mistico e dottrinale, l'uomo libero, cosciente, volente e possente, la compiuta e reale persona poetica, Farinata.

In Dante ci era molto del Farinata: indi la sua grande ammirazione per questo illustre cittadino. Due cose Dante dispregiava sovranamente; ciò che è fiacco e ciò che è plebeo, papa Celestino e maestro Adamo. Il suo ideale, il suo *esser vivo*, il suo *esser uomo*, il virile, l'eroico, è la Forza, non certo la forza materiale, ma la forza dell'animo, ciò che egli chiama *magnanimità*, grandezza d'animo, una forza invitta, che tiene alta la nostra personalità sulla natura e sullo stesso inferno e su tutti gli ostacoli e le vicissitudini. Questo concetto del virile è la Musa del sublime dantesco, nel suo lato negativo e positivo, come nei seguenti motti: *Guarda e passa.* — *Sciaurati che mai non fur vivi.* — *Voler ciò udire è bassa voglia.* — *E per dolor non par lacrime spanda.* — *L'esilio che m'è dato, onor mi tegno.* — *Alma sdegnosa, benedetta colei che in te s'incinse.* — *E cortesia fu lui esser villano.* — Questo concetto lampeggia pure in quella meravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse, presentimento di Colombo, là dov'egli dice ai suoi:

Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza.

E dove dice di Bruto :

Vedi come si storce e non fa motto.

E a questo concetto appartengono tre alte creazioni dell'a *Commedia*, la Fortuna, il Capaneo e il Farinata. Nella Fortuna la Forza non è ancora Libertà, non è ancora uomo, ma è Natura o Necessità, vuota di passione e di lotta, perciò tra le imprecazioni degli uomini immutabilmente beata e serena :

Ma ella s'è beata e ciò non ode :
Con le altre prime creature lieta
Volve sua sfera e beata si gode.

Nel Capaneo il concetto è colto al rovescio e in antitesi a papa Celestino. In questo papa e ne' suoi simili ci è l'assenza della forza, il non esser vivo; nel Capaneo ci è la millanteria della forza, la vanagloria dell'esser vivo: *Qual io fui vivo, tal son morto*. In questa profonda concezione di Dante la forza ci sta non per raggiungere alcuno degli alti ideali, a cui è fatta la nostra semenza, ma ci sta per sè stessa. Se mi è lecito di parlare un po' alla tedesca, è una forza subbiettiva, vuota di contenuto, senza scopo e senza motivo, perciò arbitraria, la forza per la forza. Gli antichi rappresentarono questo concetto nella favola de' Giganti che volevano scalare il cielo, e Giove che li fulmina è appunto la forza delle cose che si vendica e li gitta giù. Prometeo tace ed è tranquillo nel suo martirio, perchè Prometeo è già l'uomo, forza conscia e libera, che ha le sue idee e i suoi fini, e anche vinto si sente maggiore della natura o di Giove. Capaneo non è ancora l'uomo, ma è il nato de' giganti, la forza ancora brutta e naturale, di un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro. In effetti, se guardiamo il di fuori, l'immagine della forza prende le più

grandi proporzioni. Capaneo, ucciso dal fulmine di Giove, non si confessa vinto, anzi dice con jattanza: — Qual io fui vivo, tal son morto. — Nè bastandogli, si studia mettere in maggior risalto la sua forza :

Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
Cruciato prese la folgore acuta,
Onde l'ultimo di percosso fui;
E s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
In Mongibello alla fucina nera
Gridando: buon Vulcano, ajuta, ajuta,
Sì com'ei fece alla pugna di Flegra,
E me saetti, di tutta sua forza,
Non ne potrebbe aver vendetta allegra.

Capaneo concepisce Giove a sua similitudine: si finge un Giove plebeo e grossolano, pura forza materiale, e senz'avvedersene fa il ritratto e la condanna di sè stesso. Codesto Giove è *cruciato* che Capaneo osi vantarsi uguale o superiore a lui; e per farne *vendetta* lo percote con la folgore acuta. Ma non perciò Giove ha potuto piegare l'orgoglio di Capaneo, rimasto morto *qual era vivo*, nè il potrà mai, che che faccia: e qui è l'impotenza di Giove, il suo cruccio perpetuo, la sua vendetta non allegra. Capaneo dal fondo dell'inferno lo sfida e lo ingiuria, come faceva vivo, e per meglio certificare l'impotenza del Dio nella sua lotta contro di lui, ti offre una successione di *sforzi* con un meraviglioso *crescendo*, fino a rappresentare il Dio nell'atto ridicolo di raccomandarsi al buon Vulcano, gridando: — Ajuto, ajuto! — ricordando con amaro frizzo la pugna di Flegra, quando fu assalito da' giganti. E a questo Dio, circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, che cosa Capaneo contrappone? Un semplice *me* :

E me saetti di tutta sua forza.

Rappresentazione meravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta.

Ma tutto questo non è che il di fuori, la simulazione e l'apparenza della forza, di rincontro a cui sembra impotente lo stesso Giove. La vera forza è al di dentro, nell'anima, ed è semplice e tranquilla, nè per affermarsi e farsi credere le è mestieri tanto apparato e pompa esteriore. Capaneo, che sotto alla pioggia del fuoco giace *dispettoso e torto*, sì che *secondo l'apparenza* la pioggia nol matura,

Si che la pioggia non par che il maturi,

più mena vanto, più si sforza di dimostrare la sua forza, e meno ci riesce: perchè la vera forza si vede, non si dimostra. Essendo la sua forza puramente materiale, quando fu percosso dalla folgore, entrò nella sua anima questa persuasione che Giove materialmente è più forte di lui. Ma la sua fiacchezza morale gl'impedisce di fare ad altri e a sè stesso questa confessione, e perciò nel suo linguaggio trovi l'ostentazione della forza, per renderla credibile agli altri e a sè e dare una mentita alla propria coscienza. Il sentimento che nasce da questa contraddizione tra l'essere e il parere, tra la fiacchezza interna o la coscienza della sconfitta e la simulazione della forza e della vittoria, è il dispetto o la rabbia, che è la ribellione impotente de'superbi, quando sono fiaccati e domi da più forti di loro :

O Capaneo, in ciò che non s'immerza
La tua superbia, se' tu più punito :
Nulla martirio, fuor che la tua *rabbia*,
Sarebbe al tuo furor dolor compito.

La folgore di Giove avea colpito non pure il suo corpo, ma l'anima.

Fin qui non abbiamo ancora il virile, l'uomo, la forza libera e consapevole. In Farinata l'uomo comparisce per la prima volta sul moderno orizzonte poetico.

Farinata non solo non mena vanto della sua forza, ma ignora di esser forte. Questo concetto della pura forza, vuota di ogni contenuto, e intenta solo a soddisfare sè stessa, è estraneo al suo carattere. Non sa d'aver forza. Questo solo ei sa, che ama la sua parte con tutta l'energia e la possanza dell'anima. La forza in lui non è potenza astratta e vuota, come in Capaneo, ma è inseparabilmente congiunta con le idee, i motivi e i fini, di cui egli è consapevole e che lo movono all'opera. Questa non è necessariamente forza corporale, anzi può talora dimorare in corpo fiacco; ma è forza d'animo, ciò che Dante chiama magnanimità, quella grandezza morale che abbellisce la fisionomia e ingrandisce nell'immaginazione anche le proporzioni corporali, e che oggi noi chiamiamo *tempra*, o *carattere*.

Il carattere nel senso estetico non è questa o quella parte dell'anima, ma è la personalità tutta intera, tutto l'uomo; non è volontà e potenza in astratto, ma volontà e potenza vivente, manifestata nelle idee, ne'sentimenti, nelle azioni, co'suoi motivi e i suoi fini: ciò che Dante chiama *esser vivo*, e ciò che costituisce l'individuo, la persona libera e consapevole. In papa Celestino ci è assenza di carattere. Nella Fortuna il carattere è cristallizzato, come nella Natura. Nel Capaneo è pura forza, è in potenza, non è in atto. Nel Farinata la forza non è qualche cosa che stia da sè, ma è già un divenuto, e la senti vivere nell'energia delle convinzioni e de'sentimenti e delle azioni. E questo è il carattere, questo è la persona, nella ricchezza delle sue determinazioni, nella libertà de'suoi movimenti vita e azione. Così l'uomo esce

dall'indeterminato del simbolo e del puro ideale e diviene reale, diviene un personaggio drammatico, l'attore.

Ma questo non è fin qui che il nudo e magro concetto dell'uomo, del virile. Ora noi vogliamo assistere al più magnifico spettacolo a cui l'umanità possa essere invitata; vogliamo vedere questo concetto muoversi, animarsi, prender carne, divenire una forma. E quando lo vedremo lì, dirimpetto a noi, compiutamente realizzato, potremo dire: Ecco l'uomo!

Farinata, il grand'uomo della generazione passata, vive già da molto tempo nell'immaginazione di Dante, è un personaggio lungamente covato e ammirato. Già dicemmo che Dante, incontrando Ciaccio, dimandò: — Dov'è Farinata? fa che io lo conosca. — Come giunge nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno: sapea Farinata seguace di Epicuro, e spera trovarlo colà, ma rimane deluso, nessun uomo, solo tombe scoperte:

La gente che per li sepolcri giace,
Potrebbe veder?

chiede a Virgilio: domanda in apparenza generale, la cui sostanza è non in quello che è espresso, ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro ed hanno già espresso gli occhi; e Virgilio lo guarda e l'indovina:

. . . . soddisfatto sarai tosto
Ed al desio ancor che tu mi taci.

E mentre Dante pronunzia una risposta mezza tra la scusa e l'ossequio, ecco una voce uscire improvviso da un sepolcro, e Dante per naturale istinto accostarsi quasi temendo a Virgilio, e Virgilio gridare:

. . . . volgiti, che fai?
Ecco là Farinata che si è dritto,
Dalla cintola in su tutto il vedrai.

L'inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo, ch'egli è già grande nella nostra immaginazione, e non l'abbiamo ancora nè veduto nè udito. Farinata è già grande per l'importanza che gli ha data il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancora e già ce lo figuriamo colossale dalle parole di Virgilio :

Dalla cintola in su *tutto* il vedrai.

Volevi vederlo: eccolo tutto innanzi a te. — Tutto ! Il Tasso, rappresentando Clorinda posta su di una collina e contemplata dall'amante, dice :

Tutto quant'ella è grande era scoperta.

Tutto qui non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in *tutta* la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s'incanta ed oblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il *tutto* di Virgilio: altra è la situazione. Il significato di questo *tutto* è nell'opinione che Dante ha preconcepita di Farinata, e vuol dire: — Lo vedrai in tutta la sua grandezza, — tenendo così l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Siccome l'immaginazione non può concepire l'astratto e l'intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m'ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. Come in pittura, così in poesia lo studio dell'illusione è uno de' più importanti. L'artista vi giunge naturalmente, quando abbia

l'immaginazione chiara e calda, sì che la figura le stia innanzi tutta intera, e non come semplice exteriorità, ma come espressione di ciò che è dentro, come carattere. Di tal natura è l'attitudine in che il poeta rappresenta Farinata :

Ed ei si ergea col petto e con la fronte,
Come avesse l'inferno in gran despetto.

Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti. È un'altra illusione, un altro rilievo prodotto da una parola, *s'ergea*. E qual è il significato di questo *s'ergea*? Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grand'uomo, poniamo pure ch'io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e più mi par grande, più mi rimpiccolisco. E al contrario ci hanno uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti, e a testa alta, e possono stirarsi quanto vogliono, che saranno sempre piccoli: perchè la grandezza è posta non nella realtà delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: — Generale, voi siete grande; — la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo e il gigantesco Kléber ai suoi piedi col capo inchino. Kléber che avea tanto potere sull'esercito s'ecclisava innanzi a Napoleone, perchè Kléber imponeva con la statura e Napoleone comandava con l'occhio; l'uno parlava a'sensi, l'altro ammaliava le immaginazioni. Quel *s'ergea* preso solo materialmente è ridicolo; diviene sublime, perchè non ti dà la semplice figura, ma ti dà il carattere :

Come avesse l'inferno in gran despetto.

Quell'ergersi ti dà il concetto di una grandezza tanto più

evidente quanto meno misurabile; è l'ergersi, l'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l'inferno. Così con un colpo solo di scalpello Dante ha abbozzata la statua dell'Eroe, e ti ha gittata nell'anima l'impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.

L'inferno qui ci sta non per se stesso, nel suo significato diretto e morale, perchè ciò che qui ti colpisce non è certo Farinata peccatore, Farinata in quanto è eretico. Il peccato è menzionato unicamente a dare spiegazione, perchè in questo cerchio si trovino Farinata e Cavalcanti. Dinanzi alla grandezza morale di Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l'inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata. E come l'inferno è scomparso, così è del pari scomparso il Dante simbolico. Dante non è qui l'anima umana peregrina per i tre stadii della vita, ma è un Dante di carne e ossa, il cittadino di Firenze, che ammira il gran cittadino della passata generazione, e rimane come annichilito innanzi a tanta straordinaria grandezza. Eccolo lì, innanzi all'uomo che ha desiderato tanto di vedere: *il suo viso rimane fitto in quel viso*: egli è là, estatico, turbato, e non sa quel che si faccia, ed è necessario che Virgilio lo scuota e lo pinga con le mani verso di lui: — Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accostati, ch'egli ti possa udire: *le parole tue sien conte*.

Io avea già il mio viso nel suo fitto:
Ed ei si ergea col petto e con la fronte,
Come avesse l'inferno in gran despetto,
E l'animose man del Duca e pronte
Mi pinser tra le sepolture a lui,
Dicendo: le parole tue sien conte.

Il gruppo è perfetto di armonia e di disegno. Si vede Fa-

rinata torreggiante sopra l'inferno, e Dante a distanza, immobile, attonito il volto nel volto di lui.

Se questa magnifica *messa in iscora* desta nell'anima il sentimento della grandezza e della forza, le prime parole di Farinata ispirano simpatia e affetto. Sul suo letto di foco, chiuso nella tomba, gli giunge all'orecchio il parlare toscano, e di uomo vivo, e balza in piè:

Ecco là Farinata che si è dritto.

Un cittadino toscano, la loquela del suo paese, la sua Firenze, le più care memorie gli si affollano nell'anima, e rammorbiscono la sua fiera natura e danno al suo accento non so che gentile, l'accento della preghiera. In questa onda di dolci sentimenti si lava e si purifica ciò che è duro ed eccessivo nell'anima appassionata del partigiano, e sente rimorso, *quasi* rimorso di aver potuto come capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua nobil patria:

O Tosco che per la città del foco
Vivo ten vai, così parlando onesto,
Piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio,
Alla qual forse fui troppo molesto.

Forse! sono le sfumature e le delicatezze dell'anima, che balzan fuori in modo spontaneo e irriflesso, evocate da fatti inaspettati e così ingegnosamente inventati. L'improvviso è espresso fino in quel subito erompere delle parole, prima ancor che noi sappiamo onde vengano e da chi. Se Farinata dicesse: — Io fui molesto alla mia patria, — sarebbe un giudizio già fatto e vagliato e determinato. Ma questo concetto gli si presenta ora la prima volta innanzi, colto all'improvviso da una di quelle gagliarde impressioni che mettono l'anima a nudo, e sotto la pressione di dolci sentimenti gli esce dalla bocca una

confessione in quella prima forma provvisoria di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto il tempo di esaminare. Il Leopardi diceva che niente è più poetico del *forse*. Ed io aggiungerò: e niente più profondo; riferendosi alle gradazioni più fuggevoli e più delicate dell'anima. *Fui molesto*, ti dà un giudizio assoluto e astratto; *forse fui molesto*, te lo dà presente, ora appunto, fra tali impressioni, in tali condizioni, te lo dà non nella generalità dell'idea, ma nell'atto della vita.

Le passioni di un'anima nobile, quando anche sieno eccessive, non l'occupano in modo che non resti intatto nel più profondo ed imo alcun che di puro e di grande che vien fuori subitamente in qualche straordinaria impressione, diffondendo la sua luce e la sua simpatia su tutta la persona. Questo alto sentimento che purifica e abbella Farinata nella violenza della sua passione, Dante qui ha fatto scattar fuori con la sua profonda intuizione de' secreti del cuore. Il gran cittadino nobilita e assolve il partigiano.

Ma non è che un momento. E quando Farinata si vede presso quell'uomo e lo ha squadrato e non lo ha conosciuto, diviene quasi sdegnoso, sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Lui, che poco innanzi sentia rimorso di essere stato forse molesto alla patria con le sue passioni, è pur lui che un momento appresso si sente invadere da quelle passioni. La natura ripiglia il suo posto; il partigiano si presenta nella sua crudità. Non basta a Dante esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino. *Chi fur li maggior tui?* In quei tempi di tanta energia il partito non era solo legame di opinione, ma eredità di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo:

Poscia che al piè della sua tomba fui,
Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
Mi dimandò: chi fur li maggior tui?

Io ch'era di ubbidir desideroso,
Non gliel celai, ma tutto gliel apersi;
Ed ei levò le ciglia un poco in soso,
Poi disse: Fieramente furo avversi
A me, ed a'miei primi ed a mia parte,
Ond'io per due fiate gli dispersi.

L'impressione di queste fiere parole accompagnate da gesti così risoluti è irresistibile. E in che è posto dunque tale incanto che spieghi questa impressione? Forse in quel brusco: *chi fur li maggior tui?* o in quell'atto così significativo di altero corrucchio: *levar le ciglia in su?* o forse in quell'unificare ch'ei fa *sè e i suoi primi e sua parte*, come fosse una sola anima e una sola passione? o in quel verbo, piantato lì in ultimo, solitario e staccato, che nella sua sprezzante rapidità ricorda il *veni, vidi, vici*, di Cesare? In tutto questo, o piuttosto nel fondo stesso della concezione saputa afferrare di un getto da cui scaturisce tanta meraviglia ed evidenza di stile, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si comentano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di un uomo d'opera e di comando; è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, senza moti composti o esagerati, senza jattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sè. Troviamo ora nelle parole e riconosciamo quel Farinata, che ci parve nella figura sì grande, superiore all'inferno.

Dante, abbiamo detto, avea in sè del Farinata. Quest'uomo tutto rimpicciolito innanzi a quella grande figura, estatico, ubbidiente, quando ode oltraggiare la sua famiglia, sia pure quegli che parla un Farinata, sente ribollirsi nelle vene il sangue de' padri suoi, e ci apparisce anch'egli colossale e sta a paro con Farinata. Ab-

biamo tanta miseria di comentatori che qui si sentono impacciati, e disputano se Dante era guelfo o ghibellino quando Farinata gli parlava, e come essendo i suoi antenati guelfi e lui un ghibellino possa qui farsi difensore della causa guelfa. O i comentatori politici! Dante è qui nè guelfo, nè ghibellino; Dante è figlio, nè ci è cosa tanto commovente, quanto questo Dante, che innanzi al nemico della sua famiglia e che le sta sopra col piede, obblia il suo partito e sè stesso, e diviene il padre suo e risponde :

S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte
 l'una e l'altra fiata;
Ma i vostri non appreser ben quell' arte.

Qui si sente che il foco dell'ira è montato sul viso di Dante, e che per la sua bocca parlano i suoi antenati. Farinata avea detto: — Li dispersi *per due fiata*, — appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale distinto in due singolari, *l'una e l'altra fiata*; e qual sarcasmo nell'ultimo verso, dove in quell'*arte male appresa* di ritornare in patria si sente un comico serio, che presuppono in chi parla un riso, ma un riso amaro!

Arte mal appresa è uno di quei motti che restano inchiodati nella mente e non si dimenticano più. Il motto è lanciato, e Farinata l'ha raccolto.

Ma in questo rapido cambio di parole, tra botta e risposta, ecco sorgere dalla tomba il Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico e il compagno di Dante.

Farinata avea chiesto: *chi fur li maggior tui?* Dante risponde esser egli Dante degli Alighieri. Questo nome, che avea destata l'ira di Farinata, sveglia ben altra impressione in colui che gli giaceva accanto, nel padre di Guido. Egli pensa: Dante e Guido sono amici, compagni, amendue di alto ingegno. Se Dante è qui e vivo, forse

anche qui è Guido, il figlio mio; e si leva in ginocchio a guardare :

D'intorno mi guardò, come talento
Avesse di veder s'altri era meco ;
Ma poi che il sospacciar fu in tutto spento,
Piangendo disse: se per questo cieco
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio ov' è? e perchè non è, teco?

Ai contemporanei che aveano innanzi la storia di Guido e di Dante, questi versi dovettero suscitare molti sentimenti e idee e memorie per noi perdute: Dante stesso dovè scriverli con grande commozione, perchè, se al mille trecento, epoca del suo viaggio allegorico, Guido era ancor vivo, quando scriveva, era morto. E dovè pensare che per suo consiglio Guido fu mandato in bando; che se potè farlo rivenire a Firenze, fu troppo tardi, perchè morì pochi giorni dopo della malattia contratta nell'esilio; e che egli medesimo, chi glielo avrebbe detto quando Priore sbandeggiava il suo Guido? egli medesimo era esule, e disperato del ritorno. Di tutti questi sentimenti e ricordanze non c'è qui vestigio; tutto questo che pei contemporanei era vivo e presente, per noi è morto: perchè ne' lavori d'arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irrimediabilmente: i comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentimenti e le impressioni e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fino dell'arte. Non c'è poesia che giunge a' posteri intera: una parte muore, nè può disseppellirla la storia. E qual meraviglia? Potete voi disseppellirmi il vostro jeri? Quante impressioni e sentimenti, e non è scorso che un giorno, sono già fuggiti dalla vostra memoria; e non torneranno mai più! Il poeta è uomo e vive nella storia in mezzo al-

l'incidente, nè concepisce l'eterno se non insieme con quello che muore. Quanta parte di poesia è morta nella *Divina Commedia*, quante parole hanno perduta la loro freschezza, e quante frasi il loro colore, e quante allusioni il loro significato! La parola non può come lo scarpello o il pennello rappresentare tutta la figura; essa non s'indirizza a' sensi, ma alla immaginazione, e riesce allo stesso effetto spesso con un tratto solo, con un *tutto*, con un *si erges*. Questo tratto è prosaico, quando lascia inerte e vuota l'immaginazione, ed è poesia quando molte idee accessorie tumultuarono nella mente dell'artista che le ha concepito, e quando esso ha virtù di svegliare nella mente del lettore altrettali idee accessorie. Ma, se queste idee sono personali, la comunanza di sentimenti tra il poeta e il lettore è interrotta, perchè le idee personali sono intransitive, non passano, non si trasmettono, restano nella persona e muojono con la persona. *Mio figlio ov'è? e perchè non è teo?* Questo verso che ha il suo interesse in molte idee personali, legate con que' tempi e con quegli uomini, ha potuto commovere i contemporanei; noi lascia freddi e muti. E nondimeno tutta questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perchè le idee personali sono qui i contorni e gli antecedenti del fatto poetico, occasione e ispirazione, ma non materia e sostanza di una poesia che ha il suo valore e il suo interesse e le sue idee accessorie nella immortale e sempre giovine umana natura, e perciò conserva la sua freschezza, anche quando le impressioni e i fatti e i sentimenti che ispirarono il poeta sieno spenti. In effetti, l'interesse è qui posto ne' varii affetti e sentimenti da cui è travagliata l'anima di un padre, sia Cavalcante, sia altri. Certo non è indifferente, che il padre sia Cavalcante, che il figlio sia Guido e che il poeta sia Dante, e neppure, che guida di Dante sia Virgilio, da Guido avuto a disdegno: la realtà storica concorre all'effetto

generale, ed è l'accidente, l'accessorio, l'accompagnamento obbligato che dà alla creazione artistica l'ultima finitezza, l'apparenza compiuta del vero; oltrechè è qui causa occasionale e ispiratrice, che ha commosso il poeta e gli ha svegliato l'estro. Ma ciò che è uscito dalla fantasia, è una creazione indipendente da ogni idea personale e da ogni accessorio storico, radicata nel fondo vivace del cuore umano, perciò riman fresca e giovane, ancorchè quelle idee e quegli accessori sieno morti. Che è in effetti questa poesia? È una pagina del cuore umano nelle sue più delicate gradazioni. E queste gradazioni sono espresse sensibilmente da tre movimenti istantanei e irriflessi che il poeta attribuisce a Cavalcante, al padre. Dapprima si leva inginocchione; poi si drizza in piè; da ultimo ricade supino; che risponde a tre stati del suo animo; un desiderio misto d'incredulità; poi una dolorosa ansietà; indi un dolore senza nome.

Dapprima si leva inginocchione; il padre non crede quello che la ragione gli dice strano, eppur lo crede, perchè il suo cuore lo desidera: il primo suo atto è un forse, un credere e discredere, è un *sospettare, un volger l'occhio intorno*; e quando cerca e non trova Guido, il padre piange, visto cadere in terra tanta speranza. La situazione è fin qui tenera, ma tranquilla; una parola equivoca di Dante l'alza fino all'angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e accenna al disdegno di Guido per il gran poeta, suo duce e suo maestro, la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili, in quelle prime gare della scuola e de'convegni letterarii, e può molto bene adoperare un verbo di tempo passato, dire *ebbe* a disdegno; ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano, e significa: tuo figlio è morto. Alla improvvisa notizia succede un mo-

vimento istantaneo di ansietà nel suo animo, a cui risponde un movimento parimente istantaneo del corpo :

Di subito drizzato gridò:...

dove il drizzarsi e il gridare è espresso come un'azione quasi unica e contemporanea, e quell'accento straordinario nella nona sillaba, quell *ò* di *gridò* risuona alcun tempo all'orecchio, come corda musicale che dopo toccata segue il suo tintinnio, e rappresenta e dipinge lo strazio e l'affetto della voce. Questi versi straordinarii per la giacitura dell'accento nella settima o nona sillaba, si chiamano per l'appunto danteschi, e, fatti a disegno, sono di grand'effetto. Tale è il noto verso del Tasso, che fa riscontro a questo :

La vide, e la conobbe e restò...

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si desidera di frantendere, si discrede all'orecchio :

..... Come
Dicesti? egli ebbe? Non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Questo non è una figura rettorica, come ne' versi del Tasso :

Io vivo, io spiro ancora? e gli odïosi
Rai miro ancor di questo infausto die?

Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, nè ci era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante ci è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, tro-

vando forme sempre più vive, finchè all'ultimo tocca il più alto dell'affetto. Cosa è la vita per Cavalcante, giacente *nel cieco carcere* della tomba? È la luce, la dolce luce, toltagli per sempre:

Non fere gli occhi suoi lo dolce lume?

A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come assorto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel capo. Pensava: poi che i dannati conoscono l'avvenire, o come ignorano il presente? come Cavalcante ignora che Guido è ancor vivo? Ma il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: — Tuo figlio è morto! — Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessun oso profferirla e si tace: quel silenzio è eloquente più di un discorso. Quando Achille domandò di Patroclo, e vide tutti intorno silenziosi, esclamò: — Patroclo è morto! — Tuo figlio è morto! — e come percosso da fulmine, il ritto in piè cade supino:

Supin ricadde, e più non parve fuora.

Il dolore è sublime, quando all'improvvisa notizia i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutt'ad un tratto e in confuso innanzi all'anima e la soverchiano e la prostrano. Dire questo dolore inesprimibile, ineffabile, indicibile, dire che agli occhi mancarono le lacrime, alla bocca le parole, è usar modi consueti, di nessuna efficacia più. L'inesprimibile, se volete rendermelo sublime, datemegli una espressione. Volete rendere sublime la grandezza, mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore, copritemi di un velo il capo di Agamennone innanzi al sacrificio d'Ifigenia, o fatemi cadere un uomo, come corpo morto, e soprattutto rubatemelo alla vista: meno veggo e più immagino. Di tal natura è la caduta

istantanea di Cavalcante, e dopo — silenzio e tomba — e più non parve fuora.

E qui, nuove miserie de' comentatori. Perchè Dante ha interrotto il racconto di Farinata? Perchè ci ha ficcato in mezzo quest' episodio che non ci ha nulla a fare? Perchè Farinata si mostra insensibile a tanta pietà? Per dirne una, ecco la risposta di Foscolo. Rifrugando le antiche cronache, trova che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata: indi la parentela tra il fatto principale e l'episodio. E se Dante fa rimaner Farinata impassibile alla notizia della morte del genero, gli è per mostrare come *l'uomo pubblico non dee sentire gli affetti privati*. Eccoci caduti in un miserabile *fabula docet*. E da quando in qua è disdetto all' uomo pubblico di versare una lacrima sulle sue private sventure? Ed anche quando ti è richiesto il sacrificio degli affetti privati, non è viltà il sentire, ma cedere al sentimento. Il sacrificio tanto è più nobile, quanto costa più lacrime, e se volete rappresentarmi Bruto che dannava a morte i figliuoli, sta bene: ma se volete ch'io m'interessi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innanzi a uno spettacolo tanto pietoso, non muta aspetto, non move il collo, non piega sua costa. Perchè? Vedete là nel tempio la Giulia di Berchet, in mezzo a popolo variamente atteggiato lei sola immobile, *non ode, non vede, non guarda che in cielo*. Perchè ella sembra estranea a tanto movimento di cose e di uomini? Perchè Giulia è una madre; perchè il suo pensiero è tutto raccolto nel figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato austriaco con l'aquila in fronte, perchè in quel punto il figlio è il suo universo. E perchè Farinata, il magnanimo, rimane immobile come una statua? Perchè egli non vede e non ode, perchè le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima, perchè la sua anima è tutta in un pensiero unico, rimasole infisso come uno strale,

l'arte male appresa, e tutto quello che avviene fuori di sè, è come non avvenuto per lei. E così, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

E se, continuando al primo detto,
Egli han, disse, quell' arte male appresa,
Ciò mi tormenta più che questo letto.

Quest'uomo in tutto questo spazio non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di costui fino alla sua risposta corre un qualche intervallo, riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore, ma per il magnanimo continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che vuol dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, che dico io? che lo rende estraneo al foco dell'inferno; il dolore morale gli fa obbliare la pena materiale, o, per dir meglio, glie la fa ricordare, solo per trovare il suo dolore più grande al paragone:

Ciò mi tormenta più che questo letto.

Chi vuol sentire quanta distanza è tra la vanità militatrice di Capaneo e la severa grandezza di Farinata, vegga qui. Capaneo parla con jattanza, per dissimulare a sè e agli altri la coscienza della sua sconfitta. Farinata non ha nulla a nascondere; niente è nelle sue parole che non sia dentro nell'anima; e innanzi a Dante che gli ha infisso lo strale, esprime la grandezza infinita del suo dolore. Ma quello strale il fiero uomo lo rigetta là ond'è partito — Tu dici che i miei hanno male appresa l'arte di ritornare in patria: ma anche tu saprai per tua esperienza quanto è difficile imparare quell'arte. È lo stesso strale lanciato da Dante che colpisce Dante nel cuore:

Ma non cinquanta volte fia raccesa
La faccia di colei che quaggiù regge.
Che tu saprai quanto quell'arte pesa.

Ma aprendo la ferita nel cuore di Dante, non perciò Farinata sente lenire la sua, e non si può consolare che il popolo sia così *empio*, senza pietà, verso i suoi. Dante gli ricorda, non senza una cert'aria d'ironia, la battaglia dell'Arbia, dov'egli *disperse* i Guelfi:

. . . . lo strazio e il grande scempio,
Che fece l'Arbia colorata in rosso,
Tale orazione fa far nel nostro tempio.

E qui balza fuori un altro tratto di questo carattere così pieno e ricco. Guardate nel suo insieme una battaglia, e vi rapirà in ammirazione; guardate questo o quel momento e voi piangete. Quando Farinata ha detto: — *Io per due fiato gli dispersi*, — quel motto ci par sublime, perchè ci mostra un grand'uomo, che quasi con un solo sguardo mette in fuga gli avversarii. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e gli mostra l'Arbia colorata in rosso, il fiero uomo sospira, egli che aveva detto testè *io*, e non soffre ora di regger sulle spalle egli solo il peso di quel rimprovero, e va cercando compagni; ma rileva tosto il capo trovando nella sua vita la più bella delle sue azioni, di cui la gloria è tutta sua, di lui solo: la scena si rischiara e si abbellà; al cruento vincitore di Arbia succede il salvatore di Firenze, ultima immagine che è la purificazione e la trasfigurazione del partigiano:

Poi che ebbe sospirando il capo scosso,
A ciò non fui io sol, disse, nè certo
Senza ragion sarei con gli altri mosso;

Ma fui io sol colà, dove sofferto
Fu per ciascun di torre via Firenze,
Colui che la difesi a viso aperto.

Quest'ultimo verso è un'epigrafe, l'apoteosi. Ed è rimasto ne' secoli il motto *caratteristico* in cui si chiude e si epiloga la vita dell'Erce.

Certo, il tipo del Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lì dentro la stoffa ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima. La è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone, ha bisogno di esser percossa da impressioni esterne per rendere un suono. Le impressioni sono trovate con grande felicità e originalità, e producono meravigliosi effetti drammatici, ciò che oggi si direbbe *colpi di scena*; il suono è una sola e rapida espressione, ma che lascia intravedere tutte le profondità del sentimento, di un sentimento non sviluppato, non analizzato. È l'uomo ancora primitivo e spontaneo nella sua semplicità, che vive tutto di fuori, e non si raccoglie e non si esamina, di una vita interiore sintetica, che attende l'impressione per raggiare. Per ciò l'espressione è spesso tutta intera in un tratto solo, e quando vai appresso, già non è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che ti è innanzi, ma una nuova impressione e un nuovo sentimento. Ciò che è proprio della maniera di concepire e di esprimere del nostro poeta, i cui tratti sono schizzi, anzi che compiute e ricche rappresentazioni. Quello che è più sviluppato e graduato in una rappresentazione unica, è l'Ugolino, poesia perciò più moderna e più popolare.

Qui mancano i contorni; hai i lineamenti sostanziali; sono guizzi di luce che illuminano a un tratto tutto l'orizzonte, mi si passi la metafora, della vita interna. E tutti i lineamenti presi insieme ti offrono in ciò che ha di più

profondo e intimo il tipo del virile, come Dante l' ha concepito, l' uomo del Comune libero, sciolto dal simbolismo de' tempi teocratici e feudali, formato dalle lotte della vita pubblica, e giunto al più alto segno della forza e della grandezza morale, divenuto un *carattere*.

È tristo a pensarlo, ma è facile a concepirlo, chi sa la nostra storia: l' uomo di Dante, il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia! Dante stesso ne' suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all' arte italiana! Bene abbiamo per lui una ammirazione rettorica, ma siamo fuori del suo spirito.

Dopo il lungo oblio della servitù risensati, Dante fu rimesso sugli altari, e poeti e prosatori tentarono d' instillare nelle vene del popolo un po' di quel sangue e di quella vita. All' uomo del Metastasio, l' uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, all' uomo arcade, si volle sostituire l' uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca. Era un parlar continuo di forza e grandezza e dignità e virilità. Ma l' uomo di Dante, appunto perchè cercato, non si fe' vedere; e appare invece l' uomo arido e astratto di Alfieri, non trovato nel vivo della società, ma nell' alterezza dell' anima solitaria. Così uscirono in luce i Brutti, i Timoleoni, gli Agidi, gl' Icilli, che sono tanto distanti dal Farinata, quanto l' Italia viva e presente di Dante dista da un Italia foggata dal pensiero individuale, e battezzata l' Italia futura

L'UGOLINO DI DANTE

Scendendo nel pozzo de' traditori, troviamo un altro mondo poetico dell'inferno dantesco. Dove sono puniti gl'incontinenti e i violenti, è il regno de' grandi caratteri e delle grandi passioni, è la tragedia: là incontriamo Francesca, Farinata, Cavalcanti, Pier Delle Vigne, Ser Brunetto Latini, Capaneo. In Malebolge, dove sono puniti i fraudolenti, la passione diventa vizio, e la forza diventa malizia; il male o il peccato non è più originato da impetuoso movimento dell'animo, ma da consuetudine inveterata, da moto quasi meccanico, poco lontano dal bestiale, sicchè non sai se ivi l'uomo sia uomo o bestia: l'eroe di questo mondo comico e plebeo è Vanni Fucci, che dice di sè:

. . . . Son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoja mi fu degna tana.

Qui, nel pozzo de' traditori, nel fondo dell'inferno, dall'uomo bestia caschiamo fino all'uomo ghiaccio, all'uomo pietra, a un mondo dove il moto va estinguendosi a poco a poco, sin che la vita scompare del tutto. L'inferno a quest'ultimo punto mi rende immagine di un solo individuo malvagio, prima agitato e consumato da passioni, che poi si trasformano in movimenti meccanici, i quali nella vituperosa canizie si trasformano anch'essi in desiderii impotenti. È la storia del male, che prima mette

in movimento tutte le passioni, le quali a lungo andare diventano vizii ed abitudini, insino a che l'anima logorata istupidisce e rimbambisce. L'umanità nel suo corso ideale va da inferno a paradiso, da carne a spirito; l'inferno è il mondo della carne e il suo progresso è il regresso, cioè a dire un continuo offuscarsi dello spirito, insino a che in ultimo si estingue del tutto. Il pozzo dei traditori segna quest'ultimo stadio, ed è propriamente la morte dello spirito, il puro terrestre, mancato a poco a poco ogni vestigio di vita interiore.

Gli antichi rappresentarono questo momento storico nella lotta de' giganti, *i figli della terra*, contro Giove, *la mente*, natura celeste inferiore a loro di forza e di grandezza fisica, che li vince col fulmine, il prodotto della sua intelligenza...

Cui Giove

Minaccia ancor dal cielo, quando tuona.

Con questo mito concorda la storia biblica degli angeli che si ribellarono contro di Dio. E qui, nel primo ingresso del pozzo, troviamo i giganti, e verso la fine Lucifero; mitologia e bibbia si mescolano, espressioni di una sola idea. I giganti sono incatenati; Lucifero è immane carname vuoto d'intelligenza; non è in loro altra vita che materiale, nè altra poesia che quella della materia, il gigantesco, il quantitativo, carne ammassata a carne, la carne come carne. I giganti dall'ombelico in su sono trenta gran palmi; la faccia d'uno è lunga e grossa, come la pina di S. Pietro a Roma, Anteo è paragonato alla Carisenda. Lucifero è un gigantesco triplicato, con tre teste e sei braccia, grandi elle sole come un gigante; è la poesia della materia. O, per dir meglio, qui non ci è propriamente poesia, neppur quella che viene dal sublime quantitativo; poichè quella grande e subita impressione che è generata dalle proporzioni gigantesche, è qui in-

fiacchita e quasi naufragata ne'particolari simbolici, entro i quali si disperde l'attenzione. Domina l'allegoria; il lettore, non distratto da alcuna impressione estetica, è tutto dietro a cercare il senso di ciascun particolare; sicchè i giganti e Lucifero sono piuttosto segni d'idee, che proprie e vive realtà. Perchè Lucifero ha tre facce? perchè ciascuna faccia ha un colore proprio? e che significano quei colori? perchè Anteo solo è sciolto di tutt'i giganti? E perchè i giganti somigliano torri? Pullulano infiniti *perchè*, lasciati alle dispute de'comentatori, e rimasti il solo interesse in queste rappresentazioni inestetiche. I personaggi, vuoti di spirito, sono meri segni di concetti, figure assolutamente simboliche. Coloro dunque, i quali, come Lamartine o Lamennais, censurano il Lucifero di Dante e lo trovano tanto al di sotto del Satana di Milton, non si accorgono quanto sia assurdo il paragone tra due concezioni così diverse. Satana è lo spirito del male, è tutto l'inferno, e ne ha tutte le passioni. Lucifero è il puro terrestre, inintelligente e bestiale, è l'inferno o il male nella sua ultima degradazione. Quello è il rivale di Dio in tutta la pienezza delle sue forze e delle sue passioni; personaggio altamente drammatico. Questo è il vinto da Dio, e cristallizzato, simile più a motore meccanico, che a libero e conscio attore; personaggio assolutamente prosaico. Lucifero è il re dell'inferno, in questo senso che ne è la più bassa e materiale espressione. Caronte non è ancora il puro infernale, cioè a dire il puro materiale, e perciò prosaico, e tale non è il diavolo di Malebolge, come Calcabrina o Alichino; perchè in questi esseri lo spirito si rivela sempre, sotto una o altra forma tragica o comica; bisogna scendere sino a Lucifero per trovare l'espressione pura e compiuta dell'infernale. Le acque dell'inferno segnano la stessa gradazione. Nelle regioni superiori sono mobili e correnti, e si gittano con impeto in Malebolge,

dove stagnano e imputridiscono. Ma qui ventate dalle ali di Lucifero si agghiacciano, s'indurano, e diventano un mare di vetro, mancato ogni vestigio di vita e moto. Il medesimo è dei peccatori, ne' quali si va estinguendo successivamente ogni apparenza di vita. Mummificati in quel mare di vetro e dannati tutti alla stessa pena, secondo che vai dalla Caina all'Antenora, e dalla Tolomea alla Giudecca, la pena cresce d'intensità, insino a che si giunge all'ultimo sparire di ogni segno di vita. Caino, Antenore, Tolomeo, Giuda non sono personaggi viventi, ma semplici nomi; di vivo e di umano i segni sono sempre più deboli; la vita si va petrificando a poco a poco. Nella Caina i dannati possono esprimere le loro sensazioni; sentono freddo, e battono i denti *in nota di cicogna*; sentono dolore e piangono. Nell'Antenora son tolte loro le lacrime; supini, le prime lacrime s'invetrian come *visiere di cristallo*, riempiono il cavo dell'occhio, ed impediscono il piangere. Pure possono parlare; appresso, anche la parola è tolta, seppellita nel ghiaccio tutta la persona, che ne traspare come *festuca in vetro*. Non movimento, non lacrima, non parola; loro non rimane se non quello che è il puro e vuoto materiale, la positura del corpo.

Effetti estetici qui non nascono e non possono nascere che dalle varie giaciture e combinazioni de' corpi, ora grottesche, ora miserevoli, sempre ingegnose, chiare scolpite e che prendon rilievo da paragoni nuovi e arditissimi. Siamo nel puro descrittivo, la poesia della materia. E che questa materia sia animata, non ci è che appena qua e là qualche debole apparenza, come nel *dattero per figg* di frate Alberigo, o nell'incidente grottesco di Bocca degli Abati. Sono gli ultimi lampi dello spirito. I personaggi hanno poca voglia di parlare, e non dicono il loro nome se non costretti; o, per dir meglio, personaggi veri qui non ci sono, ma una filza di nomi, parte oscuri, parte

illustri, del pari vuoti di vita interiore. Che cosa è Cassio? un uomo *membruto*. E Bruto è un uomo che *si storce e non fa molto*.

In questo mondo ossificato, la poesia è spenta insieme con la vita, non potendo esserci al più che una poesia negativa, cioè l'impressione che produce sull'animo di Dante spettatore questo verace regno de' morti. A questo mezzo è ricorso il poeta per gittare un po' di alta e seria poesia nel comico regno di Malebolge, uscendo nella sua eloquente invettiva contro i Papi. Ma qui ci è un modo ancora più iagegnoso e più fecondo di effetti poetici. Come il comico in Malebolge si risolve nella sublime indignazione dello spettatore, di Dante, così qui questo fondo prosaico si risolve nel disperato dolore del conte Ugolino.

✓ Ma come qui, fra questi esseri petrificati, può aver luogo il conte Ugolino, il personaggio più eloquente e più moderno della *Divina Commedia*?

Gli è che qui Ugolino non è il traditore, ma il tradito. Certo, anche il conte Ugolino è un traditore e perciò si trova qui; ma per una ingegnosissima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggiero, che lo tradì, legato non dall'amore, ma dall'odio. In Ugolino non parla il traditore, ma il tradito, l'uomo offeso in sé e ne'suoi figli. Al suo delitto non fa la più lontana allusione; non è quistione del suo delitto: attaccato al teschio del suo nemico, istrumento dell'eterna giustizia, egli è là, ricordo vivente e appassionato del delitto dell'arcivescovo Ruggiero. Il traditore c'è, ma non è Ugolino; è quella testa che gli sta sotto a' denti, che non dà un crollo, che non mette un grido, dove ogni espressione di vita è cancellata, l'ideale più perfetto dell'uomo petrificato. Ugolino è il tradito che la divina giustizia ha attaccato a quel cranio; e non è solo il carnefice, ese-

cutore di comandi, a cui la sua anima rimanga estranea; ma è insieme l'uomo offeso che vi aggiunge di suo l'odio e la vendetta. Il concetto della pena è la legge del taglione o il contrappasso, come direbbe Dante: Ruggiero diviene il *fiero pasto* di un uomo per opera sua morto di fame, lui e i figli. Se il concetto rimanesse in questi termini astratti, il modo della pena genererebbe il disgusto e non sarebbe senza un'ombra di grottesco. Ma qui il disgusto è immediatamente trasformato nel sublime dell'orrore, perchè l'esecutore della pena non è un istrumento astratto e indifferente di Dio, ma è lo stesso offeso che sazia nel suo nemico la fame dell'odio e della vendetta. A questo non hanno badato quei comentatori di sì tenera pasta che si turano il naso per non sentire il puzzo delle cervella e del sangue, e gridano indecente e disgustoso lo spettacolo. Perchè ciò? Perchè nel lettore vi sono due impressioni, e nel poeta ce n'è una sola. Dante dominato dall'orrore del fatto e con in capo già abbozzata e fervente l'immagine di Ugolino non si arresta alle cervella ed al sangue, che entrano come immagini confuse nella sua visione; egli dice: il teschio e *le altre cose*: e quando Ugolino solleva la testa, e ci scopre quel teschio da lui guasto, Dante non guarda già il teschio, ma Ugolino, e gittando in mezzo l'immagine feroce del pasto e facendogli forbire la bocca, usando de' capelli di quel capo a modo di tovagliuolo, spaventa tanto l'immaginazione, che la tiene colà e le toglie il distrarsi nel rimanente dello spettacolo. Ora chi vuol gustare una poesia, dee rifare in sè quel primo momento creativo del poeta. Ma noi questo canto del conte Ugolino l'impariamo a mente sin da fanciulli, e lo diciamo bello sulla fede de' maestri; e quando ci si sveglia il senso estetico, è già troppo tardi, la prima e ingenua impressione è perduta irreparabilmente, e non sappiamo ritrovarla, non ringiovanirla. Raffreddati non sentiamo, ma analizziamo; l'in-

tero della concezione ci sfugge, e meno ci sentiamo atti a riafferrare l'insieme, più dimoriamo nei particolari, ed allora è ben naturale che noi scopriamo le cervella e il sangue, e ci turiamo il naso. Chi ha virtù di lavarsi da queste seconde impressioni e riverginare il suo senso estetico, non vede qui tendini, nervi e cervella; la fantasia di Dante è rapida e non glie ne lascia il tempo; ma rimane come spaventato e annichilito innanzi a quella colossale apparizione, impregnata di odio, e di odio non settario¹, ma di uomo e di padre offeso, e sospetta qualche terribile istoria che ha condotto un essere nato di uomo ad atto così fuor dell'umano, così ferino. Or quando l'uomo in proporzioni così ideali occupa la scena, tira a sè l'occhio e l'anima dello spettatore e gli ruba ogni altra vista, ogni altra impressione. E guardate che grandezza di proporzioni Dante ha date a questo Ugolino. Sembra che quel suo atto così straordinariamente feroce sia espressione adeguata del suo odio, e basti già a colpire di terrore la immaginazione; ma no, egli è più fiero che la sua azione, e si manifesta in quell'atto e non si appaga, come un malcontento artista che non vede sulla carta il suo ideale e non lo spera. Il dolore di Ugolino è *desperato*, non saziato, non placato da quella vendetta: il suo dolore riman vivo e verde, tanto che a solo pensarci, *pur pensando*, lacrima, come pur ora fosse stato offeso. Anche in Shakespeare ci è un padre a cui sono ammazzati i figli, e: *che fai?* gli grida un amico: *non calcarti il cappello, non torcere gli occhi così: pensa a vendicarti.* — *Egli non ha figli!* risponde Macduff. Risposta spaventevole, che fa intravedere nel padre la disperazione della vendetta, non potendo ammazzare i figli di colui che ha ammazzati i figli suoi. Ma il concetto

¹ Aroux dice: *toute la haine du sectaire incarnée dans le père altéré de vengeance.* Io qui trovo il padre, ma non veggo il settario.

di Dante è ancora più alto. Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, e rimane insoddisfatto, e non perchè desideri una vendetta maggiore, ma perchè non c'è vendetta che possa saziare il suo dolore, essere eguale al suo odio. Il suo dolore è infinito; la sua anima rimane al di sopra della sua azione. È stata notata una certa somiglianza tra le prime parole di Ugolino e le prime di Francesca¹; vi è certo lo stesso concetto, ma con diversa musica. Perchè nelle due situazioni vi è qualche cosa di simile e di diverso, somiglianza di concetto con diverso sentimento. Amendue ricordano con dolore il passato. Cedono alla dimanda di Dante, e piangono e parlano insieme. Ma per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto con la miseria presente, e la sua anima innamorata ingentilisce il pianto ed abbellisce il dolore: onde la mollezza e la soavità di quei versi:

. Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.
Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto,
Farò come colui che piange e dice.

Per Ugolino passato e presente sono d'uno stesso colore, sono uno strazio solo che sveglia sentimenti feroci e ravviva la rabbia; attraverso le sue lacrime vedi brillare la cupa fiamma dell'odio. Il *rodere* è posto accanto al lacrimare; quell'uomo piange, ma il suo pianto ti spaventa, e ti pare ad ogni tratto che in mezzo alle lacrime, mutato il dolore in rabbia, dia di morso a quel teschio. Parla e piange, e non già per fare il volere di Dante, come la gentile Francesca, ma per odio, perchè

1 Parlare e lacrimar vedra' mi insieme.
Farò come colui che piange e dice.

le sue parole fruttino infamia al traditore. L'ultima pen-
nelleggiata è in quel terribile *tal vicino*. Vicino risveglia
idea benigna d'amicizia e dimestichezza di uomini che vi-
vono ed usano insieme; ma in bocca ad Ugolino è una
ironia amara.

Con questa combinazione patetica la poesia entra an-
che in questo prosaico fondo dell'inferno, e fonde il ghiac-
cio e risuscita la vita. E la poesia non è altro che la
rappresentazione del tradimento, che è la colpa qui pu-
nita in tutte le sue gradazioni, fatta non dal traditore,
il cui cuore indurito e perciò ghiacciato è morto ad ogni
sentimento, è immobile come quel teschio, ma fatta dalla
vittima, divenuta il suo carnefice.

Creata questa situazione, il regno della ghiacciata è
prosaica necessità ridiviene il regno libero dell'arte. Ugo-
lino, se, come traditore, è lui pure tra' ghiacciati, come
vittima, posta lì dal divino giudizio col capo come *cap-
pello* al capo dell'offensore, è non solo un istrumento
fatale dell'eterna legge, ma l'offeso che mette nell'adem-
pimento dell'ufficio tutte le sue passioni di uomo e di pa-
dre. Indi è che nella rappresentazione della pena il con-
cetto della giustizia rimane un sottinteso: nè il poeta vi
fa alcuna allusione, nè Ugolino ne ha coscienza. Bertran
dal Bormio è non altro che peccatore e dannato, che ri-
conosce in sè la giustizia della pena e può dire:

Così si osserva in me lo contrappasso.

In questo caso l'interesse poetico non può nascere che
dall'orrore e dalla meraviglia di una pena così insolita,
un busto che tien per le chiome pesol con mano il suo
capo tronco, un orrore e una meraviglia che si trasfor-
ma in un appagamento intellettuale quando la pena è
spiegata e legittimata. Ma Ugolino qui non è il pecca-
tore e il dannato, e non è neppure un esecutore della

legge divina se non inconscio. Una sola cosa egli sa, di aver sotto a'denti il teschio del suo nemico e di sfogare in quello il suo odio. Dante stesso non è colpito se non da ciò che in quel fatto è personale, sfogo d'odio d'uomo offeso :

O tu che *mostri* per sì bestial segno
Odio sovra colui che tu ti mangi,
Dimmi il perchè, diss'io, per tal convegno:
Chè *se tu a ragion di lui ti piangi*, ec.

Così Ugolino è un personaggio compiutamente poetico, che può manifestarsi in tutta la ricchezza della sua vita interiore.

Già in pochi tratti il poeta ha abbozzata questa colossale statua dell'odio, di un odio che rimane superiore a quel *segno bestiale*, che già ha fatto tanta impressione in Dante. Ma in seno all'odio si sviluppa l'amore e il cupo e il denso dell'animo si stempra ne' sentimenti più teneri. Quest'uomo odia molto, perchè ha amato molto. L'odio è infinito, perchè infinito è l'amore, e il dolore è disperato, perchè non c'è vendetta uguale all'offesa. Tutto questo trovi mescolato e fuso nel suo racconto, non sai se più terribile o più pietoso. Accanto alla lacrima sta l'imprecazione; e spesso in una stessa frase c'è odio e c'è amore, c'è rabbia e c'è tenerezza: l'ultimo suono delle sue parole, che chiama i figli, si confonde con lo scricchiolare delle odiate ossa sotto a'suoi denti.

Gli antecedenti del racconto sono condensati in rapidissimi tratti, che ti risvegliano tutta la vita del prigioniero, al quale i mesi e gli anni che per gli uomini distratti nelle faccende volano come ore, sono secoli contati minuto per minuto. Ugolino è chiuso in un carcere, a cui viene scarsa luce da un breve foro, al quale sta affisso; ed il suo orologio è la luna, dalla quale egli conta i mesi della sua prigionia. Quell'angustia di car-

cere paragonato ad una *mula*, quel piccolo *portugio*, e le ore contate sono tutto il romanzo del prigioniero nelle sue forme visibili. Nè con meno sicuri tocchi è rappresentato l'animo. Due sono i sentimenti che nutrono l'anima solitaria di Ugolino, l'incertezza del suo destino e l'accanimento de' suoi nemici. Ciò che più strazia il prigioniero, è il dubbio, è il *che sarà di me?* la fantasia esagitata da' patimenti e dalla solitudine si abbandona alle speranze e a' timori. Ugolino ignora la sua sorte, e teme e spera: l'idea della morte non può cacciarla da sè. E rimane in quest'ansietà, quando viene il mal sonno che gli *squarcia il velame del futuro*. Il poeta di tutta questa storia intima non esprime che l'ultima frase, la quale ad un lettore anche di mediocre immaginazione fa indovinare il resto, ma in quel modo vago e musicale che è il maggiore incanto della poesia. Il *mal* sonno! Quel *mal*, quella imprecazione e maledizione al sonno fa intravedere quante speranze esso ha distrutte, quante illusioni ha fatte cadere! Il sogno è un velo, dietro al quale è facile vedere le agitazioni della veglia: il reale si rivela sotto al fantastico. Ruggero, Gualandi, Sismondi, Lanfranchi stanno presenti innanzi al prigioniero, crudeli in sè e nei figli, e ora gli appaiono in sogno cacciando il lupo e i lupicini; l'occhio vede animali, ma l'anima sente confusamente che si tratta di sè e de' suoi figliuoli, e quel lupo e quei lupicini si trasformano con vocabolo umano in *padre e figli*. L'uomo in sogno quando s'immagina di essere inseguito e vuol correre, come sta immobile in letto, gli pare che le gambe sieno indolenzite e tarde al corso. Quel povero lupo non è che il padre e non può correre e si sente già ne' fianchi *le acute zane*:

In picciol corso mi pareano stanchi
Lo padre e i figli, e con le acute zano
Mi pareva lor veder fender li fianchi.

Qui entrano in iscena nuovi attori; Ugolino non è solo; compariscono i figli proprio nel momento della crisi, e per più strazio. Anch'essi sognano; sentono fame e domandano pane. Il padre congiunge il suo sogno con quello de' figli, e l'ultima sua impressione è: Morire, e morir di fame! Questo è ciò che *si annunziava al suo cuore*. E gli par così chiaro, che non sa come non lo senta anche Dante e non se ne commova al pari di lui:

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
Pensando ciò che al mio cor s'annunziava,
E, se non piangi, di che pianger suoli?

Quando siamo presi da passione, vorremmo che tutti partecipassero al nostro dolore, e ci fa male la vista delle persone indifferenti. Una madre del popolo che teme ucciso il figliuolo, va correndo per le vie forsennata chiedendo alla gente: l'avete veduto? quasi tutti sapessero di chi parli o di che si affanni. Ugolino nel sogno suo e dei figli vede già tutta la sua storia, e quando alzando gli occhi a Dante, non vede in quel volto più curioso che commosso le stesse sue impressioni, gli par quasi che colui non abbia anima d'uomo, e se ne sdegna, e gliene fa improvviso e brusco rimprovero. Fieri accenti, che usciti dalla sincerità di un dolore impaziente e sdegnoso non movono collera in Dante, anzi accrescono la sua commiserazione e gli tirano per forza lacrime non ancora mature.

Questa rappresentazione può parere scarna a quelli che sono inclinati alla retorica e all'analisi, a ridurre i sentimenti in pillole, a diluire in un volume *le ultime ore di un condannato a morte*. Essa è un capolavoro della maniera dantesca, che è la grande poesia, quel dipingere a larghi e rapidi tocchi, lasciando grandi ombre illuminate da qualche vivo sprazzo di luce. Tutto è al di fuori; tutto è narrato, anzichè descritto o rappresentato, ma narrato in modo che l'immaginazione, fatta attiva e ve-

loce, riempie le lacune e indovina il di dentro. Non è un quadro, ma uno schizzo, tale però che il lettore ti fa immediatamente il quadro. E questo avviene perchè il quadro esiste già nella mente del poeta, esiste e si rivela in quello schizzo così chiaramente, ch'egli si sdegnerebbe, come Ugolino, se il lettore rimanga freddo ed abbia aria di non capire. La grandezza dell'ingegno non è in quello che sa dire, ma in quello che fa indovinare. 7

L'importanza di quello che segue, è tutta nella presenza de' figli. Se Ugolino fosse solo, il racconto finirebbe qui, nè il fiero uomo dimorerebbe ne' particolari della sua agonia. L'offesa non è la morte sua, ma de'suoi figliuoli. E questo lo rende altamente interessante. Ve ne accorgete al tono così tenero e molle del suo dire, quando per la prima volta mette in iscena i figli:

Pianger sentii fra 'l sonno i miei figliuoli,
Ch'eran con meco, e dimandar del pane.

Questa vista lo commove tanto, che provoca la sua sdegnosa e brusca apostrofe a Dante, non commosso del pari al pensiero di ciò che si annunziava al cuore del padre. Quello che si annunziava al cuore era non il dover morir lui, ma il dover vedersi morire i figliuoli. E quando sente chiamar l'uscio di sotto all'orribile torre, il primo suo atto è guardare in viso i figliuoli, che non avevano sentito nulla ed erano ignari della loro sorte. Una vena di tenerezza penetra in questa natura salvatica; l'amore paterno abbellà la sua figura e raddolcisce anco il suo accento. Quella musica scabra ed aspra nel principio e nella fine, quella musica dell'odio ferino, prende qui la morbidezza e la soavità quasi dell'elegia.

C'è qui un nuovo Ugolino, che non si può concepire da sè, che ha bisogno, per esser compreso nel suo infinito dolore, di essere studiato ne' figli.

I figli sono giovinetti, stranieri alle passioni e alle lotte politiche, nuovi de' casi della vita, che si trovano colà dentro e non sanno il perchè. Il padre è tutto il loro universo. L'ideale di questa *età novella* è la serenità della vita. Nell'anima del fanciullo è sempre qualche cosa che ride, una festa interiore che apparisce nella purezza e soavità dei suoi lineamenti. La sua presenza rasserena l'umana tragedia; e spiana le grinze dal volto di Goetz, quando tornando dalle battaglie fanciulleggia col suo figliuolo, e fa ridere in mezzo alle lacrime Andromaca, *ridea piangendo*, come dice Omero, quando vede il suo bambino palleggiato dal padre. Tale è lo schietto ideale del fanciullo, l'ideale sereno di Omero. Il fanciullo è senza coscienza, senza quel formidabile dimani, che noi consuma, e tra le tempeste della vita a noi piace talora di affissarci in quella pace. Ma se la tempesta minaccia anco d'inghiottire quel povero capo innocente? Allora non c'è nulla che uguagli il patetico di questa situazione. Meno il fanciullo ha coscienza del pericolo, e maggiore è lo strazio. Noi ci poniamo in suo luogo, ci facciamo la sua coscienza, e pensiamo fremendo a que' mali che gli stan sopra, de' quali la sua innocenza è quasi un'inconsapevole ironia. Ho visto io un fanciullo scherzare colla coltre della bara, dove fra un minuto dovea esser posto suo padre, e un uomo del popolo asciugarsi gli occhi e dire: povero fanciullo! E costui era spettatore indifferente; e, se spettatore fosse il padre, il padre che sa di dover morire lui e i figliuoli, ed essi nol sanno? Ecco la situazione del conte Ugolino. Nasce una differenza, un contrasto di attitudini e di sentimenti, quella dualità da cui esce il dramma. E già la vedete scolpita vigorosamente con immensa pietà fin nel primo aprirsi della scena. Ugolino, al sentir chiavar l'uscio della torre, guarda in viso a' suoi figliuoli. Vorrebbe dire: poveri figli! E nol dice: lo dice il suo sguardo. Lo strazio è tale che gli toglie

la parola e le lacrime. Tutta la sua vita è raccolta in quello sguardo:

..... Guardai
Nel viso ai miei figliuoi, senza far motto.
Io non piangeva, sì dentro impietrai.

Ma i figli piangono. E non perchè comprendano, ma perchè veggono il padre guardare così:

Piangevan elli, ed Anselmuccio mio
Disse: tu guardi sì, padre: che hai?

Tu guardi sì. Anselmuccio non sa definire, nè spiegare quel modo di guardare: quel *sì* significa *in modo così fuori del naturale e dell'ordinario*. Che hai? domanda il fanciullo. Lo strazio è tutto nella coscienza di quello sguardo senza parola e nell'innocenza di quello *che hai?* accompagnato con lacrime. Il contrasto vien così naturale, e nella sua profondità è così chiaro, che ti mette senza più nell'intimo della situazione. E se un pittore dovesse scegliere un'attitudine sintetica che ti ponesse avanti i tratti sostanziali di questa poesia, sarebbe quest'essa: perchè qui sei proprio al momento decisivo del racconto; ed hai già nell'attitudine del padre e de' figli tutti i *motivi* del più alto patetico.

Il primo pensiero del padre è i figli. E il primo pensiero de' figli è il padre: che hai? Se il padre prima non lacrimò e non fe' motto, perchè rimase impietrato, ora non parla e non lacrima per non addolorare più i figli. L'amore gli vieta ogni espansione. La passione ha bisogno di sfogarsi, e non potremmo sopportare il dolore, se la natura benefica non ci sospingesse ad urlare, a imprecare, a piangere, a strapparci i capelli, a morderci le mani; quel padre dovrà divorare in silenzio il suo dolore, comprimere la natura, forzare la faccia ed il gesto, essere statua e non uomo, la statua della disperazione:

Però non lacrimai, ne rispos'io
Tutto quel giorno, nè la notte appresso.

La compressione è tanto più violenta, quanto maggiore è la tenerezza di quello *che hai?*, e quanto è più commovente quell' *Anselmuccio mio*, che ricorda tante care gioje di famiglia in tanto mutata situazione. Ma una così lunga compressione della natura, che vuole e non può sfogarsi per tutto un giorno e una notte, questa tragedia tutta e solo al di dentro, a cui manca l'espressione, è la negazione di ogni poesia, portata al di là della forma e perciò della sua vita. Esteticamente non vive ciò che non può essere rappresentato. Come l'anima ghiacciata del traditore è la fine della vita infernale, così l'immobilità di Ugolino è la morte del sentimento, rimasto senza lacrima, senza accento, senza gesto, senza espressione. Questo chiudersi muto dell'anima nella sua disperazione, può essere in certi momenti sublime, ma a patto che abbia anch'esso la sua espressione, come fe' quell'artista, che ad esprimere il dolore inesprimibile del padre innanzi al sacrificio d'Ifigenia, gli coprse la faccia di un velo. Ed anche in questo caso, il fatto dee finir subito, dee subito venir la morte a chiudere una situazione che, protratta, sarebbe prosaica o ridicola. Bello è Cesare che si ravvolge nella sua toga, ma a condizione che muoja immediatamente dopo. Ma Dante ha fatto qualche cosa di meglio; ha trasformata la statua in uomo. Perchè, se vuoi ch'io m'interessi a' tuoi personaggi, per straordinarie che sieno le situazioni in cui li metti, non dêi far mai che in quelli sia cancellato l'*homo sum*, la faccia umana, anzi l'uomo dee comparire, perchè io vegga meglio il contrasto e senta l'infinito di quella muta disperazione. In quella notte di silenzio, la fame avea lavorato e trasformato il viso del padre e de' figli, e quando, fatta un po' di luce, quella vista lo coglie impreparato, in un

momento naturale d'oblio l'uomo si manifesta e prorompe in un atto di rabbia tanto più feroce e bestiale, quanto la compressione fu più violenta, e più inaspettata e più viva è l'impressione di quella vista :

Come un poco di raggio si fu messo
Nel doloroso carcere, ed io scorsi
Per quattro visi il mio aspetto stesso;
Ambo le mani per furor mi morsi.

Quest'uomo, che in un impeto istantaneo di furore dà di morso alle sue mani, è già in anticipazione colui che nell'inferno è fissato ed eternato co'denti nel cranio nemico, come d'un can, forti. Ma quanto dolore ha prodotto tanto furore! *Per quattro visi!* Trovi fuso insieme ciò che v'è di più tenero e ciò che v'è di più salvatico, fuso in modo, che, se per necessità di parola v'è un prima e un poi, innanzi all'immaginazione è un solo atto, un sentimento solo complesso e senza nome, e non puoi figurarti quel padre mordersi le mani, che non lo vegga insieme guardare in quei quattro visi.

L'impressione di quell'atto ne' figli accresce l'effetto, e lo porta sino ad una irresistibile commozione di tutto ciò che si muove nelle nostre fibre. Non intesero già quel primo sguardo del padre fisso e travolto, quando senti chiuder l'uscio: *Tu guardi sì, padre che hai?* Ora non solo non intendono, ma fraintendono quel suo mordersi la mano. *Credendo che il fessi per voglia di manicar.* Ignari delle nostre passioni, interpretano quell'atto nel modo più immediato e letterale. Sentono fame, e giudicano da sè: mordere significa per loro mangiare. Il padre che per fame si mangia le mani è tal cosa, li percuote di tale spavento, che ad un attore intelligente farebbe comprendere tutto ciò che si chiude in quel grido: Padre! accompagnato col subitaneo levarsi in piè di tutti e quattro, essi che stavano a terra esausti per fame. Quel grido,

quel levarsi in piè ha la virtù di arrestare il padre, di restituirgli la padronanza di sè, tolto per forza a quell'istante di oblio, di fargli ricordare che è padre, e non gli è permesso di essere uomo. Quel loro offrirsi in pasto al padre non è già sublime sacrificio dell'amor filiale, sentimento troppo virile ne' teneri petti; è un'offerta trasformata immediatamente in una preghiera, come di cosa desiderata e invocata: Uccidici! tronca la nostra agonia!

. Tu ne vestisti
Queste misere carni e tu le spoglia.

Misere carni! Essi sentono già dissolversi e mancar la vita. *Misere* qui vuol dire estenuate, dove già penetra la morte. Quelli che spiegano la parola in senso spirituale e ti pescano qui un concetto teologico, meriterebbero di andare a braccetto col padre Césari, che fra tante sue bellezze di Dante trova qui una bruttezza, un fatto fuor del naturale e del verosimile, proprio qui, in questo Coro de' quattro immortali fanciulli, che è stato l'ammirazione de' secoli.

Ugolino, ritornando padre, ritorna statua:

Quetaimi allor, per non farli più tristi,
Quel dì e l'altro stemmo tutti muti.

Quegli *u* del secondo verso ti fanno venire il freddo: tanto il suono è cupo. Nel padre un silenzio di compressione, ne' figli è un silenzio d'agonia, ma non è quel prosaico *non risposi* e *non lagrimai*; è un silenzio illustrato e fatto eloquente da un grido che annunzia la prossimità della catastrofe. Oramai, non è solo il corpo prostrato dalla fame; anche l'anima è attinta, e non regge più. Ugolino invoca la terra che si apra e l'inghiotta; e la maledice e la chiama crudele:

Ahi cruda terra, perchè non ti apristi?

È l'impazienza della fine; mancata è la forza del soffrire, logorata pure da quella lunga compressione, da quel lungo sforzo contro natura. Ma il feroce poeta nol lascia, che non gli abbia bene infissa nel cuore un'ultima pugnata, per la mano di que' fanciulli terribili, ignari nella loro innocenza delle ferite che fanno:

Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
Dicendo: padre mio, chè non m'aiuti?

come se il padre possa e non voglia aiutarlo.

Sopravviene la catastrofe. E il padre li vede morire, così vero, come è vero che Dante vede lui, morire ad uno ad uno, e fu uno strazio di tre giorni:

Quivi morì; e come tu mi vedi,
Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
Fra il quinto dì e il sesto. . .

Non ci è un particolare vuoto. Quello spettacolo di morte si ripete quattro volte, e a lunghi intervalli, entro tre giorni, e fu possibile che un padre vedesse questo, e starsi quieto, tener chiuso in sè il martirio, snaturarsi, disumanarsi.

Succede lo scoppio. L'anima lungamente compressa trabocca. E non è già sfogo eloquente di un sentimento umano, conscio e attivo, intelligibile a sè e agli altri. È sfogo di un'anima infranta, più simile a convulsioni, a delirii, che a discorsi. Non sono pensieri, e quasi neppure parole: sono grida, sono interjezioni. È l'espressione nella forma brutta. È l'affetto nella forma istintiva e animale. Vivi i figli, non poté chiamarli per nome, non poté esprimere la sua tenerezza, il suo dolore: eccolo li ora, a brancolare sopra ciascuno, e chiamarli, chiamarli per tre giorni:

E tre dì li chiamai, poi ch'ei fur morti.

Prima che morisse il corpo, morto era l'uomo; sopravviveva la belva, mezza tra l'amore e il furore, i cui ruggiti spaventevoli non sai se esprimano suono di pietà o di rabbia. Qui non c'è più analisi, qui non c'è più un pensiero, non un sentimento chiaro e distinto. Quel chiamare i figli era dolore, era tenerezza, era furore, era tutto Ugolino divenuto istinto ed espresso in un ruggito. C'è intorno a quest'uomo già ferino un'aureola di oscurità, quali sono gli ultimi silenzi e le ultime agonie nella camera del moribondo. Tal è l'effetto formidabile degli ultimi oscuri momenti.

Poscia più che il dolor potè il digiuno.

Verso letteralmente chiarissimo, e che suona: più che non potè fare il dolore, fece la fame. Il dolore non potè ucciderlo; lo uccise la fame. Ma è verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla de' sentimenti e delle immagini che suscita, pe' tanti *forse* che ne pullulano, e che sono così poetici. Forse invoca la morte, e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della fame; è un sentimento di disperazione. Forse non cessa di chiamare i figli, se non quando la fame più potente del dolore gliene toglie la forza, mancatagli prima la vista e poi la voce. È un sentimento di tenerezza. Forse, mentre la natura spinge i denti nelle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio nell'inferno, perpetuando quell'ultimo atto e quell'ultimo pensiero. È un sentimento di furore canino. Tutto questo è possibile; tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accezione d'idea. L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a la-

vorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione. Al di sopra di queste impressioni vaghe e perplesse rimangono quei quattro innocenti stesi per terra, e i loro nomi ripetuti per tre di nella sorda caverna da una voce che non sai più se sia d'uomo o di belva. Ma l'eco, di quei nomi risuona nell'anima del lettore, che sente sè stesso nelle ultime parole di Dante. Perchè mentre la belva torce gli occhi e riafferra il teschio co'denti, innanzi a lui stanno que' cari giovinetti, e li chiama per nome, ad uno ad uno, tutti e quattro, e grida: erano innocenti:

Innocenti facea l'età novella
. . . . Uguccione e il Brigata,
E gli altri due che il canto suso appella.

Ma, se il pianto di Ugolino è furore, la pietà di Dante è indignazione, imprecazione, e in quella collera esce fuori una nuova maniera di distruzione contro la città che aveva dannato a perire quattro innocenti:

Movasi la Capraja e la Gorgona,
E faccian siepe ad Arno in su la foce,
Sì ch'egli anneghi in te ogni persona.

Non so se sia più feroce Ugolino che ha i denti infissi nel cranio del suo traditore, o Dante, che per vendicare quattro innocenti condanna a morte tutti gl'innocenti di una intera città, i padri e i figli e i figli de' figli. Furore biblico. Passioni selvagge in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia.

Qui tutto è armonia terribile, il poeta, l'attore e lo spettatore: tal peccatore, tal narratore, tale spettatore e tale poeta: si compiono e si spiegano a vicenda. Tutto è in proporzioni oltre il vero: non ci è ancora la giusta misura umana, non ci è la statua: c'è la piramide, c'è

il colosso, c'è il gigantesco, dove la primitiva antichità esprimeva quei primi modi ancora oscuri della coscienza, quel sentimento della grandezza, dell'infinito, tanto più terribile alla fantasia, quanto men chiaro, meno analizzato. Tale è il segreto di questi formidabili schizzi danteschi, così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorno e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti. Spesso è una sola immagine che opera il prodigio, e ti strappa alla realtà e ti slancia oltre le leggi del verosimile ne' regni dell'immensità. Di tal natura è il forbirsi la bocca a' capelli del capo guasto, e il muoversi della Capraja e della Gorgona. Quel forbirsi la bocca ti spaventa, e non per l'atto in sè stesso, ma perchè ti presenta tutta la faccia di Ugo- lino, e con lineamenti ideali corrispondenti a quell'atto: hai già innanzi l'espressione oltrenaturale dell'immenso odio, concepisci l'infinito. Il poeta dice:

Io vidi duo ghiacciati in una buca,
Sì che l'un capo all'altro era cappello:
E come il pan per fame si manduca,
Così il sovràn li denti all'altro pose,
Là 've il cervel s'aggiunge con la nuca.

Qui ci sono le più minute particolarità topografiche e con termini tecnici, fino volgari: eppure tutto questo è prosaico, perchè al di là non vedi nulla: i contorni sono finiti, la visione è evidente; ma perchè qui non c'è altro se non quello che è espresso, l'immaginazione rimane inerte. La poesia comincia, e ve ne avvedete alla stessa solenne ed epica intonazione del verso, quando

La bocca sollevò dal fiero pasto
Quel peccator. . . .

e prima ancora che parli, con un solo atto inaspettato,

terribile e a lui naturalissimo lo avete già tutto innanzi, corpo e anima. Questo è anche l'effetto di quel

Movasi la Capraja e la Gorgona.

È la natura stessa, che viola le sue leggi, esce dalla sua immobilità, acquista coscienza, anima e moto, e corre a punire la rea città. Una catastrofe tanto straordinaria di natura, una pena così fuori del corso ordinario delle cose alza la colpa allo stesso livello e le dà proporzioni colossali. È il profilo di Eschilo; è l'epica primitiva e integra, dove non è ancora penetrata la lirica e il dramma: è il masso enorme di granito, che ti spinge indietro di meraviglia e di spavento, e dove non osa penetrare lo scarpello a cercare le vene, a nudare le ossature.

Ma osa Dante mettervi lo scarpello, e tracciarvi tali linee, tali configurazioni, che ricordano le più profonde combinazioni drammatiche e suscitano i più alti effetti lirici. In mezzo alla nuda e severa grandezza di una natura gigantesca e monotona apparisce tutta la varietà e la battaglia degli elementi, una scena della vita, colta in ciò che ha di più tenero e di più umano. Ugolino sul suo piedistallo infernale ha la faccia colpita dalla eternità, con lineamenti fissati: è la statua dell'odio, di un odio eterno, insoddisfatto, immenso, come l'immensa alpe, inaccessibile all'immaginazione. Ma ecco Ugolino umanarsi, e le lacrime spuntare dal ciglio, e le mani accompagnare co' gesti le parole e i più diversi sentimenti comparire sulla mobile faccia. È tornato uomo; è un padre in mezzo a' figli. Qui si affacciano le più fine gradazioni di una situazione drammatica profondamente intuita. È un *crescendo* che ti conduce dal patetico allo strazio, e dallo strazio sino alla disperazione, alla morte dell'anima, alla degradazione umana, a quell'essere che con gli occhi torti riprende il teschio co'denti e s'immobilizza

di nuovo in quella eternità dell'odio. E tutte queste gradazioni saltan fuori per la bocca de' figli. Sono essi i carnefici del padre; ciascuna loro parola è una trafittura e non se ne avvedono; e lo amano tanto! La loro innocenza, il loro amore si convertono in istrumenti di martirio nel padre, e gli spezzano l'anima, e ne fanno una belva, qual è là, sul suo piedistallo infernale. La tenerezza e la pietà paterna diventano ferocia e rabbia, le lagrime diventano morsi, con infinito terrore e orrore degli spettatori. Lo stesso sentimento guadagna Dante. È inferocito anche lui; diresti quasi, che se li avesse innanzi, li prenderebbe a morsi, quei Pisani, vituperio delle genti.

Gittare in mezzo a concezioni così selvagge figure e situazioni così tenere e gentili e amabili, conservare l'unità del concetto e del disegno e del colorito fra tanta varietà di gradazioni, far vibrare tante corde senza che il motivo principale fosse dimenticato, anzi far servire quella diversità a ricondurci allo stesso motivo, immaginare i più nuovi, i più inaspettati, i più pietosi colpi di scena e riempirli di tenebre, di silenzio, di disperazione e di monotonia, introdurre contrasti così veri, così naturali, così intimi accanto a tanta unità, spingere le immagini e i sentimenti al grandioso, al selvaggio, al sublime, e con tale fusione di colori, con tale finezza di gradazioni, con tale ingenuità ed effusione della natura umana che niente ti paja artificiale e esagerato, anzi tutto ti paja vero, naturale, evidente, necessario, e ne resti percosso profondamente nella tua natura d'uomo, questi sono i miracoli dell'arte.

Appunto perchè questo è di tutti gli schizzi danteschi il più graduato e sviluppato, è anche il più popolare e moderno. Francesca e Ugolino sono i due episodi rimasti vivi in tutto il mondo civile nelle classi anche illetterate. Quel non so che di troppo concentrato e fisso e

abbozzato, che è il carattere di tutte le concezioni dantesche, qui si fonde, mostrandoti contrasti e gradazioni, che ti aprono alla vista le grandi profondità del cuore umano.

Ma come Francesca è rimasta unica nella poesia italiana, così quel sentimento a cui qui Dante attinge tanti effetti drammatici, si può dir quasi straniero alla nostra Musa. Non ci è dato più di ritrovare quel padre e quei figli. Il sentimento di famiglia è una pianta quasi esotica sul nostro suolo, e nè in prosa, nè in verso ti è dato di sentire cosa è una sorella, o una moglie, o una madre, o un padre, o un figlio. Non si può dir che sieno sentimenti estranei alla nostra gente; anzi vi hanno radici profonde, massime presso il popolo. Ma come in così bella natura è desiderato presso i nostri poeti lo schietto e intimo sentimento della natura, così fra tanti affetti di famiglia è desiderata quella vita intima e casalinga, dove abita così spesso e con tanta dimestichezza la Musa del Nord. A noi piace il fantastico e lo straordinario, e gli amori superficiali, e le mobili e vive impressioni, l'inaspettato e lo spettacoloso, vita di piazza e di toga. L'amicizia, la famiglia, il culto della natura, una vita semplice e modesta, confortata dagli affetti domestici, sono materia inadeguata alla nostra immaginazione mobile. Ammiriamo Antigone, Merope, Laocoonte, Andromaca, ma di un' ammirazione artistica, e perciò superficiale. Non sentiamo noi stessi, tutto noi, colà dentro. Questi affetti così puri, così semplici, mancano con la nostra prima età, e non li troviamo più nel tumulto del mondo. Poteva Alfieri rappresentare *Merope*?

Dante ha i suoi successori fuori d'Italia.
