

# LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

## III.

LE LEZIONI SULLA LINGUA E SULLO STILE

(Cont. v. fasc. preced., pp. 266-280).

Dopo un breve cenno sulla letteratura tedesca nella sua relazione con la francese e l'inglese, si tornava sulla letteratura italiana per aggiungere all'esame già fatto della lirica e dell'epica quello della drammatica: ossia delle tragedie cinquecentesche imitate dall'antico, dei drammi pastorali rappresentanti una stazionaria innocenza, e via via fino al Metastasio, all'Alfieri e al Goldoni.

I difetti, che al Metastasio addebita lo Schlegel, tornano tutti a sua lode: egli non ritrae profondamente gli affetti, perchè i suoi drammi si appoggiano alla musica; i suoi personaggi non sono reali ma ideali, come si conviene alla poesia e alla tragedia. E bisogna tener conto, nel censurare le figure dei confidenti, i duetti, i monologhi, ecc., che egli era sforzato dalle richieste dei compositori di musica; di che si duole nelle sue lettere. Nell'idea dei suoi drammi trionfa, come nel Calderón, il futuro, la virtù. La forma invece appartiene rigorosamente al « presente » e vi predomina l'elemento amoroso, e nella trattazione di esso il Metastasio si avvicina piuttosto al Petrarca e al Tasso che all'Ariosto, ed è tutto lirico. Con una lingua di estrema povertà, egli riesce ad ottenere una forma soavissima. « Si può dire che il Metastasio sia l'ultimo grande poeta della maniera del Petrarca, e che si riattacca al Tasso ». — L'elemento costitutivo dell'Alfieri è il passato: debole è in lui l'elemento religioso e intellettuale, predominante il politico e il morale. Anche l'Alfieri è da difendere contro lo Schlegel. Si dice che egli non abbia reso individuale il suo concetto; che i suoi personaggi sono semplici astrazioni; che i costumi non sono ritratti storicamente e che l'indole dei suoi personaggi è falsa ed uniforme. Da ciò si vede che l'Alfieri mira all'ideale, laddove lo Schle-

gel guarda al reale. Nel terrore e nella pietà, Alfieri è eccellente: del suo stile modello è Dante. Egli costituì quella scuola che all'imitazione straniera oppone il sentire individuale e nazionale, alla maniera molle e artificiosa oppone Dante, e alla lingua corrotta la lingua pura del Trecento. — La commedia del Goldoni è ragguardevole per la verisimiglianza del disegno. E sebbene egli sia stato biasimato per aver mostrato talvolta storte idee in fatto di costume, e sebbene non possa negarsi che talvolta trascorra in equivoci poco onesti e scherzi grossolani, non per tanto le sue commedie respirano la più pura morale, e alcune volte conseguono lo scopo morale col muovere gli affetti, imitando la commedia commovente o lagrimosa. Nè ritrae solo i caratteri, ma maestrevolmente le varie condizioni sociali. La fretta bensì del comporre introdusse imperfezioni nelle sue opere; e principale suo difetto è poi l'impurità della lingua.

Da questo esame si veniva alle vicende ultime della scuola ossia della letteratura italiana:

Dopo l'Alfieri e il Goldoni, la differenza delle scuole passò dalle parole alle idee; perchè allora la scuola tedesca introduceva la distinzione di classico e romantico. La scuola classica in Italia venne rappresentata, non solo dall'Alfieri, ma anche dal Parini, dal Varano e dal Monti, i quali annodarono la lirica moderna all'antica, e, come Alfieri, si volsero a Dante. Così la poesia dantesca trionfava nella tragedia e nella lirica, e, potrebbe dirsi, anche nell'epica, se si voglia tener conto degli incompiuti saggi che ne dette il Monti. Tutti codesti poeti sono eminentemente classici e per l'invenzione e per la forma; e ognuno sa quanta resistenza oppose il Monti all'introduzione del romanticismo. Per ciò che si attiene alla prosa, la didascalica aveva perduta ogni forma; per modo che neppure ora si è ancora giunti ad uguagliare in essa i cinquecentisti: le opere del Colombo, del Costa e di altri, comechè leggiadre e pulite, non sono che una mera continuazione di quelle del Caro, e dei loro imitatori, quali il Gravina e lo Zanotti. L'oratoria e la storica, invece, hanno ricevuto grande perfezione per opera del Giordani e del Botta. Il Giordani si può dire il primo oratore d'Italia; perocchè tra gli antichi solo il Segneri ha vero merito, e neppure sempre, chè spesso tiene più del retore che dell'oratore; e, quanto al Casa, egli ha piuttosto forma che invenzione oratoria. Uno stile propriamente oratorio noi non lo troviamo che nel Giordani. E se l'orazione funebre è il più alto genere di prosa, bene le si conviene quella stupenda perfezione che il Giordani ha data al suo stile. Niuno ha saputo essere tanto artificiato, e nondimeno parer tanto spontaneo e naturale; nè la grazia e l'eleganza si son mai trovate con tant'arte congiunte. Perchè questa perfezione non traboccasse nel vizio, era mestieri del purissimo gusto del Giordani. Rispetto all'invenzione, quantunque non vi si trovi concitata veemenza, pure il senso patriottico e morale, che spira dalle sue scritture, tiene maravigliosamente alto il cuore. Quanto alla

storia, si sa che il Guicciardini ed il Machiavelli, i due sommi storici del Cinquecento, furono al tutto positivi, o negativi che vogliono chiamarsi. Il Botta, seguitando la loro maniera, è da considerare a un tempo come patriottico e morale; e perciò, come il Giordani ha supplito alla parte oratoria, così la parte storica si trova compiuta nel Botta. Il suo stile è tutto caldo ed animato, quale si richiede in colui che non s'indirizza solo all'intelletto, come fece il Guicciardini (e dopo lui la scuola inglese), nè solo al cuore per infiammarlo di quegli affetti, onde lo scrittore è compreso: il Botta ama immensamente l'Italia e si duole delle sue sciagure, ed a quando a quando cerca scuotere gl'italiani dal vergognoso letargo, con parole che o egli mette in bocca di alcuni personaggi o dice in nome proprio. Egli non si lascia abbagliare dalle splendide apparenze; e non solo non si compiace, come molti storici pur fanno, in descrivere scene di sangue e d'orrore, ma par quasi che faccia ogni opera di raddolcirle con narrazioni pietose. Di che si vede che il Giordani ed il Botta appartengono rigorosamente alla scuola classica per l'invenzione, lo stile e la lingua.

Intanto, le due scuole, che combattevano in Alemagna, si erano trapiantate in Francia, dell'Ideale l'una, l'altra del Reale; la prima detta classica, romantica la seconda. La prima rimproverava alla seconda la mancanza totale di elementi universali, senza i quali non può aversi durevole poesia; per contrario, questa rimproverava a quella la dipintura di una vita ideale, che non esiste nè esisterà giammai. Di che si vede la classica essere imputata di falsità nella forma; la romantica, di falsità nell'invenzione. Ora in Italia il Manzoni cercò di riunire l'invenzione classica con la forma romantica; il che tentò in tutte le sue opere. E poichè gli elementi, di cui s'imputa la mancanza ai romantici, sol riguardano lo scopo morale e religioso, il Manzoni il primo in Italia tentò di mettere in armonia la religione con la filosofia, separate fin dal Seicento; ed a questo fine compose l'opera della *Morale cattolica*, adempiendo in Italia quello che in Francia operarono Chateaubriand, Bonald, De Maistre. E quel che pensò come filosofo, esegui come artista. Nei suoi *Inni sacri*, la Religione è rappresentata come carità operosa a pro degli uomini; il che si scorge nel *Natale*, nella *Pentecoste*, nell'*Inno a Maria*. Nel *Cinque maggio* riannoda, col mezzo della speranza, il futuro col passato, riferendo questo nesso al maggior personaggio storico de' nostri tempi. Nelle tragedie, l'elemento patriottico è sviluppato in alto grado; e in tutta la lirica italiana non ci ha che pochi esempj di quello slancio e di quel rapimento, che si sentono nei suoi cori. Nelle tragedie, fa ricorso alla forma storica, la quale è in esse in tal modo preponderante da distruggere l'interesse complessivo, che dovrebbe risultare dall'efficacia di tutte le parti. Ma ne' *Promessi sposi* egli ha dato un compiuto sviluppo alle sue idee. Fintanto che Lucia non viene in potere dell'Innominato, il vizio è trionfante, ed il personaggio ad esso contrastante, il buon padre Cristoforo, è mandato lontano. Da quel punto in poi, la virtù, rappresentata dal

padre Cristoforo e dal cardinal Borromeo, trionfa; e de' due personagg viziosi uno è punito, l'altro si converte. Il fatto principale è ideale; e ideale è altresì l'indole di Lucia. Nell'episodio di Ludovico, nella conversione dell'Innominato, ed in tutta la descrizione della peste, viene svolto l'elemento religioso nella sua pienezza; e, quanto alla conversione, è questa una situazione affatto nuova, e mirabilmente descritta. A ciò si aggiunge che il Manzoni ad arte ha scelto per protagonisti due personaggi oscuri per offendere il meno che fosse stato possibile la storia. Lo stile non aggiugne alla perfezione nè del Giordani nè del Botta; pure è di una meravigliosa efficacia ed evidenza, comechè non sempre eguale.

Qui, osservandosi che « il Manzoni era tenuto classico e romantico a un tempo dalle due contrarie scuole », si entra ad esaminare la differenza di classicismo e romanticismo. Questo esame, in uno dei sunti che ho innanzi, è preceduto da un breve compendio di cose già sparsamente dette nelle lezioni sulle forme del bello, e che giova riprodurre, anche perchè mostrano come, a seconda dei vari raccoglitori, l'una o l'altra parte delle idee esposte dal De Sanctis venisse nei quaderni tralasciata:

Tre sono le fonti delle differenze dello stile: individuali, sociali e universali, poichè triplice è la nostra vita, come individui, cittadini e uomini. Questi tre elementi talvolta si trovano in armonia, tal'altra predomina uno di essi, tal'altra ancora sono in contrasto.

Cominciando dalle differenze universali, s'incontra subito quella di antico e di moderno. La civiltà antica — la greca, che trionfò della persiana e in genere dell'orientale, e fu poi accolta ed estesa dai romani — ci presenta in religione il politeismo, cioè per ogni oggetto un dio; la qual cosa abbelliva assai la natura; in morale, la scarsa importanza della famiglia (fondata piuttosto sul timore che sull'amore), e la grande importanza e il fiorire della vita pubblica, onde i sentimenti di gloria, di virtù pubblica, di amor di patria che riempiono l'antica letteratura; nel campo mentale, la scarsa importanza della scienza e della filosofia, sebbene l'antichità avesse prodotto eccellenti filosofi, che per altro formarono delle sette e non impressero il loro carattere sul popolo; — nel campo politico, la democrazia e il fiorire dell'oratoria, che ha gran potere sul popolo, del quale colpisce l'immaginazione.

Nel medioevo, accaddero profonde mutazioni in tre di questi campi. Alla religione antica, naturalistica, successe una religione, che apriva l'abisso tra i sensi e l'anima; alla morale pubblica antica, che fu affatto spenta, successe uno svolgimento inaspettato del sentimento di famiglia, e la donna fu innalzata e divenne oggetto quasi di culto; alla democrazia antica, l'anarchia, la violenza, il feudalismo; e ogni oratoria sparì, perchè non c'era da esercitare potere di parola e da far sentire voci di ragione.

Nonostante queste mutazioni, elementi antichi sopravanzarono, come si vede dall'uso che della mitologia fecero i poeti e dai sogni del Petrarca e del Machiavelli; e cagione di ciò fu il persistere del sistema intellettuale antico, che legava gli animi alle altre parti dell'antica civiltà. Una nuova civiltà non può sorgere se non con un nuovo sistema intellettuale; e perciò la civiltà moderna sorse veramente dopo i tempi di Bacone.

In Italia, Dante e Petrarca tentano di rendere poetiche le dottrine, l'uno di Aristotele, l'altro di Platone. L'elemento morale e politico fu rappresentato da Dante, con la sua aspra rampogna, e dall'Ariosto, con la sua amabile derisione. L'elemento religioso, da Dante, come soggetto principale, e dal Tasso, come accessorio; ma Dante stesso ricorse a invenzioni pagane, e in lui l'elemento umano, che dovrebbe essere accessorio, finisce col soverchiare quello religioso: il Tasso ricorse, per sorreggere l'elemento religioso, alla magia. Da tutto ciò si vede, che la scuola italiana fu scuola di passaggio dalla civiltà antica alla moderna.

Gli elementi della nuova civiltà sorsero con Cartesio, che rovesciò il principio di autorità, con Bacone, che proclamò quello dell'esperienza, con Grozio, che pose a fondamento morale, non più la fede religiosa, ma la società. Principii estremi, che produssero esagerazioni, come accade sempre al cominciare di una nuova civiltà; e già gli eccessi della ragione, scompagnata dalla fede, venivano temperati da uomini come il Bossuet in Francia e il Leibniz in Germania. Intanto, l'elemento filosofico si andò sempre più divulgando, e all'impero dell'arte successe quello della scienza, anche presso coloro che difesero la fede; e la morale e la politica, la cui espressione ultima è la storia, divennero anch'esse scientifiche, e l'immaginazione dovè circoscriversi nel reale e nel positivo, abbandonando l'ideale. Sicchè, carattere della civiltà antica fu l'arte; della moderna è la scienza.

Questa differenza fra l'antico e il moderno fu avvertita pel primo dallo Schiller, che attribuì agli antichi la spontaneità, ai moderni la sentimentalità, e notò che gli italiani e i francesi, sebbene moderni, seguirono l'indirizzo antico. Così si ebbe la divisione delle due scuole, l'antica, denominata classica, e la moderna, romantica. Il problema che ora sorge è: — Questa differenza tra antico e moderno, classico e romantico, è di essenza o di forma? Se di essenza, la distinzione fatta condurrebbe seco un'altra distinzione nel fine stesso o idea dell'arte. Ma il fine è sempre lo stesso: il bello; e, quanto all'idea, non regge la dottrina di Guglielmo Schlegel, che cerca di mostrare in essa la differenza. Per lo Schlegel, l'idea degli antichi è finita, quella dei moderni infinita: la cavalleria medievale era fondata sull'amore, sull'onore e sulla religione. La scuola antica è, secondo lui, scuola di godimento e di giocondità; quella moderna, di malinconia, perchè il poeta moderno non può mai adeguare l'infinito al quale aspira. La scuola antica si attiene al presente, la moderna al passato e al futuro, e perciò è di rimembranza e di speranza. La scuola antica ha per oggetto l'ideale onde si raggiunge una bellezza

finita; la moderna, il reale; e perciò la prima è scultura, la seconda pittura. Ma, fossero anche vere (e non sono) queste sue particolari asserzioni, esse, in ogni caso, non toccherebbero l'essenza, ma soltanto la forma della letteratura: l'essenza è sempre il bello, cioè l'infinito sotto forma finita. In Sofocle e nello Shakespeare il sentimento di rimorso, prendendo forma bella, prende forma finita, sebbene il primo si valga delle Furie e il secondo degli spettri, attenendosi ciascuno alle credenze dei proprii tempi.

Ma anche questa critica della dottrina dello Schlegel si trova assai più sviluppata in un altro quaderno, e giova qui inserirla nel più largo riassunto.

Il De Sanctis, dopo avere ricordato la questione che nel secolo decimosettimo si agitò in Francia sul merito comparativo degli antichi e dei moderni, notava che la divisione delle letterature in classiche (quelle antiche, e l'italiana e la francese che le imitarono) e romantiche (la spagnuola, l'inglese e fino a un certo punto la tedesca) era stata introdotta dapprima per chiarir meglio il carattere delle varie letterature, ma diventò tosto gara di preminenza, e artisti e critici condannarono la scuola a cui non appartenevano, riparandosi sotto due nomi piuttosto che sotto due idee. E niente di più incerto ed arbitrario vi era dell'uso di queste parole, ragionandosi d'arte con principii religiosi o politici, e distinguendo gli scrittori in « cormentali » e « profilari », distinzione la cui falsità è agguagliata solo dalla barbarie delle due parole. Qui, ricordato lo Schiller, esponeva le differenze stabilite da Guglielmo Schlegel; e le revocava in dubbio, anzitutto, per la discordia che incontravano presso gli stessi tedeschi e gli stessi fautori della scuola; perfino presso il fratello di Guglielmo, Federico Schlegel, il quale afferma che gli antichi consideravano la natura sotto aspetto lugubre, il che è contrario alla giocondità asserita da Guglielmo; che l'amore è il sentimento dominante nel romanticismo, epperò anche gli antichi sono romantici, laddove Guglielmo poneva profonda separazione tra antichi e moderni; che i romantici si restringono al solo presente (e di ciò li rimprovera), laddove Guglielmo attribuiva agli antichi il restringersi al solo presente. E se il sistema di Federico Schlegel è contrario a quello di Guglielmo, il sistema del Menzel (1) è diverso, perchè costui ripone l'essenza del romanticismo in un certo che di secreto e meraviglioso, e considera i fatti desunti dai classici come volgari. Qui, prendendo a confutare la teoria di Guglielmo Schlegel, il De Sanctis faceva una digressione sull'essenza del bello artistico, da distinguere dal piacevole, per istabilire che esso, nella sua essenza, assoluto, si riveste di forme sensibili secondo i tempi e i luoghi; e che perciò lo Schlegel, assegnando agli antichi il solo finito, veniva a negar loro il bello assoluto,

(1) Volfango Menzel, alla cui opera sulla *Letteratura tedesca*, pubblicata nel 1827 e ristampata nel '35, credo che qui si alluda.

e avvilliva poi la loro letteratura, attribuendole l'ilarità e la sensualità, la prima che è del matto, la seconda del bruto. È assurdo che vi siano uomini che non sentano il dolore e la malinconia: questi sentimenti sono nella letteratura indiana e nella ebraica, e sono nella greca, che creò la tragedia, e nella romana, che perfezionò l'elegia. Assurdo non meno confinare la poesia antica al solo presente, perchè presente e poesia costituiscono contraddizione: la poesia è figlia dell'immaginazione, la quale ha per fondamento il passato e per elemento il futuro. Come si oserebbe sostenere che Omero sia confinato al presente; Omero che è il poeta delle tradizioni greche? Come si può sostenere tal cosa di Pindaro? Lo Schlegel, seguendo le dottrine del Klopstock e del Voss, dice che i greci salirono a tanta altezza per virtù della religione e dell'amor per la gloria: e come questi sentimenti, che sono tutti indirizzati al futuro, sarebbero possibili con la mera adesione al presente? E donde egli ha ricavato che ai greci fosse estraneo il pensiero dell'immortalità dell'anima? Se non l'affermavano col ragionamento, l'affermavano per sentimento istintivo, come si vede dal culto delle tombe, dal concetto di Psiche, da tutta la religione greca, che si reputa sensuale e che era invece la rappresentazione dell'infinito sotto forme corporee, epperò essenzialmente poetica. Vero è che lo Schlegel, avvedendosi della falsità delle sue asserzioni, distingue tra la moltitudine, la quale nega che avesse quelle idee e quelle attitudini, e i filosofi, che le possedevano; ma ciò vale distruggere il sistema stesso, perchè noi, in letteratura, non parliamo di moltitudini, ma di artisti; e se questi avevano il sentimento dell'infinito, ciò basta. E falso è altresì che gli antichi ignorassero la distinzione dell'anima e dei sensi: chè anzi la conobbero fin da Pitagora e Senofane, e fu vivissima in Platone. Ma, fosse ciò anche vero, che ha che fare con la poesia, la quale riunisce sempre i sensi e l'anima, il finito e l'infinito? — Quanto alle quattro ragioni onde lo Schlegel fa sorgere la differenza: la cavalleria, l'onore, l'amore e la religione; sulla prima egli stesso si contraddice, perchè la considera elemento naturale dei tempi eroici e dice il poema omerico affatto cavalleresco. E, invero, è agevole scorgere le somiglianze tra gli eroi dei romanzi cavallereschi e quelli omerici, perchè la cavalleria è propria dei tempi che stanno tra ignoranza e cultura, dei tempi eroici. Quanto all'onore, esso è concepito dai moderni come lo si trova nei personaggi antichi, in Achille, in Aiace, in Edipo, in Antigone. Lo stesso Schlegel dice dell'*Aiace* di Sofocle che è una tragedia fondata sull'onore. L'amore è passione connaturata all'uomo, massima nei tempi eroici, come dice lo stesso Schlegel; e non si vede perciò come egli possa asserire poi che sia rimasta ignota ai greci. Certo, essa manca nelle tragedie greche, ma ciò proviene dalla condizione della donna, ristretta nella casa; certo essa presso i greci è opera di fantasia, laddove presso i moderni è opera del sentimento; ma queste sono differenze di gradi, non di essenza. E non occorre ricordare la distinzione tra la Venere terrestre e la celeste, e che l'amore puro si chiama ancora, nei tempi moderni, « amor platonico ».

Infine, ogni religione è poetica, quando ci addita di là dalla tomba un'altra vita, si dica Tartaro od Eliso, Inferno o Paradiso, e ogni religione ha il sentimento dell'infinito. — In ultimo, il De Sanctis criticava l'applicazione di pittura e scultura alla poesia; e anzitutto osservava che di questi criterii si abusava ai tempi suoi, e ricordava di nuovo il Menzel, che divideva la poesia in architettonica, statuaria, musicale, pittoresca e drammatica, e Victor Hugo, che diceva essere fondamento dell'antica poesia l'architettura. Egli contrapponeva una sua teoria per la quale epopea, dramma, pittura e scultura sono sfere concentriche, di cui l'una contiene (a cominciare dall'epopea) in sé le altre, andando dalla maggiore alla minore larghezza della rappresentazione; e concludeva con la domanda: Come la poesia potrebbe dipendere dalle belle arti? Come mai il più avrebbe bisogno del meno? Richiamava altresì le note differenze tra pittura e poesia (Laocoonte, ecc.) per ribadire essere assurdo sostenere che la poesia sia modificata nella sua essenza dalle belle arti. Ma è poi vero che la poesia greca tenga della scultura? Lo Schlegel ne arrecava in prova l'attitudine posata e tranquilla degli attori; ma che ha che fare l'attore col poeta? E che vuol dire « attitudine riposata » dell'attore? L'attore è mobile o immobile secondo l'espressione dell'affetto. Ancora egli stima che l'unità di tempo e di luogo, osservata nelle tragedie, si debba in tutto alla scultura. Ma quell'unità è necessità per lo scultore ed elezione pel poeta; e poi ognuno sa quante volte i tragici greci abbiano rotto quelle pretese unità. Per meglio addentrarci nella questione, il luogo e il tempo si possono considerare o rispetto ai sensi o rispetto all'immaginazione. Nel primo caso, l'unità non si rompe mai; perchè sempre il palco sta avanti allo spettatore; nel secondo, l'unità abbraccia tutto il tempo e tutto lo spazio relativo all'azione fondamentale, e perciò, secondo la maggiore o minore estensione di questa, lo spazio ed il tempo dev'essere più o meno esteso, senza che però si rompa la sua unità. Quindi, dove è unità di azione, ivi è unità di spazio e di tempo. Perciò, se Sofocle scioglie l'azione in un giorno e Shakespeare in quaranta giorni, il tempo si dovrà considerare in quest'ultimo caso come esteso, ma non molteplice, come vario, ma non diverso; e l'unità del tempo è da amendue osservata. Lo Schlegel, segnando altre differenze, dice anche, che i romantici uniscono tutto ciò che è in natura, vita e morte, terrestre e divino, ricordo e speranza. Ma queste, si ripete, sono cose che si trovano in ogni maniera di poesia. E quando egli dice che i romantici uniscono il serio col giocoso e la prosa col verso, ognuno vede che ciò riguarda la forma e non punto l'essenza; perchè che cosa sarebbe un bello assoluto che fosse a un tempo serio e giocoso, prosaico e poetico?

Da quanto si è detto risulta che Sofocle e Shakespeare, quantunque diversissimi nelle parti dell'esecuzione, sono identici rispetto all'idea assoluta, e niuna differenza di essenza è tra classico e romantico, ma solamente di gradi: il che nasce, come è ben naturale, dall'essere nei moderni maggiore cultura e maggiore intensità di sentimenti.

Sbarazzato così il terreno dalla dottrina, generalmente abbracciata, dello Schlegel intorno alla distinzione del classico e del romantico, le lezioni continuavano con l'esaminare i punti di differenza o dissidio tra le due scuole:

La prima differenza tra l'antico e il moderno, il classico e il romantico, è nell'osservanza che si vede nel primo delle regole, e nella inosservanza di esse, nel secondo. Di che sono esempi Shakespeare in Inghilterra, e Lope de Vega e Calderón in Spagna. E i critici ammirarono il loro ingegno e biasimarono le loro licenze; finchè, formatasi la scuola tedesca, essi furono lodati anche per le licenze, e si dichiarò nulla l'autorità delle regole antiche. E, certamente, caduta la metafisica di Aristotele, non si vede come possa reggersi la poetica dello stesso filosofo; nè vale il dire che la scienza progredisce, ma l'arte e il bello hanno limiti invalicabili, perchè la scienza come l'arte hanno limiti solo nel falso e nel brutto, ed è pedanteria voler frenare così l'intelletto come l'immaginazione. Ma, d'altro canto, non si può ammettere la pretesa romantica che tutte le regole siano variabili secondo i tempi, perchè ciò porterebbe al fatalismo storico e a giustificare qualsiasi traviamiento ed abuso. La società cangia e con essa la letteratura, che ne è espressione; ma come, cangiando la società, non cangia l'idea universale del diritto, così il cangiare della letteratura non cangia le leggi dell'immaginazione, che sono invariabili ed eterne. Sicchè non possiamo dare ragione nè all'una nè all'altra scuola nelle loro esagerate pretese. Contro la scuola classica, bisogna ammettere che cangiano le regole che provengono dai costumi o dagli individui; e contro la scuola romantica, che non cangiano le regole dell'unità, dell'ordine, della proporzione, e altrettali.

La seconda differenza tra le due scuole si aggira circa le cose da imitare. Perchè l'una e l'altra hanno in comune il concetto che l'arte sia imitazione della natura: Dio, la cui essenza rimane nascosta all'uomo, si manifesta a lui mercè i suoi tre attributi, il vero, il bene e il bello, e laddove i due primi possono essere concepiti astraendo dalle cose, il terzo richiede le cose sensibili, e, poichè queste sono opere di Dio, non si può raggiungerli se non imitando la natura. Ora i classici sostengono che della natura bisogna imitare non ogni cosa, ma ciò solo che risponde all'ideale, ed escludere perciò dall'imitazione le cose brutte, e dalle cose belle escludere le parti brutte o indifferenti per eleggere quelle solamente che sono belle, e, insomma, perfezionare le cose naturali, valendosi della facoltà dell'ideale che Dio ha posto nell'uomo. A ciò si oppongono i romantici, affermando che il falso non può esser bello, e che nel falso s'incorre quando si rappresentano le cose diversamente da quel che sono. Ma sembra che qui i romantici confondano il vero dell'intelletto col vero dell'immaginazione. L'immaginazione segue i sensi e le apparenze, e bene è stata assomigliata ai vetri colorati, che fanno vedere colorate a lor modo le cose. Per contrario, l'intelletto segue i rapporti della ragione;

epperò possono aversi cose vere per l'intelletto, false per l'immaginazione. E i classici, se sono falsi rispetto alla scienza, sono veri rispetto all'arte, laddove i romantici, per riuscire veri secondo la scienza, riescono falsi rispetto all'arte. I romantici sostengono che il brutto sia oggetto dell'arte. Ma anche presso gli scrittori classici si trova dipinto il brutto (nelle sue tre forme, corrispondenti alle tre forme del bello, fisica, morale e intellettuale): senonchè esso o sta come contrasto e risalto del bello, accompagnato con questo, o anche da solo, sia per destare l'indignazione (dove il sublime), sia l'ilarità (dove si passa al bello). Ma i romantici rappresentano il brutto pel brutto, e in ciò s'allontanano da colui che chiamano loro capo, dallo Shakespeare, le cui figure di malvagi sono colossali e sublimi e si collocano al lato di quelle dei tragici greci: il che non si può dire di Francesco Moor, presso lo Schiller, e di altre figure di opere romantiche, di una bruttezza reale. Inoltre, i romantici sostengono la mescolanza del serio e del giocoso, e di ogni altra cosa; come primo sostenne il Wieland, con l'argomento della realtà, dianzi confutato: e altri, con l'argomento della varietà, che, spegnendo nel riso il dolore portato all'estrema violenza, rende possibile col riposo la rinnovazione di esso: dottrina insostenibile, perchè il riso sarebbe in quel caso inopportuno, e perchè gli affetti si debbono rappresentare nelle loro gradazioni e non già per iscoppi. Non sembra dunque che si possa mescolare serio e ridicolo in un lavoro che abbia unità d'azione; nè se ne trova esempio presso i classici. Ma quando un lavoro, unico nel fine, è vario nelle azioni (esempi, i poemi di Omero, di Dante, dell'Ariosto) si può ben mescolare serio e ridicolo; nè è meraviglia che abbia ciò fatto lo Shakespeare, che annoda e subordina a uno stesso fine diverse azioni, e piace quanto dispiacono i suoi imitatori; e alquanto angusti si mostrarono altri poeti (Virgilio, Tasso), che furono schivi di questa varietà. — Da tutto ciò si può concludere che il brutto deve essere escluso dall'arte. Quanto alle parti indifferenti, — ossia a quelle che, tolte via, nulla tolgono al fine che il poeta si propone e che perciò sono inutili, — i romantici ne fanno grande abuso, segnando tutte le circostanze fisiche e storiche, luoghi, costumi, vesti, aneddoti storici ecc.; e biasimano i poeti italiani, come il Goldoni e l'Alfieri, per avere trasandato nelle opere loro questi particolari fisici o storici. Ma qui vale una vecchia norma, comune a tutte le letterature: che si può astrarre da quei particolari, quando l'arte ciò richiede, e che non si può andare contro l'arte per servire all'arte. — I romantici, infine, combattono il bello ideale, perchè, come afferma il Kératry (1), il bello deve percorrere tutti i gradi del reale fino all'estremo, di là dal quale si trova la falsità. Osservazione verissima: un bello fuori della realtà è assurdo. Ma il bello ideale, di cui parlano i classici, sebbene non trovi modello in natura,

---

(1) Auguste de Kératry (1769-1859), che nel 1822 aveva pubblicato il trattato in tre volumi *Du beau dans les arts d'imitation*.

somiglia affatto, nelle sue parti, al reale e si forma con l'arte della composizione, riunendo ciò che in natura è diviso. Si è detto che gli antichi dipingevano l'uomo non per sè stesso, ma in relazione con gli dèi, e nel suo aspetto divino; laddove nell'età moderna l'uomo deve essere preso per sè stesso, con le sue virtù e coi suoi vizii: e l'arte non deve avere a sdegno di ritrarre questa realtà di un essere, delle cui carni Dio si vesti e che è fatto a somiglianza di lui. Con che si dà per certo che l'uomo, come già altra volta si diceva della natura, sia il fine dell'arte. Ma la natura e l'uomo sono l'una il teatro e l'altro l'attore dell'arte, non il fine, che è il bello; e, infatti, se si leggono le opere degli eccellenti scrittori, classici o romantici che si dicano, si vede che questo « reale assoluto » sta nelle menti dei critici, ma non si trova nelle effettive opere degli artisti.

È superfluo aggiungere che, ammesso il bello ideale nel contenuto, si deve altresì ammettere questo ideale nella forma, e perciò i tropi, le figure e tutti gli altri ornamenti rettorici. L'ornamento, come dice il Botta, non sempre è biacca ingannatrice, nè chi orna dice sempre menzogne.

L'ultimo dissidio tra classici e romantici sorge sul punto della mitologia. Ora la mitologia è da escludere, come ben vogliono i romantici, ma non già per la ragione che essi adducono che sia un falso sistema di religione, si invece perchè è un elemento estraneo alla poesia moderna, e proviene dall'imitazione e non dalla spontanea creazione, epperò offende il vero dell'immaginazione. E si sa quanto abuso si sia fatto della mitologia in Italia, in tutti i tempi. Vane sono le difese che i classici hanno tentato per questa parte. L'arte, essi dicono, deve attenersi all'imitazione degli eccellenti scrittori antichi, nei quali si trova la mitologia. E si risponde che bisogna bensì imitare gli antichi, ma facendo com'essi facevano, ossia traendo le immagini dalla propria religione. Far guerra alla mitologia (dice il Gargallo) è far guerra alla erudizione e all'archeologia e rendere incomprensibili le opere di tutti i classici. E si risponde che questo argomento prova che bisogna studiare la mitologia, al pari della lingua, dei costumi, della storia antica, e non già che bisogna farne uso nelle nostre moderne scritture. Senza finzione, senza meraviglia (grida il Monti nel suo celebre sermone), nulla è l'arte dei carmi. E si risponde che la finzione deve essere verisimile, *facta sint proxima veris*, e le finzioni mitologiche sono per noi moderni inverisimili, presentandoci cose al tutto false. Le finzioni mitologiche (soggiunge lo stesso Monti) sono altamente poetiche. E si risponde che ciò prova tutt'al più che gli antichi erano, quanto all'arte, in più felici condizioni di noi; non già che possiamo imitarli nelle loro immagini religiose, ora che il sistema religioso è mutato. La religione cristiana (dice il Laharpe) non è poetica, perchè Dio è un'idea troppo alta da rappresentarsi sensibilmente. E si risponde che tale asserzione è falsa di fatto, come ha provato lo Chateaubriand nel terzo libro del suo *Genio del cristianesimo*; ma, fosse anche vera, proverebbe, come la precedente, nient'altro che una deficienza

della poesia moderna, non sanabile con l'imitazione della mitologia antica. Il sistema mitologico (dicono ancora alcuni) è allegorico. E anche qui si risponde che le allegorie bisogna trarle dal verisimile e non dal falso. Nè bisogna trascurar di notare che l'uso della mitologia corrompe la religione cristiana, come si vede nel Parini, nelle cui poesie non è traccia di cristianesimo.

Escludendo la mitologia, non s'intende vietare l'uso delle frasi che essa ha generate, allo stesso modo che, bandendo l'astrologia giudiziaria, non si può vietare di usare le parole « ascendente », « disastro », « influenza », ecc. E non s'intende vietarne l'uso nelle comparazioni; e neppure in alcune opere d'arte dove bisogna rappresentare personaggi mitologici, badando per altro che le loro azioni non siano mitologiche, come nell'*Alceste* dell'Alfieri.

Da tutto ciò si ricava la verità del principio critico che la letteratura debba essere universale nell'idea, perchè abbraccia tutto quanto l'universo, e il passato e il futuro insieme, ma sociale o attuale nella forma. Così la forma greca e latina è ora cangiata del tutto, ma le opere di quelle letterature saranno sempre modelli del bello scrivere, perchè, sotto quella forma, vive un'idea non peritura.

#### IV.

##### I GENERI LETTERARI.

###### 1) LA LIRICA.

Come è detto nelle Memorie (p. 267), il De Sanctis dai principii generali sulla lingua e sullo stile, ossia dalla grammatica e dalla retorica, passò a trattare nell'anno seguente dei « così detti generi di letteratura, collegandoli con quella parte della retorica che si chiama invenzione ». O, come si trova segnato in uno dei quaderni di scuola: « Dopo avere discorso dell'arte dello scrivere rispetto allo scrittore, passiamo a considerarla rispetto alle cose dallo scrittore trattate; il che i retori chiamano invenzione. Lo stile sta nella rappresentazione; l'invenzione, nelle cose rappresentate, e perciò dovremo discorrere anzitutto dei generi, primitivi o secondarii, che possono essere rappresentati dall'artista ».

I prolegomeni a questo corso sui generi li ho ritrovati in un solo dei quaderni degli scolari (in quello del De Ruggiero), in forma imperfettissima, non riveduta in nessuna parte dal maestro, e che mi sono adoperato a rendere, press'a poco, leggibile.

Che cosa studieremo quest'anno? le cose medesime dell'anno passato o cose diverse? Le cose medesime, perchè tanto la grammatica quanto la

rettorica vanno comprese nell'arte dello scrivere. Ciò che studiammo nel passato anno può dirsi arte dello scrivere sotto l'aspetto negativo, che considera gli errori da evitare; quest'anno, studieremo l'arte dello scrivere positiva. L'arte dello scrivere consiste nello sprigionarsi dalle forme; al suo principio, essa è soggetta alle forme, e si perfeziona sviluppandosi da esse.

La scienza procede per gradi; e come la medicina cominciò dagli aforismi d'Ippocrate o le leggi dai detti di Solone, e poi l'una e le altre si svolsero, così l'arte dello scrivere comincia dai sofisti e prende aspetto di scienza con Platone ed Aristotele. Il quale ultimo definisce la rettorica « arte di persuadere gli uditori », e ne discorre i modi così nei ragionamenti che si dirigono all'intelletto come nelle commozioni degli affetti, che toccano il cuore; onde stima che la rettorica sia subordinata alla logica e alla filosofia morale, al ragionamento e agli affetti. Ma, quantunque la rettorica, come le altre parti del sapere, assuma in Aristotele sembianza di scienza, tale non è in lui. Egli entra bensì nelle particolarità delle fonti del dire, ma ha di mira la forma esterna del pensare e non già il pensiero, e con l'esterno solo non si può giungere al persuadere. Parimenti, nella seconda parte, che concerne la commozione degli affetti, egli classifica e tratta molto estesamente l'odio, l'invidia, la misericordia, il timore, l'amore, ecc., e tutti i loro accompagnamenti; ma anche qui si attiene all'esterno, e non entra nell'interno, donde si genera veramente la commozione. In breve, la rettorica di Aristotele si può definire: l'arte ancora inviluppata nella forma, e avente aria scientifica, perchè rivestita di forma scientifica.

Si suol dire da parecchi che da Aristotele fino a Cartesio non c'è stato progresso in questa materia. Ma se quell'arte è diventata scienza, un progresso dovette esserci, e infatti si moltiplicarono le osservazioni, sempre con crescente buon gusto ed esattezza. Ad Aristotele spetta il merito di aver dato l'impulso: in quelli che seguirono, come Dionigi d'Alicarnasso e Quintiliano, se non c'è innovazione nei principii, il progresso è visibile nella finezza e precisione dei particolari. Così si porse materia alla scienza, e la scienza comincia ad apparire con la classificazione: per esempio, con l'aggruppare alcune forme come prosa e altre come poesia, e nella poesia alcune come epica, altre come tragedia o commedia. Classificazione incompiuta ed anche errata, perchè si attiene all'esteriorità della forma.

La vera elevazione a scienza accadde per effetto della lotta tra le forme; perchè se, quando la sola forma svolta e conosciuta era quella greca, non si poteva giungere a un principio generale, e le altre forme, per esempio, i drammi dello Shakespeare o del Calderón, erano reputate barbariche; quando poi queste altre forme vennero sostenute dall'applauso comune, quando perfino l'Alfieri le imitò nel suo *Bruto*, la forma moderna prevalse contro l'antica, e sorse la ricerca della forma unica, superiore, del principio universale e comune a tutte le nazioni.

Le forme differiscono secondo le differenti qualità dei popoli; ma tutti i popoli hanno letteratura, filosofia e storia, tre modi nei quali si esplica il principio unico, l'Assoluto. L'idea è una, ma ogni popolo ne rappresenta un aspetto particolare, un'idea particolare, che tutti insieme costituiscono gli anelli di un'unica catena. Verrà giorno che la mente si eleverà alla contemplazione vera dell'Assoluto, che è quella di cui parla il Gioberti, e che si otterrà con lo spogliarsi delle forme, attraverso cui ora lo contempliamo. Ma, ora, l'Assoluto non è stato ancora raggiunto. Ogni filosofo ne va in cerca, crede di essersene impossessato; ma gli accade come della felicità, che è sempre invano sperata. E a un sistema succede un nuovo sistema; a una società che si crede migliore di quella che l'ha preceduta per sapere e per arte, un'altra che si tiene migliore di essa; a uno scrittore, proclamato insuperabile, un altro che lo supera, e che è a sua volta ritenuto insuperabile. Nessuna di queste forme, è dunque vera, ma tutte sono mezzi che conducono al vero; e alla preminenza dell'individuo si deve sostituire la preminenza dell'umanità.

I tre modi, che ho accennato, di manifestazione dell'Assoluto, sono, dunque, l'arte, la filosofia e la storia, corrispondenti al bello, al vero e al bene, alla fantasia, all'intelligenza e alla volontà. E poichè il bello considera sotto l'aspetto bello il vero e il bene (e, a sua volta, il vero sotto l'aspetto vero il bello e il bene, e questo sotto l'aspetto buono il vero e il bello), non è esatto che la letteratura si occupi solo del bello, sebbene questo abbia in lei parte preponderante. Alcuni estetici annoverano, oltre questi tre, altri modi dell'Assoluto, l'utile e il dilettevole. Ma i modi ai quali noi ci siamo fermati sono essi stessi assoluti, laddove l'utile e il dilettevole sono a noi relativi.

Se l'Assoluto non è stato ancora raggiunto, potrebbe domandarsi se almeno sieno stati raggiunti i suoi modi; e, nel caso presente, se il bello è stato attuato in tutti gli aspetti in cui può presentarsi. Al dire del sistema classico, sì, perchè tipo del bello è per esso la forma greca e latina; e da quella forma desume le regole secondo cui i componimenti debbono condursi. Ma le regole non hanno nulla di assoluto e servono solo per la parte esterna, e a chi non sente il bello, le regole non sono di alcun rimedio. E se ora sorgesse un capolavoro affatto nuovo, diventerebbe, a sua volta, modello da imitare e fonte di regole. Ciò prova che il bello non è stato ancora raggiunto; e sarà raggiunto solo quando, insieme col vero e col bene, si confonderà nell'Assoluto, ossia quando le forme si saranno esplicate in tutta la loro estensione. Dal che non si deve, per altro, trarre la conseguenza che l'Assoluto sia una illusione. Ogni uomo, che abbia cuore e nobiltà d'animo, sente in sè l'Assoluto, il Bello, che con la mente non si concepisce.

Tali, per rapidi accenni, sono le questioni che porsero argomento alle lezioni del passato anno. In questo anno, parleremo delle forme sotto l'aspetto positivo; ma, anzitutto, faremo alcune considerazioni generali.

Queste considerazioni generali toccavano alcuni punti di estetica e abbozzavano una sorta di storia ideale della letteratura; nel che si sente lo studio del Vico:

Ed ecco la prima avvertenza. Se nella letteratura si presenta il vero e il bene sotto l'aspetto del bello, come si può accettare un'opera letteraria come quella del Boccaccio, dove non si trova nessuna di queste cose, anzi soltanto il male; e come le scritture politiche del Machiavelli, piene di malizia e d'ipocrisia? E se, d'altro canto, respingessimo il Boccaccio e il Machiavelli fuori della cerchia letteraria, non diverremmo esclusivisti? Qui bisogna tener conto nella letteratura del piacevole e dell'utile, che, come relativo agli uomini, distingueremo dalle tre forme oggettive, che manifestano l'Assoluto. Il bello non è il piacevole; sebbene ci siano stati filosofi che hanno commessa questa confusione, e sebbene si dica per adagio: « non è bello ciò che è bello, ma ciò che piace ». I giudizi del piacevole sono pronunziati secondo disposizioni e tendenze dell'individuo; e anzi, se c'è discordia tra gli uomini circa il bello e il vero e il bene, ciò dipende dal non sapere spogliarsi essi completamente delle tendenze particolari. Il piacevole è corruzione del bello, come l'utile del vero e del bene. Hegel è stato il filosofo che ha nettamente distinto il bello dal piacevole, e il vero e bene dall'utile; ma, prima di lui, lo distinse un popolo, gli spartani, per virtù spontanea; e la medesima distinzione è vista limpidamente da ogni uomo, che si abbandoni alla spontaneità. Sempre che trionferanno le tre forme assolute, l'arte sarà in progresso; ed è segno di decadenza, invece, il trionfo dell'utile e del piacevole.

Passiamo ad un'altra questione. Le forme dello spirito si svolgono a caso o seguono un ordine necessario? Distinguiamo, anzitutto, dalle forme primarie, che sono le cinque già chiarite, i generi e le specie, che sono le varie idee secondo cui ciascuna di esse si manifesta. Per esempio: il bello è forma primaria; da esso deriva la lirica, che è genere; dalla lirica la satira, che è specie. Di tutto ciò (forme, generi e specie) bisogna indagare l'ordine necessario.

Ma conviene avvertire che due mezzi Dio ci ha dati per conoscere le cose: il sentire e il riflettere, che tendono entrambi allo stesso fine, l'uno con l'immaginazione, l'altro col pensiero. Nell'infanzia della critica, si credette che il sentire e il riflettere avessero ciascuno un proprio fine, e forma del sentire era considerata la poesia, forma dell'intelletto la prosa: Aristotele dà, dell'una, le regole nella Poetica, dell'altra nella Rettorica; e fin oggi si sono distinte poesia e prosa, e il genere narrativo è stato attribuito a questa e non a quella. Ma, posta l'identità e considerate come puramente esterne le differenze, ne viene che si può avere poesia in prosa e prosa in verso. Quando il Perrault, in Francia, mosse questo problema, il Dacier gli bandì la croce addosso, tanto era tenace il vecchio errore: anche il Metastasio, così libero nelle idee, teneva impossibile una poesia senza verso. Ma la poesia non consiste nella forma este-

riore, sibbene nello spirito animatore. E in Francia questa verità fu ammessa, piuttosto che per convincimento scientifico, per boria nazionale, cioè per opporre agli antichi poemi il *Telemaco* del Fénelon, che è in prosa. — Da tutto ciò si deduce che tutti i generi, appartenenti alla poesia, appartengono altresì alla prosa: anzi si deve dire che uno solo è il genere, che si può rappresentare in tutte le forme: e che perciò sono assurde tutte le regole stabilite dal Blair.

Una seconda avvertenza da tenere presente è che l'uomo prima risente l'impressione che una cosa produce sul suo animo, e poi investiga e ragiona; sicchè prima è la fantasia, poi l'intelletto.

Ora lo svolgimento della nazione e dell'umanità coincide con quello della vita individuale; e il primo stato dell'individuo come dell'umanità è d'ignoranza, epperò di fantasia e di credenza nel soprannaturale. In questo stato, l'impressione che produce il bello è lo stupore; stupore che poi cessa con la conoscenza della ragione della cosa, cioè col cessar dell'ignoranza. Lo stupore reca con sè l'impressione dell'infinito, prodotto dalle cose grandi, e quella dell'indefinito, prodotto dall'ignoranza delle cagioni: due elementi che compongono il sublime. Ma con lo svolgersi dell'umanità gli oggetti del conoscere si moltiplicano, e l'impressione dell'infinito cede a quella del finito, sebbene persista l'ignoranza e perciò l'indefinito. Ciò costituisce il bello, che ha uopo del finito e dell'infinito, cioè di qualcosa d'indeterminato, incerto, aereo, misterioso: quando il meraviglioso e il misterioso saranno dissipati, il bello non esisterà più. E in tale condizione d'animo prende origine il politeismo, la religione greca, che offre tipi artistici. Il bello si presenta, dunque, dapprima come sublime, poi come meraviglioso; e dal meraviglioso procede l'entusiasmo. E quando l'uomo si accosta agli oggetti della sua meraviglia, sorge la passione: che è l'età che ci dipinge Omero, presso il quale si vedono gli dèi stessi in preda alle passioni, capricciosi, prepotenti: cosa che ha destato meraviglia, ma che ci sembrerà chiara quando considereremo Omero come il poeta di quell'età. Trapassato lo stato di passione, non rimane che la sola immaginazione; e allora i poeti si volgono ai fatti del passato, e si sforzano di rimettersi nelle condizioni di una volta. Anche questa terza età ha il suo pregio; ma essa ci annunzia che la decadenza è vicina, perchè il sentimento è venuto meno. Il Petrarca sente, i petrarchisti si sforzano di sentire; il Tasso sente, il Marino si sforza di sentire. E allora il teatro decade, e resta mero strumento di diletto, e così del pari tutta la poesia.

All'idea del bello succede l'idea del bene, che richiede il frenamento delle passioni e perciò un'opposizione al bello. Allorchè i legami sociali sono pochi e si restringono quasi soltanto alla famiglia, inferiscono lotte e stragi; ma, moltiplicati i legami, sottomessi gli uomini a leggi comuni, si entra nel nuovo stadio, in cui il bello serve a suscitare i sentimenti del bene. E, come ho detto, il passaggio al bene è una guerra al bello; come se ne ha esempio in Grecia, in cui la prima filosofia morale ebbe a con-

trastare il bello, e Platone scacciò la poesia dalla sua Repubblica. Ma, in séguito, s'intese che ciò non era realizzabile, e si tentò l'armonia del bello col bene. Ed è codesta l'età degli eroismi altrettanto belli quanto buoni. Ma non già che il bello fosse, nella nuova epoca, asservito al bene: l'arte si valeva di esso come causa occasionale e vi aggiungeva la propria perfezione. Dante, per esempio, non poetò solitario; ma ebbe intorno la vita della sua Firenze, le lotte dei guelfi e dei ghibellini, soffrì l'esilio, e via dicendo: e queste cose tutte furono le cause occasionali della sua poesia. Forsehè ciò annullò la sua alta poesia? Al contrario: qui si mostra il gran poeta, che della causa occasionale si vale come mezzo e non come fine, e, mosso dapprima dalla vendetta, se ne dimentica nell'opera e si eleva alla poesia. Onde è chiaro che il bene distrugge il bello, non già quando opera in esso come causa occasionale, ma solo quando lo asservisce al proprio fine. E allorchè all'arte succede il dilettevole, il bene è corrotto non meno del bello e fa passaggio all'utile.

L'idea del vero è l'ultima a sorgere, perchè la riflessione viene dopo la fantasia e l'azione; e sorge non in opposizione, ma in armonia col bene, avendo entrambi il comune principio nella ragione ed entrambi la loro corruttela nell'utile, ed essendo il bene per un lato passione, che si congiunge al bello, e per l'altro ragione, che si congiunge al vero. Il vero percorre il cammino medesimo delle altre due forme: fantasia, passione, immaginazione; e in questo terzo stadio decade, e segue l'età dei sofisti, che lo fanno passare all'utile. Ma il primo è fantasia e poesia; e che cosa altro che fantasia sono i sistemi degli atomi, dei vortici, dell'armonia prestabilita? Il secondo è sentimento, allorchè la virtù prepara la saggezza, come si vede dagli esempi dei saggi antichi, uomini virtuosissimi. Il terzo, indagine dei principii della ragione; e corrisponde in Grecia all'età di Aristotele.

Per quel che concerne il rapporto del vero col bello, è da notare che nel Trecento il vero danneggiò alquanto la poesia, come si vede in Dante, che abusò di Aristotele, e in Petrarca, che abusò di Platone: tendenza che avrebbe condotta a morte la poesia, se non fosse seguita nel Quattrocento una rivoluzione che sconvolse tutto. Allora, infatti, le cose gravi si scrissero in lingua latina, e la poesia fu rivolta al dilettevole, come appare dal poema del Pulci e dalle poesie volgari del Poliziano. Nè il vero ebbe potenza nei poeti del Cinquecento; e nel Seicento poi si piegò, insieme con l'intera vita sociale, all'utile. Ai tempi nostri, sono state reintegrate le tre forme assolute; e il Cousin in Francia ha speso un anno intero a parlare del vero, del bene e del bello, e il Gioberti in Italia ha lavorato nel medesimo indirizzo. La nuova scuola ha reso l'arte dipendente dal vero.

Dopo di che, si veniva all'argomento proprio dei nuovi corsi, i generi dell'arte dello scrivere; e anche di questi si tentava una deduzione o una storia ideale:

Nell'antichità, i generi dello scrivere erano tutti assorbiti nel genere oratorio, e per Aristotele i tre generi deliberativo, dimostrativo e giudiziale formavano tre specie dell'oratoria. Ciò era conforme allo stato sociale dell'antichità, nel quale tutto era azione, e la parola si adoperava a persuadere nelle assemblee. Ma quelle tre specie dell'oratoria non sono sufficienti a esaurire tutti i generi letterarii. Cicerone, nell'*Oratore*, sente l'insufficienza, ma, fatto un magnifico ritratto dell'oratore, se la cava col dire, quanto agli altri generi, che chi sa fare il più, sa fare anche il meno. E Quintiliano si conduce allo stesso modo. Nei tempi moderni, apparsi con Cartesio e Leibniz, si raggrupparono in ispecie le più varie materie e si subordinarono ai generi; ma nè si riuscì a indicare l'ordine di successione di queste materie, nè si dimostrò che tante e non più dovessero essere le specie. Nel secolo decimottavo, Locke, Condillac, Buffon, Diderot, D'Alembert e altri considerarono lo scrivere come manifestazione dell'uomo, e le sue materie come la successione delle varie facoltà umane; e poichè queste facoltà sono tre, intelletto, memoria e fantasia, distinsero tre generi: il didascalico o insegnativo, il narrativo o storico, e l'artistico o fantastico. Erano, questi tre, i tre generi puri; e dal loro mescolarsi si avevano gli altri generi, compresi sotto quello oratorio. Il sistema psicologico (come si chiama tale teoria del secolo decimottavo) è seguito anche dal marchese Puoti nella sua *Arte dello scrivere*. E bene a ragione, poichè quest'opera si restringe all'arte della prosa. Ma a noi quel sistema non basta, perchè dobbiamo trattare dell'arte dello scrivere in universale, che abbraccia tutti i generi.

Il difetto del sistema psicologico è di concepire le facoltà umane come stazionarie. Ma già il Vico aveva censurato questa dottrina. Se le facoltà umane fossero stazionarie, perchè mai il poema epico era possibile ai tempi di Dante e ora no? Perchè la lirica era impossibile nel Cinquecento, ed ora è possibile? E come mai si creerebbero nuovi generi? Il cangiare delle società umane, i tempi, i luoghi, i bisogni, modificano le umane facoltà e con esse i generi; e lo scrivere lirica o epica dipende da tutto ciò, e non dalle facoltà umane in astratto. Dalla psicologia noi riterremo soltanto due principii, che il sentire precede l'intendere (dove la distinzione dei lavori di fantasia e di scienza), e che entrambi tendono al medesimo fine; ma, a sussidio della psicologia, noi chiameremo la storia.

Per le già esposte considerazioni, il primo genere che appare nella società, deve essere infinito nel concetto, indefinito nella forma. L'uomo, in quel primo stato, colpito dalle cose della natura, è preso da meraviglia, e una folla di oscuri sentimenti gli agita l'animo; e, di conseguenza, la forma sarà ora canzone ora ditirambo ora ballata e via dicendo, tutte inadeguate ad esprimere quell'infinito di sentimento e l'entusiasmo soverchiante, tantochè l'uomo si riversa fuori di esse nel canto, nel suono, nella danza: la musica è specialmente acconcia a destare sentimenti, che non si possono definire. Gli antichi hanno significato questo stato pri-

mitivo nel furore delle baccanti. E il primo genere di poesia viene chiamato complessivamente « lirica », dalla lira che è l'istrumento musicale. — Conferma storica di tale deduzione razionale si ha nei poeti lirici che precressero Omero, nei canti di cui si ha notizia dell'antica Roma, nei lirici che precressero in Italia il poema di Dante. S'intende bene che qui si parla delle letterature che hanno svolgimento spontaneo, perchè dove interviene l'imitazione le cose procedono diversamente, ma allora non vi ha più, propriamente, creazione poetica.

Se la lirica si presentasse sempre nella sua purità, come vago sentimento del sublime, la società sarebbe sempre ai suoi inizi; ma il genere lirico cammina anch'esso con la società, e prende nuovo aspetto, che veramente deve dirsi non più genere, ma specie, così come il romanzo storico non è un nuovo genere diverso dalla storia, ma è la storia stessa modificata dai bisogni dei nuovi tempi. Vedremo l'ulteriore forma della lirica, che rappresenta il bello, e della quale può fornire esempio la poesia di Anacreonte; e vedremo ancora la lirica del terzo stadio, dello stadio del bene, che è la lirica sentenziosa.

Il secondo genere nasce dal primo: nella lirica, soggetto e oggetto, uomo e natura, sono tutt'uno; e quando si comincia a far la distinzione, e si pone un mondo al di fuori, e il sole e le stelle e la luna e gli altri oggetti naturali diventano religione, e l'uomo più forte è celebrato come eroe, si passa dallo stato lirico allo stato o genere narrativo. Il quale non è dunque indipendente del tutto dal primo; perchè il passaggio si compie per gradi, e la narrazione delle cose esterne viene modificata dalla lirica. Senonchè, nel genere narrativo si esce dall'indeterminazione dell'altro, e, inoltre, l'uomo comincia a nascondersi dietro le cose. Nella lirica si parte dalla natura e si arriva all'uomo; nell'epica, si parte dall'uomo per giungere alla natura o mondo esterno.

Parimenti, il genere drammatico non è indipendente dagli altri due, poichè non vi ha dramma senza lirica e narrazione; come si vede chiaramente nelle origini, in Eschilo, nel cui primo dramma preponderano lirica ed epica, e la cui trilogia è epica. Con lo sviluppo ulteriore, esso prende sempre più forma propria. Scopo del dramma è la rappresentazione del cuore umano, e delle sue passioni che si manifestano in azioni: onde la molteplicità dei personaggi, il contrasto degli affetti e dei caratteri, e non più, come nel genere narrativo, la successione, ma la simultaneità. Ma quando nel dramma l'azione diventa fine a sè stessa, quella forma di componimento è viziosa. Che se poi nella narrazione si ha sempre vivo il sentimento del narratore (perchè, come ben nota il Villemain, è impossibile spassionare l'uomo e far che narri diversamente da come sente), nel dramma questa parzialità è difettosa: difetto rimproverato all'Alfieri, che mette sè stesso nei personaggi delle sue tragedie, e, invece della storia del cuore umano, ci dà quella del suo cuore; ed è nelle tragedie sempre fiero, aspro, tendente al sublime, come era nella sua particolare natura. Nel genere narrativo il poeta si nasconde dietro le cose;

nel drammatico, deve scomparire. E perciò si è inventato il teatro, che è come un mondo in piccolo, e che sta da sè. Il genere drammatico risponde alla perfezione della cultura sociale, epperò non appartiene ai tempi primitivi: è della Grecia di Sofocle, è dell'Europa di Racine, Voltaire e Alfieri.

Il genere didascalico dovè nascere dai tre primi, quando il vero non si presentò più nella forma del bello e del bene, ma si staccò da essi, e sorse la riflessione e l'investigazione. La forma del vero è il contrario di quella del bello; e, se l'arte modifica la forma senza intaccare la verità stessa, si ottiene, come nel genere didascalico, il vero rivestito della forma del bello.

Dai quattro generi stabiliti, si passava alla determinazione di altri quattro generi corrispondenti, di carattere non individuale, come quelli, ma sociale:

Si domanda se il bello e il vero sono o no rivolti al conseguimento di un fine. Una volta si affermava di sì, e si poneva come fine il bene. Ma il Vico propose la questione sotto quest'altra forma: il bello e il vero sono modificati dal bene o modificatori di esso? Sono formati o formano la società? Questione che già per sè era un progresso. E l'arte e la scienza non vennero più considerate come mezzi per la morale, ma come fini a sè, epperò indipendenti. E non c'è moderno scrittore di estetica che non si accordi con questa verissima opinione. Ma anche l'azione, che è manifestazione del vero e del bello, dovrebbe essere indipendente. E tale fu nei tempi primitivi eroici, quando l'individuo non era impedito da alcun vincolo sociale. Vennero poi tempi prosaici, in cui si affermò il contrasto del vero e del bello, che sono indipendenti, con l'azione, che è serva, soggetta all'utile e alle necessità della vita. Onde l'oppressione che le condizioni pratiche esercitano su gli artisti, come si vede in Virgilio e in Ariosto cortigiani. Ma altri poeti preferirono la povertà all'utile, pur di essere liberi: e veramente solo le opere che proseguono esclusivamente il fine del vero e del bello, producono forte impressione e vivono immortali. Come Tito Livio dalla corruttela dei suoi tempi si rivolgeva all'antica Roma, così i poeti moderni cercano la libertà dello spirito rifugiandosi dalla vita presente nel medioevo o in un ideale di fantasia.

Se è così, se arte e scienza sono intrinsecamente indipendenti, i quattro generi, che abbiamo definiti, debbono essere individuali e non sociali. Il che non toglie che possano avere efficacia sulla società; ma il loro fine è svolgere l'uomo. E poichè oggetto della letteratura è l'uomo e la società, conviene vedere ora i generi sociali di essa, quei generi che in tanto ci sono in quanto c'è la società. — La prima condizione sociale è di disarmonia e contrasto, che vengono frenati o dall'azione (come nei tempi primitivi, con gli eroi, Ercole, Teseo, ecc.), o con l'arte (Lino, Orfeo, Anfione, ecc.), o con l'intelletto (Licurgo, Solone, ecc.). E qui sorge la necessità del genere oratorio, di cui si occupano le rettoriche; e il genere

oratorio è genere sociale, servendo l'orazione, il persuadere, come mezzo a togliere le disarmonie e i contrasti. Lirico, epico, drammatico, scienziato, si può essere anche da soli; ma oratore non già, senza la società.

Rassodandosi l'ordine sociale, l'oratoria assume varie forme; donde le sue divisioni. Persuadere a fare o no una cosa, è il genere oratorio vero: quando la persuasione è formata e gli animi sono d'accordo, si hanno quelle orazioni, che si dicono panegirici, elogi, orazioni funebri, ecc.: esempio, le due orazioni di Pericle per persuadere alla guerra e pei morti nella guerra peloponnesiaca. Inoltre, la società, oltre l'aspetto pubblico, ha quello privato; e il genere oratorio a ciò corrispondente sono le epistole: le quali, secondo i due generi già distinti, si attengono o al primo (lettere di rimprovero, di esortazione, ecc.), o al secondo (di congratulazione, di domanda, d'invito, ecc.).

Il fine del genere oratorio è stato cercato fuori del bello e del vero; e Cicerone e altri antichi gli assegnavano la prudenza, che sovente era poi in effetti malizia, e ciò hanno apertamente sostenuto ai tempi nostri l'Ancillon, e parecchi nella nostra Napoli. Ma questa opinione è da rigettare. Altrimenti si verrebbe alla conseguenza che il fine dell'oratoria sia l'utile, e, posto che si riesca, ogni mezzo sia buono. Vero è che talvolta le cause cattive sono presentate con forme prese dal vero e dal bello, e che l'oratore stesso in buona fede, illuso da esse, s'inganna sul fine che sostiene. Il che accade altresì ai poeti, che confondono il bello col brutto e il vero col falso, e ne è esempio il Leopardi; il quale, perchè è in buona fede, s'infiama per quelle sue idee, e ciò basta perchè egli sia poeta.

Le lezioni si rivolgevano poi alla Lirica, del quale genere determinavano le specie, dando uno sguardo generale al loro svolgimento nella letteratura italiana:

Dopo queste nozioni generali sui generi, esamineremo le specie o modificazioni di ciascuno di essi nel loro svolgersi, cominciando dalla Lirica. La qualē esprime un sentimento oscuro, confuso e indistinto, e varia secondo la diversità del sentimento o delle cose esterne. E poichè queste sono di tre specie — Dio, l'Eroe, l'Uomo — si ha la lirica religiosa, l'eroica e l'umana o di affetti particolari. Delle quali specie discorreremo, restringendoci all'Italia, non senza tener conto di quelle cose straniere che hanno relazione con le nostre.

Ma la lirica religiosa in Italia non si è avuta se non in tempi recenti, ai primi dell'Ottocento; e lo stesso può dirsi dell'eroica, giacchè non si vorrà considerare per tale la canzone del Caro « de' gigli d'oro ». Onde ci conviene cominciare a discorrere della lirica che ha per oggetto l'uomo, della lirica umana, e cioè della lirica d'amore.

Perchè la lirica umana ha due contenuti: l'onore e l'amore; e intendiamo per onore non quello puntiglioso della cavalleria, ma il sentimento di dovere verso la patria. Nell'antichità questo sentimento prevalse

nella lirica: l'amore non vi appare se non come fatto sensuale, esempi Saffo e Anacreonte. Nel medioevo, succeduto alla compatta unità sociale antica l'individualismo, crebbe l'importanza dell'amore: di che sono state assegnate varie cause, come l'efficacia del cristianesimo e del germanesimo. Ma nè l'una nè l'altra di queste cagioni sembra ammissibile; e la vera è invece nel già accennato principio individualistico. E questo amore cavalleresco si vede nei provenzali e nei primi rimatori italiani.

Ma il primo poeta italiano d'amore, degno di studio, è Dante, le cui liriche sono state offuscate dal suo divino poema, e parse poi trascurabili di fronte a quelle del Petrarca. Senonchè in Dante l'amore appare nella sua semplicità, Dante ama Beatrice senza contrasto; laddove nel Petrarca c'è il contrasto tra l'amore e la virtù, e l'amore si cangia in amore ideale o platonico, una sorta di sofisma col quale egli accheta la sua coscienza morale, e crede di conciliare l'amore col dovere e con la virtù. Ma nelle liriche del Petrarca non c'è solo quest'astrattezza platonica: c'è Laura; e questo le fa poesia. Il che non intesero i suoi seguaci petrarchisti, frigidissimi; e colui che dette alla lirica d'amore quella forma che i tempi mutati richiedevano, fu il Tasso, le cui liriche sono anche state gettate in ombra dal suo maggior poema. Lo Schlegel dice che il Petrarca gli sembra spesso vuoto e senza affetto, e che assai più gli piacciono le poesie del Tasso per Eleonora d'Este. Ma noi non conosciamo queste poesie del Tasso per Eleonora; e, se ci saranno state, il duca di Ferrara, o il poeta stesso, le avrà ben nascoste! Nelle liriche del Tasso che possediamo, si parla talvolta di un'Eleonora, ma non è la sorella del Duca, e manca il vero e profondo affetto, cui accenna lo Schlegel, e non vi è unità di ispirazione, chè il poeta talvolta è anche lui petrarchesco, tal'altra coltiva una poesia di amore voluttuoso e sensuale. A ogni modo, egli è il rappresentante della lirica del Cinquecento.

Dopo il Tasso, la lirica si affinò ancora più nella voluttà, e si fece scherzo, spiritosità, finta poesia. E un siffatto amore doveva provocare la satira, ultima forma di quella lirica: finchè, nel risorgimento d'Italia mercè la filosofia del Settecento, si riebbe l'alta lirica d'amore; e nel Leopardi si vede il contrasto tra l'amore e la verità, l'inganno e il disinganno.

Le prime lezioni, per isfortuna brevissimamente riassunte, trattavano della lirica di Dante:

Se apriamo il Tiraboschi e altri scrittori di storia letteraria, leggiamo che la lirica, rozza in Dante, si ingentilì col Petrarca. Ma le liriche di Dante sono affatto diverse da quelle del Petrarca. Il sentimento che le muove ha qualcosa di proprio: l'amore per Beatrice si può meglio chiamare adorazione: privo affatto della brama di godimento e di possesso, tutto separato dalla corporalità e sensualità. Non vi ha gelosia, timore di perdere la donna, e simili, come nel Petrarca; ma sentimento pacato e,

per così dire, celeste, se degli dèi è la tranquillità. In alcuni sonetti Dante ammira Beatrice e gioisce che ella faccia innamorare altrui, e sta come innanzi a una santa, che si ama e si gode di vedere amata. Non vi manca il dolore: dolore, non solo per la morte di Beatrice, ma, anzitutto, per l'intensità stessa della passione, che dominandolo e facendogli dimenticare la terra, gli dà l'anelito verso il cielo. Sicchè ciò che ha fatto il Leopardi ai giorni nostri, è già anticipato da Dante: dall'amore nasce un desiderio di morte.

Certo, vi ha qualcosa di freddo in questa lirica, come in quella del Trecento in genere e nello stesso Petrarca. E ciò viene dall'abuso che allora si faceva della forma allegorica; la quale parrebbe alla prima assai poetica, perchè, presentando un'idea generale sotto forma sensibile, è, come dice Schlegel, un mezzo poetico. Ma, perchè ciò avvenga, la forma deve essere particolare e determinata, e non già generale, come nel Trecento, perchè, traducendo il generale nel generale, si resta nel vago e indefinito. Il medesimo difetto fu rimproverato al Voltaire nella *Henriade*, dove introdusse la Gloria, la Fama, le Virtù, e altrettali esseri da lui immaginati e puri di ogni determinatezza. E poi l'allegoria riesce fredda, perchè suppone fatica di mente, cosa contraria alla ispirazione e naturalezza della poesia. Non è vero che il Tasso nella *Gerusalemme* procedesse allegoricamente; sebbene sia vero che egli così disse per soddisfare certi critici pedanti, che chiedevano con insistenza allegorie. Nel Trecento, si fece abuso di questa forma, per effetto della religione cristiana, nella quale Dio è soprasensibile, laddove gli antichi non incontrarono tale difficoltà, pel carattere concreto e sensibile dei loro dèi. Fredda è l'allegoria in Dante, quando sta a rappresentare un sentimento; ma, quando invece designa un'idea filosofica, rende questa più lucida e bella.

Dante vuol esprimere, in un sonetto, come, amando Beatrice, celasse questo suo amore, fingendo di amare altra donna: ma, per narrare ciò, immagina d'incontrare un viandante, il quale gli dice che è Amore, venuto per dargli una « difesa », e gliel'indica: dopo di che sparisce. Ciò è ingegnoso e spiritoso; ma l'allegoria è fredda e riesce insipida.

In una canzone, invece, Dante, per dimostrare la medesimezza di amore e virtù, immagina che la Bellezza e la Dirittura ebbero per figlio l'Amore: dalla Dirittura nasce la Larghezza e da questa la Temperanza e le altre virtù. E dice che negli uomini di perversi costumi, che amano volgarmente, Amore e Dirittura non si trovano più congiunti; e fa che l'Amore, che egli sente nel suo cuore, figlio della bellezza, s'incontri con la Dirittura, sua zia, tutta trasformata e dolorosa in volto, sicchè egli non la riconosce. Amore le domanda chi ella sia, e la mesta donna gli racconta di essere stata scacciata da ogni cuore. Di che Amore assai si addolora e le mostra i suoi strali asciutti e rugginosi perchè da lunga pezza inoperosi: esortandola a non pensare più agli uomini ingrati e andar con lui in luogo dove saranno altamente pregiati. Nella conclusione bellissima, Dante dichiara che tiene a onore il suo esilio, poichè quelle tre donne

erano state discacciate; e termina consigliando la sua canzone a non mostrarsi ad anima volgare, ma rivelarsi in tutto il suo splendore a un cuore degno. — Qui l'allegoria, veste del pensiero, è bella e piace, quanto spiace dove, invece di essere veste, è l'essenza stessa del pensiero.

Il concetto, che Dante si forma dell'amore, può trarsi dai due sonetti, l'uno della *Vita nuova*: « Amore e 'l cor gentile son una cosa »; e l'altro del *Canzoniere*: « Molti volendo dir che fusse Amore ». Perchè si abbia amore, è necessario cor gentile, ossia virtuoso, e come non c'è ragione senza anima razionale, così non c'è cor gentile senza amore. Con questa disposizione, nata dall'animo gentile, l'amore si risveglia mercè la bellezza, la bellezza esteriore che è manifestazione del cuore e della virtù di una donna savia. Nasce così il piacere, che o si appaga nella soddisfazione del desiderio, e si ha amor basso e volgare, o è durevole, perchè legato alla virtù dell'oggetto amato, e si ha l'amor vero. Non già che quest'amor vero sia un amore astratto, qualcosa di vuoto e senza sentimento: esso parte dal corpo e va all'anima, è « passione in distanza ». Si dica il medesimo della bellezza: la bellezza per Dante è veramente tale, quando nella sua corporalità esprime l'anima. Perciò in lui non si trovano descritte sembianze e movenze sensualmente graziose, come nel Petrarca; ma ogni bellezza che egli rappresenta è spiritualizzata. Il moversi, il parlare, il sorriso di Beatrice ispirano gentilezza, virtù, un'ammirazione e venerazione quasi timorosa. Anzi, il sorriso è indescrivibile: produce tal sentimento, che non si può esprimere. E ciò che l'apparizione di questa donna muove in Dante è il sospiro; non il sospiro degli antichi, che va verso la voluttà, ma il sospiro dell'anima.

Anche le liriche del dolore sono in Dante diverse da quelle del Petrarca, e superiori perchè il dolore non vi è così generale e uniforme come nell'altro, ma particolareggiato e mostrato sotto diversi aspetti. Si legga il sonetto per l'anniversario della morte di Beatrice, quello ai pellegrini che entrano in Firenze inconsapevoli della morte della sua donna, e quello dell'incontro del poeta con le damigelle di lei.

Anche le canzoni di Dante non sono pregiate e conosciute quanto meritano, ricchissime come sono di pensieri poetici, nonostante alcune parti alquanto scolastiche. (Esame delle canzoni. In ultimo, si fermava su quella « Donna pietosa e di novella etade »).

### Seguiva la trattazione della lirica del Petrarca:

L'Italia per lunghissimo tempo, scordatasi di Dante, non imitò che il Petrarca: modello per gli artisti non solo, ma tribunale inappellabile pei critici; come si scorge dai giudizi del Castelvetro contro il Caro. Assai rileva ben conoscere un poeta che ebbe tanto potere sui contemporanei e sulla posterità.

Ma noi non istaremo contenti, come altri critici, a lodare la soavità, la grazia, l'armonia, insomma l'esteriorità del Petrarca; e cercheremo d'investigare il concetto e l'essenza della sua poesia.

Il canzoniere del Petrarca, diversamente dalle raccolte moderne di liriche, ha unità così nell'oggetto come nel sentimento: esso è tutto pieno dell'amore per una sola donna: Laura. Nè è da ammettere l'opinione di coloro che negano questa unità, e tengono Laura per un personaggio d'invenzione, un'allegoria, e ciascuno dei componimenti suppone ispirato da una nuova situazione del poeta.

La generale situazione in cui si colloca il Petrarca è l'amore per una donna altrui, e perciò un amore in contrasto con la virtù. E c'è in lui la coscienza di questo contrasto, da uomo virtuoso ch'egli era. Altrimenti quella passione sua si sarebbe atteggiata come quella di un Anacreonte o di un Boccaccio. D'altro canto, se la virtù avesse costantemente trionfato, si sarebbe avuto un atteggiamento didascalico e prosaico. Appunto perchè è una situazione di contrasto, tra passione e ragione, quella del Petrarca è altamente poetica.

Lo Schlegel e altri hanno parlato della monotonia del *Canzoniere* petrarchesco, e dicono che non è possibile leggerne quattro componimenti di séguito: il che sarà vero, ma è effetto di tutte le poesie staccate, e particolarmente dei sonetti, che stancano a leggerle l'una dopo l'altra, ricominciandosi sempre da capo con ciascuna di esse. Ma lo studio più accurato del *Canzoniere* mostra che esso è un vero poema lirico. Un poema che comincia dall'innamoramento: in sul principio, il poeta ama e tende verso la donna amata. Poi si accenna il contrasto; e il poeta lo attenua col mostrare Laura casta, forte, ritrosa, ed elevare il suo ad amore ideale: il che gli riesce fino a un certo punto: certi particolari, che quasi involontariamente gli sfuggono, mostrano a volte una Laura meno ritrosa e disdegnosa di come il poeta l'afferma e, in genere, la rappresenta. L'amore ideale si espande in molte liriche, dove Laura è scala per salire al bene e a Dio. Ma Laura muore, e si assiste al dolore, che cede poi nel poeta il luogo a una dolce malinconia; e infine si fanno strada le considerazioni sulla morte e sulla vanità delle cose, e sul prossimo presentarsi al giudizio di Dio: donde i canti di pentimento, e infine il trionfo di Laura, che è trionfo della virtù. Ecco come il canzoniere del Petrarca è un poema, il quale comprende, nelle poesie in vita di madonna Laura, il contrasto dell'amore e del dovere, e, nella seconda parte, che sono le rime in morte, il trionfo del dovere sull'amore. Chi vuol vedere ciò più chiaramente, legga i *Trionfi*, dove si trova chiaramente spiegato ciò che nel canzoniere è liricamente esposto. Infatti, si ha prima il trionfo dell'amore, poi quello del contrasto dell'amore con la castità, poi quello della morte e della fama: considerazioni tristi e melanconiche, a cui il poeta fu condotto dalla perdita della donna amata; e infine, il trionfo della divinità, alla quale egli si rivolge per chiedere perdono dei suoi passati trascorsi, e nella quale si acqueta.

Lo stile, in poesia, è lo stesso che l'affetto; e l'affetto del Petrarca è il dolore, ma il dolore delle rimembranze, una dolce malinconia. Perciò lo stile non è robusto, energico, sublime, ma in certo modo pacato

e si accomoda volentieri alla forma del sonetto, e si piega al leggiadro e grazioso.

Ma nel Petrarca al sentimento si accompagna una viva immaginazione, della quale egli facilmente abusa, cadendo nel sottile, nel fiorito, nell'allegorico; sino al punto che in lui si è potuto vedere l'origine del seicentismo; cosa in parte vera perchè il Marino è la fine di un processo di cui il Petrarca è il principio. Ma bisogna, nello studiare il Petrarca, separare ciò che in lui è poetico da ciò che è semplicemente acuto e brillante.

La differenza del Petrarca rispetto a Dante è stata dal Foscolo attribuita alla diversità dei tempi, ai cinquant'anni, che separano l'uno dall'altro, e che dovevano produrre la poesia robusta ed energica di Dante e in contrasto quella gentile e adorna del Petrarca. Ma, in verità, nè i cangiamenti di qualche re o di qualche papa bastano a indurre un cambiamento generale nei tempi, nè la differenza del Petrarca rispetto a Dante è nel tempo diverso, sibbene nella diversa situazione in cui egli si colloca. Anzi, la concezione dell'amore è comune ai due poeti, il che mostra che i tempi loro non dovevano essere tanto diversi: entrambi sono lontani così dall'astrattezza come dall'amore sensuale; per entrambi la donna è via alla virtù e a Dio. Ma in Dante c'è maggiore spontaneità, nel Petrarca maggiore riflessione; il primo è più poeta, il secondo migliore artista; nel primo è forza, affetto, e talora scorrettezza e ruvidezza di lingua; nel secondo, spirito, eguaglianza, correzione; nel primo, armonia, nel secondo, melodia.

A noi non importa punto risolvere la questione che fu agitata, se fosse maggiore Dante o il Petrarca; ma dobbiamo riconoscere che i vuoti lasciati da Dante, furono riempiti dal suo successore, di temperamento diverso dal suo. (Seguiva l'esame delle principali poesie del Petrarca).

Le lezioni successive trattavano, al séguito del Petrarca, dei petrarchisti, e alla nuova forma che il petrarchismo assunse nel Tasso, sino alla fine della lirica italiana d'amore, ossia fino all'Arcadia.

La poesia del Petrarca ebbe due elementi: l'amore e la virtù, l'elemento poetico e quello prosaico, ma che in lui serve a dare risalto al poetico, e non appare mai da solo, neppure nell'ultimo periodo, quando il poeta si volge al cielo, perchè anche qui c'è l'affetto, che è il pentimento.

Ora dei due elementi della poesia del Petrarca, i petrarchisti abbandonarono quello poetico, e ritennero e imitarono il prosaico e falso.

Nel Quattrocento la letteratura in lingua latina prevalse su quella che si diceva in lingua volgare, e che, come tale, era spregiata. Ma sorse allora una forte individualità poetica, il Poliziano, sul quale il petrarchismo non ebbe alcun potere, e che sembrò tornare a Cino da Pistoia: e parve assigliarsi al Petrarca soltanto nella cultura e nella gentilezza (il Pulci invece fu rozzo, sebbene spontaneo). Se la via aperta dal Poliziano fosse

stata seguita, avremmo avuto una lirica spontanea. Ma il Bembo e i suoi seguaci lasciarono da parte quel sentiero. Il Bembo ebbe il merito di restaurare gli studii sulla lingua italiana; ma, erudito e dotto, non aveva ingegno vero, nè di poeta nè di prosatore; e imitò Cicerone e Virgilio, Petrarca e Boccaccio, trascurando prosatori come il Passavanti e il Compagni, poeti come Dante. La sua *Storia di Venezia*, che pure è delle sue cose migliori, mostra la debolezza del suo stile. Confondendosi i suoi meriti di erudito e di grammatico con quelli poetici, le sue meschine poesie parvero bei modelli: e ciò fece gran danno alla poesia del Cinquecento. Vero è che ora si è venuto all'eccesso opposto, e la disistima pel Bembo poeta fa dimenticare i servigi che quel valentuomo rese alle lettere.

Ma sarebbe errore accagionare unicamente il Bembo di quel che accadde poi. Le condizioni dei tempi portavano all'indirizzo d'imitazione. Basta leggere in proposito il quadro che fa il Sismondi nelle sue storie. Gli scrittori cercavano la lode dei letterati e degli eruditi, o scrivevano per passatempo: onde dovevano di necessità appigliarsi all'imitazione. Vi furono bensì, anche nel Cinquecento, scrittori spontanei, soprattutto a Firenze, che ancora serbava spirito d'indipendenza.

L'imitazione del Petrarca fu servile: si vollero adoperare le parole stesse del cantore di Laura, e un lavoro del Caro fu criticato perchè vi si trovavano due parole, non adoperate dal Petrarca. Meno male se avessero prescelto Dante, che ha una lingua ricchissima e varia! Ma il vocabolario e la fraseologia del Petrarca erano assai ristretti. Così si giunse a poco a poco fino al Metastasio, che compose tutte le sue opere con una piccolissima scelta di parole e modi di dire: il che, per altro, dimostra che, anche con poche parole, si può esser grandi poeti, quando se ne ha la natura.

Peggio accadde pel contenuto: nel Petrarca c'è amore vero e platonismo; i petrarchisti imitarono soltanto il platonismo. Ond'è che in essi manca affatto il sentimento, e tutto si riduce a sentenze o false o troppo acute. Meno peccarono il Casa e il Costanzo, che avevano buona orditura di pensieri, ma adatti alla prosa e non alla poesia. E ha ragione il Tasso quando trova maggior gravità nel Casa che nel Petrarca: infatti, nel Casa c'è la gravità che nasce dall'assenza del sentimento.

Cominciamo dal Bembo. Il primo sonetto del Petrarca si rivolge ai lettori, per dimandar perdono delle cose che sta per dire. Il Bembo vuole imitare, e pensa ai posteri, per giovare ai quali chiede aiuto alle Muse. Il Petrarca pensava a sè, il Bembo ai posteri: si vede che egli lavora di riflessione. Quale è la donna del Bembo? Non si sa. Quale impressione ha fatta sul suo cuore? S'ignora. Che cosa opera la sua bellezza? Niente: laddove in Dante e nel Petrarca la bellezza rivela l'anima. Si legga il sonetto del Bembo; nel quale dà tante vaghe immagini della sua donna; si legga l'altro sul primo amore.

Il Casa, come ho detto, è meno assurdo. Si legga il sonetto: « Dolci

son le quadrella onde Amor punge ». E i suoi sono sonetti filosofici, come certe canzoni di Dante. Ma guai se egli tenta la corda dell'affetto! Che cosa è il suo sonetto *Alla gelosia*, a torto tanto celebrato? Un'imitazione della descrizione che Virgilio fa di Aletto: un'intemerata alla gelosia, contesta di pensieri di Virgilio.

Mancava ai petrarchisti così la realtà come la fantasia: la realtà, perchè di solito componevano a freddo, per donne immaginarie; la fantasia, perchè non sapevano trasportarsi nelle situazioni immaginate.

Per ritrovare realtà e fantasia, dobbiamo giungere alle liriche di Torquato Tasso: liriche di assai vario argomento, e varie di sentimento, ora sensuali ora platoniche, e in cui la sola verità che vi sia è quella dello spirito. Viveva il Tasso nelle corti, in tempi assai raffinati, con abitudini di cerimonie; e la sua lirica riflette queste condizioni. Ora ci descrive una donna che suona, ora una donna mascherata, ora l'abbigliamento di un'altra, ora i gioielli di cui essa si adorna. La donna, messa così alto nel Trecento, discende; e discenderà ancora dopo il Tasso. E lo spirito si moltiplicò dopo di lui, e si ebbe la poesia del Marino, sensibile di cuore, ricco di fantasia, che poteva essere gran poeta, e fu mediocre, per non dir cattivo. Ma si è ingiusti nell'accusare il Marino di corruttore dei suoi tempi, laddove i tempi corruperono lui, ed egli non poteva riformare la società, di cui era eco. Pietro Metastasio e altri, che vollero riformare, nel Settecento, la poesia, non abbandonarono la via dei due secoli che li avevano preceduti, e poterono soltanto andare più oltre o nello spirito o nella frigidità. E simili tentativi di riforma, che non riformava le cose, furono quelli degli Arcadi, che tendevano al piccolo e languido, e dei frugoniani, che tendevano all'ampollosa e rimbombante. Così finì la lirica italiana.

*continua.*

B. C.