

serio, riescono insopportabili. Sopportabile, e anzi spesso piacente, è invece la poesia, o meglio la letteratura in versi, del settecento quando è frivola, galante, epigrammatica e variamente giocosa: cioè, quando è, a suo modo, sincera.

VII

SONETTI PITTORICI.

Francesco Torti, nel suo *Prospetto del Parnaso italiano* ⁽¹⁾, dà grande risalto al fatto che dopo i primi decenni del secolo, o, come egli dice, dopo la morte di Eustachio Manfredi, che accadde nel 1739, « il sonetto italiano prese una nuova forma poetica, che era stata sconosciuta per tre o quattro secoli addietro. Chi crederebbe di poter fissare un limite alla fecondità sempre nuova delle bellezze dell'arte? Si era considerato per tanto tempo il sonetto come l'epigramma del nostro Parnaso: si cominciò allora a vederlo capace di un più grande effetto. Esso non fu più un tessuto di pensieri e di sentimenti terminati da una chiusa vivace e inaspettata; ma divenne un quadro vivo e parlante, in cui gli oggetti presi dalla favola e dalla storia e atteggiati con energia colpiscono l'immaginazione e le aprono una vasta carriera a percorrere, appunto perchè il concetto esprime soltanto il momento più vivo dell'azione e lascia al lettore il piacere di immaginare il resto. Allora lo spirito, dopo averne percorsa l'esposizione senza esaurirla, comincia a sentire tutta la forza e la grandezza dell'idea presentata. Tale è l'artificio segreto del sonetto immaginoso ».

Ma, alcune pagine dopo, pure riaffermando: « Il sonetto immaginoso è sicuramente una produzione del secolo decimottavo », soggiunge, contraddicendo al già detto: « ma forse non ne dobbiamo a lui tutto il merito dell'invenzione »; e risale al Guidi, al Chiabrera e soprattutto al Marino, nei cui sonetti boscherecci e marittimi ritrova già nella sua eccellenza quella forma poetica ⁽²⁾.

Senza disperdersi in cotesti precedenti pei quali via via si risalirebbe sempre più indietro nei secoli, e stando nella particolarità del fatto, il vero è che la voga del sonetto anzidetto s'iniziò circa la metà del

(1) Se ne veda la « nuova edizione » (Firenze, Pagni, 1828), III, 226-27.

(2) Op. cit., III, 231-32.

seicento e si può vederla già riccamente rappresentata nel canzoniere del leccese Giuseppe Battista (1610-75), caposcuola dell'ultimo barocchismo in Napoli, il quale ne compose su Apollo, Dafne, Medea, Erostrato, Democrito ed Eraclito, Giuditta, e perfino S. Macuto «che celebra messa sopra una balena»⁽¹⁾. In che cosa consistevano? Nella descrizione di un personaggio o di un fatto storico o mitologico che fosse, compendiata in quattordici versi. In Giuseppe Battista e negli altri barocchisti il fine del racconto è un'arguzia, come può darne esempio il sonetto su Giuditta, che reca per epigrafe: «*Sandala eius rapuerunt oculos eius*»:

Le chime attorte e colorato il viso
passa l'oste nemica, adito chiede
dove il re degli Assiri in trono è assiso,
la bella di Manasse unica erede.

Mentre a quella beltà di paradiso
s'abbaglia il sire ed ai suoi detti ei crede,
ha con piaga mortale il cor diviso
dai socchi superbissimi del piede.

Poi quando, estinto il dì, gode riposo,
gli recide l'invitta il capo insano
nel sonno immerso e di Lieo spumoso.

Oh d'amazone ebrea valor sovrano,
ch'Oloferne crudel, duce orgoglioso,
pria ferisce col piè, poi con la mano!⁽²⁾

Il settecento continuò questo schema, abbandonando via via il concettismo o attenuandolo e sostituendo all'effetto di esso considerazioni morali o dando risalto enfatico alla situazione drammatizzata. Ciò si vede già nei sonetti dello Zappi su Mosè e su Giuditta, perchè di Mosè vi si celebra la deità che aveva nel viso per commentare in ultimo che, invece di foggiarsi il vitello d'oro, agli ebrei sarebbe stato «men fallo l'adorar costui», e della forte Giuditta, che ritorna con in mano il teschio di Oloferne, si loda la maggior forza di cui diè prova da quel giorno con lo stare «tutta umile in tanta gloria». La figura di Mosè, scolpita da Michelangelo, era presa a tema circa lo stesso tempo, anche dal Lorenzini, che lo riconosceva non all'«onor del mento», nè al raggio diviso in due tra le alte chime, ma al senno

(1) Questi sonetti possono leggersi nella mia raccolta dei *Lirici marinisti* (Bari, 1911).

(2) Nella raccolta cit., p. 418.

e al consiglio « nel grave sguardo e fra le rughe impresso, e 'l comando di Dio fra ciglio e ciglio ». Enfatici e teatrali sono i due sonetti su Annibale, che, fanciullo, giura odio ai Romani e capitano dei cartaginesi cala giù dalle Alpi, del Frugoni; e l'altro su Scipione, che va esule volontario lungi da Roma, si studia di darsi un compimento col contrasto dell'« invendicata ombra feroce » di Annibale che ride dallo Stige a quella vista. Il non meno celebre del Manara sulla tomba di Alessandro Magno (« Apritemi quest'urna. Ah, qual rinserra Maestosa memoria un sasso muto! ») si appunta in una triviale rimemorazione del nulla delle grandezze umane, e nel gesto di raccogliere le ceneri dall'urna e mostrarle ai monarchi, esclamando: « Ecco in un pugno il vincitor del mondo! ». Similmente il sonetto del Fusconi su Giovanni Battista, che, pallido e tinto di sangue, come allora allora uscito dalle mani del carnefice, scende nel seno di Abramo e racconta quanto gli è accaduto, e l'adulterio di Erodiade e la richiesta danzante della figlia di costei, termina con una ridicola maledizione che le ombre sdegnose dei Padri fanno della « lasciva arte del ballo », la quale costò il capo del gran profeta; e l'altro dello stesso su Cesare al Rubicone, dopo avere ammonito l'audacia di Cesare sul castigo che l'aspetta, si corona della poco peregrina sentenza sulla misera sete funesta di regnare, che cangia gli eroi in tiranni. Altri sono freddamente narrativi e descrittivi, come quello molto lodato dell'abate Brogo su Curzio che si getta nella voragine: « Nella vorago che sfavilla e avvampa, Il generoso Curzio ecco già balza: Pave il destino all'atra orrida vampa, Li crini scuote e la cervice inalza... », finchè, a lui, caduto in bocca alla palude stigia, accorrono le ombre degli avi e « abbracciandol fan plauso a sua virtute ».

Non c'è, insomma, niente in questi sonetti che spiri poesia, come poteva accadere e accadde quando il loro escogitato e prefisso schema letterario incontrò un animo di poeta, un Carducci, che ne compose alcuni assai felici, icastici e commossi insieme, senza dire dei dodici sonetti del *Ca ira* che sono quasi strofe di un poema o di un brano di poema epico.

Allora, e per molti anni ancora, il capolavoro del genere parve il sonetto del Minzoni sullo spirare di Gesù in croce e su Adamo che si leva a lamentare l'avvenimento. Il di sopra citato Torti, che sembra avesse perso la testa per il canonico ferrarese a segno di ritrovare nei suoi versi l'energia e l'evidenza di Dante congiunta con la facilità dell'Ariosto e con non so quante altre cose, diceva che il quadro di Adamo avrebbe recato « altrettanto onore all'Italia quanto il più gran

quadro di Raffaello e di Tiziano»⁽¹⁾. Ma di quel sonetto, in cui il tragico Adamo, che si leva dalla tomba, «rabuffato e sonnolento», non sa compiere altro atto magnanimo che di dare la colpa del suo fallo alla moglie, fece, in un impeto di sana rivolta, giustizia il Foscolo, e ora non se ne parla più, sebbene ancora ai tempi della mia fanciullezza lo si facesse imparare a mente nelle scuole⁽²⁾.

Nella sostanziale nullità di tal sorta di componimenti che la moda induceva a coltivare, c'è per altro da fare un'eccezione e soffermarsi alquanto innanzi ai sonetti del modenese Giuliano Cassiani, che non sono da mettere in serie coi tanti, ma fuori serie come quelli che si sottraggono alla nullità degli altri. Forse l'opera del Cassiani mosse il Foscolo a chiamare questa sorta di sonetti non già «immaginosi» ma «pittorici», chè pittore o scultore egli parve generalmente e come tale fu glorificato e lodato, tra gli altri molti, da Francesco Salfi⁽³⁾. Pittore in che senso? Nel senso affatto empirico che la sua poesia ha somiglianza con opere che si chiamano di pittura, benchè intrinsecamente non sia dato distinguere a rigore poesie da pitture o poesie da sculture. Si leggano le quartine del sonetto *La moglie di Putifarre*: le due terzine si possono trascurare, perchè stanno per compiere fino all'ultimo il racconto del caso; ma le due quartine sono viventi:

— Vien, qui siedì: — all'ebreo garzon diletto
l'egiziana adultera dicea,
e lusinghiera con la man battea
in su la sponda del tradito letto.

Cader giù ad arte dall'eburneo petto
permesso ai lini insidiosi avea,
oltre il pregar che l'umidetto fea
tremante ciglio, il prepotente aspetto.

Sono pittura che è poesia, poesia che è pittura: non si potrebbe dire altrimenti. Quella mano che, lusingatrice e invitante, batte sulla sponda del letto, compie col gesto la parola, è essa stessa parola; e, se la scena fosse dipinta in tela, non perciò l'immagine sarebbe muta, ma pronunzierebbe, nella fantasia nostra che riceve l'immagine, quella parola. Ogni sostantivo, ogni aggettivo, ogni epiteto vale un sicuro tocco di pennello. Il Lessing verrebbe qui a teorizzare che questi versi sono

(1) Op. cit., III, 233, 236, 240.

(2) *Saggi di critica*, I, in *Opere*, X, 301-69; 432-33.

(3) *Ristretto della storia della letteratura italiana* (Firenze, 1848), p. 296.

poesia, che è arte del tempo e presenta oggetti, o parti di oggetti, consecutivi; laddove la dipinta tela, che è arte dello spazio, offre oggetti o parti di oggetti coesistenti. Ma questa teoria non è altro che un'analisi sbagliata di un atto spirituale, e il vero è che poesia e pittura sono del pari consecutive, giacchè l'occhio, o piuttosto la fantasia che qui guarda attraverso l'occhio, percorre l'una dopo l'altra le varie parti del dipinto per ricondurle tutte all'unità dalla quale poi lo abbraccia intero; nè diversamente accade nel leggere la poesia, e quella che il Lessing chiamava coesistenza, e che è la sintesi estetica, ha luogo anche in essa e col medesimo procedere che nella pittura. I due movimenti di circumsione e di visione, di particolari e di unità, confluiscono in un solo.

Il medesimo si osserva negli altri sonetti più o meno felicemente lavorati dal Cassiani, ossia nelle loro parti bene ispirate. Susanna attorniata dagli osceni vecchioni:

La barba al labbro, ai lumi orrido rezzo
dei tetri amanti il ciglio ispido fea;
nuda essa e tinta di rossor pareo
purpurea rosa ad irti bronchi in mezzo.

Non è un paragone quale l'intendono i retori, ma, direbbe un pittore o un amatore di pittura, un effetto di colore, cioè una situazione drammatica.

Maria a piè della croce, fissi gli occhi negli occhi del figliuolo, non ha una lacrima sulle guance, non dalla bocca le esce un sospiro:

Pallida, fredda, e come statua immota,
il labbro senza sospirar sospira,
e senza pianto quel suo ciglio piange.

La caduta di Icaro per il disciogliersi delle ali posticce al calore del sole:

Vedeansi in giù calar per l'aria queta
in torti giri le disgiunte penne,
così che inerme in quell'estranea meta
non più l'ignoto peso il ciel sostenne;
chè giù travolto, al mal tentato regno
le piante e il capo alle mortifer' acque,
fendendo il sonante aere, cadde...

Si dirà dal Lessing, o dai perduranti lessinghiani, che ciò che qui si esprime in poesia con le parole non si potrebbe a pieno ritrarre in

una pittura, e all'inverso. Altra analisi poco sottile e poco solida. Quasi che ciò che si esprime in una poesia si potesse esprimere in un'altra poesia o tradurre in altra lingua. Appunto perchè ogni stato d'animo vuole il modo suo proprio di espressione nascono, nonchè le cosiddette arti particolari, gli infiniti modi singoli che mal si lasciano incasellare delle cosiddette arti, le quali vengono distinte bensì, ma con determinazioni affatto estrinseche ed estranee alla natura della bellezza.

L'ispirazione del Cassiani è tutta in queste situazioni che egli risente ed effigia, e quando ha ciò adempiuto, l'ispirazione si spegne e al suo luogo succede il racconto materiale, come si può vedere dalla prima alla seconda quartina del sonetto su Psiche:

Sovra lo sposo al guardo suo disdetto
con la lucerna ad una man sospesa,
l'altra opponendo a farne ai rai difesa,
pendea Psiche a spiar l'ignoto aspetto.

Il poeta si è incantato guardando con Psiche incantata, pende con lei che pende sul giovane fin allora ignoto, ma gli accade come a Psiche una disgrazia che gli fa perdere a un tratto l'oggetto del suo amore:

Ma scoppiò il lume, ed a ferir lo schietto
omero eburno una favilla scese;
svegliossi e ratto alla mortal sorpresa
Amor lasciò l'insidiato letto.

La poesia lascia qui il poeta e cede il luogo al racconto del caso. Talvolta da una situazione si passa a un'altra, con pari vaghezza di contemprarla a parte a parte. Sonetto di Atteone: primo quadro:

Guazza e tempra nel fonte, a cui fan sponda
secreti rami, la cald'ora e ride
la Dea dei boschi fra sue Ninfe, e l'onda
dell'ignuda beltà col ciel sorride.

Altro quadro:

Ma a un leggier scroscio delle fresche infide
onde la selva il casto rio circonda,
vòltasi, incontro a sè tra fronda e fronda
di un profano occhio spiator s'avvide.

È una scena d'improvviso sospetto, sospensione e rapida indagine inquieta, e lucida percezione di quel che accade. Segue il terzo quadro, la pronta azione di offesa e di difesa:

In un balen la Diva al cupo fonte
il fianco, il sen raccomandò con mano,
l'acqua spruzzando al temerario in fronte.

L'ultima terzina è di mero ragguglio:

Atteon con piè fesso e con ramosse
corna fuggendo, dai can steso al piano,
il fio pagò delle mal viste cose.

Il sonetto più perfetto in ogni parte del Cassiani è quello del ratto di Proserpina, nel quale si susseguono quattro momenti o quattro quadri che si tengono tutti alla stessa altezza:

Diè un alto strido, gittò i fiori, e volta
all'improvvisa mano che la cinse,
tutta in sè, per la tema onde fu còlta,
la siciliana vergine si strinse.

Il nero Dio la calda bocca involta
d'ispido pelo, a ingordo bacio spinse,
e di stigia fuliggin con la folta
barba l'eburnea gota e il sen le tinse.

Ella, già in braccio al rapitor, puntello
fea d'una mano al duro orribil mento,
dell'altra agli occhi paurosi un velo.

Ma già il carro la porta; e intanto il cielo
ferian d'un rumor cupo il rio flagello,
le ferree ruote e il femminil lamento⁽¹⁾.

Per questi pochi sonetti, per queste fulgurazioni di bellezza, poche che fossero, il Cassiani, come tutti gli ingegni originali, piacque, destò ammirazione, entrò nell'anima dei lettori, ed ebbe imitatori. Tra essi, nel 1776 (il suo *Saggio di rime* era venuto fuori per cura di un di-

(1) Quattro dei principali sonetti del Cassiani furono sottoposti a minuta critica da Giuseppe Parini, che ammirava incondizionatamente quest'ultimo: v. in *Prose*, ed. Bellorini, I, 153. La critica nostra, senza rifiutare quella del Parini, guarda sott'altro aspetto e con altro concetto.

scepolo nel 1770), furono due giovani, il ventisettenne Vittorio Alfieri e il ventiduenne Vincenzo Monti, dei quali il primo compose un *Ratto di Ganimede*, a imitazione, come scrisse, dell'«inimitabile» del Cassiani, un *Ercole ed Anteo*, e un *Venere e Marte*, che «tutti tre si risentivano (come anche ammise) un po' troppo della loro povera origine imitativa»⁽²⁾, e il secondo, oltrechè su Giuditta e su Clelia, verseggiò anche lui un ratto, il *Ratto d'Orizia*, che è quello stesso di Proserpina, ma, per così esprimerci, «bagnato», giacchè il rapitore, chè qui è Borea, poichè le faville d'amore sciolgono il ghiaccio di cui aveva incrostata la barba, spingendo egli l'umido labbro sulla Ninfa, «per le guance belle Colar giù in sen le fredde acque le fea!»⁽³⁾.

Dopo quel tempo, il genere dei sonetti immaginosi o pittorici languì e si spense. Doveva risorgere in Francia presso i Parnassiani (ricordare *Les Trophées* dell'Hérédia), e più tardi anche da noi, in una sadica galleria di *Adultere* del D'Annunzio, nella quale nessun quadro può stare alla pari di quelli del settecentesco Cassiani; e poi, in certo senso, nei sonetti delle «città» dello stesso autore, moda letteraria, anche questa ora passata.

continua

B. C.

(2) *Vita*, epoca IV, c. 3. I tre sonetti sono i primi nella raccolta delle *Rime* (ed. Maggini, Firenze, 1933).

(3) È a p. 13 nelle *Poesie liriche*, ed. Carducci (seconda ediz., Firenze, Barbèra, 1862).