

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 invilupata 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. Forsechè 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 ditrambo 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 qualè 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 corrupevano 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.