

# LA POESIA

## E LA LETTERATURA ITALIANA

### NEL SEICENTO

---

#### I.

#### II. SILENZIO DELLA GRANDE POESIA.

Tacquero, all'iniziarsi dell'età barocca, insieme coi pensieri della grande filosofia, le voci della grande poesia. Grande poesia e grande filosofia, che si possono in certo modo definire l'una per l'altra, e allo stesso modo differenziare dalla piccola poesia e dalla piccola filosofia; perchè quando, tra l'ingombro dei vecchiumi e delle meccaniche ripetizioni, accade d'incontrare qualche osservazione acuta, qualche conato di nuovi concetti, particolari dottrine ben elaborate, senza che questi sparsi elementi abbiano energia di attrarre a sé pensieri affini, di suscitare di simili in campi attigui o analoghi, di comporli in armonia, di abbracciare e compenetrare il tutto, si dice che quell'età ha la sua piccola filosofia, apporta il suo piccolo contributo allo svolgimento filosofico, ma non è un'età filosofica, non ha la grande filosofia. Similmente, quando tra le stucchevoli ripetizioni della poesia precedente, e i pasticci dei mestieranti, che solleticano l'immaginazione e i sensi della gente poco fine, e gli infatuamenti della moda quale che essa sia, è dato raccogliere alcune cosette garbate, che stanno tra poesia e la letteratura, qualche tratto felice in opere sbagliate o pigre, qualche nota emessa dal profondo petto ma che rimane sporadica ed episodica, si dice che questa fu la piccola poesia di quell'età, la quale mancò della grande, non ebbe le grandi anime poetiche e le grandi opere in cui il motivo fondamentale è poetico e di vigore tale da avvivare e congiungere molteplici gruppi di sentimenti. Certo, un verso bello e un pensiero vero hanno la loro propria compiutezza e non soffrono compara-

zioni, come incomparabile e d'infinito valore è il moto di bontà del più umile degli uomini; ma è certo anche che nella vita sociale differenziamo uomini rappresentativi e uomini comuni, e nella vita morale eroi e onest'uomini, sebbene nessun uomo sia mai del tutto comune e nessuno onest'uomo manchi di qualche eroismo; e, del pari, nella rappresentazione storica è necessario ricorrere alle metafore quantitative di grande e di piccolo, con l'unico fine di dare rilievo ai caratteri dei vari tempi e delle varie culture.

L'ultima grande voce poetica dell'Italia era stato il cantore della *Gerusalemme*, che si lega bensì alla nuova età per certi suoi aspetti secondari e per certe sue debolezze e vizii, ma che nessuno che abbia sentimento di poesia oserà più considerare, al modo del Boileau e del neoclassicismo francese, come un lavorante in orpello, al modo di taluni romantici italiani, vaghi del genuino o preteso genuino colorito medievale, come un artificioso e falso narratore delle Crociate. Torquato Tasso rimane in perpetuo quale fu sentito dai contemporanei, e quale fu accolto dall'anima popolare, cuore che parla ai cuori, fantasia che parla alle fantasie; e il suo poema, dal ritmo vivace, vibrante, rapido, concitato, prorompente da un animo commosso, variamente commosso ma sempre commosso, ha chiara l'impronta dell'opera geniale, prodotta da una forza demoniaca che s'era impossessata del suo autore, spesso fuori della sua consapevolezza e contro i suoi propositi. Nacque, quel canto, da un sogno di gloria e di amore, di prodezza e di voluttà, di nobile e severa gioia e di delicata malinconia, sublime e tenero, ricco d'impeti e insieme di languidi abbandoni, virile e femminile insieme: ispirazione patetica, affatto diversa da quella ariostesca che è di un'umanità distaccata e ironica, tanto vero che il proprio dell'Ariosto sono le sue serene musicali ottave e quello del Tasso sono i suoi appassionati caratteri, i suoi Tancredi e Rinaldi e Arganti e Solimani, le sue Erminie e Armide e Clorinde, tutti personaggi diventati popolari e tipici. Quando ci si mette a semplificare questa complessa umanità, e a separarne i vari aspetti e a porne l'uno all'altro o a espungerne taluno; quando si riguarda la *Gerusalemme* esclusivamente come un poema epico-religioso e morale, o quando lo si riduce a un effettivo poema di voluttà, ci si toglie il modo d'intenderla. La religiosità di Torquato non è da mistico, da asceta, da spirito in travaglio e conquista di fede; e nondimeno è religione, devozione, fedeltà, leale osservanza, come di un cavaliere di Dio verso Dio. La sua elevatezza morale è sincera: sincero è il suo Goffredo, saggio, giusto, fermo, precluso alle

cupidità e alle lusinghe dei mondani affetti, quasi un sacerdote che sia pratico nelle arti della guerra e del comando, e guidi e regga agli alti intenti l'esercito crociato; sincero è il suo ideale di cavaliere senza macchia e di perfetto uomo d'onore. La lotta, che si accende e combatte in più punti del poema tra volontà e gloria, piacere e dovere, godimento e austera virtù, non è una lustra, ma, proprio, una lotta, nella quale si dispiega tutta l'avvolgente seduzione amorosa — « le sembianze d'Armida e il dolce viso », — e pur si pensa e si vuole e si opera come si deve, con rinunzia, con sacrificio, con intenerimento, con pianto, soffrendo nel dominar sè stesso, ma senza cercare sfuggite in ipocriti accomodamenti o in astratte simulazioni di moralità. Rinaldo, cui innamorò la mente giovinetta « la tromba che s'udia dall'Oriente », anche nel turbine della sua ribellione e della sua indisciplina, allontanandosi dal campo dei crociati, non medita di vendicarsi altrimenti che con lo splendore delle magnanime imprese, da cavaliere errante della fede, nel quale la possente individualità è frenata e sottomessa a un ideale; e, quando poi torna tra i suoi compagni e si riconcilia col suo duce, quel senso austero non l'abbandona, e nei suoi detti e negli atti si scerne che « assai farà, benchè non molto ei dica ». In pari tempo, Armida, l'incantatrice, l'ingannatrice, di cui sono a parte a parte descritti con somma evidenza tutte le arti e tutti gl'ingingimenti, gli studiatissimi ingingimenti, condotti con piena padronanza di sè come esperta e geniale commediante, non è mai guardata con durezza di riprovazione, con abborrimento misogino, ma con occhio di uomo che ha provato e prova nel suo cuore quel fascino e non può farlo a sè esterno e indifferente, con alcunchè di cavalleresco verso la muliebrità, con una sorta d'indulgenza verso colei che inganna ma è tanto bella, con una certa simpatia per quella creatura che scherza, sfidatrice e sicura, con l'amore, e sarà alfine vinta dall'amore, e si farà umile, e piangerà, e non potrà più ingannare. E c'è, di là dal fascino delle Armide, l'aspirazione, la nostalgia, la disperata passione per la donna alta ed orgogliosa, superba nella sua chiusa virtù e spregiatrice delle mollezze sentimentali, tutta rivolta a virili imprese; per la donna che non si possederà mai, non se ne possederà forse mai il corpo, non mai l'anima o tutta l'anima, e sempre sfuggirà e sempre renderà più acuto e spasimante quell'amore. Eccola apparire in lontananza, profilarsi sull'orizzonte, l'inattingibile: « tutto quanto ella è grande era scoperta ». Tancredi le può dar morte, la può redimere nella stessa sua fede, non può farla sua: Olinto la ottiene sposa, ma come tale che si piega alla

compassione e alla giustizia, e non all'amore: « ella non schiva, poichè seco non muor, che seco viva ». L'amore non è gioia per nessuno di quei personaggi: è tormento per Tancredi, è sospiro per Erminia; è già quasi lo stato di spirito romantico che par chieder ragione di questa potenza arcana, creatrice e devastatrice, elevazione e peccato insieme, che rapisce e sconvolge gli umani, anche i più eletti, anche i più buoni e miti. E il cosmo o, come si dice, la natura, è partecipe alla sentimentale visione tassesca: come là dove Erminia si appressa, nella notte, al campo cristiano e vede da lungi le tende latine, belle a lei perchè chiudono l'uomo amato, e sente l'aura che spira da esse, l'aura che la ricrea; o dove Rinaldo sale sul monte, all'albeggiare, mentre ancora qualche stella rosseggia, e si deterge in quella purezza e frescura. E misterioso è il mondo tutto, il mondo degli uomini, che sè stesso « strugge e pasce, e nelle guerre sue muore e rinasce »; e come tragedia lo sente l'ardente, l'impetuoso, il generoso Solimano, che cede al fato, senza opporre resistenza, simile a colui che nel sogno non sa sciogliere i piedi e le mani e la lingua; e, come tragedia, il fanatico e fiero Argante, quando si volge pensoso a guardare all'antica città, regina di Giudea, che cade vinta, invano da lui difesa. Che cosa importa che nel poema vi siano parti sorde, e più o meno prosaiche e strutturali, come certe rassegne e descrizioni di battaglie, e altre che fioriscono di concetti e di antitesi, e altre ancora che sono svolgimenti non tanto poetici quanto rettorici? La impetuosa poesia che lo muove dà la prova della propria forza nel sostenere senza riceverne gran danno la letteratura persistente e il barocco incipiente. Disse una volta il De Sanctis che, quando in un'opera la situazione è indovinata, tutto è indovinato; ma sarebbe da dire piuttosto che, quando la sostanza vi è indovinata cioè poetica, tutto è perdonato: perdono assai agevole, e del quale ha bisogno, di solito, appunto la grande poesia.

Accanto alla poesia, tutta spiegata ed elaborata, di Torquato Tasso, un'altra se n'era levata in Italia, incondita ma vigorosa, come di un fra Jacopone dei nuovi tempi, quella di Tommaso Campanella. Al Tasso il prigioniero nei castelli di Napoli rammentava che, se belle erano le parole di Dante e del Petrarca, più salutare era il « fuoco de' lor petti », e che egli, Tasso, fuor di dubbio raggiungeva e trapassava quei due nel dire, ma, « per le sue ali », il cuore non sentiva « ergersi al cielo e punger di giuste ire » (1). Era

(1) Vedi tra le poesie edite dall'Amabile, nell'ed. Gentile, p. 216.

il contrasto della poesia sacra verso quella terrena e mondana, della religiosità quale dramma interiore, nel suo divenire e affermarsi, verso la religiosità statica e presupposta, della religione propriamente detta verso la semplice pietà e devozione; e insieme il contrasto del profeta, dell'apostolo, del combattente verso l'uomo sensitivo e sentimentale e contemplativo. Lo spirito contemplativo, e la congiunta virtù formatrice e plastica, sono spesso soverchiati nel Campanella dal suo impeto di veggente e di uomo d'azione, tutto intento a inculcare la sua fede, ad affermare e ragionare i suoi concetti, a battere con le sue aspre rampogne e i suoi feroci sarcasmi; e perciò egli è spesso non solo rude, ma rozzo, non carezza i suoi fantasmi come fa l'artista, non s'indugia a ricercare la forma nuova e bella, ma si accontenta di parole e forme prosaiche, e sforza la forma e va innanzi, e adatta il suo nuovo pensare e sentire in moduli tradizionali. Per altro, l'afflato poetico investe e trascina tutti i suoi versi; l'animo altamente commosso, la mente rapita, li genera; e la schiettezza di questa genesi è già nel fatto che il Campanella, che distendeva in trattati la sua metafisica e cosmologia e le sue filosofie razionale e reale, e in chiari programmi le sue proposte sociali e politiche, non si appagava della prosa didascalica per dir quel che gli riempiva il petto ed era portato a cantarlo. Ma non c'è solo nei suoi versi il generale afflato lirico, la poesia diffusa e come in potenza, perchè, di volta in volta, egli condensa e rappresenta, crea l'immagine, scolpisce la statua, colora il quadro; e vede il sole che chiama a festa novella ogni segreta cosa, languida, morta e pigra, e al cui lume sereno sorgono d'ime radici le verdi cime, e che tira le virtù ascose nei tronchi d'alberi a prole soave, e risolve le gelide vene ascose in acqua pura, che sgorga lieta rigando la terra; e il sapiente, che, perseguitato, grandeggia e opera più largamente, gli si figura come il fuoco che, « più soffiato, più s'accende. Poi vola in alto e di stelle s'infiora ». Anche drammatizza il suo interiore tumulto, come nella « salmodia metafisicale », in cui l'atroce, l'insoffribile tormento a cui egli è sottoposto pel carcere, e il suo ineluttabile convincimento di filosofo che nel mondo tutto sia bene e bello, e che l'individuo col suo dolore e con la morte concorra a quest'armonia di bontà e di bellezza, cozzano tra loro, e pure egli non si attenda mai a porsi contro la verità che la ragione gli dimostra con ferrea logica, la verità che, in quel patire, è un uscir dal patire, è il pensiero che vieta la disperazione e induce all'accettazione e rassegnazione. Per un momento, la carne, che è in lui, vorrebbe che il suo male fosse

almeno mitigato, ed egli abbozza una preghiera alla Possanza, Senno ed Amore, a Dio, perchè « truovi rimedio alcun che rallentarmi Possa la pena ria O 'l dolce crudo amor di vita trarmi ». Ma poi si riprende, scorge l'irragionevole e arbitrario che è nella sua preghiera, e restaura in sé stesso la verità per un momento vacillante: « Senza lutto se fosse, senza senso Sarian le cose e senza godimento, Nè l'un contrario l'altro sentirebbe, Nè ci saria tra lor combattimento, Nè generazione e 'l caos immenso La bella distinzione assorbirebbe. E pur nel punto che mutar si debbe La cosa, uop'è che senta, perchè all'altra Resista... ». Il suo strazio è necessario, il suo rifugio è solo nel vero, in questo ciclo che si apre nella terra stessa.

La poesia del Campanella rimase nascosta agli occhi dei contemporanei, stampata in Germania in un libricciuolo che pochi videro e forse nessuno lesse in Italia, e certamente non svegliò alcun'eco; laddove infiniti ne svegliò quella del Tasso, che in tutti i suoi vari elementi, e con la sua virtù e coi suoi difetti, tenne il dominio nell'età barocca, ma non perciò generò poesia, perchè la poesia direttamente non genera poesia ma solo letteratura, come infatti avvenne in Italia presso gl'imitatori ed esageratori tasseschi. Si entrò, allora in un'età, generalmente parlando, impoetica, il cui speciale carattere fu dato dall'assenza di vivi ideali religiosi, etici e politici, e dei contrasti nei quali questi si mantengono efficaci e si svolgono tra vicende di entusiasmo e di sconforto, di giubilo e di tristezza, di amori e di odii. Non mancava già l'abito osservatore e formatore, l'abilità artistica, ma principalmente mancava la materia su cui esercitarsi: la vita interiore, la vita affettiva, che non è poesia, ma è certo condizione della poesia. E quando si tien presente che i poeti, al pari di tutti gli altri uomini rappresentativi, traggono la loro forza dalla vita sociale e sono sorretti dalla simpatia sociale, e a loro volta accrescono e affinano il sentire sociale in un circolo di reciproca azione o piuttosto in un processo unitario, s'intende come in quelle condizioni la grande poesia non sorgesse. Sarebbe potuta bensì sorgere, astrattamente parlando, in qualche anima solitaria, nella quale continuassero i fremiti della vita passata, sia del passato prossimo sia di quello più remoto, e si anticipasse in presagio la vita dell'avvenire; ma questa possibilità (che conviene ricordare affinché la indubbia relazione tra epoche poetiche e poeti non s'intenda in modo deterministico, nè altrimenti materiale e angusto) allora non si attuò, e nessun solitario spirito di grande poeta si profilò nell'età barocca.

Ciò accadde invece, in certa guisa, al chiudersi di questa età,

nella ripresa della vita mentale e morale, quando la disposizione impositiva perdurò per diverso motivo, cioè perchè l'interesse predominante era rivolto alle scienze astratte e matematiche, a quelle positive, alla psicologia empirica, all'economia, al diritto naturale e alle polemiche e proposte di riforme sociali, e non ai problemi dell'anima e di Dio, che sono quelli veramente speculativi, e alle passioni che essi eccitano e moderano. Perchè non si vorrà certamente considerare come risveglio della poesia in Italia l'Arcadia, la quale fu una reazione critica e di scuola o accademia, una lezione di disciplina e di correttezza; e la poesia non è mai reazione, ma produzione positiva, non critica ma fantasia, non semplice correttezza ma originalità, non scuola e accademia, ma individualità e personalità. E nemmeno si vorrà considerare grande poesia quella del Metastasio, che pur fu poesia, la poesia di quell'*animula* che era Pietro Metastasio, con la sua schietta ma tenue vena di tenerezza graziosa e civettuola, lasciata scorrere da lui in lucidi ed epigrammatici versicoli in mezzo al pomposo eroismo da spettacolo che riempie i suoi drammi: grande poeta di superficie, se la superficie può dar luogo a grandi poeti. Le più belle espressioni del Metastasio hanno questa vaghezza di superficie: come (per recare qualche esempio) il detto di Zenobia, che, messa al bivio tra dovere e amore, a scegliere tra la salvezza del suo sposo e quella dell'uomo che l'ama, sceglie la prima, ma non vuol udir risuonare al suo orecchio il nome dell'altro, che ella, con la sua scelta, abbandona alla morte: « Salva il mio sposo e non mi dir chi muore! »; o la sua piangente preghiera a Dio affinchè salvi anche l'altro: « Nè col mio pianto Rea d'alcun fallo innanzi a voi son io: Vien da limpida fonte il pianto mio »: che è l'incantevole patetico di una bambina che reciti la tragedia. No: la grande poesia, per chi appunti lo sguardo alla realtà delle cose e non lo fermi alle classificazioni convenzionali, diè segno di sè, allora, al tempo del Metastasio, in un filosofo, nel successore del Campanella, nel creatore della Scienza nuova, che rivisse nel pensiero il dramma dell'umanità nascente, dei « bestioni » che si convertono in « eroi » e degli eroi che si fanno « uomini », e lo ritrasse con modi epici e lirici, in una prosa che, attraverso le avviluppate spiegazioni dottrinali e filologiche, balena d'immagini e suona in ritmi ora aspri, ora solenni, sempre robusti. E se non si vuol tener conto della poesia che è infusa in questa filosofia e in questa storia, e si domanda di ciò che più specificamente si chiama con tal nome, bisogna aspettare fino al tempo in cui il moto romantico, dal Vico precorso, si andò avvivando

fuori d'Italia e in Italia, e presso di noi si levò Vittorio Alfieri, che apre la via ai Foscoli, ai Leopardi e ai Manzoni.

Il lungo silenzio della grande poesia in Italia, inavvertito fin a quando della poesia si coltivava tal concetto che la confondeva con l'eloquenza versificata e con la rimeria, fu avvertito al formarsi di una più genuina coscienza critica; e Giacomo Leopardi scrisse che « l'Italia dal cinquecento in poi » non solo « non aveva guadagnato in poesia », ma aveva avuto « solamente versi senza poesia », e che anzi la « vera poetica facoltà creatrice, quella del cuore o quella dell'immaginativa », si poteva dire che da quel tempo in poi non si fosse « più veduta in Italia », e che « un uomo degno del nome di poeta » non vi fosse nato « dopo il Tasso ». Tutt'al più ammetteva che avesse del poetico il Metastasio, quanto agli affetti, e l'Alfieri, che egli stimava peraltro « piuttosto filosofo che poeta », come il Parini e il Monti giudicava « piuttosto letterati di finissimo giudizio che poeti » (1).

In questa età, in cui tacquero le voci dei grandi, dobbiamo ora entrare per porgere ascolto, nei limiti dell'indispensabile e non senza impazienza, a quelli che le contraffecero simulando l'*os magna sonaturum*, e per raccogliere con benevolenza e indulgenza le sparse voci minori, che dissero parole non prive di senso e di sentimento e si espressero con accento di qualche verità e gentilezza. E converrà, perchè il discorso non paia fatto in aria, che ai lettori vengano posti innanzi molti luoghi di scrittori, quasi tutti poco conosciuti o poco familiari, e di cui spesso non è neppur agevole avere tra mano i volumi.

## II.

### LA PSEUDOPOESIA BAROCCA.

Quel che occupò il luogo della grande poesia con la pretesa di continuarla e di rinnovarla e portarla all'altezza dei tempi, fu allora la poesia o piuttosto la pseudopoesia barocca, che non volle essere, dunque, semplicemente, come potrebbe immaginarsi, una forma o una varietà particolare fra le altre, ma la poesia stessa nella maggiore perfezione della sua natura e cultura. Alla domanda

(1) *Pensieri di varia letteratura*, II, 140.

che si fosse fatta, i seguaci e fautori del nuovo indirizzo non avrebbero esitato, e anzi (chi ricordi alcuni luoghi più volte citati dell'Achillini e del Preti<sup>(1)</sup>) non esitavano a rispondere che il nuovo Dante o il nuovo Omero era il Marino: un Omero o un Dante di gran lunga più esperto ed abile degli antichi, e tale da mettere in luce di goffi quei venerandi vecchioni, vissuti in tempi semplici e rozzi, ora che tanta strada era stata percorsa e tanto di più si richiedeva per acquistar lode come creatori di bellezza. Il Tasso medesimo, grandemente ammirato, sembrava, nel comune giudizio di quella scuola, nient'altro che l'« aurora » del sole mariniano, come ebbe a dire Lope de Vega. Anche quel rapinare dappertutto, traducendo e rielaborando da antichi e recenti poeti, e che il Marino praticò ed eresse a teoria, si spiega in buona parte con questa baldanza di nuovi re Mida, che tutto quanto degnavano di prender nelle loro mani, si pensavano di trasmutare in oro. Nè l'*Adone* voleva restringersi alla gradevolezza della favola mitologico-erotica e dell'idillio, ma cercava di darsi l'aspetto di una sorta di enciclopedia dei nuovi tempi, in cui si trattava di storia e di morale, e di cosmologia e di fisiologia, e di costumanze e di spettacoli, e di molte altre cose. I lettori odierni sono portati sovente, innanzi ai poeti barocchi, ad atteggiare le labbra a un sorriso, come innanzi a gente che giochi a chi le dica più grosse e più inaspettate; ma il vero è che coloro facevano terribilmente sul serio, sul serio gonfiavano le gote e aggrondavano le ciglia e rinforzavano la voce. Giocolieri e buffoni appaiono a noi che li abbiamo sorpassati con la nostra critica, ma tali non erano nel programma e nell'intenzione, e non erano nel fatto; e, per questo, la loro opera deve chiamarsi pseudopoesia o simulazione di poesia: chè altrimenti sarebbe stata nient'altro che un « giuoco di società », dato e ricevuto per tale, e non già sostituzione della poesia.

Ma, poichè la nullità poetica del barocchismo è ormai da secoli cosa scoperta (« il Seicento delirava », disse l'Alfieri), e persino diventata proverbiale, e la ragione di quella nullità, ossia l'intima costituzione del barocco e la sua genesi psicologica, è stata già schiarita col riportarla alla ricerca del sorprendente o sbalordente, e, del resto, non incontra difficoltà di analisi, non occorre trattenerci a lungo sulle sue manifestazioni, nè passare a rassegna i principali rappresentanti della scuola, sonettisti e facitori di can-

(1) MARINO, *Epistolario*, ed. Borzelli-Nicolini, II, 97-98, 157-8.

zoni e di madrigali e di poemi mitologici e di poemi storici, eroici ed encomiastici, e d'idillii e di drammi pastorali, e di drammi e poemi sacri e di prosè narrative e didascaliche e morali ed oratorie. Il procedimento è in tutti sostanzialmente il medesimo, e la molteplicità dei nomi e delle opere non risponde a effettiva varietà e individualità; e le varietà stesse, che vi si possono notare, si dimostrano puramente meccaniche, varietà nelle trovate e nelle combinazioni, che lasciano indifferenti.

Basterà, per rimettersi innanzi la realtà di quella finta poesia, rileggere qualche tratto del gran poema dell'*Adone*: « un'opera unica — diceva il Settembrini (1), — che noi abbiamo nell'arte e le altre nazioni antiche e moderne non ne hanno punto una simile »; ma unica principalmente per questo, che, così macchinosa e pomposa com'è, è fatta di niente: contiene tante cose, eppure non contiene nulla, nulla di poetico e di sentito. L'*Adone* è stato talvolta definito il « poema della voluttà »; ma dov'è mai la voluttà in quel poema, la voluttà che è umanità, piacere e sofferenza ad una? Nonchè la voluttà, non c'è nemmeno in esso la sensualità o la lussuria, ma sempre un'intima freddezza, una pienezza che mal dissimula il vuoto. Venere stringe tra le braccia e bacia la prima volta Adone; ma l'autore non ha nella fantasia quella scena che ha annunciata, e divaga:

Dolce de' baci il fremito rimbomba,  
e furandone parte invido vento,  
degli assalti d'amor sonora tromba,  
per la selva ne mormora il contento;  
a cui la tortorella e la colomba  
rispondon pur con cento baci e cento.  
Amor, de' furti lor dal vicin speco  
occulto osservator, sorrise seco (2).

Venere e Adone colgono il frutto dopo i fiori; ma nemmeno a quel supremo punto, a cui dopo molteplici prologhi di preparazione ha portato il suo eroe e la sua eroina, il Marino s'interessa davvero, e anche qui divaga:

Tramortiscon di gioia ebre e languenti  
l'anime stanche al ciel d'Amor rapite.

---

(1) *Lezioni di letter. italiana*, II, 283.

(2) *Adone*, III, 152.

Gl'iterati sospiri, i rotti accenti,  
 le dolcissime guerre e le ferite  
 narrar non so. Fresche aure, onde correnti,  
 voi che 'l miraste e ben l'udiste, il dite;  
 voi secretari de' felici amori,  
 verdi mirti, alti pini, ombrosi allori (1).

Siffatta concettosità, che si compiace di sè medesima, riempie la maggior parte dell'opera. E, se non c'è la voluttà, non c'è neppur dell'altro, e, per esempio, non c'è il sentimento di una tempesta di mare, che pur si vorrebbe rendere, e invece non si fa che combinarne in sterili rapporti gli astratti particolari, il cielo, il mare, i pesci, gli uccelli, le nubi, l'acqua, i venti, i segni dello zodiaco e le costellazioni, e finanche i nomi di questi vari oggetti, presi materialmente nel loro etimo e nelle loro metafore e adoprati a pari combinazioni ingegnose:

Fuor del confin prescritto in alto poggia  
 tumido il mar di gran superbia e cresce.  
 Ruinosa nel mar scende la pioggia,  
 il mar col cielo, il ciel col mar si mesce.  
 In novo stile, in disusata foggia  
 l'augello il moto impara, il volo il pesce.  
 Oppongonsi elementi ad elementi,  
 nubi a nubi, acque ad acque e venti a venti.

Potè, tant'alto quasi il flutto sorse,  
 la sua sete ammorzar la Cagna estiva;  
 e di nova tempesta a rischio corse,  
 non ben sicura in ciel, la nave Argiva.  
 E voi fuor d'ogni legge, o gelid'Orse,  
 malgrado ancor de la gelosa diva,  
 nel mar vietato i luminosi velli  
 lavaste pur de le stellate pelli (2).

Il sole tramonta e Adone si addormenta tra i fiori; ma il sole è Apollo che va a dormire, e i cavalli del sole, come cavalli, debbono mangiar biada nella stalla celeste e rinfrescarsi nel mare, e Adone, poichè è bellissimo e di persona così fatta si suol dire che è bella come il sole, è anch'esso un sole; e di ciò è intessuta l'ottava:

(1) Op. cit., VIII, 148.

(2) Op. cit., I, 120-1.

Sceso intanto nel mar Febo a corcarsi,  
lasciò le piagge scolorite e meste,  
e pascendo i destrier fumanti ed arsi  
nel presepe del ciel biada celeste,  
di sudore e di foco umidi e sparsi  
nel vicino Ocean lavàr le teste,  
e l'un e l'altro Sol stanco si giacque,  
Adon tra' fiori, Apollo in grembo a l'acque (1).

Sorge l'alba e, poichè all'alba il gallo canta, il gallo divien centro di comparazioni e d'iperboli:

Già l'angel mattutin battendo intorno  
l'ali, a bandir la luce ecco s'appresta,  
e 'l capo e 'l piè superbamente adorno  
d'aurato sprone e di purpurea cresta,  
de la villa oriuel, tromba del giorno,  
con garriti iterati il mondo desta,  
e sollecito assai più che non suole  
già licenzia le stelle e chiama il sole (2).

Le tre dee si denudano innanzi a Paride, eletto giudice delle loro bellezze; e quel folgorare della triplice bellezza offre argomento a un ricamo sul tema dell'ammirazione onde fu presa tutt'intorno la natura, e, anzitutto, il sole, che paga le spese di molta parte di cotesta letteratura:

Il Sol ritenne il corso al gran viaggio,  
inutil fatto ad illustrare il mondo,  
perchè vide offuscato ogni suo raggio  
da splendor più sereno e più giocondo.  
Volea scender in terra a fargli omaggio,  
ambizioso pur d'esser secondo;  
poi tra sé si pentì de l'ardimento,  
e d'ammirarlo sol restò contento (3).

Nè, in tanta tesa solennità, si rifugge dalle sconcezze, sempre che si possa cogliere, nella oziosa caccia, una metafora inattesa:

Quando il fanciul più si tenea perduto,  
ecco rapidamente approda in terra,

---

(1) Op. cit., I, 170.

(2) Op. cit., II, 7.

(3) Op. cit., II, 126.

e, tra' giunchi palustri in su l'arena  
vomitato da l'acque, il corso affrena.

E non si rifugge dalle trivialità, se è dato fare scoppiettare un bisticcio. Venere, piena di sdegno, forma proposito di vendetta contro il marito, che l'aveva avvolta nella rete:

Or non si dolga, no, chi mi schernia  
se l'onta che mi fe', ricade in lui:  
s'ei volse cancellar corno con scorno,  
io saprò vendicar scorno con corno.

Si ricorda, nel principio di uno dei canti, la sentenza morale sui travagli che fortificano l'uomo, e quella sentenza, che rimane estrinseca e inerte, non risentita nella sua profondità nè robustamente espressa in sintesi, serve di appiccico a una filatessa d'immagini: il flagello che percuote e corregge, la potagione della vite, lo scalpello che, ferendo il marmo, lo fa statua, il focile che batte sulla selce a produrre la scintilla, la corda che risuona pizzicata dalle dita, e via su questo andare:

rotta la conca da mordace dente,  
la porpora real si manifesta;  
nè del grano o del vin si gusta o sente  
l'eccellenza e il valor, se non si pesta...

Il Marino, ogni volta che deve ritrarre una figura di gentilezza, d'idealità, di sublimità, di bellezza, non riesce a veder nulla, e se la cava con formole convenzionali e generiche, o con le solite analogie e antitesi astratte. Adone:

di dorato coturno il piè vestito,  
eburneo corno a verde fascia appende;  
ride il labro vivace e colorito,  
sereno lampo il placido occhio accende;

(e fin qui si ha nient'altro che una dipinta e adorna statua di cera, di quelle che si mettono nelle vetrine dei sarti):

ha fiorita la guancia, il crin fiorito,  
e fiorita l'età, che bello il rende:  
tutto in somma di fiori è sparso e pieno,  
fior la man, fior la chioma e fiori il seno (1).

---

(1) Op. cit., I, 134.

Degna di questa prosopografia di Adone, è quella di Venere:

Un rossor dal candor non ben distinto  
varia le guance e le confonde e mesce.  
Il ligustro di porpora è dipinto,  
là dove manca l'un, l'altro s'accresce.  
Or vinto il giglio è da la rosa, or vinto  
l'ostro appar da l'avorio, or fugge, or esce.  
A la neve colà la fiamma cede,  
qui la grana col latte in un si vede (1).

A questa impotenza di determinare l'immagine parrebbe contrastare stranamente la potenza grafica e descrittiva, che si nota in altri punti del poema: se non fosse che questa potenza è in diretto rapporto con quella impotenza, perchè si manifesta solo dove è dato rappresentare l'uno dopo l'altro i singoli tratti, copiando il modello. L'incapacità di generare l'immagine dal sentimento, poichè il sentimento manca, si disposta, com'è naturale, alla capacità di riprodurre l'immagine, quando si può farlo senz'alcun sentimento. Un arciere s'appresta a tirare la freccia:

Ponsi per dritto filo incontro al segno,  
la faretra si slaccia e la disserra,  
e traendone fuori alato legno,  
s'abbassa e posa un de' ginocchi in terra.  
Lo squadra intorno, e con industrie ingegno  
in un punto con l'arco il ferro afferra.  
In cima il tenta e tasta pria se punge,  
indi al cordone il calamo congiunge.

Tien ne la manca il corno, e la saetta  
con l'altra mano in su la fune incorda.  
Trae fin al destro orecchio a forza stretta  
col grosso dito l'indice e la corda,  
ch'un angolo divien di linea retta,  
e l'occhio intanto con la mano accorda.  
E da l'arco incurvato a mezza sfera,  
fa per l'aria volar l'asta leggiera (2).

Un equilibrista danza sulla corda:

Passa innanzi Alibello, un che co' salti  
s'arrischia a far prodigiose prove.

(1) Op. cit., I, 113.

(2) Op. cit., XX, 37-8.

Si strani son, son sì mortali ed alti,  
ch'orrore insieme e meraviglia move.  
Lanciati in aria, e con tremendi assalti  
in mille fogge inusitate e nove  
su la punta or d'un brando, or d'una lancia  
or la schiena riversa ed or la pancia.

Poi di ferro la man, di piombo il piede  
carco, passeggia l'aure e 'l ciel discorre,  
e per la tesa fune andar si vede  
qual Dedalo novel da torre a torre.  
Viensi alfin con ardir ch'ogni altro eccede  
col capo in giù precipitoso a porre,  
e con l'estremo sol, pendente in libra,  
sostien sè stesso, e si raggira e libra (1).

Una coppia balla la sarabanda e la ciaccona:

Due castagnette di sonoro bosso  
tien ne le mani giovinetta ardita,  
ch'accompagnando il piè con grazia mosso  
fan forte ad ora ad or scoccar le dita.  
Regge un timpano l'altro, il qual percosso  
con sonaglietti ad atteggiar l'invita;  
ed alternando un bel concerto doppio  
al suono a tempo accordano lo scoppio.

Quanti moti a lascivia e quanti gesti  
provocar ponno i più pudici affetti,  
quanti corromper può gli animi onesti  
cenni e baci disegna in vivi oggetti.  
Cenni e baci disegna or quella, or questi,  
fanno i fianchi ondeggiar, scontrarsi i petti,  
socchiudon gli occhi e quasi infra se stessi  
vengon danzando agli ultimi complessi (2).

È nota, perchè si trova inclusa nelle antologie, la incredibilmente lunga e minuziosa descrizione di una partita a scacchi (3), che s' inizia con la descrizione della scacchiera:

Questi su l'ampia tavola in un tratto  
a recar venne un tavoliero estrano,

---

(1) Ivi, 65-66.

(2) Ivi, 85-6.

(3) Op. cit., XV, 119 sgg.

che di fin'oro ha la cornice, e 'l resto  
tutto d'avorio e d'ebano è contesto.

Sessantaquattro case in forma quadra  
inquantate per dritto e per traverso  
dispon per otto vie serie leggiadra,  
ed otto ne contien per ciascun verso.  
Ciascuna casa in ordine si squadra  
di spazio equal, ma di color diverso,  
ch'alternamente a bianco e brun distinto  
qual tergo di dragon tutto è dipinto.

Per la stessa ragione, sono note le ottave sul canto dell'usignuolo, che, del resto, come tante altre dell'*Adone*, hanno origine « librerica », cioè nella imitazione letteraria:

Fa de la gola lusinghiera e dolce  
talor ben lunga articolata scala:  
quinci quell'armonia, che l'aura molce  
ondeggiando per gradi in alto essala;  
e poich'alquanto si sostiene e folce,  
precipitosa a piombo alfin si cala.  
Alzando a piena gorga indi lo scoppio,  
forma di trilli un contrappunto doppio (1).

Alle quali seguono come in parallelo le altre dell'innamorato, che prende a gareggiare col canto dell'usignuolo e lo vince:

Senz'alcuno intervallo e piglia e lassa  
la radice del manico e la cima,  
e come il trae la fantasia, l'abbassa,  
poi risorge in un punto e si sublima.  
Talor trillando al canto acuto passa,  
e col dito maggior tocca la prima;  
talora ancor con gravità profonda  
fin de l'ottava in sul bordon l'affonda.

Vola su per le corde or basso or alto  
più che l'istesso augel la man spedita,  
di su, di giù con repentino salto  
van balenando le leggiere dita.  
D'un fier conflitto e d'un confuso assalto  
inimitabilmente i moti imita,  
ed agguaglia col suon de' dolci carmi  
i bellicosi strepiti de l'armi...

---

(1) Op. cit., VII, 32 sgg.

Questa abilità di descrivere, che non produce alcuna immagine animata e alata (e perciò la chiamiamo mera abilità di descrivere), è corrispettiva a quel difetto di fantasia e ha la sua radice nell'atteggiamento medesimo del barocchismo, nella ricerca del sorprendente. Per comodo di discorso, giova distinguere i vari elementi di cui esso si compone, e porre prima l'ingegnoso e poi il descrittivo; ma, nella sostanza, il descrittivo si riduce, per chi ben lo consideri, a una varietà dell'ingegnoso: all'ingegnoso applicato al mondo fisico, come l'altro è più particolarmente applicato al mondo del sentimento e del pensiero. L'uno e l'altro non avevano altro fine che di colpire con lo stupore: nel primo caso, con l'audacia o piuttosto con la stravaganza delle combinazioni arbitrarie; nel secondo caso, con la non meno straordinaria audacia e stravaganza della miope osservazione e dell'esattezza nel renderla. Conviene non scambiare questo descrizionismo col realismo, il quale, in altri momenti letterari e in altri spiriti, designa la sacra reverenza o la sommessa accettazione della realtà così come si attua e come si è naturalmente e storicamente configurata, confortante o desolante che sia, attraente o ripugnante; e sarebbe superfluo mettere in guardia contro l'altro scambio del descrizionismo con l'amore per le cose, per le cose nelle loro particolarità, anche le più piccole e umili, con una sorta di laude per le creature. Il descrizionismo è di tutte le decadenze artistiche, sebbene non adotti sempre i medesimi procedimenti, e non sempre disegni e colorisca con accademica correttezza come il Marino e i suoi usarono, e si presenti talvolta come impressionismo e futurismo.

Anche il terzo carattere, col quale l'analisi del barocchismo letterario si esaurisce, quello che si suole definire come musicalità, si riduce, insieme con gli altri due, al principio del sorprendente. In riguardo a questa musicalità, ha avuto fortuna un giudizio, formulato e ragionato da critici francesi e italiani, che è piuttosto, a dir vero, una fantasia storica: cioè, che a quel tempo la parola poetica, perduto il suo significato d'immagine e di pensiero, si cangiasse in suono e, precursore il Tasso e autore il Marino e seguaci gli altri, la poesia si convertisse in musica e confluisse nella musica, che allora, in Italia, creava l'opera e doveva poi dominare, nel secolo seguente, il mondo intero. Senonchè, da una parte, la musica in senso specifico non è la parola vuotata del suo contenuto, ma l'espressione propria di certi particolari stati d'animo, e le si farebbe poco onore se la si facesse sorgere dal vuoto di sentimento che fu del barocchismo; e, d'altra parte, la poesia stessa,

come ogni arte, è sempre musica, una musica che non è possibile astrarre dalle immagini con le quali è intrinsecata e forma tutt'uno: Dante è musicale col ritmo proprio del cuore dantesco. Non c'è una poesia musicale, una poesia che sia musica in senso specifico, e non c'è una musicalità che si distacchi dalla poesia, alleggerendosi la parola del suo valore semantico. La musicalità del barocchismo andrebbe piuttosto chiamata sonorità o con altro vocabolo affine; e trova pieno riscontro nei giuochi di colore, che muovono ad ammirazione e stupore nella pittura, e in particolare nella pittura del seicento, nel colorismo, che non è il colorito intimo e lirico, immancabile in tutti i veri pittori e persino negli artisti del bianco e nero, ma lo sfoggio del colore, il colore che seduce e abbarbaglia, e illude e delude. Ingannatrice, in quanto finta sonorità, è la cosiddetta musicalità della pseudopoesia barocca; e, al solito, ingannatrice per eccitare la meraviglia. E il suo inganno consiste nel raccogliere e comporre ritmi, che furono già o potrebbero essere di poesia, in un complesso che promette e par suggerire, senza darla in effetto, una poesia; non molce, dunque, come si suol dire, l'orecchio (che è l'orecchio e come tale non è organo di gusto), ma ben molce e solletica l'anima ricordevole o bramosa. Quando non ci si lasci cullare pigramente dall'onda del verso, ma s'intenda a quell'audizione con la fantasia pronta, col sentimento palpitante, con lo spirito non distratto, si scoprono subito la falsità e il giuochetto, e segue il disinganno. A un dipresso quel che accade innanzi a una persona che non si conosce e che si presenta con abiti e gesti eletti, e che poi ci si dimostra triviale o sciocca. Ci sono ottave del Marino calcate in ogni loro inflessione su quelle di poeti antecedenti, come, per esempio, questa, che ne richiama una famosa dell'Ariosto:

Il gorgheggiar de' garruletti uccelli,  
 a cui da cavi alberghi eco risponde;  
 il mormorar de' placidi ruscelli,  
 che van dolce nel mare a romper l'onde;  
 il ventilar de' tremuli arboscelli,  
 dove fan l'aure sibilare le fronde,  
 l'allettâr sì, che 'n su le sponde erbose  
 in un tranquillo oblio gli occhi compose (1).

(1) *Adone*, III, 14: cfr. *Orlando furioso*, X, 18.

Ma l'Ariosto faceva incalzare, nella sua ottava, le varie scosse passionali di tensione e distensione, d'inquietezza e rassicuramento, di agitazione e di calma, che avevano disposto e inclinato tutta Olimpia, anima e corpo, al « gran sonno », in cui, alla fine dell'ottava, cade immersa; laddove il Marino adorna d'immagini leziose e trite un sonnerello campestre. Altre ottave in serie, eonsegnate di parole sdruciole, dovrebbero esprimere il rapimento bacchico, e lo esprimono in questo ritmo:

Or d'ellera s'adornino e di pampino  
i giovani e le vergini più tenere,  
e gemina ne l'anima si stampino  
l'immagine di Libero e di Venere.  
Tutte ardano, s'accendano ed avvampino  
qual Semele, ch'al folgora fu cenere;  
e cantino a Cupidine ed a Bromio  
con numeri poetici un encomio (1).

Che sembra uno scoppietto di elastiche molle d'acciaio, scattanti a rapidi intervalli regolari. Ma forse non è necessario andar cercando esempi nel corpo del poema e il procedimento si può vederlo tutto in atto nelle ottave stesse, con cui l'*Adone* si apre:

Io canto te per cui si volge e muove  
la più benigna e mansueta sfera...

Apertura che impone col suo piglio risoluto, onde l'aedo par levare fermo il volto verso la Dea, ma che si scopre subito ciarlatanesca e si sente insipida nelle parole ridondanti e improprie in cui si determina: « volge e muove », la sfera « più benigna e più mansueta ». E subito il giocoliere rinforza la voce, ripigliando e rinnovando l'inganno:

santa madre d'Amor, figlio di Giove,  
bella dea d'Amatunta e di Citera...

E di nuovo si è illusi per un istante, come al prorompere di un'entusiastica elevazione d'animo: senonchè si avverte presto che l'autore non accoglie in sè la « santità » di Venere, e cerca di stordire coi nomi di Amore e di Giove, di Amatunta e di Citera. Il vaniloquio riempie la seconda parte dell'ottava, che pur continua in quell'apparente e fragorosa elevazione:

(1) Op. cit., VII, 118-22.

te, la cui stella ond'ogni grazia piove,  
de la notte e del giorno è messaggera;  
te, lo cui raggio lucido e fecondo  
serena il cielo ed innamora il mondo.

Dove, come in tutta questa protasi, si viene compendiando e rendendo incolore l'altra e celebre protasi di Lucrezio, senza badare che, nel poeta filosofo romano, Venere non solo è la prima forza della natura, ma è l'*Aeneadum genetrix*, alla quale egli con buon fondamento poteva chiedere pel mondo romano la pace, e che Lucrezio, e non il Marino, poteva richiamare miti, che erano ancora vivi nella fantasia sua e di tutti i coetanei:

Tu dar puoi sola altrui godere in terra  
di pacifico stato ozio sereno;  
per te Giano placato il tempio serra,  
addolcito il Furor tien l'ire a freno;  
poichè lo dio de l'armi e de la guerra  
spesso suol prigionier languirti in seno...

Lucrezio aveva detto: « in graemium qui saepe tuum se reicit . . . atque ita suscipiens, tereti cervice reposta, Pascit amore avidos, inhians in te, Dea, visus, Eque tuo pendet resupini spiritus ore », che è un quadro; e invece le corrispondenti parole del Marino sono un pallido enunciato. Peggioro è la chiusa dell'ottava:

e con armi di gioia e di diletto  
guerreggia in pace ed è steccato il letto:

che è proprio il caso del paragone, accennato di sopra, col finto gentiluomo decoroso, che esce in una trivialità. Nondimeno la trivialità è detta con lo stesso accento vibrato, che risuona in tutto il resto.

Per questa « musicalità » del suo verseggiare il Marino fu assai lodato ai suoi tempi e ancora ha lodatori, e in essa soprattutto, e secondariamente nelle sue virtù descrittive, si fonda il giudizio che si suol dare di lui come poeta bensì traviato, ma altamente dotato; e invece la verità è che egli era pochissimo dotato di quel che solo importa, di sentimento umano e di congiunta fantasia poetica. Il Tassoni, in una sua lettera al Barisoni, ingenuamente scriveva a proposito di una censura fatta a certi suoi versi: « V. S. dice che gli spiacciono, perchè hanno del marinesco. Ella vuol la burla. Piacesse a Dio ch'io facessi i versi così belli come li fa il Marino, che mi darebbe

l'animo di fare il resto meglio di lui » (1). E il Lemene affermava che della difficile facilità nel verseggiare « l'Italia dovea restare in gran parte obbligata al cavalier Marino » (2). Si trattava, in realtà, di un procedimento meccanico, da lui perfezionato, e che tutti più o meno impararono e parecchi praticarono così bene come lui stesso, e si può dire che, segnatamente per il suo esempio e per la sua scuola, i versi si fecero bene dappertutto in Italia, in quel secolo. Nè certamente ciò mancava di ogni pregio, come non ne manca ogni altra esercitazione di quelle che si chiamano tecniche. Ma l'ingenuità dell'aspirazione confessata dal Tassoni si appoggiava alla credenza, a molti ancor'oggi comune, che in siffatta vacua spoglia di bellezza si possa eventualmente introdurre il contenuto poetico o che essa si presti ad adornare un degno contenuto poetico; laddove il vero poeta è costretto sempre a scavare in sè per trovare la sua propria forma, il suo proprio colore, la sua propria musica; e, quand'anche si sia reso prima esperto in quelle esercitazioni, e se ne possa in certo senso giovare, se ne gioverà soprattutto in senso negativo, e negarle deve, a ogni modo, nell'atto di porre la propria forma. Il Marino stesso non aveva scavato nel suo intimo, dove forse sentiva che non c'era niente o assai poco da scavare, e si era versato nell'esterno; e quel suo verseggiare non è intrinseco a un contenuto, ma è come un ricco drappo che poteva avvolgere qualsiasi oggetto, indifferente all'oggetto stesso.

L'indifferenza si avverte anche dove egli spiega maggiore maestria, e si avverte come uniformità, magnifica bensì ma monotona: come in questo gruppo di Amore insidioso, che cinge e carezza sua madre:

Pargoleggiando il bianco collo abbraccia,  
 bacia il bel volto e le mammelle ignude.  
 Ride per ciancia e la vermiglia faccia  
 dentro il varco del petto asconde e chiude.  
 Ella, ch'ancor non sa quai le minaccia  
 l'atto vezzoso acerbe piaghe e crude,  
 colma di gioia tutta e di trastullo  
 si stringe in grembo il lusinghier fanciullo.  
 Stretto in grembo si tien la dea ridente  
 il dolce peso entro le braccia assiso.

(1) *Lettere*, ed. Rossi, II, 101.

(2) CEVA, *Vita del Lemene*, p. 61-2.

Su 'l ginocchio il solleva e lievemente  
l'agita, il culla e se l'accosta al viso.  
Or degli occhi ribacia il raggio ardente,  
or de la bocca il desiato riso (1)..

O in questa ottava sul gatto:

Come quando talora astuto gatto  
il nemico, che rode, ha nella branca,  
non subito l'uccide al primo tratto,  
ma quinci e quindi lo raggira e stanca,  
finchè veggendol poi mezzo disfatto  
e che lo spirto ad ora ad or gli manca,  
dopo lungo scherzar pur finalmente  
a la zampa lo toglie e dällo al dente (2).

Ed esso stesso, e più ancora i suoi seguaci, fecero di frequente (e senza volerlo, perchè, come si è detto, stavano sul serio) la parodia di questa sonorità decorosa e solenne. Nel poema celebrativo del Donno, *L'allegro giorno veneto ovvero lo sposalitio del mare* (3), tutto, perfino l'apparecchiato banchetto o rinfresco, è descritto con simile ritmo:

Là dolce falda di nevoso latte  
in latticini candidi campeggia;  
qui numero gentil di spume intatte  
in graziosissim'ordine biancheggia;  
là con la neve il zucchero combatte,  
ma l'un con l'altro invitto si pareggia;  
pugna qui 'l lattemel con le giuncate  
e n'ottien di sapor glorie pregiate.

Qui tra 'l vago biondor d'iblea manna  
va di condenso latte inclito giro;  
là tra 'l puro candor di cipria canna  
filato serpe il morbido butiro.  
Quindi la dolce inzuccherata panna  
tragge da chi la mira alto sospiro;  
quinci adducono i piatti e le padelle  
copia di tartarete e di tortelle (4).

---

(1) Op. cit., III, 27-8.

(2) Op. cit., XX, 151.

(3) Venezia, 1627.

(4) Op. cit., VIII, 36-7.

Tale si pensava dovesse essere la forma poetica italiana, sempre pomposa, perchè — diceva l'Alcandro, difendendo il Marino, — « la speranza chiaro ci ha reso che, s'alcuna lingua ha bisogno di voci scelte e pellegrine per ingrandire la dicitura poetica e per farla allontanare dalla bassezza, la nostra è quella a cui ciò fa sopra tutto di mestieri, sì come sovvienmi aver sentito discorrere dal gentilissimo nostro poeta Girolamo Preti, di cui non so chi avesse in tal materia più dilicato gusto, e ben lo dimostrano le sue leggiadre e purgate composizioni » (1). Infatti, il Preti sapeva descrivere a questo modo un orologio a pendolo:

Grave al canape attorto il piombo appeso,  
aspirando al suo centro, in aria pende  
contro il piombo maggior più lieve a un peso,  
e con moto contrario or sale or scende.  
La macchina dal pondo a lei sospeso  
quasi da intelligenza il moto apprende;  
chè, girando la fune un polo immoto,  
dà un sol motore a cento moti il moto.

Come sfera maggior in ciel s'aggira,  
che col suo cerchio i minor cerchi abbraccia,  
e le tonanti sfere al corso tira,  
che del corso di lei seguon la traccia;  
così ruota maggior qui seco gira  
ruote minori e col fuggir le caccia,  
e, come appunto i cieli, intorno ruota  
corso a corso contrario e ruota a ruota.

Girasi in orbe e con tenaci denti  
muove sospesa in alto instabil libra (2)...

Questa forma concettosa, descrittiva e sonora, che già nell'*Adone*, come si è detto, tendeva a rivestire di sé l'enciclopedia, s'impadronì allora di tutte le classi dei sentimenti, di tutti i « generi letterarii », e operò come poesia amorosa, eroica, sacra, e quali e quante altre dividendo e suddividendo si vogliono enumerare, e in prosa non meno che in verso, col sostituire in tutto ai moti del sentimento analogie, antitesi, descrizioni, sinonimie, bisticci, clangori di trombe e suoni di timballi. Nè c'è modo a distinguere tra le forme usate nelle varie classi secondo i vari contenuti, perchè tutti questi eb-

(1) *Difesa dell'Adone*, 1629, p. 67-8.

(2) *Lirici marinisti*, ed. Croce, p. 61.

bero pari trattamento; e se della poesia amorosa si volesse dire che vi si esagerarono e portarono all'estremo le sottigliezze impoetiche, eredità trobadorica e poi più specificamente petrarchesca, e si dilatarono col desumere nuova materia da tutte le parti dell'aspetto e del corpo della donna amata, gli occhi, le labbra, le mani, le guance, il seno, le chiome e via, e perfino dalle fogge delle vesti, dalla varia condizione sociale, dalle varie occupazioni e professioni, e tutto fu esaltato con fittizio rapimento per le mirabili cose che si scoprivano, ossia per quelle povere sottigliezze, e le si facevano rifulgere nel verso; passando poi a leggere le composizioni eroiche o sacre, si troverebbe il medesimo e converrebbe ripetere il medesimo. Quale differenza è tra il Marino, quando canta le chiome della sua donna, sparse sugli omeri e sul seno ad asciugarsi, e quando canta la Maddalena che asciuga con le sue chiome i piedi di Gesù? Dice nel primo caso:

Amor vid'io, che fra' lucenti rami  
de l'aurea selva sua, pur come suole,  
tendea mille al mio cor lacciuoli ed ami;  
e nel Sol delle luci uniche e sole  
intento, e preso dagli amati stami,  
volgersi quasi un girasole il Sole.

Dice nel secondo:

Dalla testa e da' lumi  
e di chiome e di lagrime confonde,  
sparse in lucide stelle e 'n tepide onde,  
costei, torrenti e fiumi.  
Oh ricchezza, oh tesoro!  
Due piogge: una d'argento e l'altra d'oro.

E dice innanzi al gruppo michelangiolesco della *Pietà*:

Sasso non è costei,  
che l'estinto figliuol, freddo qual ghiaccio,  
sostien pietosa in braccio.  
Sasso più presto sei  
tu che non piangi alla pietà di lei;  
anzi sei più che sasso,  
chè suole anco da' sassi il pianto uscire,  
e i sassi si spezzàro al suo morire.

E similmente canta l'epicedio al suo re, il gran Filippo II:

Poichè de' pregi a l'onorata salma,  
 che l'invitto Filippo accolse e strinse,  
 non mancava altra ormai vittoria o palma;  
 vincitor di due mondi, alfin s'accinse  
 al mondo de le stelle, e pur con l'alma,  
 non potendo con l'armi, il vide e vinse.

Assente in ogni caso l'affetto e la fantasia dell'affetto, accade un agguagliamento di tutti i più varii contenuti, che tutti decadono a semplici pretesti per eseguire variazioni sui tre momenti, che abbiamo descritti, dell'unica operazione pseudopoetica. Agli stessi momenti, così nella loro unione come singolarmente presi, sarebbero da riattaccare le bizzarrie e i trastulli letterarii, che allora abbondano, frequentissimi soprattutto nella forma degli anagrammi e delle concettosità sopra di essi costrutte e delle sonorità che li avvolgevano; se, dato uno sguardo al fiume nel suo corso maggiore, mettesse conto di andarne guardando i rivoletti e i rigagnoli. Nè, schiarito il principio generatore, mette conto di mostrare a quali stravagantissime stravaganze talora si pervenisse, nè ricordare i principali esempi di queste, che vanno per le bocche di tutti, — dal « Sudate, o fuochi, a preparar metalli », e del « Biada di eternità, stalla di stelle », che sono rispettivamente dell'Achillini e del Salomoni, al « Bagnar coi soli ed asciugare coi fiumi », che è dell'Artale; — e i « concetti », anch'essi passati in proverbio, degli Orchi, dei Giuglaris, dei Fontanarosa e degli altri predicatori, goffamente assurdi. Tutt'al più, importa non dimenticare che, segnatamente tra il 1600 e il 1660, questa sorta di letteratura ebbe in Italia un'immensa estensione, e un predominio che fu quasi assoluto dominio.

*continua.*

BENEDETTO CROCE.