

## SCRITTORI DEL PIENO E DEL TARDO RINASCIMENTO

---

### XXIV.

GIROLAMO MUZIO.

La teoria dell'amore ideale era, come si è avvertito, una concezione del mondo, ossia una filosofia, che percorreva altra via rispetto alla concezione cristiana, sebbene mettesse capo anch'essa a una trascendenza, che il lavoro della filosofia ulteriore variamente cercò di risolvere<sup>(1)</sup>. Coloro che la fraintendevano come un consiglio e un comportamento pratico, come qualcosa di attuabile nel modo stesso di amare, nel sentimento dell'amore, un innalzamento dell'eroticismo a vita morale, si vedevano presto smentiti dalla chiara realtà e lasciavano cadere la teoria e non vi pensavano più o la sconfessavano.

Girolamo Muzio era stato tra costesti illusi, e il suo errore non fu già di voler esercitare l'amore ideale proprio con Tullia d'Aragona, il che dà spesso materia ai facili sorrisi e alle ironie dei critici, ma nel fatto stesso di averlo voluto esercitare, ancorchè più degno di quello fosse stato l'oggetto del suo amore. L'idealizzazione della cortigiana non è certo cosa singolare e propria del Rinascimento, ma è di ordinaria e comune esperienza, cangiando solo nei mezzi e metodi secondo i tempi e i luoghi e le persone. (Mi risparmio di ricordare gl'idealizzamenti dell'età romantica, che anche oggi prendono l'animo degli spettatori nelle riduzioni cinematografiche della *Dame aux camélias!*). Nel Rinascimento, i mezzi gli erano dati dall'arte, dalla poesia, dalla musica, dalla intellettualità; e con tali cose fece il suo giuoco, e lo fece fare ai suoi ammiratori, Tullia d'Aragona, la quale, nel suo genere, fu un personaggio fuori dell'ordinario e rappresentò assai bene e assai a lungo la sua parte, accettata dalla migliore società contemporanea, come si accetta, quale che sia il disordine della sua vita privata, una grande can-

---

(1) Si veda: *Trattati d'amore del Cinquecento*, in *Critica*, XL, 1942 p. 233 e sgg.

tante o una grande attrice. « Le si faccia grazia come a poetessa », scrisse, forse sorridendo, sulla supplica che la Tullia gli rivolse a proposito del « velo giallo », che come cortigiana avrebbe dovuto portare, Cosimo dei Medici, alla cui consorte, duchessa di Firenze, Eleonora di Toledo, ella aveva dedicato le sue rime. Tale mi sembra l'interpretazione giusta del carattere preso sovente dalla cortigiana tra gli splendori del Rinascimento, e non già l'altro onde si suole avvicinarla o parificarla alla etera greca, che supponeva tutt'altra condizione sociale della donna che non fosse quella romana, cristiana e germanica, una condizione di confinamento nella casa e d'inferiorità, verso cui l'etera rappresentava, quale che fosse, un libero svolgimento di personalità umana.

Ma, per tornare al Muzio, che egli non avesse compreso niente della teoria dell'amore ideale è dimostrato da una lettera nella quale si assume di spiegarla alle tre Madonne Beltrame di Ferrara (1).

Ciascuna di voi ha non pure una volta letto e sentito favellare di quella famosa scala d'amore, per la quale dalla suprema altezza a queste basse parti la bellezza di grado in grado discendendo, col desiderio di sé rapisce gli animi nostri, e in su ritornando al loro proprio e superno oggetto gli riconduce. Ora si come la bellezza per superni gradi tra noi discende, così ancora per gradi si conviene risalire chi cerca di pervenire al fonte, onde ella fra noi si deriva. Chè dovete sapere le bellezze più basse essere ombra di quelle che a loro stanno di sopra. E si come ciascun corpo è più bello che la ombra di lui, così sono più belle le più alte bellezze. E noi vedendo la ombra entriamo in considerazione di quella cosa di cui è ombra; e, iscorgendo la ombra bella, intendiamo la cosa donde la ombra ne viene dovere essere assai più bella, e ciò intendendo, dal desiderio di quella in su siamo tirati, e successivamente dal desiderio delle ombre alle bellezze salendo, andiamo tanto in suso che ci ritroviamo a quella somma e perfetta bellezza pervenuti, della quale tutte le altre bellezze sono ombra ed essa non è ombra di alcuna.

Senonchè di questa scala egli non sapeva percorrere se non i due primi gradi, « degli altri lasciando — dice — il favellare a coloro che meno dalla terrena gravezza sono oppressi e con più leggerezza ali l'aere solcando tengono più alto e più spedito volo »: il volo della filosofia, che egli non tentava neppure. E quali sono i due gradi da lui lumeggiati? Il primo, quello in cui gli uomini, invaghiti della bellezza di alcun corporale oggetto, in essa si specchiano e nella cosa

(1) La lettera, che ha la data di Ferrara, 9 ottobre 1538, si legge nelle *Lettere del Muzio iustino-poletano* (Venezia, Giolito, 1551), ff. 10-11.

amata si trasformano. « Ma, come si cominciano a avvedere che quella è un'ombra di un'altra vie più bella cosa, così agli animi loro cominciano nascer le penne di un nuovo desiderio d'innalzarsi al secondo grado della scala, là dove intendono essere quella bellezza di cui è ombra la bellezza del primo grado; e c'è, in effetto, la forma dell'umana bellezza corporale ». Così — egli esemplifica —, non vedendo più le tre signore Beltrame con gli occhi nè udendole con le orecchie, pur ne serba nella mente l'immagine e con la mente vede, ode, ascolta. Questa immagine mentale è « la forma nella mente di Dio concepita per la generazione della donna »; e, poichè in niuna persona la forma di quella si trova perfetta, è necessario di fare come Zeusi, raccogliendola da più donne, e coloro che a ciò si adoprano, intenti ad effigiare la somiglianza della perfetta bellezza, s'innalzano in questo modo al secondo grado della scala e superano l'amore per una donna particolare. La qual proposizione, posto che abbia un senso, verrebbe a dire che dalla realtà dell'amore sensibile si passa a un programma di lavoro artistico, purtroppo ineseguibile, come sarebbe quello di dar forma di immagine a un astratto tipo o modello, quando non si voglia fare un semplice e astratto catalogo di bellezze, come nei trattatelli e dialoghi, dei quali allora si scrissero parecchi, sulla bellezza muliebre.

Era, insomma, una scala che il Muzio non sapeva percorrere e nei primi gradi s'impacciava, non trovando luogo dove poggiare il piede tostochè tentava di tirarsi su dal ben determinato amore per una donna reale. E, d'altra parte, poichè aveva scambiato la teoria dell'amore ideale con un modo di affetto reale, non poteva non finir di sentire che quell'innalzamento sull'amore terreno era una pericolosa illusione, che seduceva a rimanere e ad accomodarsi nell'amore terreno. La canzone, con la quale chiude il suo canzoniere d'amore (1), è dunque una rinunzia alla « scala d'amore » e un ritorno puro e semplice all'idea religiosa del contrasto tra terra e cielo, amore della creatura e amore di Dio:

Anima, che qua giù se' pellegrina,  
scesa dal sol de la beltà superna  
in questa valle inferna,  
per ritornar lassù di luce in luce,  
e il tuo dritto vedere in te s'interna,  
scorger potrai come non ben s'inchina  
cosa pura e divina

(1) *Rime diverse* (Venezia, Giolito, 1551) ff. 46-48.

ad oggetto terren che notte adduce.  
 Se 'l bello è quel che te ad amar induce,  
 e in alto è 'l bello, in alto Amor t'invia,  
 a che dunque ti stai? perchè non sorgi?  
 Misera, non t'accorgi  
 che tieni al tuo disio contraria via?  
 Da te si sgombri ogni pensier mortale,  
 al cielo, al ciel spiega, conviensi l'ale.

Quella scala d'amor, cui tanti inchiostri  
 rendono cotanto onore, a cui s'aggira  
 chi per beltà sospira,  
 quanti n'ha già ingannati in ogni etade!  
 Vedrà chi ben diritto a lei rimira,  
 che promettendo alzar gli animi nostri  
 sovra gli aurati chiostrì,  
 dal ciel gli allunga per diverse strade.  
 Chi per lei salir pensa, in terra cade.  
 Ch'a terrestri piacer torcendo gli occhi,  
 s'avvien che in quel d'ardor l'alma s'accenda,  
 convien che giù discenda,  
 dal grado suo convien ch'ella trabocchi;  
 trabocca in terra e qui sepolta giace,  
 perchè il fango mortal troppo è tenace...

Il commiato conferma la rinuncia:

O secretaria de' pensier miei novi,  
 dirai di me ch'io son tra lieto e tristo,  
 ch'errando del mio error mi sono avvisto.

E proprio alla Tullia aveva indirizzato il suo *Trattato di matrimonio* per confortarla, diversamente dai volgari innamorati, a quel passo. Egli le confermava ciò che sempre aveva detto, di non essersi innamorato di lei a prima vista, ma « solo dopo più giorni e dopo essersi scoperte — diceva — all'intelletto mio, all'animo mio et all'anima mia le più rare e conosciute vostre bellezze »; e pertanto, « avendomi già più volte aperto la onestissima intenzione vostra, dalla mia bocca non sentiste parola giammai che dal santo vostro proponimento rimuovervi dovesse »: chè « anzi fu sempre il giudizio mio che voi ottimamente fatto avreste quando alla matrimonial legge vi foste sottoposta » (1). Anche lui prese moglie, godette delle gioie paterne e attese ai suoi doveri di cattolico, intraprendendo grandi polemiche contro gli scrittori eretici.

(1) *Operette morali, di nuovo con molta diligenza ristampate* (Venezia, Giolito, 1553), f. 52 t.

Il Muzio era di quegli ingegni che vedono e dicono molte cose giuste e anche talvolta non comuni, ma che ciò nonostante rimangono nel mediocre, diversamente da quegli altri che molto errano o anche danno in eccessi e stravaganze, ma scavano tenaci dove si attaccano e toccano il fondo. Il suo *Discorso sopra il concilio che si ha da fare e per la unione d'Italia*, indirizzato al papa Pio IV (1560), la sua lettera al Granduca di Toscana<sup>(1)</sup> in cui propugna la cacciata degli spagnuoli dall'Italia (esortava il Granduca ad occupare il passo di Genova e così a render possibile la sollevazione di Milano contro gli stranieri che la gravavano), e chiede che l'Italia sia « goduta dai suoi italiani come la Francia da francesi, la Spagna da spagnuoli e l'Alemagna da alemanni, e gli altri paesi dalle altre genti », <sup>(2)</sup> sono parse importanti e hanno suscitato anche di recente ammirazione; ma, a dir vero, tengono del comune, simili ai tanti disegni di cose buone che la gente forma e che non hanno niente da vedere con le idee politiche concrete e fattive, così difficili a concepire e così rare. Parimente sono stati lodati la sua *Difesa della lingua italiana* e i saggi precetti che dà nella sua *Arte poetica*. Il Varchi riferiva nell'*Ercolano* <sup>(3)</sup> un suo sonetto, recitato appunto in casa della Tullia, contro i toscanismi suoi detrattori e gli altri pedanti, nel quale afferma con nettezza che cosa veramente dia forza e gloria agli scrittori:

Donna, l'onor de' cui bei raggi ardenti  
m'infiamma 'l core ed a parlar m'invita,  
perchè mia penna altrui sia mal gradita  
l'alto nostro sperar non si sgomenti.

Rabbiosa invidia i velenosi denti  
adopra in noi mentre il mortale è in vita,  
ma sentirem sanarsi ogni ferita  
come diam luogo a le future genti.

Vedransi allor questi intelletti loschi  
in tenebre sepolti, e il nostro onore  
vivrà chiaro ed eterno in ogni parte.

E si vedrà che non i fiumi toscani  
ma 'l ciel, l'arte, lo studio e 'l santo Amore  
dan spirto e vita ai nomi ed alle carte.

(1) Il primo è nella *Selva odorifera* (Venezia, Valvassori, 1572); e la seconda, nel IV libro delle *Lettere* (ed. di Firenze, 1590).

(2) Si veda in proposito V. DI TOCCO, *Ideali d'indipendenza in Italia durante la preponderanza spagnuola* (Messina, Principato, 1926), pp. 40-42.

(3) VARCHI, *Opere*, ed. Bettoni, I, 357; ed è anche nelle *Rime diverse*, f. 29 t.

Anche si potrebbe citare una sua lettera al marchese del Vasto (1) contro gli inventori di nuovi stili e di nuove idee dell'arte, che s'incontrano in tutti i tempi, petulanti e impotenti: « Gli studiosi di lettere non tanto hanno da curar d'introdurre cose nuove quanto di conformarsi con la purità degli antichi scrittori e a quelli quanto più possono farsi somiglianti.... Nè Omero, nè Demostene, nè Virgilio, nè Cicerone con nuova forma di versi nè di scritture, ma con gli antichi versi e con le antiche scritture, si acquistarono pregio di immortalità.... Questi inventori di nuove maniere di scrivere a me paiono esser tra' letterati quello che sono tra' cavalieri coloro che, avendo querela di steccato, pari non sentendosi ai nemici, e non avendo ardire di combattere con armi comuni ed usitate, fanno nuove invenzioni per poter con quelle difendendosi acquistare alcun onore ». È documento della sua onestà e del suo buon senso che, in pieno avviamento di Controriforma, e di censura ed emendamento dei testi dei nostri autori, egli, incaricato di censurare i *Discorsi* del Machiavelli, si rendesse conto della sconvenienza e della sconcezza di siffatti procedimenti, che purtroppo sono tornati in pratica anche ai nostri giorni, e scrivesse al Duca di Urbino: « Ho pensato che se essi danno questa impresa ad alcuno, la potranno dare a qualche parte che ne farà quello che ha fatto un'altro delle novelle del Boccaccio, il quale da un frate è stato non, come dicono, censurato ma tonsurato, in maniera che lo hanno fatto rimaner toso: chè ne ha levate ventisei novelle intere e molti squarci soppresso qua e là. E poi lo hanno dato a me, che debba rassettarlo e legarlo assieme là dove essi lo hanno guasto e disciolto! Dalla qual cosa io non sono per prenderne fatica alcuna, se non mi rimettono la impresa a me di correggerlo in tal modo, che lo netterà di tutte le cose che sono dette con poca reverenza di Dio; e per sodisfare ancora loro, leverò via tutte quelle cose che in generale sono dette contro i frati; che se si volesse levar tutto quello che è detto contro ogni particolare, ci resterebbe poco da leggere di quel libro! » (2).

Nelle sue epistole in verso abbondano le assennate osservazioni pratiche e i retti sentimenti morali, e si sente che egli non li esibisce per vanità o per compiacimento retorico, ma perchè così veramente pensa. E c'è anche qualche intelligente critica di pregiudizii correnti, come è quello che troppo distacca o addirittura strania tra loro l'uomo e gli animali. Do qui un brano di una sua epistola sull'argomento, che si leggerà volentieri:

(1) Da Milano, ultimo di aprile 1545 (in *Lettere*, ff. 61-2).

(2) *Lettere inedite*, a cura di A. Zenatti (Capodistria, 1896), pp. 30-31.

Signor abate, e' son più giorni e mesi  
 ch'io mi sento star fissa ne la testa  
 una tal fantasia, ch'in molto errore  
 sian stati i maggior nostri, che distinti  
 han gli animali in questa spezie e in quella,  
 il parlare a noi dando e la ragione,  
 ed agli altri negandoli. Il mio avviso  
 è che il tutto in contrario si comprenda.  
 E del sermone io son più che sicuro  
 che quei ch'han voce parlano infra loro,  
 come noi l'un con l'altro; e se non sono  
 da l'uomo intesi, non però è da dire  
 ch'essi non parlin. Così m'è nascosto  
 l'idioma d'Egitto e quel dei Turchi  
 come de' guffi: debbo dir per questo  
 ch'in Egitto o in Turchia non si favelli?  
 Ma che dirò che dagli altri animali  
 per ordinario noi non siamo intesi?  
 Or se però la lor opinione  
 fosse di noi qual è di lor la nostra,  
 non sarebbe da dir che sono ignudi  
 di diritto giudicio? Sì, per fermo.  
 E se da noi si potesse sapere  
 che da lor si tenesse che noi privi  
 fossimo di favella, qual di noi  
 non darìa immantinenti nelle risa,  
 dicendo che son bestie da dovere?  
 Così vo dir, che se fra lor si pote  
 saper qual sia di lor nostra sentenza,  
 i' temo assai che non ne abbiano a scherno  
 di noi ridendo, se fra lor si ride.

Non avete mai visto degli augelli  
 or mettersi a cantar insieme tutti  
 quasi 'l facciano a gara? E talor l'uno  
 ragionar prima e poi risponder l'altro?  
 E non avete mai le rondinelle  
 vedute prepararsi al lor passaggio,  
 ragunarsi in un luogo e far consiglio,  
 e l'una far tra lor lungo sermone,  
 risponder l'altre? E poi com'è conchiusa  
 la lor sentenza, mettersi in camino?  
 E ciò ch'usan di far queste cianciando  
 far tra lor mormorando le cicogne.  
 Donde ciò avvien se son di parlar prive?... (1).

(1) *Rime diverse*, ff. 141-2.

Ma questi e altri suoi concetti non superano il ragionare del buon senso, e non salgono a sforzo e forma dottrinale e filosofica, come solo accade agli ingegni originali e critici, per la cui mente le idee non « passano », ma nascono e si radicano e mettono fiori e frutti.

Anche i suoi componimenti lirici restano in questo grado inferiore perchè mancano di « stile », ossia dell'accento proprio della commozione poetica, che forma le immagini e le parole viventi. C'è in essi realtà di affetti, sincerità nell'esprimersi, ordine, lucidezza; e non sono brutti, ma non sono neppure belli. Tale il suo canzoniere d'amore per la Tullia:

Fùr le mie Muse i miei caldi desiri:  
però qui non si scorge ingegno od arte,  
ma confuso tenor d'agri sospiri (1);

e, lasciando stare i « sospiri », nel resto dice giusto. A prova di ciò stimo che il meglio sia riferire per intero una delle sue canzoni, quella composta nell'attesa del prossimo ritorno della donna che amava. Mi risolvo a questo, perchè le sue rime sono poco o punto note e il volume che le raccoglie assai raro:

È pur il ver, o bramosi occhi miei,  
ch'omai s'appressa il fin del nostro pianto,  
e che ritorneremo al nostro bene?  
Oh di festoso! Oh me felice tanto  
quant'io sentia diletto in mirar lei,  
e quanto or sono acerbe le mie pene!  
Rivedrem pur le due luci serene  
che sole agli occhi miei fan chiaro il giorno;  
vedremo il viso adorno  
d'ogni vaghezza, e gli occhi onesti alteri;  
e 'n sì lieto soggiorno  
si faran dolci gli agri miei pensieri.

È pur il ver, orecchie mie dolenti,  
che troverem rimedio al gran disire  
che già lunga stagion n'ha fatto sordo?  
A lei ritornerem; potremo udire  
i cari, i dolci, gli amorosi accenti,  
di ch'io con tal piacer era sì ingordo.  
Quel dolce « mio », che spesso mi ricordo,  
sentirò ancora e dir ch'ella sia mia:

(1) *Rime diverse*, nel primo sonetto.

nè cosa altra disia  
più il core oppresso dagli spirti accensi,  
chè questa è l'armonia  
onde s'acqueta in me l'anima e i sensi.

È pur il ver, o man mie triste e sole,  
senza colei che vi tenea contente  
che fine avrà il dolor c'or si ne preme?  
L'una porgendo a me sì come sòle,  
io l'altra a lei, sarete aggiunte insieme.  
Ma si ravviva il cor pur de la speme  
di pigliar l'una e l'altra, e l'altra e l'una  
stringer, ed a ciascuna  
imprimer dolci baci sospirando,  
nè sento or noia alcuna  
ch'allor non vada dal mio petto in bando.

È pur il ver, o mia affamata bocca,  
nel lieto tempo a dolce ambrosia avvezza  
ch'al fin delle tue pene t'avvicini?  
Sarem pur seco e di quella dolcezza  
potrem gustar ch'ove nel cor trabocca  
fa gli spirti dai corpi ir peregrini.  
Tra le candide perle e i bei rubini  
spira placidamente un caro fiato  
soave et odorato,  
che d'ogni affanno gli animi ristora.  
Oh allor me beato,  
ch'ucciderò il tormento ch'or m'accora!

È pur il vero, o anima mia priva  
di quell'effigie ond'hai presa sembianza,  
che cesserà il martir ove se' involta?  
Non più ti graverà la lontananza,  
e i vivi sentimenti in forma viva  
ti mostreran colei che a me t'han tolta;  
e se ben spesso in te stessa raccolta  
credi veder il ben ch'è di lontano,  
sormonta a mano a mano  
il duol, fuggendo il fallace pensiero.  
Immaginato e vano  
è l'un diletto, e l'altro vivo e vero.

È pur il ver, o occhi, o orecchie, o mani,  
o bocca, o alma, o spirito, o corpo stanco,  
che verso 'l nostro ben mosse ho le piante?  
La bella che d'amar mai non mi stanco  
con lieta vista e con sembianti umani  
raccolgerà il suo vero e fido amante.

Oh che dolci parole, oh quali e quante  
saran le feste! Avran fine i martiri.  
Oh soavi sospiri,  
oh dolci baci! Oh caro amato seno,  
oh fin dei miei desiri!  
Ahi, pensando, bramando, io vengo meno.  
Amor, poichè mi vien tanta ventura  
ch'a veder torno il disiato lume,  
non far ch'io mi consume  
più lungamente, levami d'impaccio;  
e con l'aurate piume  
ratto mi porta a la mia donna in braccio.

Si rimane con l'impressione, dopo aver letto questi versi, che si tratta di un qualcosa di personale e di privato, che non ci riguarda e non ci rende a sè partecipi, come accade nella lirica genuina.

Ma non voglio lasciar nella credenza che il Muzio verseggiasse unicamente a sfogo dei « suoi caldi desiri ». Egli nutriva più alti pensieri e sentimenti, e tuttavia l'impressione che ci lasciano i suoi versi è sempre quella. Si legga il sonetto che scrive al marchese del Vasto Alfonso d'Avalos, inconsolabile della disfatta sofferta a Ceresole e per la quale si consumò nel cordoglio e morì poco dopo.

Quella notturna e placida quiete  
che lusingando a chiuder gli occhi invita,  
Signor, a quella parte vien gradita,  
cui giusta falce ingiustamente miete.  
Ma l'altra che non sente e fame o sete,  
e notte e morte tien da sè sbandita,  
e qual più aspira a gloriosa vita,  
men lascia al suo mortal che ben s'acquete.  
La notte errava il grande ateniese  
che posar non potea lo spirto altero  
di generosa invidia essendo oppresso.  
Ed a voi scuote il sonno alto pensiero  
col rimembrar vostre passate imprese,  
quasi facciate a gara con voi stesso (1).

Qui c'è uno spunto epico e drammatico, che è pensato e detto distintamente, ma non si converte in intimo canto e non s'imprime forte nel cuore e nella fantasia.

---

(1) *Rime diverse*, f. 50.

## XXV.

## L' « ITALIA LIBERATA DAI GOTI ».

Il Trissino si propose nel suo poema dell'*Italia liberata dai Goti* (o « dai Gotti », come egli scriveva) di far tornare al mondo la poesia, come si suol chiamarla, di stile realistico contro l'idealistica ed esangue, la poesia tutta cose, contro la poesia sublime e sonora, vuota di cose. Ho voluto usare (diceva nella dedica del suo poema all'imperatore Carlo V) « comparazioni, similitudini et immagini » al modo di Omero, per le quali ai leggitori « par quasi essere presenti alle azioni che egli describe », diversamente dalla maggior parte dei poeti latini che « per fare altezza nei versi loro », hanno « schifato il dire diligentemente tutte le circostanze e le particolarità de le azioni », stimandole tali che « nel verso fanno bassezza ».

Questa richiesta, che è tornata molte volte nel corso della storia letteraria, e della quale l'ultima manifestazione in Italia si è avuta col Pascoli, è priva di senso, perchè la poesia non sta nella minutezza e abbondanza materiale delle rappresentazioni o immagini, ma nelle immagini in quanto esprimono il sentimento nostro della vita; e la sua concretezza è soltanto in questa virtù espressiva, sia che il verso appaia pieno di cose che si possono estrarre da esso e porre in fila, sia che nessuna cosa se ne possa in simil modo e con pari facilità estrarre. Tutt'al più, quella richiesta ha qualche efficacia ammonitrice nel respingere questa o quella falsa poesia di retorica schifiltosità e di vacua elevatezza, e nel raccomandare questa o quell'altra che sotto apparenza umile e semplice e prosaica ha forza e incanto.

Si può teorizzare male e tuttavia sentire in sè una legittima esigenza, mal formulata in quel teorizzare, che bene trova poi la sua forma nell'opera effettiva del verso. Ma il Trissino che non portava nel suo poema nessun impeto e nessuna virtù creativa, non poté offrire se non un omerismo e un realismo da burla, e che quasi si direbbe fatto per burla, se pur troppo nol fosse sul serio. L'imperatore Giustiniano si veste o piuttosto si fa vestire:

Levossi il cameriere, e tolse prima  
la camisa di lin sottile e bianca,  
e la vestì sulle onorate membra.

Poi sopra quella ancor vesti il giuppone  
ch'era di drappo d'oro, indi calcioli  
le calze di rosato, e poi le scarpe  
di velluto rosin gli cinse ai piedi...  
D'indi gli pettinò la bionda chioma  
ondosa e vaga, et adattò sovressa  
l'imperial berretta e la corona  
di mille gemme variata e d'oro.  
Dappoi sopra il giuppon messe una vesta  
di raso cremesin che intorno al collo  
e intorno al lembo avea ricami eletti;  
e quella cinse d'onorevol cinta.  
Alfin vestigli il sontuoso manto  
di drappo d'oro, altissimo e superbo,  
di cui tre palmi si traeva per terra...

Due capitani si consultano sul da fare, ma non dimenticano in quell'atto, come gli eroi dell'epopea latina dimenticavano, per le battaglie il pranzo che li attende:

Che vogliam fare, o mio onorato padre?  
Volemo andare al nostro alloggiamento  
a prender cibo, e poi dopo 'l mangiare  
girsene al campo ad ordinar le schiere? —  
A cui rispose il vecchio Paulo e disse:  
— O buon figliuol del generoso Araspo,  
il tempo ch'insta è sì fugace e corto  
ch'a noi non ci bisogna perdern' oncia;  
andiamo al campo, chè saremo sul fatto,  
e quivi eseguirem questi negozi  
e poscia ciberemci; perchè è meglio  
senza cibi restar che senza onore.

A pranzo è invitato altresì un gruppo di cavalieri dal loro capitano Belisario, e, nel mangiare, fanno atti mirabili, cioè si lavano le mani, si seggono, prendono i cibi che loro si porgono, soddisfanno l'appetito, e poi anche la sete col bere, nientemeno, nei bicchieri:

Poi tutti quanti si lavâr le mani  
e s'affrettaro all'onorata mensa  
l'un presso l'altro; indi, pigliando i cibi,  
che in quella posti fur di tempo in tempo,  
rintuzzaron la fame; e poi la sete  
scacciaro con i preziosi vini,  
che gli fur posti in lucidi cristalli.

L'imperatrice Teodora, invece, si spoglia per poi rivestirsi in modo più adatto ai suoi fini, porgendo un bel riscontro alla descritta vestizione del marito:

E si spogliò dei consueti panni,  
da poi lavò le delicata membra  
tutte con acqua d'angelo e di mirto  
e come fur ben nette, poscia l'unse  
d'olio di zederbeno e d'altri odori.  
Da poi si pose una camicia bianca  
lavorata di seta e sopra quella  
vestì la ricca sua sottana d'oro;  
poscia le calce di rosato in gamba  
si messe e le legò sopra il ginocchio  
con bei legami, onde le coscìe bianche  
pareano avorio tra vermiglie rose...

L'episodio degli amori di Sofia e di Giustino è tutto cosperso di consimili descrizioni particolareggiate. Giustino si accommiata dall'imperatrice, partendo per la guerra:

Poi volto per partir, volse ancor gli occhi  
verso la sua bellissima Sofia,  
la quale a caso in lui volgea la vista,  
onde si rincontrâr le belle luci;  
di che la giovinetta ebbe vergogna,  
e i suoi ripinse sorridendo a terra.  
Poi, mentre ch'egli andò verso la porta  
ella, postosi avanti il suo ventaglio  
con la coda dell'occhio il rimirava;  
e la mente di lei, sì come in sogno  
segui le poste dell'amate piante;  
ma come uscì di corte ad un balcone,  
si trasse e lo guardò finchè disparve...

Un po' più oltre, quando crede che Giustino sia morto, Sofia disperata,

e pur disposta di morire al tutto  
in qualche modo, volse gli occhi, e vide  
acqua con sublimato in un fiaschetto,  
che la donzella sua, per esser bruna  
l'adoperava a far la faccia bianca.  
Questa, perchè sapeva esser veneno,  
tutta quanta bevea senza paura.

Senonchè la sua damigella, quando risà l'accaduto, si affretta a fare ricerca del medico:

Il medico gentil vi venne, e tolse  
olio con acqua tiepida, e gliel porse,  
ed ella il beve e vomitò il veleno...

Le diè, dunque, un pronto emetico, chè, se fosse occorso invece un purgante, il Trissino, sollecito di fare poesia realistica, non avrebbe mancato di descriverne la qualità, il modo d'ingerirlo e gli effetti.

Si dice che questo suo poema sia terribilmente noioso e riesca illeggibile; e, in verità, non lo lessero i contemporanei, che pur lo avevano a lungo e con fiducia atteso; fu ristampato nel sette e nell'ottocento per dovere di collezionismo librario e non perciò letto, o solo da qualcuno che si è visto nell'obbligo di trarne, chi sa perchè, un minuto riassunto per comporne un suo lavoro da scuola. Ma il lettore, che voglia farsi qualche animo, pensi che v'incontrerà a ogni passo questi *ridenda* che l'allieteranno, o piuttosto che l'allieterebbero se il giuoco non fosse tirato troppo in lungo.

Oltre questo giuoco che certamente non il Trissino fece per noi ma noi possiamo fare con lui, nel poema non c'è nulla di nulla: non vi si coglie alcun tratto felice, alcun moto di affetto, alcun pensiero notevole, come invece accade nelle rime dello stesso autore, che era tutt'altro che privo di finezza e gentilezza, e nella sua *Sofonisba*, e persino in qualche tratto della commedia dei *Simillimi*. Perchè, dunque, rimase e rimane ricordevole? Perchè non può tralasciarsene la menzione nelle storie letterarie?

Mettiamo da parte la profonda riverenza e la schietta ammirazione che per il Trissino, per il dotto poema del «saggio Trissino», sentiva Gianvincenzo Gravina, il quale, rivendicando questo «poeta sì dotto e prudente», lamentava che incontrasse «tanto poco applauso appo i nostri», e si rassegnava alla sorte che nessuno gli avrebbe invidiato sì grande opinione che aveva di lui, e che anzi sarebbe «universalmente compatito di vivere in questo inganno». Il Gravina, che pur intravide taluni concetti della poetica moderna e che aveva gusto severo, teneva fitto in mente che l'opera di poesia debba fabbricarsi secondo ragione, cioè secondo i preconetti e le escogitazioni delle poetiche vecchie e nuove; e quando qualcuno come il Trissino ciò adoprava, non poteva, per coerenza, non tributargli ammirazione, e anzi par quasi che si studiasse e a forza di sforzi su sè medesimo riuscisse a sentire ammirazione: Con lo stesso metodo egli componeva le sue cinque tragedie, le quali, per altro, e

per esser giusti, stanno alquanto più su dell'*Italia* trissiniana, perchè vi si mostra qua e là l'anima e la mente del Gravina, la sua elevatezza morale, il suo spirito d'indipendenza e il suo anticlericalismo. Nel Trissino, per esempio, non si troveranno sentenze come questa che il Gravina verseggia in versi fiacchi ma meno fiacchi dei trissiniani, che si legge nel *Palamede*:

Che quando a me togliessero la vita  
mi sciogliereian dalla continua morte  
ch'io soffro ad abitar sempre co' rei.  
E poi, chi sa se questa vita umana  
che le notizie sue dai sensi accoglie,  
non impedisca a noi vita maggiore,  
che l'anima acquista, se, dai sensi sciolta,  
trae la cognizion dell' infinito  
e nell'eterno Dio vede col guardo;  
onde chi più di tutti ha conosciuto,  
più di tutti disteso ha la sua vita,  
se pur si riducesse a un punto solo.

Il perchè del posto che il Trissino ha preso e mantiene nelle storie letterarie, la ragione di questa sua « sterile celebrità », come il Manzoni ebbe a chiamarla con felicissimo epiteto<sup>(1)</sup>, è bene enunciata in una lettera di Torquato Tasso, nella quale, dopo aver dichiarato che il titolo della sua *Gerusalemme liberata* somigliava a quello dell'*Italia liberata* del Trissino, di esso (soggiungeva) io fo molta stima, perch' « egli fu il primo che ci diede alcuna luce del modo di poetare tenuto dai greci, e arricchì questa lingua di nobilissimi componimenti »<sup>(2)</sup>.

« Modo di poetare tenuto dai Greci »: che cosa è da intendere con ciò? Non certo la poesia stessa, la quale non fa scuola e non genera poesia, ma gli schemi e le strutture della poesia, gli schemi della tragedia, della commedia e dell'epica. Di ciò si sentiva bisogno nel Rinascimento, dell'appoggio a una grande tradizione poetica, al che andava unita sovente l'illusione che attenendosi superstitiosamente e materialmente alle opere degli antichi, si potesse riavere la loro poesia, illusione partecipata dai maggiori e dai minori, dagli uomini d'ingegno non meno che dagli inetti. Anche un poeta di genio come Torquato Tasso ebbe bisogno di quel punto di appoggio, cioè di quello schema; le controversie intorno alla *Gerusalemme* si aggira-

(1) *Del romanzo storico*, parte II.

(2) Lettera al Lombardelli del 10 luglio 1582 (in *Lettere*, ed. Guasti, II, 134).

vano in buona parte sull'osservanza o inosservanza di esso. Dopo il Tasso innumerevoli furono le ripetizioni, presso gli epigoni della *Gerusalemme*, dello schema omerico italianizzato per il primo dal Trissino; e lo stesso schema fu seguito fuori d'Italia. Ma poi lo spirito che diremo epico lo scosse via, sentì l'impaccio dei vecchi puntelli e li abbattè, adottando altri schemi o creando nuove forme; e anche noi nel leggere il Tasso, come nel leggere Virgilio e lo stesso Omero, prescindiamo dallo schema e c'indirizziamo unicamente alla poesia, lasciando che continuino a guardare superstiziosamente quello e a studiarlo pedantescoemente i critici scolastici. Ciò non toglie che un tempo esso fu necessario, che soddisfece un bisogno, diè agevolezze e rese servigi; e da ciò la « sterile celebrità » di Giovan Giorgio Trissino e della sua *Italia liberata dai Goti o dai Gotti* (1).

## XXVI.

## GLI « AMADIGI » E I « PALMERINI ».

L'*Amadis de Gaula* con la sua lunga discendenza di Esplandian, Florisandro, Lisuarte di Grecia, Parion di Gaula, Amadis di Grecia, Florisèl di Niquela, Rogel di Grecia, Silves di Selva, e il *Palmerin di Oliva*, con la più breve serie di Primaleone e di suo figlio Plalir e del Palmerino d'Inghilterra, ebbero grandissima fortuna nel corso del Cinquecento, come è attestato dalle loro molte edizioni, dalle traduzioni in francese, in italiano e in altre lingue, e dalle continuazioni che vi si aggiunsero, per modo che la traduzione italiana dei soli *Amadigi* contava non meno di venticinque volumi, gli ultimi dei quali narravano le imprese del cavalier don Esferamundo di Grecia e di don Belianis, figliuolo dell'imperatore altresì di Grecia, senza dire degli altri romanzi che non appartenevano alle altre due serie ma le fiancheggiavano, come il *Don Cristalián de España* e il *Ca-*

(1) A suo modo le dava qualche pregio anche Pietro Giordani, perchè (spiega) il Trissino, « avendo fatto speciale studio sull'arte della guerra, come la praticarono i Greci e Romani, edificò un'epopea quasi un granaio a riporvi quanto aveva di tale materia pazientemente spigolato ed abbiccato nei campi aridi e comunemente negletti di antichi scrittori ». « Ed io per me credo (soggiungeva) che non altro gli fosse proprio e principale motivo a que' suoi ventiquattro libri, piuttosto eruditi che poetici »; donde un rimprovero ai compilatori del vocabolario della Crusca che avevano trascurato tale fonte di lingua per vocabolario (*Opere*, ed. Gussalli, XII, 166).

*ballero del Febo*. Ma nei primi del seicento (l'ultimo « libro de cavalleria », la *Historia famosa del principe don Policismo de Beocia*, è del 1602) la vena produttiva si essicca e anche le ristampe si arrestano (1).

Di questa loro fine, che è parsa inattesa e istantanea, si è dato il merito al gran libro del Cervantes, sopraggiunto poco stante (1605), che avrebbe nel personaggio di don Quijote abbassato quei cavalieri a oggetto di riso o di sorriso. Ma probabilmente nè il Cervantes ebbe questa intenzione nè egli operò a produrre quell'effetto, che venne per crisi naturale come in tanti altri casi di esaurimento o di abbandono di certi temi e forme letterarie, senza bisogno alcuno dell'intervento di celie o parodie, le quali spesso si vedono accompagnare amichevolmente, e non punto danneggiare, le opere rimate e predilette.

Perchè mai, nel cinquecento, ebbero quella gran fortuna, che non è riferibile alla loro genialità e bellezza artistica, ma soltanto alla materia che trattavano? Contrastano su questo punto due diverse spiegazioni; la prima delle quali ne ritrova la ragione nel sentimento e costume della Spagna, uscita allora dalla secolare lotta contro gli arabi e tutta ancora infiammata di ardore crociato e di spiriti guerrieri e cavallereschi, che da quei romanzi ricevevano alimento (2). Ma la seconda confuta questa prima e, mostrando come la Spagna fosse allora affatto cangiata e la sua cavalleria medievale caduta e sostituita dalla politica e dalle guerre e dalle conquiste in Europa e dalla espansione nel Nuovo Mondo, e la conoscenza del mondo reale cresciuta e la credulità nelle favole diminuita, e notando che il favore con cui vennero accolti quei libri di cavalleria non fu minore nelle altre parti di Europa di quel che fosse stato nella Spagna, è portata a riporne il motivo nella dilettazione del romanzesco per sè preso (3).

Forse le due spiegazioni, sebbene diverse, non sono tra loro insociabili, perchè le combinazioni dell'immaginazione possono a volta rispondere a certi bisogni e sentimenti e convertirsi in atteggiamenti volitivi e in azioni, e a volte consumarsi unicamente nel diletto dei sogni: e quegli Amadigi e quei Palmerini servirono, senza

(1) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, pp. CCLXXX-I.

(2) Si veda il libro del BARET, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle* (2.<sup>a</sup> ed., Paris, Firmin Didot, 1873).

(3) Si veda nel MENÉNDEZ Y PELAYO, op. cit. CCXC e 193.

dubbio, a trastullare con l'immaginazione come in altri tempi altre sorte di romanzi, come ai nostri giorni i romanzi polizieschi che hanno avuto tanta voga; ma non può negarsi neppure che ebbero rispondenza nella educazione che si davano gentiluomini e soldati, il che viene attestato dagli accenni che se ne leggono nelle biografie e in altri libri (1). C'era ancora in tutta l'Europa una numerosa nobiltà, che, benchè avesse perduto o venisse perdendo il carattere degli antichi baroni, e si sottomettesse al monarcato assoluto, ancora trattava le armi, e ne faceva professione e cercava di ritenere quanto poteva della ideologia cavalleresca (2).

Desueto per saziatà quel genere di immaginazioni e modificate altresì le condizioni sociali che facevano trovare in esse qualcosa di più del semplice giuoco, i libri spagnuoli di cavalleria furono dimenticati, appunto perchè la loro efficacia sui lettori nasceva dalla materia e non dalla forma, cioè non dalla bellezza poetica e artistica. Nè solo i romanzi dei discendenti di Amadigi e la progenie di Palmerino e gli altri, un tempo letti con fervore, ma lo stesso loro capostipite, l'*Amadis de Gaula*, rielaborato e compiuto sulla fine del quattrocento da Garcia Ordoñez de Montalvo, dopo le tante edizioni cinquecentesche, nel corso dei seguenti due secoli e mezzo non fu ristampato, ch'io sappia, se non un paio di volte, e solo nell'ottocento, sicchè, per farlo conoscere in qualche modo a più numerosi lettori, se ne fece un riassunto o *argomento* (3), troppa essendo la lena che ci vuole a leggerlo per disteso. Pure, generalmente, se ne ha una certa conoscenza indiretta perchè l'*Amadis* si vede come in trasparenza nel romanzo-poema del Cervantes, grande estimatore, nonostante la sua celia e la sua ironia, di quel libro, « el mejor de todos libros de este género » e « único en su arte » (4).

E in conformità di questi giudizi, o piuttosto di questo amore che il Cervantes gli portava, si è cercato da qualche critico moderno,

(1) Per esempio nella *Vita del marchese di Pescara, Ferrante d'Avallòs*, del Giovinetti, nel *Dialogo dell'onore militare* dell'Urrea, e in altri: senza ricordare le giovanili predilette letture di Ignazio di Loyola, quando era soldato.

(2) A Napoli, nei primi decenni del seicento, ancora l'*Amadigi* e gli altri libri di cavalleria erano la sola lettura dei baroni e gentiluomini, allora dediti alle armi, e un viaggiatore francese, il Bouchard (*Voyage*, ed. Marcheix, pp. 73-4) vide nella strada dei Librai cartelli con le scritte: « *Qui si locano libri di cavalleria* ».

(3) *El argumento de Amadis de Gaula* (Madrid, Rivadeneyra, 1881), e ne è autore Demetrio Duque y Merino.

(4) *Don Quijote*, I, 6.

e da uno dei più autorevoli, il Menéndez y Pelayo, di rialzare il pregio dell'*Amadis* e affermarne la virtù artistica, ma in verità, con argomenti non molto validi, perchè poco vale esaltarlo « obra capital en los anales de la ficción humana, y una de las que por más tiempo y más hondamente imprimieron el sello no solo en el dominio de la fantasía, sino en él de los hábitos sociales »; o anche « en el orden cronológico la primera novela moderna, el primero exemplo de narración larga en prosa, concebida y executata como tal, pues que las del ciclo bretón son poemas traducidos en prosa » (1): le quali sono lodi vuote. Nè riescono persuasivi i giudizi ammirativi su questo o quel punto del romanzo, come sulla « extraordinaria y poética belleza » della parte che ha Urganda negli ultimi capitoli del libro IV o sulla descrizione del mostro Enariago che Amadigi affronta e vince, e mette a morte, dicendoli « pasajes admirablemente escritos, en que la prosa castellana del siglo XV se ostenta con una fieraza y una potencia gráfica digna de los mejores escritores de la centuria siguiente » (2). Certo, la prosa del Montalvo è semplice e decorosa; ma manca d'intima vita e di vigore poetico, e perciò nè i personaggi nè il racconto sono individuati, non venendo da altro quella che si dice individuazione in poesia se non dall'accento poetico e dalla varietà dei suoi toni. Ad *Amadis*, — osserva, ammirando, un altro critico spagnuolo (3) — « no hay buena calidad que no le sea atribuida: valiente, generoso, leal a su palabra y todos sus compromisos, sabio y prudente en el consejo, el primero en tomar parte en todos los peligros, piadoso, tierno, delicado y sobre todo amante sin tacha », e, per quel che riguarda le qualità fisiche, fornito di « toda clase de ventajas ». Non si può dire quanta parte di questa tendenza al tipico e all'iperbolico fosse nelle fonti alle quali il Montalvo attingeva, cioè nelle redazioni più vecchie del romanzo, e quanto questi v'introducesse di suo con l'intento consapevole di offrire uno specchio di perfetta virtù cavalleresca. Amadigi dice dei cavalieri adunati nell'Insula Firme, che essi tutti avevano lasciato possedimenti e comodi e dilette, ogni sorta di beni temporali, « queriendo pasar grandes fortunas por dejar fama loada siguiendo este oficio militar de las armas; que desde el comienzo del mundo hasta este nuestro tiempo ninguna buena ventura de las terrenales al vencimiento e gloria suya se pudo ni puede igualar », « por donde hasta aqui otros

(1) *Origenes de la novela*, pp. CXCIX, CCXXIII.

(2) Op. cit., pp. CCXXX, CCXXXIV.

(3) Il Duque y Merino nell'*Argumento* citato.

intereses ni señorios habeis cobrado sino poner vuestras personas llenas de muchas heridas en grande trabajos peligrosos, fasta las llegar mil veces al punto y estrecho de la muerte esperando y deseando más la gloria y fama que otros alguna ganancia que de ella venir pudiese » (1). E l'ufficio educativo ed edificatorio viene espressamente dichiarato nella prefazione del Delgado al quarto libro, con l'avvertire che l'opera « enseña a los caballeros la verdadera arte de la caballeria; a los mancebos a seguirla, a los ancianos a defenderla. Otrosí aquí está encerrado el arte del derecho amor, la lealtad y cortesía que con las damas se ha de usar, las defensas y derechos que a las dueñas de los caballeros les deben de razón, las fatigas y trabajos que por las doncellas se han de pasar; así que, quanto los caballeros y hombres buenos, condes, duques y marqueses, reyes, soldanes y emperadores deben ser obligados a las mujeres » (2).

Ora quando in Italia codesta letteratura si sparse largamente e accese entusiasmi, sorse il pensiero di rielaborarla in poemi, come già con felicità dal Pulci, dal Boiardo e dall'Ariosto era stato fatto della materia dei cicli carolingio e bretone. E sebbene possa dirsi che la materia dell'Amadigi era già stanca, provenendo dal ciclo bretone o affine com'era alle favole bretoni, conviene non dimenticare che non v'ha materia che la genialità poetica non possa rac cogliere e trasfigurare se vi ha preso parte in qualche modo col sentimento. Ma il fatto sta che colui che si accinse a poetare l'*Amadis* fu Bernardo Tasso, che la natura aveva bensì disposto a generare un gran poeta, ma non aveva generato lui stesso poeta, nè grande nè piccolo.

All'idea di quel lavoro Bernardo Tasso fu spinto dai personaggi della corte del principe di Salerno in Napoli, alla quale egli apparteneva come segretario, dalle sollecitazioni del principe stesso, di Francesco di Toledo, di Luis di Avila, e di altri gentiluomini, tutti grandi ammiratori di quel perfetto tipo di cavaliere e desiderosi che l'Italia lo cantasse nelle belle ottave dei suoi poemi cavallereschi, mercè cui già la materia di Francia e di Bretagna aveva avuto buona accoglienza nell'età nuova, non più medievale ma umanistica. E da umanista, e anzi da letterato cinquecentista, egli si propose di dargli

(1) Nel libro quarto.

(2) Dall'*Amadis* fu estratto un *Trésor de tous les livres d'Amadis de Gaule, contenant les harangues, epistres, concions, lettres missives, demandes, réponses, repliques, sentences, cartels, complaints et autres choses plus excellentes: très utile pour instruire la noblesse française à l'éloquence, vertu, grâce et générosité* (Lyon, 1582).

forma classica, superiore per classicità, o piuttosto per classicismo, al modo a cui si era attenuto l'Ariosto, diversamente dal poeta del *Furioso* osservando punto per punto le leggi di Aristotele, e componendo il poema di una sola azione, cioè la disperazione di Amadigi. E già, concepitolo così, lo aveva ripartito in libri e verseggiatone alcuni canti affaticandosi (dice il Dolce, nella prefazione alla prima edizione (1)) « nel farlo vago e piacevole », quando, nella lettura che prese a fare nella corte del Sanseverino delle parti che andava componendo, si accorse che essa « non dilettava »; e allora gli venne in mente che neppure *Girone il Cortese* di Luigi Alamanni, similmente concepito ed eseguito, dilettava, laddove dilettava l'Ariosto che si era allontanato dalle regole aristoteliche. Cosicché, invece di dar della fredda accoglienza la colpa all'ingegno suo e a quello altresì mediocre dell'Alamanni, la diè all'osservanza delle regole, delle quali si risolse ad allentare il freno.

Conseguì così tutte le perfezioni che il Dolce gli riconosce, salvo la poesia, la cui mancanza rendeva vane le stesse perfezioni, elencate in un lungo catalogo. « Il verso è pieno, atto e leggiadro, nè si parte giammai dalla gravità, la quale serba più o meno, secondo la qualità dei soggetti. In ogni sua parte è facile e accompagna la facilità con la maestà, mistura tanto difficile. Nelle sentenze è abbondevole quanto conviene, e grave. Usa belle e prontissime comparazioni, alcune delle quali, se possono tra loro parere alquanto simili, egli le fa dissimili con la varietà delle figure, e altrettanto si vede aver fatto delle descrizioni dei tempi, de' luoghi e di altre cose. Serba la convenienza in qualunque cosa mirabilmente, nè parte è di questo suo dottissimo poema che non diletti e che non giovi, tenendo sempre in una dolce e grave aspettazione il lettore »; e via di questo passo, lodando cose estranee, come la sapienza dell'autore in cosmografia, o esagerando a segno da osar di affermare che, secondo il suo giudizio, « nel raccontare le dolcezze, le amenitudini e le passioni d'amore, vince di gran lunga ciascun poeta »!

Il poema di Bernardo Tasso è stato sempre circondato di un alone di rispettabilità, ma non mai letto, a malgrado delle esortazioni frequenti dei critici e storici per indurre a leggerlo, e dei molti riassunti che essi han curato di fare della contenenza del poema, a lor volta poco leggibili. Uno dei benevoli e, insieme, dei più pazienti nell'espone minutamente la tela fu il Ginguené, il quale, pur ammettendo che vi sia in esso « un peu d'uniformité dans le tissu

---

(1) Venezia, Giolito de' Ferrari, 1560.

de la fable, malgré tous les ressorts qu'y sont employés, un peu de faiblesse dans le style, quoique d'ailleurs assez élégant et surtout extrêmement doux, une longueur démesurée », e simili pecche che gli parevano secondarie, ne attribuiva la poca fortuna alla corruttela dei tempi che seguirono e che non facevano gustare « la perfection, l'élévation, la constance de ces amours chevaleresques »; onde, concludendo, ripigliava le sue esortazioni: « Quoique il en soit, on doit conseiller de lire ce poème à tous ceux qui ont assez de loisir pour consacrer beaucoup de temps à des lectures purement agréables; à ceux pour qui la peinture des sentimens tendres, délicats, et très généralement décriés sous le titre de *romanesques*, a encore de l'attrait; à ceux enfin qui veulent connaître véritablement tout ce que la poésie italienne a produit de précieux » (1).

Ma già nella prima ottava del poema si sente la falsità dell'intonazione e lo stento del frigido verseggiare:

L'eccelse imprese e gli amorosi affanni  
del principe Amadigi e d'Oriana,  
il cui valor dopo tanti e tant'anni  
*ammira e inchina ancor l'Austro e la Tana,*  
e d'altri cavalier ch'*illustri inganni*  
*fecero al tempo e alla sua rabbia vana,*  
cantar vorrei con sì *sonoro stile*  
*che l'udisse Ebro, Idaspe, e Battrò e Thile.*

Al che segue la domanda sul chi sarà che darà favore al suo canto e gli serberà l'eternità mentre durano il sole e gli elementi, e la risposta che sarà la « Santa Madre d'Amore », dove non manca la solita imitazione della protasi lucreziana. Il racconto s'inizia:

Nel secol prisco, in quella bella etate  
ch'era d'ogni virtude il mondo adorno,  
e i cavalier d'eccelsa alta bontate  
castigando i malvagi ivano intorno,  
reggeva di Britannia l'onorate  
rive un re saggio e d'alte laudi adorno,  
il qual per tempo e senza alcuno erede  
lasciando il mondo *al ciel rivolse il piede:*

---

(1) *Hist. de la littér. ital.*, sec. ed., V, 108-09. Anche il Foscolo gli era, assai più che non meritasse, largo di lode; « L'Amadigi di Bernardo Tasso è poema eccellente di quanta eccellenza può derivare da una profusione inesaurita di bellezza della dizione e del verso; ma non può reggere al paragone dell'*Orlando furioso* » (nel saggio sui *Poemi narrativi e romanzeschi*, in *Opere*, X, 209).

dove questa grossa scorrettezza del « piede rivolto al cielo » è una di quelle goffaggini in cui capitano, per dotti ed esperti che siano, coloro che scrivano senza vena.

E lo si veda, sempre in queste ottave del primo canto, in una delle prime grandi prove che il poeta narra dell'eroe, quando accorre ad abbattere un fiero leone che minacciava Oriana:

Ma il Donzello del Mar, con quel valore  
che gli avea dato il ciel largo e cortese,  
vedendo la sua donna, anzi il suo cuore,  
in tal periglio, di dolor s'accese,  
e di man d'un di quei che per timore  
pallidi si fuggian, la spada prese,  
correndo contro il leon con fretta tanta  
con quanta ai pomi d'or corse Atalanta:

dove anche si ammira, oltre la vigoria della rappresentazione e le appropriate e sobrie parole, quel richiamo di Atalanta, che poi fa dire all'autore proprio il contrario di quel che vorrebbe dire, perchè Atalanta non corse ma si soffermò a raccogliere i pomi d'oro: « nitidiqui e cupidine pomi Declinat cursus, aurumque volubile tollit », come dice Ovidio.

E si veda anche qui in quali modi è espressa la commozione di Oriana tra il pericolo e la salvezza, che comincia con un inutilissimo e sgangherato paragone disteso per un'intera ottava:

Come qualor coi caldi occhi lucenti  
l'empio Cane celeste arde il terreno...

e ripiglia:

così quella beltà che pria cacciata  
avea di timor vile il freddo gelo,  
subito nel suo volto è ritornata,  
tal che accender potea d'amore il cielo:

che è un verso d'insigne banalità.

Le descrizioni di duelli, che di lui sono state elogiate, sono imparaticci scolareschi a paragone delle altre ricche di evidenza e di movimento che si leggono nel Boiardo e nell'Ariosto. Quella che è additata tra le meglio condotte, la lotta di Amadigi col mostruoso Canillo (1), s'aprè con questa ottava gonfia di solo vento:

---

(1) Nel canto LV.

La tromba intanto con orribil suono  
invita i cavalieri alla battaglia;  
non si trova paraggio che sia buono,  
chè nulla cosa a quel furor si agguaglia.  
Il simigliarlo alla saetta, al tuono,  
a quella che ruina ogni muraglia,  
poco saria, chè fu l'incontro tale  
che scosse tutto il lito occidentale.

Ed ecco alcuni momenti del combattimento:

Tal fu l'incontro fier ch'ogni corsiere,  
benchè possente, cade in terra steso,  
uno spallato, un morto da dovere...

E poi:

Pon man ciascuno a la fulminea spada,  
e va l'altro a ferir presto ed ardito;  
usando ogni arte perchè il colpo cada  
ove il nemico suo resti ferito;  
par che la città tutta a terra vada,  
tal ne suona d'intorno il mare e il lito,  
sì che il romor ne sente Abila e Calpe  
e quanto il ciel ricopre oltre quest'alpe.

Ma forse basterà riferire, per misurare il più alto livello che l'autore non supera, alcune ottave di un tratto particolarmente lodato del poema, quello in cui si narra di Amadigi che, disperato per il contegno di Oriana verso di lui, si mette in barchetta e va alla deriva:

Sendo il lido lontano il remo getta  
e mettesi a l'arbitrio di fortuna;  
sospinge un dolce vento la barchetta  
senza già mai trovar contesa alcuna.  
Il disperato che altro non s'aspetta  
che di morir, volto all'argentea luna,  
senza timor ormai d'esser trovato  
torna a' sospiri ed al lamento usato.

Alfine o stanco o vinto dal sopore,  
gli occhi rischiuse in senso dolce e queto.  
Le dee del mar che il giovin amadore  
pianger udito avean, dal più secreto  
fondo de l'onde il salso amaro umore  
apiendo con le man, ch'era allor lieto,

vennero in bella e vaga compagnia  
dove il misero in pace si dormia.

Ancor del lungo pianto umidi avea  
anzi bagnati pure gli occhi e il viso.  
La luna che nel ciel vaga lucea  
mostrava il volto fatto in paradiso;  
il qual, benchè sì pallido, pareo  
fior da vergine man testè reciso,  
talchè, compunte di gentil pietate  
li baciavan le luci alme e beate.

Venian i dei del mar tutti a l'intorno  
gl'ispidi crini d'alga incoronati,  
e qual di perle e di coralli adorno,  
qual di fior còlta nei vicini prati,  
del feroce Monton s'attiene al corno,  
o del bue marin; qual sui macchiati  
dossi di fiera tigre o di leena  
e qual assiso sopra una balena... (1).

Il fastidio che reca il poema di Bernardo Tasso è tanto che può far sì che si leggano quasi con piacere e approvazione quel paio di romanzi della serie dei *Palmerini* che il letterato buono a tutto, Ludovico Dolce, mise similmente in poema sull'esempio dato da lui. Il Dolce, per lo meno, non ha pretese di alta letteratura nè di eroica tensione, e racconta con certa disinvoltura di verseggiatore che ha nell'orecchio l'Ariosto. Il *Palmerino* (2) (che è il *Palmerin de Oliva* e non quello *de Inghilterra* che il Cervantes, chi sa perchè, salvava dal rogo a cui dannava l'altro) si apre con ingenui versi rituali:

L'arme e l'amor d'un cavaliere io canto,  
che di valor fu quasi al mondo solo...

ed espone rapidamente l'antefatto, cioè la venuta al mondo del suo eroe, senza i riempitivi che usa l'altro, il grave letterato di molta reputazione.

Vicino alla città di Costantino,  
ch'or tengono infedel barbare genti  
e seggio fu d'imperial domino  
de' Greci mentre fù ricchi e possenti,  
vivea tranquillo un rozzo contadino  
ne' gran monti di Oliva in fra gli armenti,  
più che molti non fan tra pubblici agi  
de le città dentro i real palagi.

(1) Nel canto XXXIX.

(2) Venezia, Sessa, 1561. L'anno dopo seguì il *Primaleone figlio di Palmerino*.

Questi, mentre che un di pensoso giva  
 per la montagna tra più folte piante,  
 una voce le orecchie gli feriva  
 qual di chi piange debole e tremante;  
 va innanzi e sopra un gran troncon di oliva  
 vede che giace un pargoletto infante,  
 onde pien di pietà con mesta faccia  
 corre a la pianta e il prende in fra le braccia.

Anche i racconti di duelli e combattimenti non hanno la impacciata pesantezza e la vana verbosità di quelli di Bernardo Tasso; come nell'avventura di Palmerino che va a combattere il serpente che vigilava la fonte dell'acqua salutare:

Nel pian dov'eran l'erbe, erano ancora  
 moltissime ossa de la carne ignude  
 di quei ch' in vari tempi insino allora  
 avean mangiati le mascelle crude.  
 Come lo vide della grotta fuora,  
 benchè avesse il cuor saldo come incude,  
 il giovin Palmerino, e tanto osasse,  
 non potè far che non si spaventasse.

Non avendo il serpente altre vivande  
 rose quell'ossa, e poscia si distese  
 dove più larghi il suol suoi raggi spande  
 e quasi tutto il pian col corpo prese.  
 Usci più volte di diverse bande  
 per venir seco alle mortal contese  
 Palmerin, e più volte si ritira,  
 e si spaventa più quanto più mira.

E mentre ardisce e d'assalirlo agogna,  
 e poi si pente e timido si arresta,  
 di sè stesso nel fine ebbe vergogna  
 ch'avesse tardo il piè, la voglia presta.  
 Fra sè tacitamente: — E' ti bisogna  
 — disse — pensar che, senza altrui richiesta,  
 a questa bella impresa ti sei messo;  
 e ricordar quant'hai di te promesso.

A questo nella fronte il sacro segno  
 si fè della memoria di Colui  
 che già volse per noi morir sul legno  
 per salvarci dai luoghi oscuri e bui;  
 e con questo verace e saldo pegno  
 di sicurtà, non più temendo altrui,  
 con la ferrata mazza ardito in mano  
 assaltò il serpe nell'erboso piano (1).

Assai piacevolmente è narrato l'episodio di Agriola, che è presa dai Turchi, e portata al Sultano, il quale s'innamora di lei e vuol farla sua moglie: ma essa lo tiene in suggestione col prudente e saggio suo parlare, e riesce a farsene amare di amore casto e leale:

Ebbe intanto la turca lingua appresa,  
onde il turco prendea sommo diletto  
di ragionar, che da quella era intesa,  
ed ei potea spiegarle ogni concetto;  
e per non fare alla donzella offesa  
di parlarle d'amori, ebbe rispetto,  
aprendo a poco a poco le sue voglie,  
spiegar che contentasse essergli moglie.

E veramente non sarebbe stata  
donna sì virtuosa e sì costante  
che non si fosse volentier piegata  
ad essergli, com'ei sperava, amante;  
veggendo da lui tanto essere amata,  
e le carezze e i don postile avante,  
la sua grandezza senza pari al mondo,  
che gioven era e d'aspetto giocondo.

Ma quella, che avea a Dio vòlta la mente,  
non si cangiò dal primo suo proposto,  
e sempre ne rimase fermamente  
ne l'amor del suo sposo e (quel che posto  
quel signor ebbe in pene) chiaramente  
gli disse che il marito avea discosto,  
a cui volea serbar debita fede,  
e ch'egli solo il suo voler possiede.

Così la schiava principessa cristiana riesce, con la prudenza e il garbo, a volgere e dominare, nientemeno, il Gran Turco! E così l'impotenza, armata di letteraria prosunzione, riesce a mettere in valore le composizioni e scritture che, se non sono profonde e fini, sono, per lo meno, senza pretese e andanti.

## XXVII.

### POESIA PASTORALE.

Se, per quel che mi sembra, i libri spagnuoli di cavalleria (o meglio, come dicevano, di *caballerias*) avevano qualche rispondenza con certe reali disposizioni dell'animo, e, di ricambio, una certa efficacia sopr'esse, eccitandole e indirizzandole, non si può dire il medesimo

della poesia pastorale, che gareggiò con la cavalleresca nell'abbondanza dei suoi prodotti e nel favore che raccoglieva dei lettori, la quale mi pare rientrare tutta tra i meri dilette dell'immaginazione. E carattere di questi è appunto di essere immaginazione e non realtà, per modo che quel che piace gustare nell'immaginazione può essere tanto ciò che piace quanto ciò che non piace nella realtà, ciò che si vuol fare e ciò che non mai si vorrà fare e di cui il processo si consuma tutto nell'immaginazione (1).

Credo perciò che non sia esatto il giudizio che di quella poesia è stato dato come indizio e parte della decadenza italiana, che si sarebbe cullata nei sogni oziosi; il che non solo per le condizioni ora accennate non si può dimostrare, ma contrasta coi fatti, perchè la poesia pastorale fu amata e coltivata non solo in Italia ma in altri paesi di Europa, nella guerriera Spagna, nella Germania della riforma religiosa e dei lanzichenecchi e della guerra dei Trent'anni, nella Francia che tolse alla Spagna l'egemonia, nell'Inghilterra elisabettiana e shakespeariana; e se l'Italia precorse in questa e primeggiò e ne fu maestra, ciò accadde perchè l'Italia era ancora maestra di ogni arte dello scrivere alla restante Europa. E quando l'Italia fondò una accademia che si trastullava nelle immagini pastorali, l'Arcadia, proprio in questa accademia, tra quei personaggi ornati di nomi pastorali, si ebbero le prime opere del risorgente pensiero critico e della risorgente serietà e correttezza della forma letteraria, ed arcadi furono Vico e Muratori, per pronunciare due nomi soli; e quando nella seconda metà del settecento le *bergeries* piacquero e anzi fiorirono, in loro confluiva la sensibilità e anzi la *sensiblerie* di quel tempo, e poi anche qualcosa dello spirito del Rousseau e della fede in un paradiso perduto di razionalità, di mitezza e di bontà, a cui si doveva tornare (e vi si tornò col delirio del giacobinismo e del Terrore, nel corso del quale amabili *bergers* erano parecchi di coloro che falciarono teste o ai quali furono falciate). Nè regge la congiunta accusa, che la poesia pastorale sia la principale manifestazione morbosa, tra le altre manifestazioni simili come il petrarchismo e i poemi cavallereschi, che comprovano l'astrattismo o, come dice lo Herder, il quale fu dei primi a muovere questa accusa, l'«idealismo» della poesia italiana, poco o niente legata alla vita reale, ai bisogni e ai fini della società contemporanea, e piacentesi nell'avventuroso e nell'esagerato, diversamente da quanto accadde nel secolo del più bel gusto greco,

(1) Si vedano i lineamenti che diedi di una teoria dei «piaceri dell'immaginazione» in *Etica e politica* (Bari, 1931), pp. 80-85.

in cui in ogni cosa si cercava il naturale, il retto e il vero (1). Lasciando stare che nel fondo siffatte critiche, segnatamente di stranieri, ma anche di non pochi italiani, che dagli stranieri si lasciarono persuadere, c'era spesso scarsa sensibilità e pieghevolezza, onde si giudicava vuota una poesia delicatissima e fine, non già priva di contenuto ma con un suo particolare contenuto, quale erano la petrarchesca e l'ariostesca, sempre la poesia vera si crea da quei rari uomini che hanno il genio per crearla; e di fronte ad essa, è di gran lunga estensivamente maggiore, in ogni tempo, la massa della letteratura non necessaria, e che non si lega a niente, salvo che agli ozii dei suoi facitori.

Non giova, dunque, intricarsi in questi problemi posti male circa la poesia pastorale, ma neppure in un'altra indagine che in altro senso è posta male, in quanto cioè se ne è frainteso il senso ed esagerato il grado che merita: quella circa l'origine e lo svolgimento di siffatta forma o genere di poesia. Appartengono a consimile indagine i noti saggi del Carducci sui precedenti dell'*Aminta* (2), cioè come e per opera di chi, a poco a poco, dall'egloga coltivata già dagli antichi si passasse al dramma pastorale, di cui si dà il vanto dell'invenzione all'Italia. Questo vanto era già rivendicato dal Guarini nel *Verato secondo*: « La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine e dall'egloga e dalla satira degli antichi, niente di meno, in quanto alla formola e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si trovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino ». Di gran peso parve dunque determinare il primo o i primi autori di questa sorta di componimenti; ed è curioso, per esempio, osservare l'accorata gravità con la quale, quando fu messa in luce la *Mirzia* dell'Epicuro, di cui ci è occorso già di parlare, il Flamini, in un lungo articolo, segnalava « l'importanza » di essa, che sarebbe stata riconosciuta — diceva — da chiunque abbia notato e lamentato quella lacuna per la quale non è stato possibile finora seguire storicamente lo svolgimento dell'egloga prima scritta e poi rappresentata, sino ai drammi pastorali elegantissimi del Tasso e del Guarini, anteriore

(1) Nelle sue *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern da es geblühet* (Berlin, Voss, 1775, pp. 118-9), dove ricorda: « Ein englischer Kunstrichter meinte, man kenne sich den Geschmack an nichts so leicht, als an Italien sehen zumal Liebes und Schäferdichtern verderben; und ich weiss nicht ob er unrecht habe ».

(2) Raccolti nel vol. XV delle *Opere*, pp. 348-487.

come essa era all'*Egle* del Giraldi e al *Sacrifizio* del Beccari (1). Ora sta bene che nella storia del costume letterario e teatrale si noti anche che l'egloga si dilatò in dramma pastorale; ma nella storia della poesia dir questo è come dir niente. E, nella storia della poesia, l'*Egle* del Giraldi e il *Sacrifizio* del Beccari gli è come se non ci fossero: la prima, povera invenzione, frigidamente rappresentata e languidamente verseggiata, dell'inganno teso da Egle, moglie di Fauno, alle ninfe con indurle a credere che i satiri e fauni lasciano il paese e se ne vanno ben lontano, e perciò le pregano di aver cura dei loro piccini, quando invece quelli si sono messi in agguato e piombano sopra alle ritrose, mentre attendono a danzare insieme coi fanciulli, e le ninfe si salvano tramutandosi in piante; onde si conclude in modo, a dir vero, non molto peregrino nè per concetto nè per forma:

Non si dee desiar cosa che neghi  
il ciel nè cosa all'onestà contraria,  
chè non se 'n può veder felice fine (2).

Tela di dramma, alla quale, poeticamente, manca il dramma. Nella seconda (3), il *Sacrifizio*, non bei versi — quei bei versi che pur seppe fare l'Epicuro —, non affetti di sorta; e l'azione, che è di tre coppie d'innamorati e di un satiro insidiatore delle ninfe e che termina con la felicità degli innamorati, si trascina stentata.

Merita appena menzione un motivo della vecchia critica intorno ai drammi pastorali, che ritroviamo anche nel Gravina, intorno alla inverisimiglianza che « fra le genti grossolane e rozze intervengano affari di lunghi trattati o di gran rivolgimenti donde opere o comiche o tragiche nascano », e, in genere, della sconvenevolezza di attribuire a pastori ed agricoltori la raffinatezza del costume e del parlare delle corti e la sapienza della politica de' gabinetti, e perciò la falsità di quelle rappresentazioni pastorali, delle quali sarebbe stata contaminata anche la più naturale e semplice di esse, l'*Aminta*, i cui « pastori e ninfe hanno non di rado troppo dello splendido e dell'arguto » (4). È chiaro che quei drammi debbono esser letti e giudicati

(1) *Rivista critica della letteratura italiana* di Firenze, a. IV (1887), pp. 139-53.

(2) *Egle*, satira di M. GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINTIO da Ferrara (1545): cito dalla ristampa o contraffazione bresciana del 1720.

(3) *Il Sacrifizio*, favola pastorale del signor AGOSTINO BECCARI da Ferrara (Ferrara, 1555; più completa, 1587). Cito anche dalla ristampa bresciana.

(4) *Ragion poetica*, II, 22. Il QUADRIO, *Storia e ragione di ogni poesia*, III, parte II, p. 364 sgg. sostiene la tesi opposta. Aveva ragione, teoricamente,

in rapporto al sentimento che vi apportarono i loro autori, e che in poesia non esistono pastori e pastorelle e campi e boschi, ma solo, quali che siano i nomi che le designano, le creature che la fantasia ha fatto nascere su quel sentimento.

Come sempre, dunque, nel giudizio delle cose d'arte, tutte le questioni anche qui si riducono a quella che riguarda le singole opere, la sola che si riferisca a una realtà e non ad astrazioni o ad artificiali combinazioni della immaginazione; e poichè il carattere delle singole opere è di necessità vario e individuato, bisogna sentirlo e riconoscerlo e discernerlo di volta in volta nella sua individualità. E se questo carattere individuale non c'è, non c'è neppure l'opera di poesia e d'arte; e il discorso è finito prima di cominciare.

Fuori di ogni determinazione dell'evoluzione del genere, e di ogni assurda pretesa *adequatio poëseos* a cose esterne, l'*Arcadia* del Sannazaro, per esempio, attesta il suo particolare pregio con la sola sua presenza, con la sua propria fisionomia, che è quella di un'opera concepita e lavorata per intima devozione umanistica al culto delle belle forme. Le quali non sono vuote forme, ma riempite di un dolce, di un caro, di un sacro sentimento, che conferisce ad esse un lieve ma continuo alito poetico. Questo modo umanistico è il contrario dello scrivere rettorico, col quale altri, poco sensibile o poco avveduto, potrebbe confonderlo, che ricerca certi effetti di ammirazione negli uditori o lettori, laddove le pagine dell'*Arcadia* sembrano un'orazione che si reciti tra sè e sè. Certo, non bisogna aspettarsi di trovare in quel libro commozioni e figurazioni vive e dirette, tali che non siano passate per quel filtro di religiosità umanistica. Un altro e non umanistico poeta avrebbe tratteggiato diversamente un cervo che un pastore ha educato per donarlo alla giovinetta amata e che a lei ubbidisce docile; ma il Sannazaro non può parlarne se non così:

Quel che di lui più che altro mi aggrada è che conosce et ama sopra tutte le cose la sua donna, e pazientissimo sostiene di farse porre il capestro e di essere tocco da le sue mani, anzi, di sua volontà li para il mansueto collo al giogo e tal fiata gli umeri e l'imbasto; e, contento di essere cavalcato da lei, la porta umilissimo per li lati campi senza lesione

---

almeno, l'autore dell'*Astrée*, Onorato d'Urfè, quando rispondeva a critiche di questa sorta: « Que si vos conceptions et vos paroles estoient véritablement tel les que celles des bergers ordinaires, ils auroient aussi plus de plaisir de vous-escouter, que vous auriez beaucoup de honte à les redire, et que outre cela la plupart de la troupe est remplie d'Amour qui dans l'*Aminte* fait bien paraistre qu'il change et le langage et les conceptions » (*L'Astrée, analyse et extraits*, ed. Magendie, Paris, Perrin, 1928, p. 9).

o pur timore di pericolo alcuno. E quel monile, che ora gli vedi di marine conchiglie con quel dente di cinghiale, che a guisa di una bianca luna dinanzi al petto gli pende, lei per mio amore gliel puse, et in mio nome gliel fa portare.

Un'ampia rete sottilissima appena discernibile tesa tra gli alberi, e il cacciarvisi dentro ed impigliarvisi degli uccelli, si traducono nelle parole e nei ritmi di questa visione:

Ne moveamo da le remote parti del bosco, facendo con le mani rumori spaventevoli, e con bastoni e con pietre di passo in passo battendo le macchie, verso quella parte dove la rete stava, i tordi, le merule e gli altri uccelli sgridavamo; li quali dinanzi a noi paurosi fuggendo, disavvedutamente davano il petto su li tesi inganni, et in quelli inviluppati quasi in più sacculi diversamente pendevano. Ma al fine veggendo la preda esser bastevole allentavamo a poco a poco i capi de le maestre funi, quelli calando; ove quali trovati piangere, quali semivivi giacere, in tanta copia ne abbondavano, che molte volte, fastiditi di ucciderli e non avendo luogo ove tanti ne porre, confusamente con le mal piegate reti ne li portavamo insino agli nostri alberghi.

Anche quando pare che lo scrittore faccia un semplice esercizio scolastico di aggettivi e di epiteti, se si legge adagio, soffermandosi su ciascuno di questi e cogliendone il valore con la fantasia, si vedono rilucere susseguendosi l'una l'altra scenette di esseri e cose nella propria loro vita:

Nè più tosto la bella Aurora cacciò le notturne stelle e 'l cristato gallo col suo canto salutò il vicino giorno, significando l'ora che gli accoppiati bovi sogliono a la fatica usata ritornare; che un de' pastori prima di tutti levatosi andò col rauco corno la brigata destando; al suono del quale ciascuno, lasciando il proprio letto, se apparecchiò con la biancheggiante alba a li novi piaceri; e cacciati da le mandre li volenterosi greggi, e postine con essi in via, le quali di passo in passo con le loro campane per le tacite selve risvegliavano i sonnacchiosi uccelli, andavano pensosi imaginando.

E il medesimo carattere hanno i versi che si alternano alla prosa, come il canto di Ergasto, che riecheggia la quinta bucolica virgiliana:

Dunque, fresche corone  
a la tua sacra tomba,  
e voti di bifolci ognora udrai;  
tal che in ogni stagione  
quasi nova colomba  
per bocche de' pastor volando andrai;  
nè verrà tempo mai  
che il tuo bel nome estingua,

mentre serpenti in dumi  
 saranno e pesci in fiumi.  
 Nè sol vivrai ne la mia stanca lingua,  
 ma, per pastor diversi,  
 in mille altre sampogne e mille versi.  
 Se spiro alcun d'amor vive fra voi,  
 querce frondose e folte,  
 fate ombra a le quiete ossa sepolte.

Chi vorrebbe chiamare freddo questo canto? È commosso e commuove l'anima, ma l'anima in quanto mera fantasia artistica, che ha i suoi proprii dolci ricordi e il suo tenace amore.

Se dall'*Arcadia* del Sannazaro si passa all'*Arcadia* spagnuola, che è la *Diana* di Giorgio di Montemayor, — anch'essa madre di lunga progenie di simili libri in Ispagna, tra i quali la *Galatea* del gran Cervantes, — si ha dinanzi una fisionomia affatto diversa, e le due opere, l'italiana e la spagnuola, non si possono metterè in relazione tra loro se non ricorrendo a somiglianze affatto estrinseche (1). Il Montemayor, che aveva avuto un'educazione musicale e non letteraria, e la musica aveva a lungo professionalmente esercitata (« en música gasté mi tiempo todo »), non serba la più lontana traccia dell'umanesimo sannazariano. Musicale, tenero, insinuante e suadente è il suo cantare, come per esempio nella canzone di Diana alla partenza per lontano viaggio dell'innamorato Sireno:

¿Por qué te vas, mi pastor?  
 Por qué me quieres dejar  
 donde el tiempo y el lugar  
 y el gozo de nuestro amor  
 no se me podrá olvidar?  
 Qué pensaré, desdichada,  
 llegando a ese valle ameno,  
 cuando diga: — Ah, tiempo bueno!  
 Aquí estuve yo sentada  
 hablando con mi Sireno? —  
 Mira si será tristeza  
 no verte y ver ese prado  
 de árboles tan adornado,

(1) Il TORRACA, *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro* (Roma, 1882), pp. 17-20, discorrendo anche della *Diana*, non sa indicare altro che il miscuglio di prose e di versi dal quale l'autore avrebbe tolto l'idea dell'*Arcadia* e un paio di riscontri e di strofe, che, in verità, non sembrano in alcuna dipendenza. Quanto alla vaga affermazione che « la prosa fiorita e cadenzata del Montemayor ha sentito l'azione di quella del napoletano », non è confortata da prove e a me non pare che possa sostenersi.

y mi nombre en su corteza  
 por tus manos señalado:  
 o si habrá igual dolor  
 que el lugar donde me viste  
 verle tan solo y tan triste,  
 donde con tanto temor  
 tu pena me descubriste.

E ancora:

Ay triste, que pues te vas,  
 no sé qué será de ti,  
 ni sé que será de mi  
 ni si allá te ácordarás  
 que me viste, o que te ví?  
 No te duelan mis enojos:  
 véte, pastor, a embarcar;  
 pasa de presto la mar,  
 pues que por la da mis ojos  
 tan presto puedes pasar.  
 Guárdete Dios de tormenta,  
 Sireno, mi dulce amigo,  
 y tenga siempre contigo  
 la fortuna mejor cuenta  
 que tu la tienes conmigo.

Parole di donna innamorata, che son piene di lacrime e fioriscono di pensieri e movimenti gentili, e danno una commozione di carattere affatto diverso da quella dei versi di sopra riferiti di Ergasto, una commozione diretta e semplice, cioè non così culta e complicata come l'altra. La *Diana*, del resto, è un groviglio di storie di amore, quasi tutte presentate con lineamenti generici, che solo qua e là si avvivano di qualche tratto di schietta umanità (come è di Felismena, che respinge sdegnosa le lettere d'amore, recatele dalla sua cameriera, ma poi sogna quelle lettere e le desidera e non sa come fare per riaverle tra le mani e leggerle), e il libro abbonda, come tanta parte della letteratura pastorale, di dulcedini e insipidezze e di monotonia, il che non toglie che abbia i suoi momenti poetici, come nei canti di cui abbiamo dato saggio.

A tutt'altra zona spirituale e poetica ci trasporta il dramma pastorale dell'*Aminta*, nel quale al Carducci sembrava che il Tasso incontrasse « il vero mondo del suo spirito, non mescolato con altri elementi come nella *Gerusalemme*, in tutta la sua purezza idilliaca », ma più giustamente il Flora vi vede come socchiusi i germi che si svolgeranno nella *Gerusalemme*, la grande pastorale di Erminia, la

grande elegia della voluttà di Armida, la tragedia di Clorinda<sup>(1)</sup>. In verità, nell'*Aminta* domina l'amore-passione, non quello filosoficamente sublimato e risolubile nell'idea di Dio, ma non più l'erotismo puramente sensuale; l'amore che come passione vuole il consenso d'anima della persona amata, e come passione umana, non soprumana nè animale, rispetta l'essere che ama e ammira e protegge la propria purezza e nobiltà. E pur nondimeno è passione, pronta allo sbaraglio e alla morte se non può conseguire il suo fine. Tale è in Aminta, che forma contrasto non solo col satiro protervo, ma con Tirsi, a suo modo saggio, che coglie i diletti del senso e schiva l'amore, e vuole le dolcezze senza alcuna amarezza, e con la sprejudicata Dafni, che gli consiglia di prendere di sorpresa Silvia e così legarla a sè con ardita mossa strategica, alla quale egli rilutta e che ricusa di compiere; e quando poi vede e crede che Silvia è perduta, si getta da un precipizio, risoluto di morire. E Silvia, che non voleva sapere dell'amore, Silvia che è in quel tempo della giovinezza in cui l'amore è distratto e soverchiato da altre ambizioni e passioni (e la passione della caccia è come il simbolo di esse tutte), che sta salda alle esortazioni di Dafni, sente già insinuarsi vagamente nel seno il naturale bisogno di amare, allorchè l'intreccio dei casi, il credere che Aminta che così profondamente l'amava è morto per lei, è morto perchè l'ha creduta morta, tutta la sconvolge, e in lei prorompe impetuosa e dolorosa la passione nuova. Il dramma, come è stato dai critici avvertito, è permeato di un tono discorsivo, che ne modera il ritmo ma non però lo raffredda nè l'impaccia o contrasta, e nasce dal sentimento che ha il poeta che la vita è fatta così e bisogna accettarla quale è, e che l'accettarla a questo modo è il meglio che si possa fare. Volere, in questo dramma, più complessi e profondi i caratteri dei personaggi e più forti i conflitti drammatici sarebbe voler anticipato quel poema della *Gerusalemme*, che attraverso di esso si preparava nello spirito del suo autore.

E, se l'*Aminta* ha quella propria fisionomia ossia quella poesia che non avevano l'*Egle* nè il *Sacrifizio*, altresì una loro propria fisionomia e poesia hanno gli altri due drammi pastorali che gli si sogliono porre accanto, del Guarini e del Bonarelli, il *Pastor Fido* e la *Filli in Sciro*, dei quali già mi è occorso di parlare in altro mio libro<sup>(2)</sup>. Il ritrovamento e l'intelligenza delle individualità poetiche è (giova che ciò si tenga sempre presente) l'*omne tulit punctum* della critica e storia della poesia.

B. CROCE.

(1) Si veda a p. 36 l'introduzione alle *Poesie* del Tasso (Milano, Rizzoli, 1932): ottimo studio sulla pastorale tassessa, al quale è da unire quello recente e più particolareggiato di MARIO SANSONE, *L'Aminta di Torquato Tasso* (Milano, 1939).  
 (2) *Il Rinascimento di Sicilia* (CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione Biblioteca Benedetto Croce). Tutti i diritti riservati.