

riepilogata la materia dei primi capitoli per fissare la posizione storica della Logica hegeliana nella filosofia post-kantiana, s'affretta alla conclusione con un capitolo di « Critica », dove non presume di fare se non alcune osservazioni sui caratteri generali della posizione assunta da Hegel nella sua Logica finale. Ma anche queste osservazioni meriterebbero troppo lungo discorso da poter essere qui esaminate a parte a parte. Gli appunti più gravi sono: che Hegel non riesce a dimostrare, nè avrebbe potuto, che il contenuto della Logica possa identificarsi con l'oggetto della religione; che il principio hegeliano dell'unità e identità della conoscenza e della realtà non è giustificato dalla *Fenomenologia* e non è sostenibile: si può riguardare come il *πρῶτον ψεῦδος* (p. 343) della filosofia hegeliana; e, infine, che arbitrariamente Hegel adegua al processo del sapere assoluto quello del suo spirito individuale: tre errori che si riferiscono, secondo il Baillie (365), più a certi aspetti che alla sostanza del sistema, e che sono in larga misura se non interamente dovuti alle condizioni storiche in mezzo alle quali la filosofia di Hegel si sviluppò. Sono però obiezioni vecchie, tante volte discusse, e che solo dimostrano la difficoltà ingente d'una genuina e piena ricostruzione del pensiero di Hegel; difficoltà che solo può superarsi quando si penetri veramente quel kantismo, su cui il Baillie, così accurato e scrupoloso nello studio delle opere hegeliane, sorvola.

Ma, nonostante le limitazioni che questo scrittore vorrebbe fare al valore della dottrina hegeliana, egli ritiene che il reale valore del sistema in generale e della Logica in particolare è innegabile. Resterebbe ad Hegel il merito grandissimo di avere nella *Fenomenologia* con « un'analisi del sapere tanto profonda quanto ingegnosa » provato l'assoluta obbiettività della scienza, e nella *Logica* di avere connesse sistematicamente le nozioni ultime per le quali la coscienza di sè nel suo processo di riflessione sopra i vari aspetti dell'esperienza, si rivela a sè stessa: il merito cioè di una nuova Gnoseologia e di una nuova Logica.

Il Baillie non s'accorge che se la *Fenomenologia* prova l'obbiettività assoluta del sapere, non può non risolvere la realtà nel pensiero e non riuscire a quell'unità che ei non vuol ammettere. Ma, certo, la via su cui egli s'è messo, è la via maestra dell'hegelismo.

GIOVANNI GENTILE.

DOMENICO TUMIATI. — *Poemi lirici*. — Bologna, Zanichelli, 1902.

La poesia lirica italiana, e non essa soltanto, ebbe in questi ultimi tempi un gran pregio; col quale si accompagnò strettamente, dal quale, anzi, immediatamente derivò un non meno grande difetto. Sdegnosa delle volgarità e delle sciatterie a cui troppo spesso si erano lasciati andare i poeti della generazione precedente, desiderosa di nobilitare la forma che era stata troppe volte e in troppo malo modo negletta, persuasa che il

verso deve essere canoro e sonoro se vuol davvero meritare un tal nome, mirò sopra tutto a trascogliere le parole, a determinare gli elementi musicali che ciascuna d'esse contiene, a studiare gli effetti armonici che possono ricavarsi dal loro raggruppamento in proposizioni e in periodi. E riuscì veramente a conseguire una venustà, una leggiadria, un'eleganza che invano si cercherebbero prima di questo salutare rinnovamento. Ma fu, in pari tempo, fredda; quasi che lo studio della parola avesse nuocuto all'interna vigoria del pensiero. Non già, si badi, che il pensiero vi manchi; ma esso è attenuato e adombrato dalla ricchezza formale delle immagini e si diffonde per le strofe leggiadre debole, fioco ed incerto, come i raggi del sole che, attraverso le stecche delle persiane e i veli e le tendine ed i cortinaggi, filtrano pallidamente in un elegante salotto. Chi entri in questo salotto, anche se goda della sua dolce e misteriosa penombra, ben sente ed intende che non per tal modo potrebbe il sole esercitare sulla natura la sua benefica forza fecondatrice; chi legga quella poesia si accorge con doloroso stupore che la virtù animatrice del pensiero è quasi interamente perduta e che nessuna viva ripercussione si desta nell'animo suo e nessuna traccia profonda e durevole vi s'imprime.

Entrambi questi caratteri si riscontrano nei *Poemi lirici* del Tumiati: ma, fortunatamente per l'autore e per noi, quello che vorrei poter dire carattere positivo, quello cioè che costituisce un merito della poesia contemporanea, è in tutti i poemi; l'altro, che per contrapposto chiamerei negativo, in alcuni soltanto. A persuadersi della rara abilità tecnica del Tumiati e della piena sicurezza con la quale egli padroneggia la lingua e la rima e il ritmo, basta aprire il volume alla prima pagina e leggere le seguenti ottave che danno principio al *Giardino delle Esperidi*:

 Càlami d'oro semina, o verde Alba,
 pei monti su, dove la nebbia fuma:
 vèntila bianche rose, o mano scialba,
 con lieve crollo, sull'opaca bruma;
 e getta al vento sinuosa e falba
 la chioma onde l'azzurro si ralluma;
 onde palpitan fredde verdi foglie
 sul fiume che nell'ombra il gorgo scioglie.

 Eracle novo, il fluvial sentiero
 io tento, e il mio cavallo se ne va:
 lunga corrente il mio cavallo nero
 ansando, scalpitando, seguirà.
 Su, delle selve nel conserto impero,
 l'albero d'oro radioso sta.
 Io voglio, fiume, quel tuo lento scorrere,
 avanzar, superar, correre, correre.

 Una muta di cinque veltri bianchi
 frugano, molleggiando, su e giù:
 balzano del cavallo ai neri fianchi,
 latrano al volo di lontane gru.

Va la muta dei cinque veltri bianchi,
 come uno strale diretto lassù,
 ove l'albero d'oro una magia
 antica aderse nell'antica ombria.

Sono ottave perfette, di una limpidezza, dolcezza e finezza meravigliose; né potrebbero, per nessun rispetto, dirsi inferiori a quelle del Poliziano e dell'Ariosto, che sono giunte fino a noi cariche della gloria di tanti secoli.

Ma appunto questo *Giardino delle Esperidi* è uno dei componimenti più freddi di tutto il volume. Che cosa il poeta abbia voluto in esso significare e quale sia il simbolo che a lui piacque rinchiudere nel cerchio magico delle bellissime ottave, avrebbe certo indovinato ogni attento lettore anche se l'autore non si fosse dato la cura di avvertirnelo; e tanto più chiaro apparisce il significato intimo del poema, quando si ponga mente alla breve dichiarazione che lo precede: « È questo giardino un « simbolo della vita, e l'albero d'oro, del desiderio umano. Come le Esperidi e il frutto bramato, così svaniscono gl'idoli della nostra carne ». Or questo pensiero è tanto coperto e sopraffatto dall'elemento pittorico e descrittivo che appena traluce qua e là e non riesce a informare di sé, come pur dovrebbe, tutta intera la concezione poetica. Giunti al termine del poema, i lettori, invece di avere acquistato la coscienza della vanità della vita e di sentirsi come sgomenti ed oppressi per la consapevolezza del tragico destino umano che irride i viventi incitandoli perennemente verso desideri irraggiungibili, non provano nessuna commozione e nessun turbamento. Se noi leggiamo qualcuno dei dolorosi canti del Leopardi, tutta l'anima nostra echeggia di quel dolore, e un'ansia veramente c'invade per la felicità che tramonta, per le speranze che cadono, per le illusioni giovanili che si dileguano. Invece, nella poesia del Tumiati, il cavaliere che va, lungo il fiume misterioso, per entro la selva misteriosa, verso il misterioso frutto splendente sempre più lontano, e vede svanire successivamente le Esperidi, Egle, Erizia, Esperia, Aretusa, e inutilmente le invoca per placare il suo violento desiderio sulle loro forme bellissime, ci lascia (sarebbe vano tacerlo) del tutto insensibili e indifferenti.

Lo stesso potrei osservare a proposito di altri poemi raccolti in questo volume: taluni dei quali, per es. quello che s'intitola: *La nave del silenzio* e i due che sono rispettivamente intitolati: *Apparizione di Santa Cecilia fra gli abeti* e *La badia di Pomposa*, hanno anche minori pregi formali e, tutt'insieme, non si levano dalla mediocrità. Ma, invece d'indugiarmi a far delle critiche, amo meglio rivolgere subito l'attenzione mia e dei lettori alle tre composizioni che più chiaramente rivelano il felice ingegno poetico dell'autore e nelle quali, tranne che rispetto ad alcuni particolari di lieve importanza, si può tutto lodare.

La prima di esse è intitolata: *Emigranti*; e contiene la semplice e dolente storia di una giovane donna che abbandona la patria, in compagnia del marito e di una bambina, e va, attraverso l'Oceano, ad una lontana terra straniera, in cerca di lavoro, di salute, di gioia: e ivi muore,

d'un tratto, sopra il lido sabbioso, in conspetto del mare deserto, sotto lo sguardo vigile delle stelle. Con un argomento siffatto, un poeta romantico avrebbe imbastito una novella sentimentale, lamentosa, piena di lacrime, di gemiti e di rettorica, strascinantesi languidamente per una serie di versi mal costruiti e simile quasi in tutto ad una volgare narrazione prosastica. Il Tumiatì, invece, non racconta, ma rappresenta. Egli coglie alcuni momenti essenziali: il viaggio, fra la nebbia, della ferrea nave su cui si agitano le ombre degli emigranti; l'amore dei due giovani sposi, fiorito prodigiosamente nella terra nativa, fiammeggiante nella miseria, perpetuantesi fino all'estremo distacco; l'arrivo e la dispersione della povera falange dei lavoratori che sperano invano in un avvenire migliore; la súbita morte di Giovanna che si abbatte sul lido fra i pianti della bambina e lo spaventoso sbigottimento del marito. E tutto ravvolge nel soffio di una potente ispirazione lirica, accomunando le cose della natura alla sorte di quegli esseri vivi, facendo che le acque intonino un canto consolatore, che il sole si affligga per l'avverso fato degli emigranti i quali pur son figli della sua luce, che le stelle « come viventi anime » trepidino per la pietà.

Questo poemetto è, veramente, la celebrazione della bellezza e dell'amore, che, mentre sarebbero degni di godere di una felicità perenne, si fiaccano invece contro la sventura inesorabile. « Teco è l'amore! », dice il poeta, rivolgendosi direttamente, con un bel movimento lirico, alla giovane donna che naviga per l'immenso Oceano;

teco è l'Amore! poiché solo piacque
a lui nel mondo la bellezza tua,
e sdegnoso guardò lungi la terra:
con te migrò sulle deserte acque,
per te guidò la sconsolata prua,
con te volò dei venti sulla guerra.

E gettò nei tuoi sogni le sue stelle,
cullandoti sui palpiti del mare,
come si culla una stanca bambina:
e fuggirono lievi le procelle,
quando disse alle acque di cantare,
con la piú vaga melodia marina.

Senti, cantano l'acque a te d'intorno,
come cantava il tuo bianco telaio
nella vaga penombra vespertina,
nella prima caligine del giorno,
con frullo d'ali fragoroso e gaio
di tortora che a stormo s'avvicina.

E incomincia qui il canto dell'acque, bellissimo, che mi duole di non poter riferire per cagion dello spazio.

Ora appunto dal contrasto fra ciò che è e ciò che vorremmo che fosse, fra la gioventù della donna, così bella, amante ed amata, e le brevi

ore assegnate al suo vivere, fra le vaghe speranze che le sorridono pur in mezzo al dolore e la gelida realtà che l'attende, prorompe spontanea la compassione e si origina la mestizia. Non accade forse lo stesso anche nella vita? non ci sentiamo forse commossi e non ci occupa lo spirito una melanconia grave ed amara, quando vediamo spengersi e disparire nell'ombra una splendida giovinezza? Né il poeta, che sia poeta davvero e abbia un elevato concetto dell'arte sua, ha bisogno di ricorrere a mezzi volgari e ad ingegnosi artifici per ottenere l'effetto medesimo. Basta che egli sappia dal fondo della rappresentazione poetica, non da ragionamenti o declamazioni inopportune, far sorgere dinanzi alla mente del lettore una visione lucida e netta: sicché questi possa liberamente meditare e fantasticare e dalla semplice ma viva impressione estetica innalzarsi al sentimento e alla intelligenza dell'ironia delle cose.

A questo poemetto lirico segue immediatamente l'altro che ha per argomento e per titolo *Parisina*. La cupa tragedia domestica che si svolse nella corte Estense nel terzo decennio del secolo XV è ben nota: ben nota, dico, per l'impressione che suscitò e per il ricordo che ne rimase, non già per abbondanza di particolari storici; ché, anzi, questi particolari sono troppo scarsi di numero e troppo oscuri ed incerti e di età troppo recente perché possano bastare alla nostra curiosità e placare il nostro desiderio. Dai documenti che ci son noti sappiamo soltanto che Parisina Malatesta, seconda moglie del marchese Niccolò III d'Este, al quale andò sposa, appena quindicenne, nel 1418 e dal quale ebbe tre figli, si diletta molto del suono dell'arpa e amava con passione le cacce e i cavalli. Sembra che verso di Ugo, prediletto figlio illegittimo del marchese, abbia provato da prima un sentimento di odio piuttosto che di benevolenza, e che quest'odio si sia cambiato in amore nell'occasione di un viaggio che, per volontà del marchese stesso, ella fece in compagnia del figliastro. Nel maggio del 1425, scopertasi da Niccolò la colpevole relazione dei due giovani (che fu, a quanto pare, rivelata al proprio signore da un tal Giacomo Rubino detto Zoese), essi vennero chiusi in due differenti segrete del castello e, nella notte dal 21 al 22 maggio, ebbero entrambi mozza la testa. Secondo il racconto drammatico dei cronisti, che è difficile dire quanto sia conforme alla verità, proprio lo Zoese, dopo che già era stato decapitato Ugo, andò a prendere Parisina nella sua oscura prigione. Ella si mosse, appoggiata al braccio di lui, « e, credendo « di essere destinata a sparire in un trabocchetto, avanzava con piede « incerto chiedendo ogni qual tratto se vi fosse giunta..... Domandò, di « cono, di Ugo, e inteso ch'era morto, replicò: « né io adesso vorrei più « vivere ». Giunta al ceppo, tremò vedendo il sangue già sparso; depose « gli ornamenti, e avvoltasi un drappo al capo, s'inginocchiò porgendo « il collo alla scure » (1).

(1) A. SOLERTI, *Ugo e Parisina, storia e leggenda secondo nuovi documenti* in *Nuova Antologia*, 1 luglio 1893, p. 77. A questo articolo del Solerti

Questa la tradizione storica, che un attento esame delle fonti fa ritenere abbia ad essere la piú prossima e la piú corrispondente alla verità del fatto; e dalla quale si discostò alquanto il Bandello nella novella XLIV della prima parte del suo novelliere, e risolutamente si dipartì il Byron nel breve poemetto che egli consacrò al colpevole ma sventurato amore dei due giovani e che, dal nome della donna, intitolò appunto *Parisina*. Certo, nell'opera del poeta inglese sono molte e grandi le bellezze. La dolcezza e la melanconia, quasi presaga, dell'ultimo incontro degli amanti; il sogno agitato e voluttuoso di Parisina che, inconsapevole de' suoi atti, spinta dalla violenza dell'interna passione, abbraccia il marito mormorando il nome di Ugo; lo scatto improvviso e la truce repressa collera del marchese che, a quella inaspettata rivelazione, prima dà di piglio al pugnale, poi, non avendo cuore di uccidere « una così bella creatura », tiene fisso sulla dormente il terribile sguardo, come se volesse penetrarne tutti i piú segreti pensieri e tutti i piú intimi affetti; l'immobilità della donna che, durante il giudizio, sta, pallida e silenziosa, con gli occhi vitrei e dilatati, da cui sgorgano, di quando in quando, delle lacrime immense; e il successivo smarrimento dell'animo suo per cui ella perde la coscienza esatta delle cose e tutto apparisce « confuso e indistinto al suo spirito disordinato e vagante »; e la sua quasi non umana disperazione che prorompe in un grido « pazzamente acuto, straordinariamente selvaggio » quando la testa di Ugo cade sotto la mannaia lucente; tutto ciò è meravigliosamente espresso, con una bravura insuperabile, con tocchi da grande artista, con quella magnifica sicurezza con la quale gl'ingegni superiori intuiscono e rappresentano. Ma, ciò non ostante, la *Parisina* del Byron non è, nel suo insieme, una vera ed insigne opera d'arte. Vi sono troppe lungaggini, troppi ragionamenti, troppe considerazioni dottrinarie; il discorso di Ugo, petulante e protervo, nel quale egli vanta i propri molteplici pregi e rinfaccia al padre le sue colpe, è appena tollerabile, e sarebbe intollerabile affatto se non si venisse ad apprendere che Parisina era stata, prima, fidanzata di lui; né l'incertezza, in cui piacque al Byron di lasciare avvolta la fine della giovane donna, che « nessuno seppe e nessuno mai saprà » se sia morta di schianto nell'atto stesso che periva Ugo sul patibolo o se abbia dovuto essa pure soggiacere ad una morte violenta o se abbia trascorso i suoi ultimi anni in un convento, straziata dai rimorsi, tra « flagellazioni e digiuni e lacrime insonni », può pretendere a quella drammaticità che si riscontra in così alto grado nel racconto dei cronisti ferraresi del Cinquecento. Quanto, poi, al rispetto alla storia (che, certo, non ha che fare col valore estetico, ma di cui, a ogni modo, non è lecito spogliarsi del tutto quando l'argomento che si prende

ad un altro che, sullo stesso argomento e con lo stesso titolo, egli pubblicò nel numero precedente dell'*Antologia* medesima, rimando i lettori per le notizie che ho qui brevemente riassunte.

a trattare è un argomento storico), il Byron dimostra di averne tanto poco da non esitare a mettere Azzo in luogo di Niccolò III per la semplice ragione che il nome *Azzo* si presta meglio dell'altro alle esigenze e alle convenienze della metrica! (1).

Il Tumiati, a differenza del Byron, si tenne fedele alla tradizione; e fece bene; poiché ad un dramma reale, così fiero, così pietoso, così tragico, non c'è motivo di sostituire un dramma immaginario che difficilmente potrebbe, non dico superarne, ma neppure agguagliarne la terribilità e l'intensità. E anche fece bene a non dare a questo suo poemetto carattere narrativo, ma più propriamente e veramente lirico, rappresentando, come negli *Emigranti*, singoli momenti dell'azione che un filo ideale ricongiunge e raggruppa. Innanzi tutto, assistiamo al ritorno di Parisina e di molti giovani ardenti cavalieri da una partita di caccia. La marchesana scende dalla lettiga e passa, avvolta dall'albore lunare, fra gli omaggi e l'ammirazione del suo séguito. Intanto gli scudieri si affaticano intorno agli animali uccisi che macchiano i marmi di sangue; e mentre Ugo zufola lievemente un rondello di caccia, gli si appressa, ad un tratto, il nano e gli fischia all'orecchio:

A che pensate voi, bel cavaliere?
io nel sangue mi specchio;

poi, balza come una palla e fa squillare nel buio una sua risata stridula. Quindi il castello piomba, a poco a poco, nel sonno; ma viene tacitamente per le acque dello Scorsuro una barca, nella quale son trovatori che suonano il liuto. Essi vedono sulla torre dei Leoni una bianca figura di donna, e ne cantano con gran gentilezza le lodi, sospingendo i loro cuori verso di lei: e Parisina, come accarezzata e blandita dai suoi dolci sogni, « naviga nell'azzurro ».

In questa prima parte già si vede risplendere l'alta beltà della donna e già si presente, per le maligne parole del nano che hanno una profonda significazione simbolica, la prossima sanguinosa tragedia. Nella parte seconda abbiamo dalla bocca stessa di Ugo, che ne fa la confidenza al Contrari, la rivelazione dell'amore, fiorito, subitaneo ed irresistibile, nell'animo dei due giovani Estensi. Il Tumiati, come il Bandello, immagina che la prima spinta al dolce peccato sia venuta, non da Ugo, ma dalla donna. Quale differenza, però, è fra l'uno e l'altro scrittore! e quanta maggior finezza d'arte e di sentimento mostra il poeta moderno di fronte al novellatore cinquecentista! Nel racconto di quest'ultimo, Parisina non è che una volgare e maliziosa provocatrice di lussuria, che eccita Ugo alla colpa (motivo, del resto, assai caro alla novellistica) per mezzo di un lungo

(1) Nell'avvertenza proemiale alla *Parisina* è detto: « The name of *Azo* is substituted for Nicholas, as more metrical » (*The Works of Lord Byron*, Leipzig, Tauchnitz, 1866, vol. II, p. 432).

ragionamento, persuadendolo, direi quasi, a forza di sillogismi e infiammandolo con audaci e reiterate carezze. Nel poema lirico, invece, del Tumiatei la giovinetta sposa di Niccolò III cede all'incanto della primavera, come vinta dal profumo dei fiori, dal volo degli uccelli, dalla limpidezza del cielo, come sopraffatta da un'arcana malia che si sprigiona dalle cose e le occupa i sensi è lo spirito, come obbligata da una forza superiore ad abbandonarsi, d'un tratto, senza parole, fra le braccia dell'uomo che le sta a fianco. — Noi andavamo a Loreto — così narra Ugo al Contrari — ed il nostro cocchio volava per il piano immenso, nello splendore del maggio; Parisina sembrava fiorire di letizia inusata; e la terra sognava.

Sogni e sogni parevano giorni e notti: non era
che un respiro di labili immagini la vita.

Parisina pareva ebbra di primavera,
ebbra di aromi era la pianura infinita.

Trepidava una musica nel ciel di fiordaliso...:
un fremito d'amore la sua gola costrinse:
e abbatté sul mio cuore il volto d'improvviso,
con impeto ribelle, e a me tutta s'avvinse.

Così la colpa, che il poeta sfiora con mano leggera, è quasi purificata e idealizzata; e Parisina non appar già, come nel Bandello, una rea femmina, ma solo una fragile creatura che, se troppo subisce il fascino della bellezza, della gioventù e dell'amore, e se, per effetto di questa sua fragilità, cade in un errore gravissimo, non è però indegna di indulgenza benevola e di accorato rimpianto.

Nella terza parte scoppia come folgore il dramma. È una notte di maggio: uomini e donne del popolo danzano lietamente al suono di pifferi e di ribecchini; e fra loro si aggira il nano che sibila una sua perversa canzone, quasi preannunzio dell'avvenimento doloroso:

Una notte camminava
di primavera, l'Amore,
e delle stelle mirava
l'ardore:
e cascò dentro una fossa,
piena d'ossa,
l'Amore!

A un tratto, squilla tra la folla danzante un grido. Non è, come nel Byron, il grido di Parisina; è, invece, il grido di un paggio che reca la notizia della sua fine:

Morta è nostra signora
nella torre leonina,
morta è Parisina!

Tutti gli si fanno d'attorno, atterriti ed ansiosi; ed egli così racconta:

Io dormiva; ed ecco viene
su, Zoese a risvegliarmi.
Apro gli occhi: Che volete?
— Presto, giù nelle prigioni,
da Madonna discendete.

Scendo al buio... e sento il ringhio
della segreta di ferrò:
guardo e vedo con Zoese
incurvarsi qualche sgherro.
Dalla segreta, a carponi,
esce Madonna, piú bianca
della neve; ed io m'avvinghio
singhiozzando ai suoi ginocchi;
e la guardo... Ella sorride
con le lacrime negli occhi.

E la seguo. Ella mi dice:
Dimmi tu quando al trabocco
sarò giunta. — E camminava
brancolando: dubitava
che s'aprisse il suolo, sotto
i suoi piedi, ogni momento...

E frattanto, si levava
ogni gioia, con un lento
lento gèsto di regina
che va a morte... le sue gemme,
i suoi veli, e a me li dava.
Io tremava e singhiozzava.

Ma di fronte a sé innalzata
balenar vide la scure...
e comprese che non sola
alla morte era serbata.
Esclamò: Niente mi resta!
e si avvolse con le trine
bianche, rapida, la testa.

Io la vidi, con la bella
nuca bianca, trepidare
nell'attesa della scure...;
ma non piú seppi guardare!

Alle quali parole del paggio tutti fremono di stupore e di orrore, e corrono poi verso il castello per imprecare contro il marchese omicida e per contemplare ancora una volta gli spenti occhi di Madonna.

Per verità, chi volesse giudicare un'opera d'arte a stretto rigore di logica troverebbe assai da ridire su questa intromissione del paggio e sulla sua partecipazione al tristissimo fatto; e non avrebbe torto, quantunque un libro recente, che è stato accolto con plauso quasi generale, sia corso audacemente in guerra contro la così detta critica razionali-

stica (1). Appare, infatti, tutt'altro che verosimile che lo Zoese sia andato a destare il giovane paggio e lo abbia condotto nella prigione per farlo assistere al supplizio di Parisina; né si riesce ad intendere quale sentimento e quale scopo abbia potuto indurre il delatore carnefice a ricercar testimoni di una sanguinosa esecuzione, che, come fu rapida e tremenda, così doveva rimanere avvolta nell'ombra più densa e nel più cupo mistero. La sostituzione, insomma, del paggio allo Zoese delle cronache fa l'effetto di un artificio che l'autore abbia immaginato per aver modo di far narrare al popolo ferrarese e di far sapere ai lettori come morì Parisina in quella notte fatale. Ma, con tutto ciò, possiamo perdonare al Tumiati questa lieve incoerenza, in grazia dell'efficacia rappresentativa che egli ha saputo raggiungere: efficacia alla quale non è estraneo il metro da lui prescelto, l'ottonario, che è il verso popolare per eccellenza, usato, nelle letterature neo-latine, non tanto a significare l'espansione lirica del sentimento, quanto, ancor più, a trattar soggetti di carattere narrativo ed epico.

La quarta e ultima parte del poemetto è la glorificazione, diciamo così, cavalleresca di Parisina. Mentre il popolo grida

contro il bieco sire,
piangendo la sua dolce visione,

e mentre il marchese, chiuso nel suo palazzo, piange il figlio ucciso, si adunano intorno al cadavere della donna, come evocati prodigiosamente dalla coscienza e dal sentimento popolare, tutti i cavalieri delle leggende. Essi vengono dalla Cornovaglia e dall'Armorica, e, insieme con essi, viene dall'isola d'Avalona re Artù. I grandi eroi favolosi fremono intorno alla salma e pregano:

— Parisina che vaga nell'Oceano
delle nuvole a te venga, o Signore.
Parisina sommersa nei tormenti
tenebrosi, chiamiamo a te, o Signore.
Parisina rapita via dai venti
procellosi, chiamiamo a te, o Signore.
L'anima sua dispersa nei tormenti
invisibili, a te venga, o Signore.

E dopo questa calda preghiera, nella quale, per l'insistente ripetersi dell'invocazione al Signore, sembra di udire come l'eco di quella che il

(1) Alludo al volume di G. FRACCAROLI, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903. Molte le lodi che gli sono state tributate; ma si vedano le giuste considerazioni e obiezioni di Rodolfo Renier nel *Fanfulla della Domenica*, 24 maggio 1903, e le non meno giuste riserve di Benedetto Croce in questa stessa rivista, a. I, fasc. 4, p. 282 sgg.

« vol di spirti » scortante a Dio l'anima di Carlo Alberto innalza per il re defunto nel *Piemonte* di Giosue Carducci, re Artù spezza la sua spada, la compone in croce sopra la morta e dice agli eroi:

— Voi che lanciaste sulle spade l'anima
serenamente, senz'odio e senz'ire;
Voi che cantaste d'amore e di lacrime,
pregate, sulle spade e sulle lire!

Così il nome di Parisina, come l'autore stesso dichiara nell'avvertenza premessa a questo poema lirico, viene veramente « sollevato nel cielo delle leggende ».

L'ultimo dei componimenti poetici su cui intendo di richiamare in modo speciale l'attenzione dei lettori è intitolato *Morte di Bajardo*. Il cavaliere di Carlo VIII, di Luigi XII e di Francesco I, che prese parte a tante battaglie, che acquistò tanta gloria, che diede tante prove di valore, di cortesia, di saggezza, di probità, di liberalità, che fu pianto e onorato dai suoi stessi nemici, i quali, dopo la sua morte, ne imbalsamarono il corpo e lo portarono con gran pompa nel Delfinato, suo paese nativo (1), è qui degnamente glorificato dall'arte. Con grande abilità e finezza il Tumiati evoca e intreccia, nella prima parte del poema, ricordi d'amore e di guerra, sicché risplenda nel verso la luce della cortesia e dell'affetto e vi risuoni e fiammeggi l'impeto delle battaglie fragorose. Bajardo viene sui monti della Savoia a risognare per l'ultima volta le ore divine della sua gioventù; narra allo scudiero Jeffrey come si urtasero le schiere nemiche sui campi di Marignano e come al termine di quell'epica pugna egli armasse cavaliere Francesco I; poi discende con Jeffrey alla pianura per andare a compiere la sua ultima impresa di guerra.

E lo segue, cantando una minaccia,
colei che nessun brando può ferire,
colei che stringe d'ogni vita il groppo,
colei che impiomba le più forti braccia,
che tende l'arco senza mai fallire.
Ella segue il guerriero a gran galoppo.

Intanto i pastori, chiusi nelle loro capanne, accolti intorno al focolare, mentre fiocca la neve e sibila il vento, narrano il nobile amore che Bajardo provò per una dama bellissima, quando venne, paggio ventenne, alla corte del duca di Savoia.

(1) In una lettera all'imperatore, del 5 maggio 1524, Adrian von Croy scrive: « Combien que... fut serviteur de vre ennemi, si a ce este dommaige de sa mort; « car cestoit ung gentil chevalier bien aime dung chacun ». V. G. DE LEVA, *Storia documentata di Carlo V*, vol. II, p. 209, n. 1.

Se noi pensiamo alla condizione rustica dei narratori, non possiamo liberarci da un senso di meraviglia e, starei per dir, di fastidio, poichè in quel racconto non vi è nulla di popolare e di spontaneo, nulla che ricordi la semplice e bonaria intonazione delle novelle e leggende che fiorirono e fioriscono sulle labbra del popolo. Il poeta si è completamente dimenticato della sua stessa finzione, ha posto sé medesimo in luogo dei suoi personaggi, ha sostituito la sua raffinata personalità di uomo e artista moderno a quella, necessariamente schietta e rude, dei poveri e modesti montanari che introduce a parlare. Ma se dimentichiamo anche noi, in questa parte, la coerenza e la convenienza, ammireremo, senza esitazione e senza restrizione, il bellissimo tratto di poesia lirica, dov'è una grande dolcezza, una squisita armonia, una mestizia soave, delicata e profonda. Si veda, ad es., la strofe nella quale i pastori, dopo aver narrato dell'arrivo di Bajardo al castello, dicono la vera cagione della sua venuta:

Perché venne? Lo disse la madreselva in fiore
alle ginestre: venne pellegrino d'amore.
Lo dissero, nel folto del bosco, allegri stuoli
col trillo delle gole, col palpito dei voli;
lo disse la canzone di letizia ripiena,
che s'alzò dal balcone, nella notte serena.

E si veda quest'altra strofe nella quale il sentimento amoroso è espresso per via di gentilissime immagini:

— S'io t'amo — gli diceva Madonna, con le belle
sue pupille recline — s'io t'amo, anco le stelle
del cielo e le foreste per te muoion d'amore:
quando vedi tremare una stella, è il mio cuore. —
Tremavano le stelle e tremava ogni ramo,
se Madonna diceva con le sue labbra: — Io t'amo.

Dopo l'ultimo sogno, la morte. Il Tumiati non ha rappresentato direttamente la ritirata dell'esercito del Bonnivet incalzato dalle truppe imperiali e la morte di Bajardo ferito d'un colpo d'archibugio al passar della Sesia; si le ha fatte narrare, alla corte di Francesco I, nel parco di Fontainebleau, da alcuni guerrieri di Giovanni de' Medici, che egli immagina sian venuti a portare al re la spada dell'eroe dopo averne depresso il corpo nell'avita contrada. E ciò ha dato origine a un contrasto quanto mai felice ed efficacissimo fra le due parti nelle quali viene ad essere, non materialmente, ma esteticamente suddivisa la seconda parte del poema. Da prima ci avvolge come un nembo di luce, di gaiezza, di giocondità, di splendore: scintillano sulle mense anfore d'argento e calici dorati colmi di vini generosi; brillano le magnifiche vesti dei gentiluomini, delle gentildonne, dei prelati; Clemente Marot recita una sua ballata dei gigli d'oro, nella quale è felicemente riprodotta la grazia squisita, la fine arguzia, la preziosità elegante, la delicatezza leggera del poeta

francese; tutto par che sorrida in una folle e dolce spensieratezza che induce all'oblio dei mali e delle miserie della vita. Ma non appena viene annunziato a Francesco I l'arrivo della scorta italiana che gli reca la spada di Bajardo, cambia repentinamente la scena. Basta il nome del morto eroe perché si dilegui ogni allegrezza e, nel rifiorire improvviso del rimpianto per la perdita di così gran cavaliere, si accendono le ire contro coloro che ne furono causa. Il re scaglia lungi la coppa che teneva levata « spumeggiante e bionda »; infrange il vasellame e scompiglia le mense; va, seguito dai suoi, fra le vecchie piante di Fontainebleau, dove si trovano i guerrieri del Medici: li investe con parole frementi:

Siete voi, la schiera
che a Bajardo la morte fulminò?
Benvenuti voi siete, per la spada
di San Michele! Dite, chi v'invia?
È Carlo Quinto, che per tale strada
i miei domini perlustrando spia?

Ma questa violenta apostrofe non turba quei rudi uomini di guerra. Tutti chiusi nella nera armatura, calmi, austeri, magnifici nella serena compostezza della persona, rispondono brevi, semplici, dignitose parole:

Dalla terra d'Italia, a te rechiamo
di Bajardo la spada, o re di luce!
Noi dalle Bande Nere a te veniamo
che Giovanni de' Medici conduce.
E se la morte, che da tutti noi
respira dalle insegne alle visiere,
non troppo adombra i fiordalisi tuoi,
abbi il saluto delle Bande Nere!

E già l'ira del re si placa; e dà luogo a un vivo, intenso, accorato desiderio di conoscere come Bajardo morì. La narrazione che i guerrieri italiani fanno di questa morte dolorosa è piena di una tristezza solenne e vale, più di qualunque lode, a mettere in rilievo le superiori virtù del nobile cavaliere francese. Lui piange il fido scudiero Jeffroy; lui onorano in silenzio, frenando a stento le lacrime, i nemici vittoriosi che piegano reverenti i ginocchi; a lui vengono Ardea di Lugo e Bianca da Forlì e Agata di Ferrara e Diamanta di Siena, quattro cortigiane passate senza timore fra schiera e schiera,

per poter rivedere
le sue sembianze amate,
per baciargli le piaghe ad una ad una;

dinanzi alla sua spoglia mortale, Giovanni de' Medici intima che pieghino a terra tutti i vessilli dell'impero. È una glorificazione magnifica del-

l'eroe, la quale raggiunge il piú alto grado d'efficacia e di bellezza al termine del racconto, che non posso fare a meno di riferire:

E Diamanta disse allora: — Io vado
a cercargli dei fiori e degli aromi
in riva al fiume: venite con me? —
S'asciugava le lacrime, ed insieme
alle donne, cercammo fiori e aromi,
tutti ancora stillanti di rugiada,
per il tuo morto cavaliere, o re!

L'alba di primavera
sospirava sul fiume e nelle chiome
delle roveri un flebile lamento:
con carezza leggiara
mormoravano gli alberi il suo nome.
Ai brividi del vento,
si scioglievano lagrime nei fiori,
che portavamo sopra i nostri cuori,
per il tuo morto cavaliere, o re!

E ancora, ancora, fino alle correnti
vostre, traverso i monti, per le spiagge,
sopra un carro di guerra lo scortammo,
tutto avvolto negli aromi aulenti,
tutto coperto di rose selvagge:
albe, tramonti, notti salutammo,
per il tuo morto cavaliere, o re!

Qui il poeta ha sentito potentemente il soggetto, ha saputo trovare ad esso l'espressione estetica piú conveniente ed è riuscito a trasfondere nei lettori quella commozione che dovè senza dubbio agitare il suo spirito, quando egli fissava nel verso l'immagine che gli era balenata al pensiero.

Concludendo, questo volume di *Poemi lirici* è tale da far molto onore a chi lo scrisse; quantunque non tutti i componimenti in esso raccolti abbiano lo stesso pregio e meritino lo stesso riguardo. Dove il Tumiati ha voluto fare della pura arte simbolica è riuscito assai meno felicemente: certo, per effetto della *maniera* che egli si era proposto di seguire e della quale sono essenziali caratteristiche, oltre che la perfezione estrinseca delle voci e dei suoni, l'intrinseca indeterminatezza, imprecisione, oscurità dei concetti. Ma dove s'è accostato piú alla realtà, dove s'è direttamente ispirato alla vita o alla storia, dove ha inteso a plasmare e delineare figure e immagini concrete, ha fatto opera di vera poesia: liberandosi di tutti gli elementi viziosi e necessariamente caduchi del simbolismo e accogliendone la parte migliore da cui derivarono all'arte moderna innegabili e non cancellabili benefizi.

IRENEO SANESI.