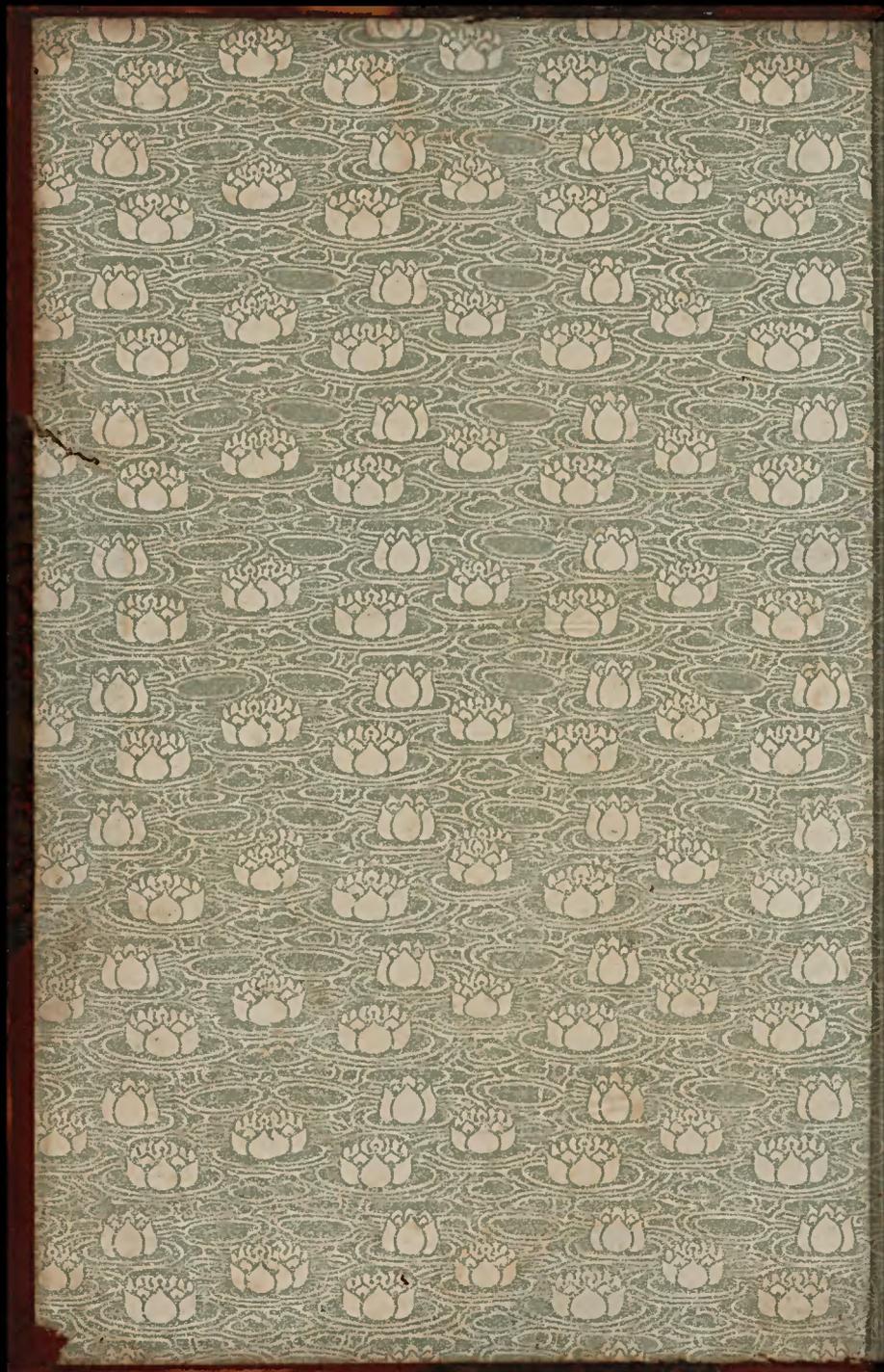


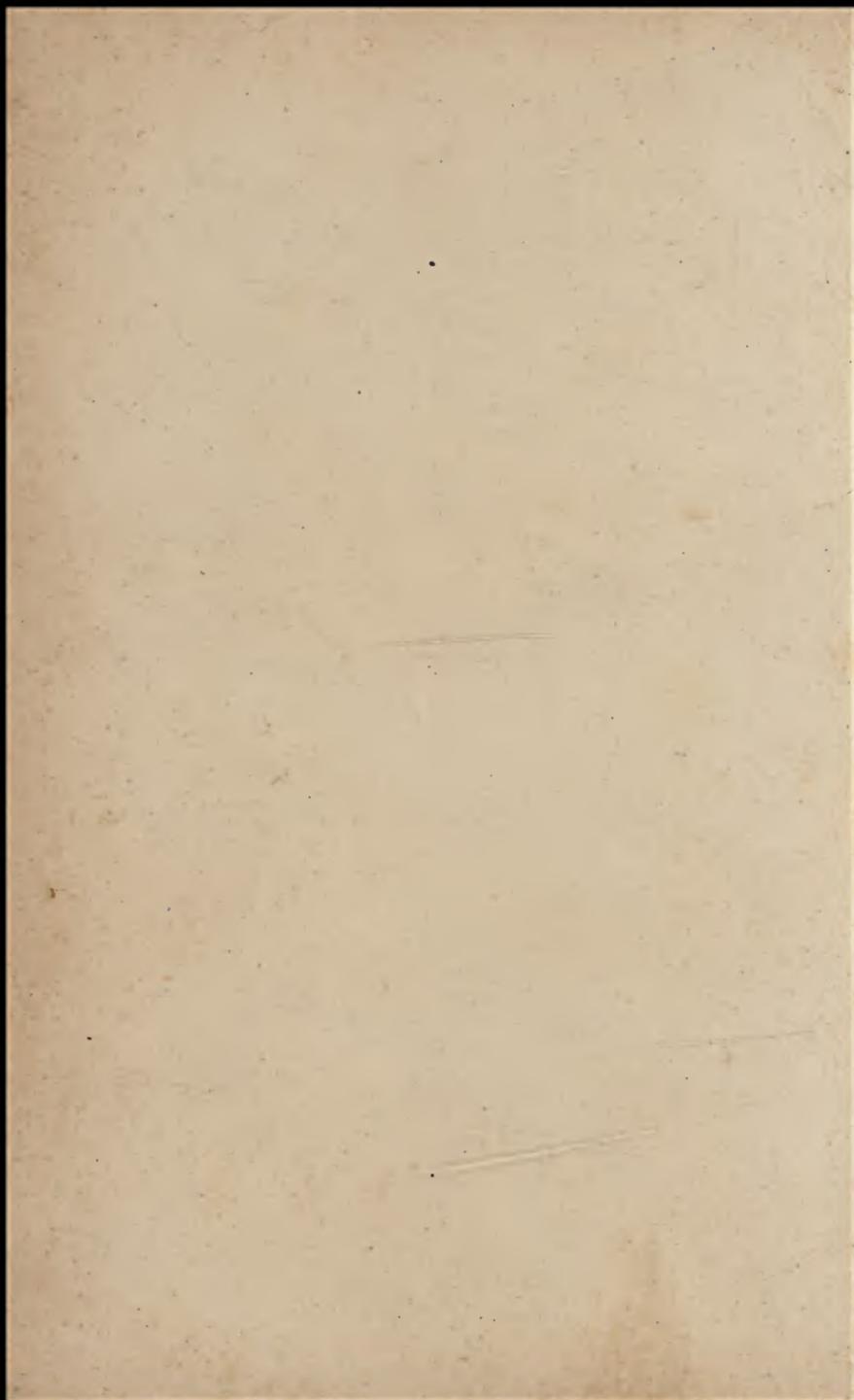
Correm  
LX  
3321





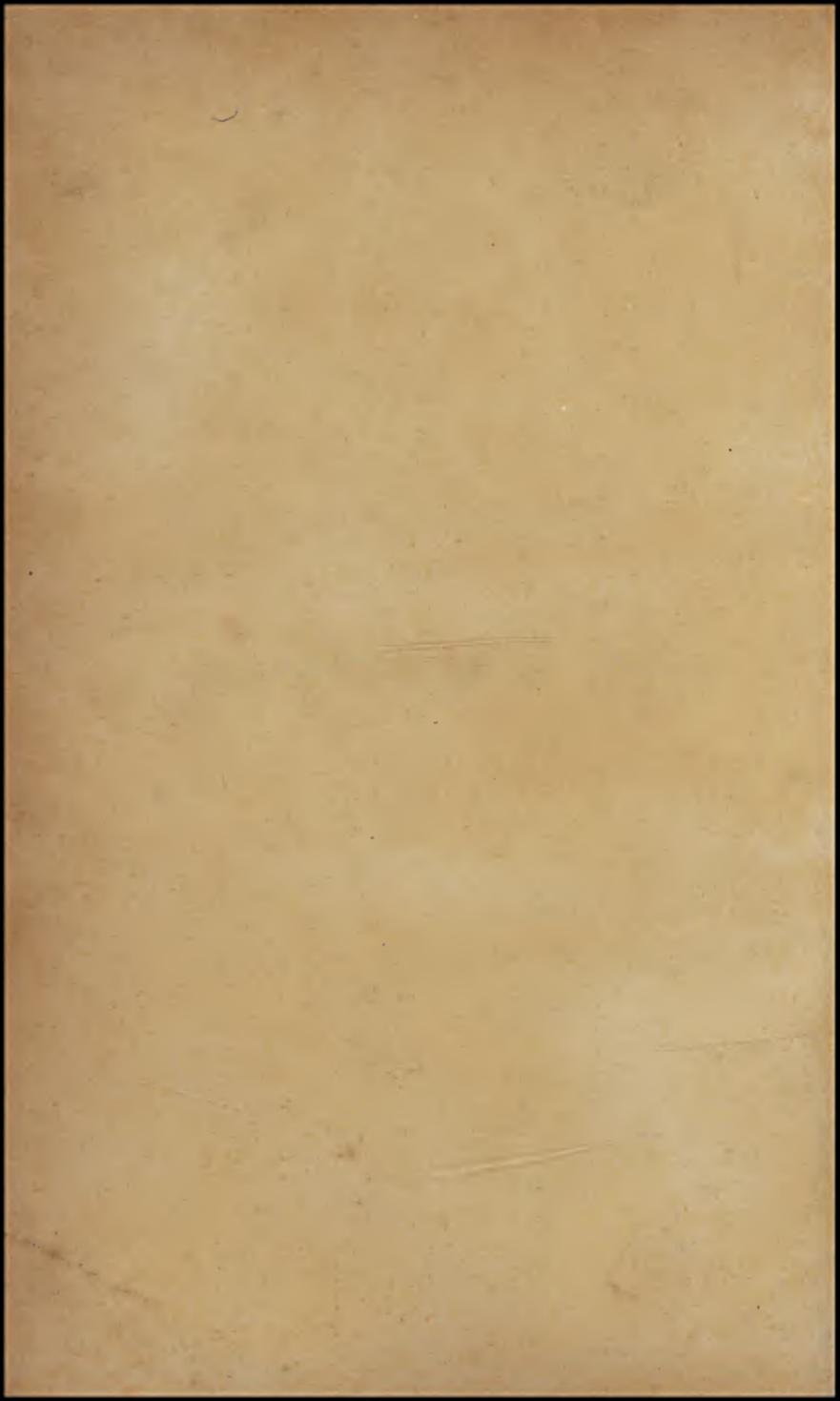


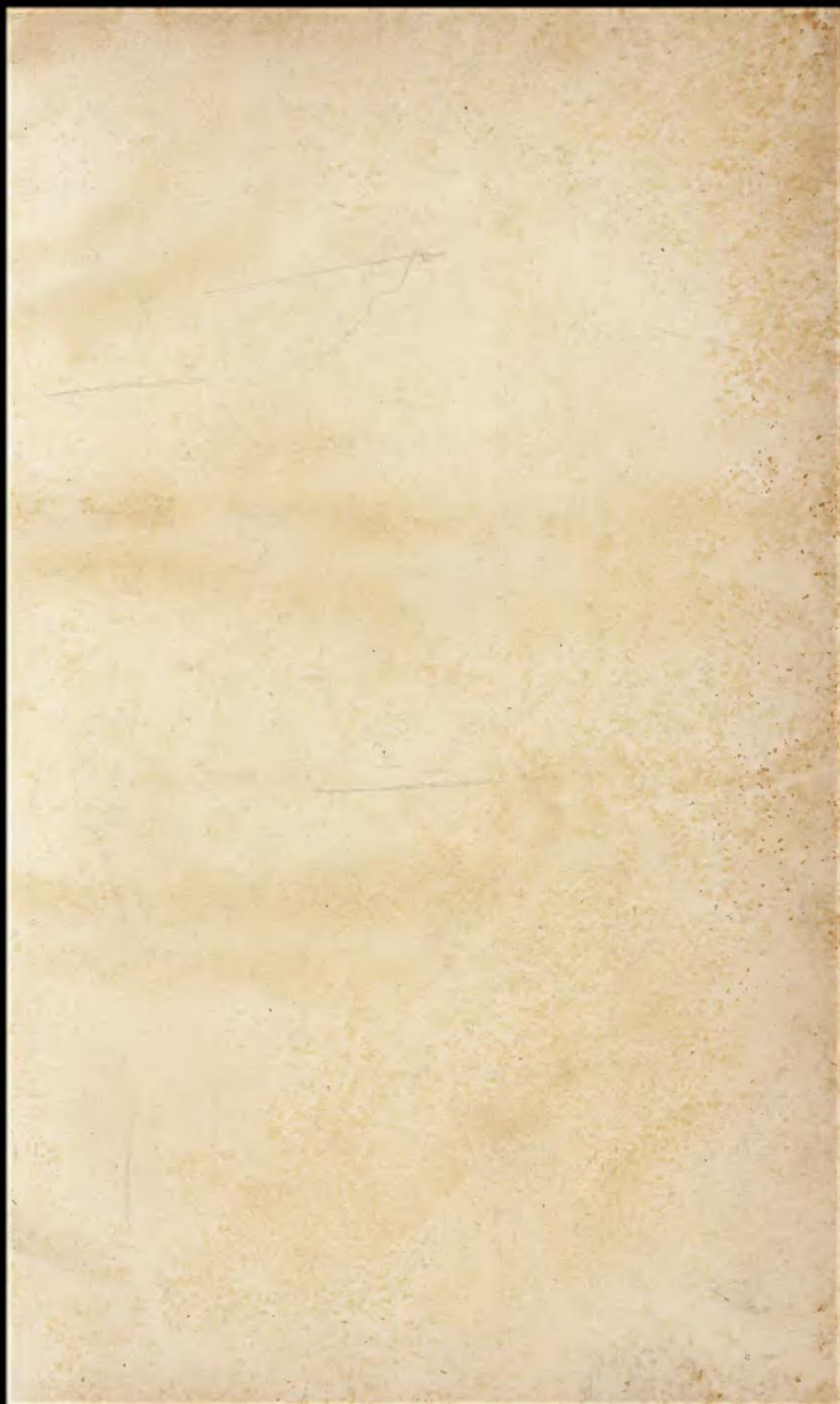
unesp 

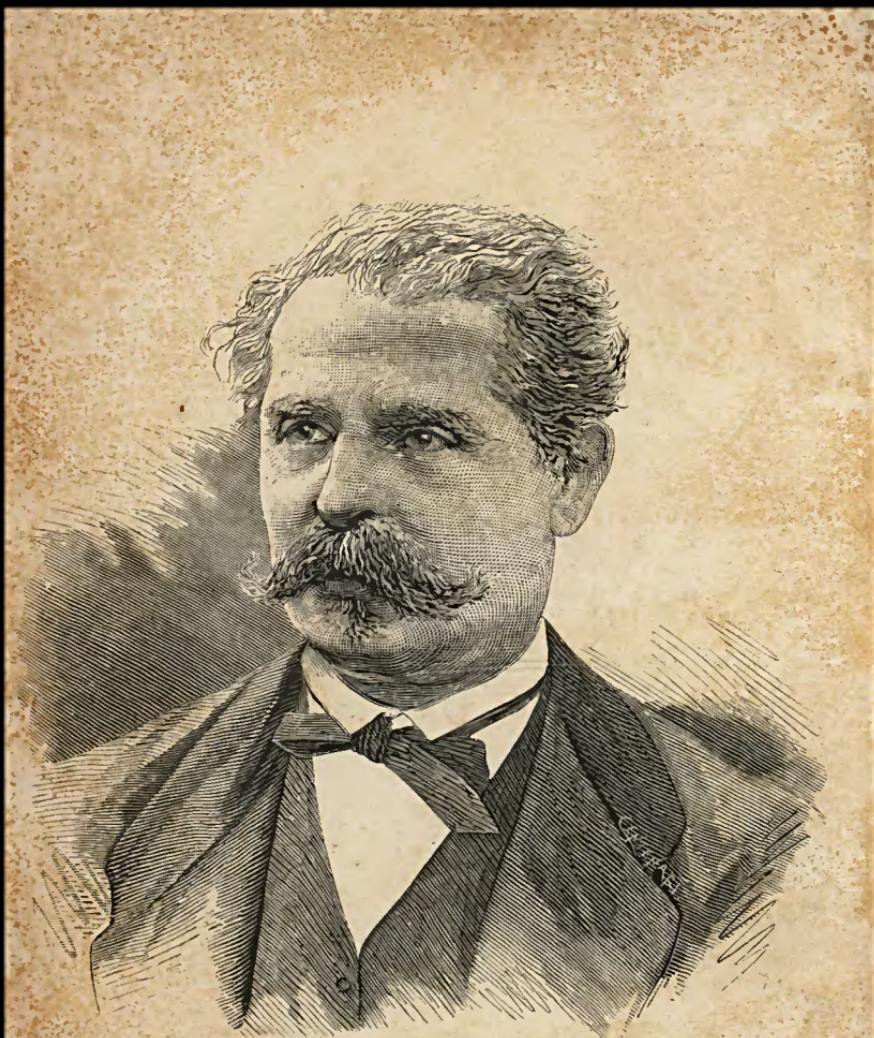


DE SANCTIS  
I.









FRANCESCO DE SANCTIS  
(incisione in legno da una fotografia del 1878).



STORIA  
DELLA  
**Letteratura Italiana**

DI  
**Francesco De Sanctis**

Prima edizione milanese a cura di PAOLO ARCARI  
*(In due volumi)*

VOLUME PRIMO



ILANO  
FRATELLI TREVES, EDITORI  
1912.

3



PROPRIETÀ LETTERARIA.

L'edizione del testo è fatta in appoggio agli articoli 9 e 30 della Legge 19 settembre 1882 sulla Proprietà Letteraria ed Artistica, essendosi adempito alle relative prescrizioni.

---

Tip. Fratelli Treves.



## AVVERTENZA

*a questa prima edizione milanese.*

La *Storia della Letteratura Italiana* è l'opera massima di Francesco de Sanctis. La compose dal 1869 al 1871, varcata la cinquantina, nella piena maturità della vita e del pensiero. La scrisse preparato dall'amorosa consuetudine dell'insegnamento in trent'anni di pubbliche e di private lezioni, raccogliendo ciò che dei nostri autori aveva detto, maestro di antiche memorie e di doveri presenti, ai giovani del '47 e del '48 in Napoli; ad un uditorio di italiani che speravano, esule in Torino; ad un pubblico dove si accoglieva tanta cultura d'Europa, professore nel Politecnico federale di Zurigo. La scrisse in uno dei periodi per avventura più tranquilli della sua generosa esistenza, cessati i pericoli della cospirazione, dileguato il ricordo del carcere, svanite le amarezze dell'esilio, compiuti i doveri aspri delle ore tumultuose, in un momento in che, contemplando l'Italia che dalla "tappa", di Firenze si dirigeva a Roma, la trepidazione patriottica, purificata d'ogni odio, si rasserenava nello spettacolo dei risultati raggiunti e si innalzava ad interrogare l'avvenire. La scrisse col fervore e coll'entusiasmo di chi dalle cure della vita pubblica e dalle lotte della politica ripara ai cari studi che non sperava riprendere più mai e li ama e vi si profonda magnificandoli con entusiasmo e con gratitudine al di sopra d'ogni altra forma d'umana attività. Così, dopo quarantun anni, questa *Storia* è svelta di familiarità



colla materia, fresea e viva di giovanile passione per il sapere; tutta compatta nel suo unieo assunto che è narrare la ricostituzione della coscienza italiana, in questa epica unità del risveglio dell'intelletto o della rinascita morale s'arricchisce di molta varietà e bellezza di episodi. Dino Compagni che si lascia ciurmare dai Guelfi Nori con fanciullesca ingenuità; Giovanni Boccaccio tutto smarrito nel mondo filosofico di Dante e intontito dalla teologale Beatrice; Ludovico Ariosto, sdraiato sull'erba cogli occhi a Filliroe, mentre la valle del Po risuona della calata di Carlo VIII; il Guicciardini cho, nella rovina d'Italia, pensando solo "al suo particolare,,", trova "con tutta la sua saviezza,,", uno "più savio di lui,,", che lo sprema e lo butta in un canto: sono vori bozzetti, fini di mezze tinte, striati d'umor comico, sosteuiti dall'altezza del vero educatore che tutto comprendo, molto perdona, ma non si stanca di sporare più maschi oaratteri.

Libro d'arte, libro di cultura, libro d'educazione, deve avere un pubblico molto più vasto di quello procuratogli dalle pur numerose — quattordiei — ristampe dell'edizione napoletana. Ed ora ehe una tale opera magistrale è entrata nel secondo periodo della proprietà letteraria, la nostra Casa ha deciso sin dal *marzo* di quest'anno di offrirne agli Italiani, o specialmente alla gioventù studiosa, un'edizione *popolare* riveduta nel testo e sui testi. No ha affidato l'incarico al prof. PAOLO ARCARI insegnante di letteratura italiana all'università di Friburgo, o già noto nel mondo letterario per i suoi studi critici e filosofici sul Vieo e sullo stesso De Sauctis. Egli ha condotto quest'edizione di preferenza sulla terza ristampa, confrontandola collo prime due, e avvalendosi della reverente e parca correzione compiuta da Benedetto Croce per la magnifica raccolta Laterza degli "Scrittori d'Italia,,",. Pur disciplinando la punteggiatura, uguagliando alcuni partioolari grafici, rimuovendo ogni palese errore di stampa, ha creduto dover



rispettare parecchie irregolarità che non sono senza significato: ha, senza riunirle in un periodo, lasciato le cascate di proposizioni brevissime, serbando il carattere nervoso proprio alla prosa del De Sanctis; ha mantenuto le maiuscole quando potessero parere un'insistenza deliberata sulla parola e non si è deciso a sopprimere l'abbondante corsivo che quando fosse così continuo da rischiare, volendo sottolineare tutto, di non sottolineare nulla. Al bisogno di richiamare l'attenzione del lettore sul numero grande di autori compresi in ampi capitoli denominati da una figura principe, ha creduto di poter provvedere coi titoli correnti sulle pagine dispari, titoli che, sempre dove sia possibile, ostraggono una frase del testo quasi fossero un sommario del De Sanctis medesimo. Nella collazione dei brani di classici l'Arcari li ha ristabiliti sulle stampe che potevano essere note al De Sanctis: ad esempio, sul *Manuale della Letteratura Italiana del I secolo* del Nannucci — dal quale lo storico ha tolti più volte persino i raffronti e riassunte le notizie biografiche — sulle *Poesie italiane inedite* del Trucchi, sul Palermo, ecc., tenendo anche presenti le edizioni critiche posteriori dove la diversa lezione non dipendesse dalla scoperta di nuovi codici ma da migliore comprensione del testo. E questo per ridurre al solo necessario la differenza fra la citazione desanctiana e quella corrente nelle antologie scolastiche. Quando le mutazioni, come per le lettere dell'Aretino, fossero di certo rilievo, egli si è fatto scrupolo di non citare più che non citasse il De Sanctis e di tralasciare tutto che fosse estraneo ai fini della trattazione. Ommettendo ogni nota per i componimenti o brevi o isolati, ha stimato opportuno aggiungere il rinvio al libro, al capitolo, al canto, al verso per i luoghi di opere di partizione stabile, dove cioè esso fosse utile al lettore senza astringerlo ad un'edizione determinata. Ed anche questo non è che un continuare quello che il De Sanctis fa od accenna di voler fare, ora rimandando



al *Convito* di Dante, ora numerando l'uno o l'altro canto della *Commedia*.

La preoccupazione di non appesantire troppo la mole di quest'edizione che vuol essere popolare l'ha persuaso non senza suo sacrificio a rinunciare alle note che il testo così facilmente suggerisce: confronti con altre concezioni di storici delle nostre spirituali vicende, riassunto dei risultati delle ultime ricerche, richiamo di altri saggi desanctiani, rilievi dell'interno legame dell'esposizione a collegamento delle pagine più lontane. Tutto ciò egli ha ristretto, nella parte più essenziale, nell'indice alfabetico generale che chiude il secondo volume; indice che, oltre a far ritrovare facilmente gli autori o i libri in modo più rapido discorsi, vorrebbe permettere al lettore di avvicinare le definizioni dei generi letterari, gli accenni al loro sviluppo, la psicologia delle figure retoriche, le idee estetiche fondamentali e le espressioni peculiari al *Do Sanctis*, vorrebbe offrire gli estremi biografici corredati dalla bibliografia ultima e più sicura.

È fiducia nostra che questa edizione per la diligenza colla quale venne curata, per le sobrie aggiunte di materiale di studio onde venne arricchita, ricondurrà il *Do Sanctis*, oltrechè fra le mani del pubblico e della gioventù colta, anche in quelle scuole cui la sua opera era dedicata e da cui fu tenuta forse troppo lontana. E delle osservazioni degli insegnanti saremo lieti e grati di tener conto nelle eventuali ristampe.

Milano, settembre 1912.

GLI EDITORI.



## I.

### I SICILIANI.

Il più antico documento della nostra letteratura è comunemente creduto la Cantilena o Canzone di Ciullo (diminutivo di Vincenzo) di Alcamo, o una Canzone di Folcacchiero da Siena.

Quale delle due canzoni sia anteriore, è cosa puerile disputare, essendo esse non principio, ma parte di tutta un'epoca letteraria, cominciata assai prima e giunta al suo splendore sotto Federico II da cui prese il nome.

Federico II, Imperatore d'Alemagna o Re di Sicilia, chiamato da Dante *cherico grande* (*Convivio*, IV, 10), cioè uomo dottissimo, fu come loggesi nel Novellino,<sup>1</sup> "nobilissimo signore", nella cui corte a Palermo venia *la gente ch'avea bontade, sonatori, trovatori e belli favellatori*. E perciò i rimatori di quel tempo, ancorchè parecchi sieno d'altra parte d'Italia, furono detti siciliani. (*De vulg. eloq.*, I, 12).

Che cosa è la cantilena di Ciullo?

È una tenzono, o dialogo tra Amante e Madonna, Amante che chiede, e Madonna che nega o nega, e in ultimo concede: tema frequentissimo nelle Canzoni popolari di tutti i tempi e luoghi, o che trovo anche oggi a Firenze nella Canzone tra il Frustino o la Crestaia.

Ciascuna domanda o risposta è in una strofa di otto versi, sei settenari, di cui tre sdruciolli e tre rimati, o chiusi da due endecasillabi rimati. La lingua è ancor

<sup>1</sup> Il *Novellino* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, novella « Come tre maestri di nigromanzia vennero alla Corte dell'imperadore Federigo ».



rozza e incerta nelle forme grammaticali e nelle desinenze, mescolata di voci siciliane, napoletano, provenzali, francoesi, latine. Diamo ad esempio duo strofo:

*Amante* — Molte sono le femine  
 C'hanno dura la testa,<sup>1</sup>  
 E l'omo con parabole<sup>2</sup>  
 Le dimina<sup>3</sup> c amonesta;<sup>4</sup>  
 Tanto intorno percazale<sup>5</sup>  
 Fin chè l'a in sua podesta.<sup>6</sup>  
 Femina d'omo non si può tenere.  
 Guardati, bella, pur de ripentere.<sup>7</sup>

*Madonna* — K'eo<sup>8</sup> me no pentesse<sup>9</sup>  
 Davanti<sup>10</sup> foss'io aucisa,<sup>11</sup>  
 Ca nulla bona femina  
 Per me fosse riprisa.<sup>12</sup>  
 Er sera<sup>13</sup> ci passasti  
 Corenno<sup>14</sup> a la distisa.<sup>15</sup>  
 Acquistiti<sup>16</sup> riposo, canzoneri,<sup>17</sup>  
 Le tue paraole<sup>18</sup> a me non piaccion gueri.<sup>19</sup>

La canzone è tirata giù tutta d'un fiato, piena di naturalezza e di brio o di movimenti drammatici, rapida, tutta cose, senza ombra di artificio e di rettorica. Ci è una finezza o gentilezza di concotti in forma ancor groggia, ineducata. E perciò il documento è più prezioso, perohé so l'ingegno del poota apparisce nei concetti e ne' senti-

<sup>1</sup> Sono ostinate. <sup>2</sup> Parabole o paraole, parole. Nel basso latino si dice *parabola*. <sup>3</sup> Dimina, come dimino per domino o dominio. <sup>4</sup> Persuade, ammonisce. In provenzale e spagnuolo si dice *admonestar*. <sup>5</sup> Percacciare, dar la caccia: in provenzale *percassar*. <sup>6</sup> *Potestas*, podesta, come *majestas*, maesta. <sup>7</sup> Pentere, ripentere, dal latino *poenitere*. <sup>8</sup> Eo da ego, come meo da *meus*, abl. *meo*. <sup>9</sup> Pentessi, pentissi: desinenza conforme alla latina *poenituisset*. <sup>10</sup> Piuttosto, o innanzi: in provenzale *davant*. <sup>11</sup> In napoletano *acciso*, nel basso latino *aucir*, nel provenzale *aucire* e *aucis*, nell'antico francese *occire*. <sup>12</sup> Nel basso latino *prisus* e *riprisus*, in siciliano *prisu* e *riprisu*. Cà vuol dire che, o perchè, ed è napoletano. <sup>13</sup> Ieri sera: in provenzale *er ser*, dal latino *heri sero*. <sup>14</sup> Corenno, forma napoletana, *quanno*, *munno*, *dicenno*, *correnno*, ecc. <sup>15</sup> Alla *distisa*, alla distesa, a tutta corsa. <sup>16</sup> Acquistiti in luogo di acquistati, desinenza dell'imperativo usata anche oggi in parecchi luoghi: *acquistiti riposo*, vuol dire: vattene in pace, ritirati, e finiscila, acquetati. <sup>17</sup> Canzoneri, canzonero, canzonere, vuol dire canzonatore, burlatore. <sup>18</sup> Paraole o parabole, in provenzale *paraulas*. <sup>19</sup> *Gueri*, o, come è in Brunetto Latini, *guero*, guari, punto, niente affatto, in francese *guère*.

menti e nell'andamento vivo o rapido del dialogo, la forma è quasi impersonale, ritratto immediato e genuino di quel tempo.

E studiando in quella forma, è facile indurre che c'era allora già la nuova lingua, non ancora formata e fissata, ma tale che non solo si parlava, ma si scriveva; e c'era pure una scuola poetica col suo repertorio di frasi e di concetti e con le sue forme tecniche e metriche già fissate.

Chi sa quanto tempo si richiede perchè una lingua nuova acquisti una certa forma, che la renda atta ad essere scritta e cantata, può farsi capace, che la lingua di Ciullo, ancorchè in uno stato ancora di formazione, dovea già essere usata da parecchi secoli indietro.<sup>1</sup>

E ci volle anche almeno un secolo, perchè fosse possibile una scuola poetica, giunta allora all'ultimo grado della sua storia, quando i concetti, i sentimenti e le forme diventano immobili come un dizionario, e sono in tutti i medesimi.

Come e quando la lingua latina sia ita in decomposizione, quali erano i dialetti usati dalle varie plebi, come e quando siensi formate le lingue nuove o moderne neolatine, quando e come siensi formato il nostro volgare, si può congetturare con più o meno di verisimiglianza, ma non si può affermare, per la insufficienza de' documenti. Oltrechè, non è questo il luogo di esaminare e chiarire quistioni filologiche di così alto interesse, materia non ancora esausta di sottili e appassionate diseussioni.

Si possono affermare alcuni fatti.

La lingua latina fu sempre in uso presso la parte colta della Nazione, parlata e scritta da' ehierici, dai dottori, da' professori e da' discepoli. Ricordano Malespini dice che Federico II seppe *la lingua nostra latina e il nostro volgare*. (Cronaca, CVII).

Ci erano dunque due lingue nostre nazionali, il latino e il volgare. E che accanto al latino ci fosse il volgare, parlato nell'uso comune della vita, si vede pure dai contratti e istrumenti scritti in un latino che pare una traduzione dal volgare, e dove spesso accanto alla voce latina trovi la voce in uso con un *vulgo dicitur*, o *dicto*.

Questo volgare non era in fondo che lo stesso latino,

<sup>1</sup> Del 960 e del 964 i primi "periodetti volgari affidati di proposito alla scrittura", nelle due carte di Capua e di Teano. (Vedi P. RAJNA in *Gli albori della Vita italiana*, Treves, 1891, pag. 341-384).



come erasi ito trasformando nel linguaggio comune, detto il *romano rustico*. Nell'812 il Concilio di Torsi raccomanda ai preti di affaticarsi a dichiarare le omelie in *lingua romana rustica*. Questa lingua romana o romanza, dice Erasmo, presso gli spagnuoli, gli africani, i galli e le altre romane province era così nota alla plebe, che gli ultimi artigiani intendevano chi la parlasse, *solo che l'oratore si fosse accostato alla guisa del volgo*. Il volgo dunque parlava un dialetto molto simile al romano, e similissimo a questo dovoa essoro il nostro volgare, anzi quasi non altro che questo, uno nelle sue forme sostanziali, vario nei diversi dialetti, quanto alle sue parti accidentali, come desinenze, accenti, affissi, ecc. C'era dunque un tipo unico, presente in tutte le lingue neo-latine, e più prossimo, come nota Leibnizio, alla lingua italica che ad alcun'altra.

Con lo scemare della coltura prevalsero i dialetti. Per le ehiese, per le scuole, negli atti pubblici era usato un latino barbaro, molto simile alla lingua del volgo. Nell'uso comune il volgare non era parlato in nessuna parte, ma era dappertutto, come il tipo unico, a cui s'informavano i dialetti e che li certificava di una sola famiglia.

Questo tipo o carattere de' nostri dialetti appare e nella somiglianza de' vocaboli o dello forme grammaticali, e nei mezzi musicali e analitici sostituiti alla prosodia e allo forme sintetiche della lingua latina. Il nome generico della nuova lingua, come segno di distinzione dal latino, era il *volgare*. Così Malespini dicea: "la lingua nostra latina e il nostro volgare", cioè la nuova lingua parlata in tutta Italia dal volgo no' suoi dialetti.

Con lo svegliarsi della coltura, se parecchi dialetti rimasero rozzi e barbari, come le genti che li parlavano, altri si pulirono con tendenza visibile a svilupparsi dagli elementi locali e plebei, a prendere un colore o una fisionomia civile, accostandosi a quel tipo o ideale comune fra tante variazioni municipali, che non si era perduto mai, che era come criterio a distinguere fra loro i dialetti più o meno conformi a quello stampo, e che si diceva il volgare, così prossimo al romano rustico.

Proprio della cultura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile, metterla in comunicazione con la coltura straniera, avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune.



La coltura italiana produsse questo doppio fenomeno: la ristaurazione del latino e la formazione del volgare. Le classi più civili da una parte si studiarono di scrivere in un latino meno guasto e scorretto, dall'altra, ad esprimere i sentimenti più intimi e familiari della nuova vita, lasciando alla spregiata plebe i nati dialetti, cercarono forme di dire più gentili, un linguaggio comune, dove appare ancora questo o quel dialetto, ma ci si sente già uno sforzo ad allontanarsene e prendere quegli abiti e quei modi più in uso fra la gente educata e che meglio la distinguano dalla plebe.

Questo linguaggio comune si forma più facilmente dove sia un gran centro di coltura, che avvicini le classi colte, e sia come il convegno degli uomini più illustri. Questo fu a Palermo nella Corte di Federico II, dove convenivano siciliani, pugliesi, toscani, romagnoli, o per dirla col Novellino, dove la gente ch'avea bontade veniva a lui da tutte le parti.

Il dialetto siciliano era già sopra agli altri, come confessa Dante.<sup>1</sup> E in Sicilia troviamo appunto un volgare cantato e scritto, che non è più dialetto siciliano, e non è ancora lingua italiana, ma è già, malgrado gli elementi locali, un parlare comune a tutti i rimatori italiani, e che tonde più e più a scostarsi dal particolare del dialetto e divenire il linguaggio delle persone civili.

La Sicilia avea avuto già due grandi epoche di coltura, l'araba e la normanna. Il mondo fantastico e voluttuoso orientale vi era penetrato con gli arabi, e il mondo cavalleresco germanico vi era penetrato co' normanni, che ebbero parte così splendida nelle crociate. Ivi più che in altre parti d'Italia erano vivo le impressioni, le rimembranze e i sentimenti di quella grande epoca da Goffredo a Saladino; i canti de' Trovatori, le novelle orientali, la Tavola Rotonda, un contatto immediato con popoli così diversi di vita e di coltura, avea colpito le immaginazioni e svegliata la vita intellettuale e morale. La Sicilia divenne il centro della coltura italiana. Fin dal 1166 nella Corte del normanno Guglielmo II convenivano i trovatori italiani. Sotto Federico II l'Italia colta avea la sua capitale in Palermo. Tutti gli scrittori si chiamavano siciliani. (*De vulg. eloq.*, I, 12) Cronache, trattati scrivevano in un latino già meno rozzo;

<sup>1</sup> *De vulg. eloq.*, I, 12: "sembra che il volgare siciliano abbia assunto fama sopra gli altri".



anzi ricercato e pretenzioso, come si vede nel Falcando. I sentimenti e le idee nuove avevano la loro espressione in quel romano rustico, fondo comune di tutt' i dialetti e divenuto il parlare della gente colta, il volgare, di tutt' i volgari moderni il più simile al latino.

La lingua di Ciullo non è dialetto siciliano, ma già il volgare, com' ora usato in tutt' i trovatori italiani, ancora barbaro, incerto e mescolato di elementi locali, materia ancora greggia.

Vi si trova una forma poetica molto artificiosa e musicale, con un gioco assai bene inteso di rime, e grande ricchezza e spontaneità di forme e di concetti. Per giungere fin qui è stato necessario un lungo periodo di elaborazione. Ciullo è l'eco ancora plebea di quella vita nuova svegliatasi in Europa al tempo delle Crociate, e che aveva avuta la sua espressione anche in Italia, e massime nella normanna Sicilia. Di quella vita un' espressione ancor semplice e immediata, ma più nobile, più diretta, e meno locale è nella Romanza attribuita al re di Gerusalemme, o nel Lamento dell' amante del crociato, di Rinaldo di Aquino. Sentimenti gentili e affettuosi sono qui espressi in lingua schietta e di un pretto stampo italiano, con semplicità e verità di stile, con melodia soave. Cantato o accompagnato da istrumenti musicali, questo sonetto, come lo chiama l' innamorata, doveva fare la più grande impressione. Comincia così:

Giammai non mi conforto  
 Nè mi voglio allegrare.  
 Le navi sono al porto  
 E vogliono collare.<sup>1</sup>  
 Vassene la più gente  
 In terra d' oltremare.  
 Ed io, oimè lassa dolente!  
 Come degg' io fare?  
 Vassene 'n altra contrata,  
 E no' l mi manda a dire:  
 Ed io rimango ingannata.  
 Tanti son li sospire,  
 Che mi fanno gran guerra  
 La notte con la dia;  
 Nè in cielo nè in terra  
 Non mi par ch' io sia.

<sup>1</sup> *Collare*, aprir le vele per la partenza.



Il seguito della canzone è una tenera e naturale mescolanza di preghiere o di lamenti, ora raccomandando a Dio l'amato, ora dolendosi con la croce:

La croce mi fa dolente,  
Nè mi val Dio pregare.  
Oimè, croce pellegrina,  
Perchè m'hai così distrutta?  
Oimè, lassa tapina!  
Ch' io ardo e incendo tutta!

Finisce così:

Però ti prego, Dolcetto,  
Che sai la pena mia,  
Che me n' facci un sonetto  
E mandilo in Soria:  
Ch' io non posso abentare<sup>1</sup>  
La notte nè la dia.  
In terra d'oltremarc  
Ita è la vita mia.

La lezione è scorretta; pure, questa è già lingua italiana, o molto sviluppata ne' suoi elementi musicali o ne' suoi lineamenti essenziali.

L'amante che prega e chiede amere, l'innamorata che lamenta la lontananza dell'amato, o che teme di essere abbandonata, le punture o le gioie dell'amore, sono i temi semplici de' canti popolari, la prima effusione del cuore messo in agitazione dall'amore. E queste peesie, come le più semplici e spontanee, sono anche le più affettuose e le più sincere. Sono le prime impressioni, sentimenti giovani e nuovi, poetici per sè stessi, non ancora analizzati e raffinati.

Di tal natura è il lamento dell'innamorato per la partenza in Soria della sua amata, di Ruggerone da Palermo, e il canto di Odo delle Colonne, da Messina, dove l'innamorata con dolci lamenti effonde la sua pena e la sua gelosia. Eccone il principio:

Oi lassa 'nnamorata,  
Contar vo' la mia vita,  
E dire ogne fiata  
Come l'amor m'invita,  
Ch' io son, senza peccata,  
D'assai pene guernita  
Per uno ch' amo e voglio,

<sup>1</sup> *Abentare*, voce siciliana per riposare,

E non aggio in mia baglia <sup>1</sup>  
 Sì come aver io soglio;  
 Però pato travaglia;  
 Ed or mi mena orgoglio,  
 Lo cor mi fende e taglia.  
 Oi lassa tapinella,  
 Come l'amor m'ha prisà!  
 Come lo cor m'infella  
 Quello che m'ha conquista  
 La sua persona bella  
 Tolto m'ha gioco e risa,  
 Ed hammi messa in pene  
 Ed in tormento forte;  
 Mai non credo aver bene,  
 Se non m'accorre morte;  
 Aspetola che vene,  
 Traggami d'esta sorte.  
 Lassa, che mi dicia,  
 Quando m'avìa 'n cielato:  
 " Di te, o vita mia,  
 " Mi tegno più pagato,  
 " Ca s'i avessi in balia  
 " Lo mondo a signorato. „

Sono sentimenti elementari e irriflessi, che sbuccian fuori nella loro natia integrità senza immagini e senza concetti. Non ci è poeta di quel tempo, ancho tra i meno naturali, dove non trovi qualche esempio di questa forma primitiva, elementare, " a suon di natura „, come dice un poeta popolare, e com'è una prima o subita impressione colta nella sua sincerità. Ed è allora che la lingua esce così viva e propria e musicale che serba una immortale freschezza, e la diresti *pur mo' nata*, e fa contrasto con altre parti isvide dello stesso canto. Rozza assai è una canzone di Enzo Ro; ma chi ha pazienza di leggerla, vi trova questa gemma:

Giorno non ho di posa,  
 Come nel mare l'onda:  
 Core, chè non ti smèmbri?  
 Esci di pene, e dal corpo ti parte:  
 Ch' assai val meglio un'ora  
 Morir, che ognor penare.

Rozzissima è una canzone di Folco di Calabria, poeta assai antico; ma nella fine trovi lo stesso sentimento in

<sup>1</sup> Baglia, balia.



una forma certo lontana da questa perfeziono, pur semplice e sincera:

Perzò meglio varria  
Morir in tutto in tutto,  
Ch'usar la vita mia  
In pena ed in corrotto,  
Com' uomo languente.

Nella canzonno a stampa di Folcacchiero da Siena, fredda e stentata, è pure qua e colà una certa grazia nella nuda ingenuità di sentimenti che vengon fuori nella loro orudità elementare. Udite questi versi:

E' par ch'eo viva in noia della gente:  
Ogn' uomo m' è selvaggio:  
Non paiono li fiori  
Per me, com' già soleano,  
E gli augei per amori  
Dolci versi faceano agli albori.

Questi fenomeni amorosi sono a lui cosa nuova, che lo empiono di meraviglia e lo commuovono e lo interessano, senza ch'ei senta bisogno di svilupparli o di abbellirli. Narra, non rappresenta e non descrive. Non è ancora la storia, è la cronaca del suo cuore.

Però niente è in questi che per ingenuità e spontaneità di forma e di sentimento uguagli il canto di Rinaldo di Aquino o di Odo dello Colonne. Sono due esempli notevoli di schietta e naturale poesia popolare.

Ma la coltura siciliana avea un peccato originale. Venuta dal di fuori, quella vita cavalleresca, mescolata di colori e rimembranze orientali, non avea riscontro nella vita nazionale. La gaja scienza, il codice d'amore, i romanzi della Tavola rotonda, i Reali di Francia, le novelle arabe, Tristano, Isotta, Carlomagno e Saladino, il Soldano, tutto questo era penetrato in Italia; e, so colpiva l'immaginazione, rimaneva estraneo all'anima e alla vita reale. Nelle corti ce ne fu l'imitazione. Avemmo anche noi i trovatori, i giullari e i novellatori. Vennero in voga traduzioni, imitazioni, contraffazioni di poemi, romanzi, rime cavalleresche. L'*Intelligenza*, poema in nona rima ultimamente scoperto, è una imitazione di simil genere. L'amore divenne un'arte, col suo codice di leggi e costumi. Non ci fu più questa o quella donna, ma la donna con forme e lineamenti fissati, così come era concepita ne'



libri di cavalleria. Tutte le donne sono simili. E così gli uomini: tutti sono il "cavaliere", con sentimenti fattizii e attinti da' libri. Ma il movimento si fermò negli strati superiori della società, e non penetrò molto addentro nel popolo, e non durò. Forse, se la casa sveva avesse avuto il disopra, questa vita oavalleresca e feudale sarebbe divenuta italiana. Ma la caduta di casa sveva e la vittoria de' comuni nell'Italia centrale fecero della cavalleria un mondo fantastico, simile a quel favoleggiare di Roma, di Fiesolo e di Troja.

Essendo idee, sentimenti e immagini una merce bella e fatta, non trovate o non lavorate da noi, si trovano messe lì, come tolto di peso, con manifesto contrasto tra la forma ancor rozza e i concetti peregrini o raffinati. Sono concetti scompagnati dal sentimento che li produsse, e che non generano alcuna impressione. Quando vengono sotto la penna, il cervello e il cuore sono tranquilli. Il poeta dice che amore lo fa *trovare*, lo rende un trovatore; ma è un amore come lo trova scritto nel codice e ne' testi, nè ti è dato sentire ne' suoi versi una tragedia sua, le sue agitazioni. Le reminiscenze, le idee di voga gli tengono luogo d'ispirazione. Sono migliaia di poesie, tutte di un contenuto e di un colore, così somiglianti che spesso sei impacciato a dire il tempo o l'autore del canto, ove ne' codici sia discordanza o silenzio: ciò che non di rado accade. La poesia non è una prepotente effusione dell'anima, ma una distrazione, un sollazzo, un diporto, una moda, una galanteria. È un passatempo come erano le corti di amore, è la "gaia scienza", un modo di passarsela allegramente, e acquistarsi facile riputazione di spirito e di coltura, facendo sfoggio della dottrina d'amore; e chi più mostrava saperne, era più ammirato. Invano cerchi ne' canti di Federigo, di Enzo, di Manfredi, di Pier delle Vigne le preoccupazioni o le agitazioni della loro vita; vi trovi il solito codice d'amore, con le stesse generalità. L'arte diviene un mestiere, il poeta diviene un dilettante; tutto è convenzionale, concetti, frasi, forme, metri: un meccanismo che doveva destare grande ammirazione nel volgo, specialmente usato dalle donne; la Nina Siciliana e la Compiuta donzella fiorentina dovettero parere un miracolo.

Quello che avvenne si può indovinare. Migliori poeti son quelli che scrivono senza guardare all'effetto o senza



pretensiono, a diletto e a sfogo e come viene. Anche nelle poesie più rozze trovi bei movimenti di affetto o di immaginazione, con una gentilezza e leggiadria di forma, che viene dal di dentro. Sono più vicini al sentimento popolare e alla natura. Ma quando vai su, quando ti accosti a quella poesia che Dante chiama "aulica e cortigiana", ti trovi già lontano dal vero o dalla natura, ed hai tutti i difetti di una scuola poetica, nata e formata fuori d'Italia, e già meccanizzata e raffinata. Hai tutt' i difetti della decadenza, un seicentismo che infetta l'arte ancora in culla. Ci è già un repertorio. Il poeta dotto non prende quei concetti, così crudi e nudi, come fanno i rozzi nella loro semplicità, ma per faro offetto li assottiglia e li esagera. Nei rozzi non ci è alcun lavoro: in questi un lavoro c'è, ma freddo e meccanico. Concetti, immagini, sentimenti, frasi, metri, rime, tutto è sforzato, tormentato, oltrepassato, sì che il lettore ammira la dottrina, lo spirito e le difficoltà superato. Trovi insieme rozzezza e affettazione. La lingua ancor giovane non è raffinata come il concetto, e scopre l'artificio di un lavoro a cui rimane estranea. E fosse almeno originale questo lavoro, sì che rivelasse nel poeta una vera svegliatezza e attività dello spirito! Ma è un seicentismo venuto anch'esso dal di fuori. Eccone un esempio:

Umile sono ed orgoglioso,  
 Prode e vile e coraggioso,  
 Franco e sicuro e pauroso,  
 E sono folle e saggio.  
 Faccio prode e dannaggio,  
 E diraggio-  
 Vi como  
 Mal e bene aggio  
 Più che null'omo.

Così comincia un canzone Ruggieri Pugliese, tutta su questo andare; dove la rozzezza e la negligenza dotta forma esclude ogni serietà di lavoro; è una litania di antitesi racimolate qua e là e messe insieme a casaccio.

I poeti siciliani di questo genere più ammirati a quei tempi sono Guido delle Colonne, e il notaio Jacopo da Lentino.

Guido, dottore o, come allora dicevasi, giudice, fu uomo dottissimo. Scrisse cronache e storie in latino, o voltò di greco in latino la "Storia della caduta di Troja.,



di Darete, una versione che fu poi reata parecchie volte in volgare. Un uomo par suo sdegnà di scrivere nel comune volgare, e tende ad alzarsi, ad accostarsi alla maestà e gravità del latino: sì che meritò che Dante le sue canzoni chiamasse "tragiche", cioè del genere nobile e illustre. (*De vulg. eloq.*, I, 12). Ma la natura non lo avea fatto poeta, e la sua dottrina e il lungo uso di scrivere non valsero che a fargli conseguire una perfezione tecnica della quale non era esempio avanti. Hai un periodo ben formato, molta arte di nessi e di passaggi, uno studio di armonia e di gravità: artificio puramente letterario e a freddo. Manca il sentimento; supplisce l'acutezza e la dottrina, studiandosi di fare effetto con la peregrinità d'immagini e concetti esagerati e raffinati, che parrebbero ridicoli se non fossero incastonati in una forma di grave e artificiosa apparenza. Ecco un esempio:

Ancor che l'aigua<sup>1</sup> per lo foco lasse  
 La sua grande freddura,  
 Non cangerea natura,  
 S'alcun vasello in mezzo non vi stasse:  
 Anzi averrea senza lunga dimura  
 Che lo foco stutasse,  
 O che l'aigua seccasse,  
 Ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.  
 Così, gentil criatura,  
 In me ha mostrato Amore  
 L'ardente suo valore,  
 Che senz'amore — era aigua fredda e ghiaccia.  
 Ma el m'ha sì allumato  
 Di foco, che m'abbraccia,  
 Ch'eo fora consumato,  
 Se voi, donna sovrana,  
 Non foste voi mezzana  
 Infra l'Amore e meve,  
 Che fa lo foco nascere di neve.

Ed non si ferma qui, e continua con l'acqua e il foco e la neve, e poi dice che il suo spirito è ito via, o lo *spirito ch'i aggio, credo lo vostro sia che nel mio petto stia*, o conchiude ch'ella lo tira a sè, ed ella sola può, come di tutte le pietre la sola calamita ha balla di trarre; paragone in cui spende tutta la strofa, spiegando come la calamita abbia questa virtù. Questi son concetti e freddure dissi-

<sup>1</sup> Acqua.



multate noll'artificio della forma; perchè se guardi alla condotta del periodo, all'arte de' passaggi, alla stretta concatenazione delle idee, alla felicità della espressione in dir cose così sottili e difficili, hai poco a desiderare.

In Jacopo da Lentino questa maniera è condotta sino alla stravaganza, massime ne' sonetti. Non mancano movimenti d'immaginazione ed una certa energia d'espressione, come:

Ben vorria che avvenisse  
 Che lo meo core uscisse  
 Come incarnato tutto,  
 E non dicesse mutto — a voi isdegnosa:  
 Chè Amore a tal m'addusse,  
 Che, se vipera fusse,  
 Natura perderea:  
 Ella mi vederea: fôra pietosa.

Ma sono affogati fra paragoni, sottigliezzo o freddure, che nella rozza o trascurata forma spiccano più, o sono reminiscenze, sfoggio di sapere. Non sente amore, ma sottilizza d'amore, oome:

Fino amor di fin cor vien di valenza  
 E scende in alto core somigliante,  
 E fa di due voleri una vogliaenza,  
 La qual' è forte più che lo diamante,  
 Legandoli con amorosa lenza,  
 Che non si rompe, nè scioglie l'amante.

Su questa via giungo sino alla più goffa espressione di una maniera falsa e affettata, come è un sonetto, che comincia:

Lo viso, e son diviso dallo viso,  
 E per avviso credo ben visare,  
 Però diviso viso dallo viso,  
 Ch'altr' è lo viso che lo divisare, ecc.

Nondimeno questi passatempo poetici, se rimasero estranei alla serietà e intimità della vita, ebbero non piccola influenza nella formazione del volgare, sviluppando le forme grammaticali e la sintassi e il periodo o gli elementi musicali: come si vede principalmente in Guido delle Colonne. Ne' più rozzi trovi de' brani di un colore e di una melodia che ti fa presentire il Petrarca. Valgano a prova alcuni versi nella canzone attribuita a Ro Manfredi:

E vero certamente credo dire,  
 Che fra le donne voi siete sovrana,  
 E d'ogni grazia e di virtù compita;  
 Per cui morir d'amor mi saria vita.



L'*Intelligenza*, poema allegorico, pieno d'imitazioni e di contraffazioni, ha una perfezione di lingua e di stile, che mostra nell'ignoto autore un'anima delicata, innamorata, aperta alle bellezze della natura e fa presumere a quale eccellenza di forma era giunto il volgare. C'è una descrizione della primavera, non nuova di concetti, ma piena di espressione o di soavità come di chi ne ha il sentimento. E continua così:

Ed io stando presso a una fiumana  
 In un verziere, all'ombra d'un bel pino,  
 Avevi d'acqua viva una fontana  
 Intornata di fior gelsomino.  
 Sentia l'aire soave a tramontana:  
 Udia cantar gli augei in lor latino;  
 Allor sentio venir dal fin'Amore  
 Un raggio che passò dentro dal core,  
 Come la luce c'appare al mattino.

E descrive così la sua donna:

Guardai le sue fattezze delicate,  
 Chè nella fronte par la stella Diana,  
 Tant'è d'oltremirabile beltate,  
 E nell'aspetto sì dolce ed umana!  
 Bianca e vermiglia di maggior clartate  
 Che color di cristall' o fior di grana:  
 La bocca picciocella ed aulorosa,  
 La gola fresca e bianca più che rosa,  
 La parlatura sua soave e piana.  
 Le bionde trecce e ' begli occhi amorosi,  
 Che stanno in sì salutevole loco,  
 Quando li volge, son sì dilettonosi,  
 Che 'l cor mi strugge come cera foco,  
 Quando spande li sguardi gaudiosi,  
 Par che il mondo s'allegri e faccia gioco....

Qui ci è un vero entusiasmo lirico, il sentimento della natura e della bellezza: ond'è nata una mollezza e dolcezza di forma, che con poche correzioni potresti dir di oggi: così è giovine e fresca.

E se il "sonetto dello sparviere", è della Nina, se è lavoro di quel tempo, come non pare inverisimile, è un altro esempio della eccellenza a cui era venuto il volgare, maneggiato da un'anima piena di tenerezza o di immaginazione:

Tapina me, che amava uno sparviere,  
 Amaval tanto, ch'io me ne moria:  
 A lo richiamo ben m'era maniero,  
 Ed unque troppo pascer no'l dovia:



Or è montato e salito sì altero,  
Assai più altero che far non solia;  
Ed è assiso dentro a un verziero,  
E un'altra donna l'averà in ballia.  
Isparvier mio, ch'io t'avea nodrito;  
Sonaglio d'oro ti facea portare,  
Perchè nell'uccellar fossi più ardito;  
Or sei salito siccome lo mare,  
Ed hai rotto li geti<sup>1</sup> e sei fuggito,  
Quando eri fermo nel tuo uccellare.

Con la caduta degli Svevi questa vivace o fiorita cultura siciliana stagnò, prima che acquistasse una coscienza più chiara di sè e venisse a maturità. La rovina fu tale, che quasi ogni memoria se ne sponse, ed anche oggi, dopo tante ricerche, non hai che congetturo, oscurate da grandi lacune.

Nata feudale e cortigiana, questa cultura diffondovasi già nelle classi inferiori od acquistava una impronta tutta meridionale. Il suo carattere non è la forza, nè l'elevatezza, ma una tonerezza raddolcita dall'immaginazione o non so che molle e voluttuoso fra tanto riso di natura. Anche nella lingua penetra questa mollezza, e lo dà una fisionomia abbandonata e musicale, come da uomo che canti e non parli, in uno stato di dolce riposo: qualità spiccata de' dialetti meridionali.

La parte ghibellina, sconfitta a Benevento, non si rilevò più. "Lo nobile Signore,, Federico e il bennato Re Manfredi dieron luogo ai Papi e agli Angioini, loro fidi. La parte popolana ebbo il dì sopra in Toscana, e la libertà de' comuni fu assicurata. La vita italiana, mancata nell'Italia meridionale in quella sua forma cavalleresca o feudale, si concentrò in Toscana. E la lingua fu detta "toscana,, e "toscani,, furon detti i poeti italiani. De' Siciliani non rimase che questa epigrafo:

Che fur già primi, e quivi eran da sezzo. (*Tr. d'Amore*, I, 36).

<sup>1</sup> Geto è un lacciolo di pelle che si lega a' piè degli uccelli.



## II.

## I TOSCANI.

Mentre la coltura siciliana si spiegava con tanto splendore e lusso d'immaginazione, e attirava a sè i più chiari ingegni d'Italia, ne' comuni dell'Italia centrale, oscuramente ma con assiduo lavoro, si formava e puliva il volgare. Centri principali erano Bologna e Firenze, intorno ai quali trovi Lucca, Pistoia, Pisa, Arezzo, Siena, Faenza, Ravenna, Todi, Sarzana, Pavia, Reggio.

Gittando uno sguardo su quelle antichissime rime, non ritrovi la vivacità e la tenerezza meridionale, ma uno stile sano e semplice, lontano da ogni gonfiezza e pretensione, e un volgare già assai più fino per la proprietà de' vocaboli ed una grazia non scevra di eleganza.

Trovo una tenzone di Ciacco dall'Anguillara, fiorentino, sullo stesso tema trattato da Ciullo. Nella cantilena di costui hai più varietà e più impeto, e concetti ingegnosi in forma rozza. Nella tenzone di Ciacco tutto è su uno stampo, in andamento piano, uguale e tranquillo, e in una lingua così propria e sicura, che non ne hai esempio ne' più tersi e puliti siciliani. Comincia così:

*Amante* — O gemma leziosa,  
Adorna villanella,  
Che se' più virtudiosa  
Che non se ne favella;  
Per la virtude ch'ài,  
Per grazia del Signore,  
Ajutami, chè sai  
Ch'i' son tuo servo, Amore.<sup>1</sup>

*Donna* — Assai son gemme in terra  
Ed in fiume ed in mare,  
Ch'anno virtude in guerra,  
E fanno altrui allegrare.  
Amico, io non son essa  
Di quelle tre (gemme) nessuna:  
Altrove va per essa,  
E cerca altra persona.

<sup>1</sup> Il tuo amore, il tuo innamorato.



Con questa precisione o sicurezza di vocabolo e di frase, che ti annunzia un volgare già formato e parlato, si accompagna una misura o una grazia ignota alla nudità molle e voluttuosa della vita meridionale. E vaglia per prova la fine di questa tenzone, di una decenza amabile, così lontana dal plebeo *allo letto ne gimo*, di Ciullo.

- Donna* — Tanto m'hai predicata,  
E si saputo dire,  
Ch'io mi sono accordata:  
Dimmi, che t'è in piacere?
- Amante* — Madonna, a me non piace  
Castella nè monete:  
Fatemi far la pace  
Con l'amor che sapete.  
Questo dimando a vui,  
E facciovì finita.  
Donna, siete di lui,  
Ed egli è la mia vita.

Questi dialoghi sono una pretta imitazione della lingua parlata, e sono i più acconci a mostrare a qual grado di finezza e di grazia ora giunto il volgare in Toscana, massime in Firenze. Ecco alcuni brani di un altro dialogo di Ciacco:

- Ment'io mi cavalcava,  
Audi una donzella:  
Forte si lamentava,  
E diceva: Oi madre bella,  
Lungo tempo è passato  
Che deggio aver marito,  
E tu non lo m'hai dato.  
La vita d'esto mondo  
Nulla cosa mi pare....
- Figlia mia benedetta,  
Se l'amor ti confonde  
De la dolce saetta,  
Ben te ne puoi sofferere....
- Per parole mi teni,  
Tuttor così dicendo;  
Questo patto non fina,<sup>1</sup>  
Ed io tutt'ardo e incendio;  
La voglia mi domanda  
Cosa che non suole,  
Una luce più chiara che 'l sole;  
Per ella vo languendo.

<sup>1</sup> Non ha fine o effetto.

In queste rappresentazioni schiette dell'animo, e non astratte e pensate, ma in casi ben determinati e circoscritti, il poeta è sincero, vede con chiarezza istintiva quello s'ha a fare e dire, come fa il popolo, e non esprime i suoi sentimenti, perchè non ne ha coscienza, tutto dietro alle cose che gli si presentano, dette però in modo che ti suscitano anche le impressioni provate dal poeta. A lui basta dire il fatto e la sua immediata impressione, senza dimorarvi sopra, parendogli, che la cosa in sè stessa dica tutto: semplicità rara ne' meridionali, dov'è maggiore espansione, ma che è qualità principale del parlare fiorentino. Uno stupendo esempio trovi in questo sonetto della Compiuta donzella fiorentina, la divina Sibilla, come la chiama Maestro Torrigiano:<sup>1</sup>

A la stagion che il mondo foglia e fiora,  
 Accresce gioja a tutt'i fin'amanti:  
 Vanno insieme alli giardini allora  
 Che gli augelletti fanno dolci canti:  
 La franca gente tutta s'innamora,  
 Ed in servir ciascun traggesi innanti,  
 Ed ogni damigella in gioi' dimora,  
 E a me n'abbondan smarrimenti e pianti.  
 Chè lo mio padre m'ha messa in errore,<sup>2</sup>  
 E tienemi sovente in forte doglia:  
 Donar mi vuole a mia forza signore.  
 Ed io di ciò non ho disio, nè voglia,  
 E 'n gran tormento vivo a tutte l'ore:  
 Però non mi rallegra fior nè foglia.

Un sonetto di Bondie Dietaiuti è similissimo a questo di concetto e di condotta, con minor movimento e grazia e freschezza, ma superiore d'assai per arte e perfezione di forma.

Quando l'aria rischiara e rinserena,  
 Il mondo torna in grande diletanza,  
 E l'acqua surge chiara dalla vena,  
 E l'erba vien fiorita per sembianza,  
 E gli augelletti riprendon lor lena,  
 E fanno dolci versi in loro usanza,  
 Ciascun amante gran gioi' ne mena,  
 Per lo soave tempo che s'avanza.  
 Ed io languisco ed ho vita dogliosa:  
 Come altro amante non posso gioire,  
 Chè la mia donna m'è tanto orgogliosa.

<sup>1</sup> "Ma se difender voglio la natura  
 Dirò che siete divina sibilla."

<sup>2</sup> Errore, errare di mente, inquietudine.



E non mi vale amar nè beu servire:  
 Però l'altrui allegrezza m'è noiosa,  
 E dogliomi ch'io veggio rinverdire.

In questi due sonetti è grande semplicità di pensiero e di andamento e una perfetta misura. Si ha l'aria di narrare quello che si vede o si sente, senza riflessioni ed emozioni, ma con una vivacità ed un colorito che suscitano le più vive impressioni. Il secondo sonetto è cosa perfetta, se guardi alla parte tecnica, ed accenna a maggior coltura; non solo la nuova lingua è pienamente formata, ma è già elegante, già la frase surroga i vocaboli propri: a me piace più la perfetta semplicità del sonetto femminile, con movenza più vivace, più immediata e più naturale.

La proprietà, la grazia e la semplicità sono le tre veneri che si mostrano nel volgare, come si era ito formando in Toscana: qualità che trovi ancora dove è più difficile a serbarle, quando per una impazienza interna si rompe il freno e si dicono i segreti più delicati dell'animo con tanta più audacia quanto maggiore è stata la compressione, e con la sicurezza di chi sente che non ha torto ma ragione; è una violenza raddolcita da una grazia ineffabile e che per una naturale misura rimane ipotetica nel seguente madrigale di Alessio di Guido Donati:

In pena vivo qui sola soletta  
 Giovin' rinchiusa dalla madre mia,  
 La qual mi guarda con gran gelosia.  
 Ma io lo giuro, alla croce de Dio,  
 S'ella mi terrà più sola serrata,  
 Ch'ì dirò: — fa' con Dio, vecchia arrabbiata.  
 E gitterò la rocca, il fuso e l'ago,  
 Amor, fuggendo a te, di cui m'appago.

Questa bella forma, in tanto spirito e vivacità così castigata, propria e semplice e piena di grazia, si andò sviluppando non perchè il suo contenuto voleva così, ma in opposizione ad esso contenuto, vuoto ed astratto. Anzi che qualità del contenuto, o di questo o quel poeta, sembra il progresso naturale dello spirito toscano, dotato di un certo senso artistico, che lo tirava alla forma, nella piena indifferenza del contenuto. Perciò queste qualità spiccano più dove il poeta non è impedito da un contenuto convenzionale, ma si abbandona a rappresentare i fatti e i moti dell'animo, come gli si affacciano in situazioni ben determinato e come sono nella realtà della vita. Allora



contenuto e forma sono una cosa stessa ed hai ciò che di più perfetto ha prodotto a quel tempo lo spirito toscano: come è in parecchie poesie già citate. Potremmo desiderare che la lingua e la poesia italiana si fosse ita formando per un movimento ingenito, naturale e popolare, com'è stato presso altri popoli. Ma sono desiderii sterili. Il fatto è che mentre la lingua si formava, il contenuto era già formato o meccanizzato e convenzionale: la lingua si moveva, il contenuto rimaneva stazionario, lo stesso ne' più puliti scrittori, tutti del pari dimenticati, perchè quello solo sopravvive che ha una forma prodotta da un contenuto attivo e reale, vivente della vita comune.

Tale non è il contenuto in tanta moltitudine di rimatori a quei tempi. In Toscana, come in Sicilia, ci era già tutto un mondo poetico, non formato a poco a poco insieme col volgare, ma già fissato con lineamenti precisi e costanti. C'era già una "poetiea", e c'era anche un vocabolario comune. Concetti e parole sono in tutt'i trovatori gli stessi. Come più tardi avemmo le maschere, cioè caratteri comici con lineamenti tradizionali, che nessuno si attendeva di alterare, così ci era allora Madonna e Messere.

Madonna, l'*amanza* o la cosa amata, era un ideale di tutta perfezione; non la tale e tale donna, ma la donna in genere, amata con un sentimento che teneva di adorazione e di culto. Messere era l'amante, il "meo Sere", che avea qualche valore solo amando. Uomo senz'amore è uomo senza valore. Amare è indizio di cor gentile. Chi ama è cavaliere ubbidiente alle leggi dell'onore, difensore della giustizia, protettore de' deboli, umile servo o scrvente d'amore, e soffre volentieri ove a sua Madonna piaccia, e amato sta allegro, ma *senza vanitate*, senza menar vanto, e spregia le ricchezze, perchè chi è amato è ricco. Amore è *di due voleri una voglienza*, ed è senza *fallimento* o *villania*, senza peccato, e sta contento al solo sguardo; nello stesso paradiso la gioja dell'amante è contemplare Madonna e senza Madonna *non vi vorria gire*. Il codice d'amore descrive i concetti e i sentimenti degli amanti *fini* e *cortesi*. Il codice della cavalleria descrive le leggi dell'onore, i doveri di cavaliere *leale* e *franco*. Come si vede, amore era tutta la vita ne' suoi varii aspetti; era Dio, patria e legge; la donna era la divinità di quei rozzi petti. Chi cerca nelle memorie della prima età troverà questo ideale della donna nella sua purezza e nella sua



onnipotenza: l'universo è la Donna. E tale fu negl'inizi della società moderna in Germania, in Francia, in Provenza, in Ispagna, in Italia. La storia fu fatta a quella immagine. Trojani e Romani erano concepiti come cavalieri erranti, e così Arabi, Saraceni, Turchi, lo Soldano e Saladino. Paris e Elena, Piramo e Tisbe sono eroi da romanzo, come Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isaotta la bionda. In questa fraternità universale, si trovano gli Angioli, i Santi, i Miracoli, il Paradiso in istrana mescolanza col fantastico e il voluttuoso del mondo orientale, tutto battezzato sotto nome di "cavalleria". Le idee generali non sono ancora potenti da uscire nella loro forma, e sono ancora allegorie. Le idee morali sono motti e proverbii. La letteratura di questa età infantile risulta di romanzi e novelle e favole e motti, poemi allegorici e sonetti nel loro primo significato, cioè rime con suoni, canti e balli, onde la canzone e la ballata.

La cavalleria poco attecchì in Italia. Castella e castellane col loro corteggio di giullari, trovatori, novellatori e bei favellatori doveano aver poco prestigio presso un popolo che avea disfatte le castella, e s'era ordinato a comune. Vinto Federico Barbarossa, e abbattuta poi Casa sveva, quella vita di popolo fu assicurata, e le tradizioni feudali e monarchiche perdettero ogni efficacia nella realtà. Rimasero nella memoria, non come regola della vita, ma come un puro gioco d'immaginazione. Nessuno credeva a quel mondo cavalleresco, nessuno gli dava serietà e valore pratico: era un passatempo dello spirito, non tutta la vita, ma un incidente, una distrazione. Ora, quando un contenuto non penetra nelle intime latebre della società e rimane nel campo dell'immaginazione, diviene subito frivolo e convenzionale come la moda, e perde ogni sincerità e ogni serietà. Ma la stessa immaginazione era inaridita innanzi a un contenuto dato e fissato, come si trovava in una letteratura non nata e formata con la vita nazionale, ma venuta dal di fuori per via di traduzioni. Perciò niente di nazionale e di originale; nessun moto di fantasia o di sentimento; nessuna varietà di contenuto; una così noiosa uniformità che mal sai distinguere un poeta dall'altro.

Questo contenuto non può aver vita, se non si move trasformato e lavorato dal genio nazionale. Quello stesso senso artistico, che avea condotta già a tanta perfezione



la lingua, dovea altresì risuscitare quel contenuto e dargli meto e spirito.

L'Italia avea già una celtura propria e nazionale molto progredita: l'Europa andava già ad imparare nella dotta Bologna. Teologia, filosofia, giurisprudenza, scienze naturali, studii classici aveano già con vario indirizzo dato un vivo impulso allo spirito nazionale. Quel contenuto cavalleresco dovea parer frivolo e superficiale ad uemini educati con Virgilio ed Ovidio, che leggevan san Tommaso e Aristotele, nutriti di paudette e di dritto canonico, ed aperti a tutte le meraviglie dell'astronomia e delle scienze naturali. Le tenzoni d'amore doveano parer cosa puerile a quegli atleti delle scuole così pronti e così sottili nelle lotte universitarie. Quella forma di poetare dovea parer troppo rozza e povera a gente già iniziata in tutti gli artifici della rettorica. Nacque l'entusiasmo della scienza, una specie di nuova cavalleria che detronizzava l'antica. Lo stesso impeto che portava l'Europa a Gerusalemme, la portava ora a Bologna. Gli storici descrivono co' più vivi colori questo grande movimento di curiosità scientifica, il cui principal centro era in Italia.

E la scienza fu madre della poesia italiana, e la prima ispirazione venne dalla scuola. Il primo poeta è chiamato "il Saggio",<sup>1</sup> e fu il padre della nostra letteratura, fu il bolognese Guido Guinicelli, il nobile, il massimo, dice Dante, il padre

Mio e degli altri miei miglior che mai  
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre. (*Purg.*, XXVI, 98).

Guido nel 1270 insegnava lettere nell'Università di Bologna. Il volgare era già formato e si chiamava "lingua materna", l'uso moderno, in opposizione al latino. Egli vi gittò dentro tutto l'entusiasmo di una mente educata dalla filosofia alle più alte speculazioni, e commossa dai miracoli dell'astronomia e dalle scienze naturali. È il mondo nuovo della scienza che si rivela con le sue fresche impressioni nella sua canzone sulla natura dell'amore. In generale, le poesie de' trovatori sono una filza di concetti addossati gli uni agli altri senza sviluppo. Qui non c'è

<sup>1</sup> Come dice Dante:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,  
Sì come il Saggio in suo dittato pone. (*Vita Nuova*, XX).



che un solo concetto, ed è il luogo comune de' trovatori, espresso nel celebre verso:

Amore e cor gentil sono una cosa.

Ma questo concetto diviene tutto un mondo innanzi a Guido e si mostra ne' più nuovi aspetti. Risorge l'immaginazione, e attinge le sue immagini non da' romanzi di cavalleria, ma dalla fisica, dall'astronomia, da' più bei fenomeni della natura, con la compiacenza, con la voluttà e l'abbondanza di chi addita e spiega le sue scoperte. I paragoni si accavallano, s'incalzano, ti par di essere in un mondo incantato, e passi di meraviglia in meraviglia. Citerò alcuni brani:

Al cor gentil ripara sempre Amore  
 Siccome augello in selva alla verdura;  
 Nè fe' amore anti che gentil core,  
 Nè gentil core anti che amor, Natura.  
 Ch'adesso che fu il Sole,  
 Si tosto fue lo splendor lucente,  
 Nè fu avanti il Sole:  
 E prende Amore in gentilezza loco  
 Così propiamente.  
 Como calore in chiarezza di foco.  
 Foco d'Amore in gentil cor s'apprende  
 Come virtute in pietra preziosa:  
 Chè dalla stella valor non discende,  
 Anzi che 'l Sol la faccia gentil cosa....  
 Amor per tal ragion sta in cor gentile,  
 Per qual lo foco in cima del doppiero....  
 Amore in gentil cor prende rivera,  
 Com' diamante del ferro in la minera.  
 Fere lo Sol lo fango tutto il giorno;  
 Vile riman: nè il Sol perde calore.  
 Dice uom altier: — Gentil per schiatta torno; —  
 Lui sembra il fango, e 'l Sol gentil valore:  
 Chè non dèe dare uom fè  
 Che gentilezza sia fuor di coraggio  
 In dignità di re  
 Se da virtute non ha gentil core:  
 Com'acqua porta raggio,  
 E 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

C'è qui una certa oscurità alcuna volta e un certo stento, come di un pensiero in travaglio, e n'escono vivi guizzi di luce che rivelano le profondità di una mente sdegnosa di luoghi comuni e per lungo uso speculatrice,



Il contenuto non è ancora trasformato internamente, non è ancora poesia, cioè vita e realtà; ma è già un fatto scientifico, scrutato, analizzato da una mente avida di sapere, con la serietà e la profondità di chi si addentra ne' problemi della scienza, e illuminato da una immaginazione, eccitata non dall'ardore del sentimento ma dalla stessa profondità del pensiero. Guido non sente amore, non riceve e non esprime impressioni amorose, ma contempla l'amore e la bellezza con uno sguardo filosofico, quello che gli si affaccia non è persona idealizzata ma è pura idea, della quale è innamorato con quello stesso amore che il filosofo porta alla verità intuita e contemplata dalla sua mente, quasi fosse persona viva. Così Platone amava le sue idee; l'amore platonico non era altro che amore d'intuizione e di contemplazione, una specie di parentela tra il contemplante e il contemplato: "io ti contemplo e ti fo mia...". Guido ama la creatura della sua meditazione, e l'amore gli move l'immaginazione e gli fa trovare i più ricchi colori, si ch'ella par fuori pomposamente abbigliata. L'artista è un filosofo, non è ancora un poeta. A quel contenuto cavalleresco, frivolo o convenzionale, così fecondo presso i popoli dove nacque, così sterile presso noi dove fu importato, succede Platone, la contemplazione filosofica. Non ci è ancora il poeta, ma ci è l'artista. Il pensiero si move, l'immaginazione lavora. La scienza genera l'arte.

La coltura cavalleresca, se giovò a formare il volgare, impedì la libertà e spontaneità del sentimento popolare, e creò un mondo artificiale e superficiale, fuori della vita, che rese insipidi gl'inizii della nostra letteratura, così interessanti presso altri popoli. Quel contenuto stazionario comincia a moversi presso Guido, di un moto impresso non da sentimento di amore ma da contemplazione scientifica dell'amore e della bellezza: che, se non riscalda il core, sveglia l'immaginazione. Questo dunque si ricordi bene: che la nostra letteratura fu prima inaridita nel suo germe da un mondo poetico cavalleresco, non potuto penetrare nella vita nazionale e rimasto frivolo e insignificante; che fu poi sviata dalla scienza che l'allontanò sempre più dalla freschezza e ingenuità del sentimento popolare e creò una nuova "poetica", che non fu senza grande influenza sul suo avvenire. L'arte italiana nasceva non in mezzo al popolo, ma nelle scuole, fra san Tommaso e Aristotele, tra san Bonaventura e Platone.



La poesia di Guido ha il difetto della sua qualità: la profondità diviene sottigliezza, e l'immaginazione diviene rettorica, quando vuole esprimere sentimenti che non prova. Vuol esprimere il suo stato quando fu colpito dal dardo di amore, e dice che quel dardo

Per gli occhi passa, come fa lo trono,<sup>1</sup>  
 Che fèr per la finestra della torre  
 E ciò che dentro trova spezza e fende.  
 Rimagno come statua di ottono,  
 Ove vita nè spirto non ricorre,  
 Se non che la figura d'uomo rende.

Queste non sono certo le insipide sottigliezze di Jacopo da Lentino. Ci si vede l'uomo d'ingegno e la mente che pensa. Ma non è linguaggio d'innamorato questo sottilizare e fantastieare sul suo amore e sul suo stato.

Immensa fu l'impressione che produsse questa poesia di Guido, se vogliamo giudicarla da quella che ne ebbe Dante, che lo imitò tante volte, che lo chiamò "padre suo", che la magnifica terza strofa scelse a materia della sua canzone sulla nobiltà,<sup>2</sup> che ebbe la stessa scuola poetica, che nota la celebrità a cui venne l'uno e l'altro Guido<sup>3</sup> e aggiunge:

e forse è nato  
 Chi l'uno e l'altro cacerà di nido. (Purg., XI, 98).

Guido oscurò tutt'i trovatori e salì a gran fama presso un pubblico avido di scienza e pieno d'immaginazione, di cui Guido era il ritratto; un pubblico uscito dalle scuole, per il quale poesia era sapienza e filosofia, verità adorna, e che non pregiava i versi, se non come velame della dottrina:

Mirate la dottrina che s'asconde  
 Sotto il velame delli versi strani. (Inf., IX, 62)

Tal poeta, tal pubblico. E si andò così formando una scuola poetica, il cui Codice è il Convito di Dante.

Se Bologna si gloriava del suo Guido, Arezzo avea il suo Guittone, Todi il suo Jacopone e Firenze il suo Brunetto Latini.

Dante mette Guittone tra quelli che *sogliono sempre ne' vocaboli e nelle locuzioni somigliare la plebe*. (De vulg. eloq., II, 6). Alla qual sentenza contraddicono alcuni sonetti attribuiti a

<sup>1</sup> Tuono.

<sup>2</sup> Conv., IV: «Le dolci rime d'amor ch' i solia»,

<sup>3</sup> Guido Guinicelli e Guido Cavalcanti.



lui e che per l'andamento e la maniera sembrano di fattura molto posteriore. Se guardiamo alle sue canzoni e alle sue prose, non sarà alcuno che non stimerà giusta la sentenza di Dante. In Guittone è notabile questo: che nel poeta senti l'uomo; quella forma aspra o rozza ha pure una fisonomia originale e caratteristica, una elevatezza morale, una certa energia d'espressione. L'uomo ci è, non l'innamorato, ma l'uomo morale e credente, e dalla sincerità della coscienza gli viene quella forza. E c'è anche l'uomo colto, una mente osercitata alla meditazione o al ragionamento. I suoi versi sono non rappresentazione immediata della vita, ma sottili e ingegnosi discorsi, che doveano parer meraviglia a quel pubblico scolastico. Vonne perciò a tale celebrità che fu tenuto per qualche tempo il primo de' poeti; ma nella sua vecchia età si vide oscurato da' nuovi astri, onde dice il Petrarca:

. . . Guittone d'Arezzo,  
Che di non esser primo par ch'ira aggia. (*Tr. d'Amore*, IV, 32).

Nondimeno gli rimasero ammiratori o seguaci, con grande ira di Dante che esclama: "Cessino i seguaci dell'ignoranza che estollono Guittone d'Arezzo," (*De vulg. eloq.*, II, 6).

Guittone non è poeta, ma un sottile ragionatore in versi, senza quelle grazie e leggiadrie che con sì ricca vena d'immaginazione ornano i ragionamenti di Guinicelli. Non è poeta, e non è neppure artista: gli manca quella interna misura e melodia che condusse poeti inferiori a lui di coltura o d'ingegno a polire il volgare. È privo di gusto e di grazia.

Degne di maggiore attenzione sono le poesie di Jacopone, come quelle che segnano un nuovo indirizzo nella nostra letteratura. Sono le poesie di un Santo, animato dal divino amore. Non sa di provenzali o di trovatori o di codici d'amore: questo mondo gli è ignoto. E non cura arte e non cerca pregio di lingua e di stile, anzi affetta parlare di plebe con quello stesso piacere con che i santi vestivano vesti di povero. Una cosa vuole: dare sfogo ad un'anima traboccante di affetto, esaltata dal sentimento religioso. Ignora anche teologia e filosofia e non ha niente di scolastico. Si capisce che un poeta così fuori di moda dovea in breve esser dimenticato dal colto pubblico, sì che le sue poesie ci furono conservate come un libro di divozione anzi che come lavoro letterario. E nondimeno c'è in Jacopone una vena di schietta e popolare e spon-

tanea ispirazione che non trovi ne' poeti colti finora discorsi. Se i mille trovatori italiani avessero sentito amore con la caldezza e l'efficacia che destano tanto incendio nell'anima religiosa di Jacopone, avremmo avuta una poesia meno dotta e meno artistica, ma più popolare e sincera.

Jacopone riflette la vita italiana sotto uno de' suoi aspetti con assai più di sincerità e di verità che non trovi in nessun trovatore. È il sentimento religioso nella sua prima e natia espressione, come si rivela nelle classi incolte, senza nube di teologia e di seolasticismo e portato sino al misticismo ed all'estasi. In comunione di spirito con Dio, la Vergine, i Santi e gli Angeli, parla loro con tutta dimestichezza, e li dipinge con perfetta libertà d'immaginazione, co' particolari più pietosi e più affettuosi che sa trovare una fantasia commossa dall'amore. Maria è soprattutto il suo idolo, e le parla con la familiarità e l'insistenza di chi è sicuro della sua fede e sa di amarla.

Di', Maria dolce, con quanto disio  
 Miravi 'l tuo figliuol Cristo mio Dio.  
 Quando tu il partoristi senza pena,  
 La prima cosa, credo, che facesti,  
 Sì l'adorasti, o di grazia piena,  
 Poi sopra il fien nel presepio il ponesti;  
 Con pochi e pover panni lo involgesti,  
 Maravigliando e godendo, cred'io.  
 O quanto gaudio avovi e quanto bene,  
 Quando tu lo tenevi nelle braccia!  
 Dillo, Maria, che forse si conviene  
 Che un poco per pietà mi satisfaccia.  
 Bacìavil tu allora nella faccia,  
 Se ben credo, e dicevi: — o figliuol mio!  
 Quando figliuol, quando padre e signore,  
 Quando Dio e quando Gesù lo chiamavi;  
 O quanto dolce amor sentivi al core,  
 Quando 'n grembo il tenevi ed allattavi!  
 Quanti dolci atti e d'amore soavi  
 Vedevi, essendo col tuo figliuol pio!  
 Quando un poco talora il dì dormiva,  
 E tu destar volendo il paradiso,  
 Pian piano andavi che non ti sentiva,  
 E la tua bocca ponevi al suo viso;  
 E poi dicevi con materno riso:  
 — Non dormir più chè ti sarebbe rio.

Sotto l'impressione del sentimento religioso Jacopone indovina tutte le gioie e le dolcezze dell'amor materno. Jaco-



pone non concepisce il divino nella sua purezza, come un teologo o un filosofo, ma vestito di tutto le apparenze e gli affetti umani. Questa è una scena di famiglia, colta dal vero, con una franchezza di colorito e con una grazia di movenze, tutta intuitiva. Preghiere, sdegni, follie d'amore, fantasie, estasi, visioni, tutto trovi in Jacopone al naturale e come gli viene di dentro: ciò che ci è più semplice e commovente, e ciò che ci è più strano e volgare. La forma è il sentimento esso medesimo; ed ora è soave, efficace, quasi elegante, ora stravagante e plebea. Ha una facilità che gli nuoce, ed un impeto di espressione che non dà luogo alla lima. Ma ne' suoi impeti gli escono forme di dire così fresche o felici, che non disdegnarono d'imitarlo Dante e il Tasso. Nè è meno terribile che soave: e vagliano a prova alcuni tratti:

Andiam tutti a vedere  
 Gesù quando dormia.  
 La terra, l'aria, il cielo  
 Fiorir, rider faccia:  
 Tanta dolcezza e grazia  
 Dalla sua faccia uscia.

La faccia di Gesù Bambino, il Natale, la Vergine, il Volo dell'anima al paradiso, gli Angioli sono visioni piene di grazia e di efficacia. Nascendo Gesù,

Le gerarchie superne  
 Dal cielo eran discese;  
 Lucean come lucerne  
 D'ardente foco accese  
 Le loro ale distese.

Gesù ha un corteggio di donne, che gli danzano intorno, Verginità, Umiltà, Carità, Speranza, Povertà, Astinenza: è qualche cosa di simile alle "tre sorelle", di Dante nella sua celebre canzone. (Tre donne intorno al cor mi son venute). Ecco in che modo Jacopone descrive l'Umiltà:

E questa era gioconda,  
 Onesta e mansueta,  
 E con la troccia bionda  
 E a cantar la più lieta;  
 D'ogni virtù repleta,  
 A me il capo chinava:  
 Tanto m'assicurava  
 Ch' i' presi a favellare.

Quella stessa immaginazione che dipinge con tanta grazia, rappresenta con evidenza terribile i terrori dell'anima peccatrice nel Giudizio Universale:

Chi è questo gran Sire,  
Rege di grande altura?  
Sotterra i' vorria gire,  
Tal mi mette paura.  
Ove potria fuggire  
Dalla sua faccia dura?  
Terra, fa' copritura,  
Ch'io nol veggia adirato.

Non trovo loco dove mi nasconda,  
Monte, nè piano, nè grotta o foresta:  
Chè la veduta di Dio mi circonda,  
E in ogni loco paura mi desta.

Tutti li monti saranno abbassati,  
E l'aire stretto e i venti conturbati,  
E il mare muggirà da tutt'i lati.  
Con l'acque lor staran fermi adunati  
I fiumi ad aspettare.

Allor udrai dal Ciel tromba sonare,  
E tutt'i morti vedrai suscitare,  
Avanti al tribunal di Cristo andare,  
E l' foco ardente per l'aria volare  
Con gran velocitate.

Jacopone non è un'apparizione isolata; ma si collega a tutta una letteratura latina popolare, animata dal sentimento religioso. Là trovi il *Salve Regina*, e l'*Ave Maris stella*, e il *Dies irae*, e drammi e vite di Santi scritte da uomini eloquenti o appassionati. Anche in volgare comparivano già Cantici o Laudi: di Bonifazio papa 'c'è rimasto un breve e rozzo cantico alla Vergine. I fatti della Bibbia, la passione e morte di Cristo, le visioni e i miracoli de' Santi, i lamenti e le preghiere delle anime purganti, le mistiche gioie del paradiso, i terrori dell'inferno, erano il tema comune de' predicatori o delle rappresentazioni nelle chiese e su per le piazze, sotto il nome di misteri, feste, moralità. E rimasta memoria di una visione dell'inferno con la quale Gregorio VII, quando era predicatore, atterrava l'immaginazione de' suoi uditori: ed è visione di un fantastico e di una crudezza di colori che mette il brivido. In Morra, mio paese nativo, ricordo che nella festa della Madonna, quando la processione è giunta



sulla piazza, compare l'Angiolo ohe fa l'annunzio. Ed è ancora la vecchia tradizione dell'Angiolo, che allora apriva la rappresentazione annunziando l'argomento. È nota la grande rappresentazione dell'altro mondo in Firenze, che, rottosi il ponte di legno sull'Arno, costò la vita a molte persone. (VILLANI, *Cronica*, VIII, 70).

Questa materia religiosa, che ispirò tanti capolavori di pittura e di scultura e di architettura, era efficacissima fonte di poesia, congiungendo in sé il fantastico e l'affetto, il divino e l'umano, e, nelle sue gradazioni dallo inferno al paradiso, facendo vibrar tutte le corde dello spirito. La sua tendenza troppo ascetica e spirituale era vinta dal grosso senso popolare che paganizzava e umanizzava tutto. In questa storia religiosa, il cui proprio teatro è l'altra vita, a cui questa è preparazione, l'uomo mescolava le sue passioni terrene, le sue vondotte, i suoi odii, le sue opinioni, i suoi amori. Maria ora l'anello che giungeva la terra al cielo, e il devoto le parla con tutta familiarità e le ricorda che la è stata pur donna. Jacopone dice:

Ricevi, donna, nel tuo grembo bello  
Le mie lagrime amare.  
Tu sai che ti son prossimo e fratello,  
E tu nol puoi negare.

Lei implora il trovatore nel suo colpevole amore, a lei si raccomanda anche oggi il brigante nello sue scellerate spedizioni. Maria, Gesù, i Santi, gli Angioli, Lucifero non bastano: l'immaginazione popolare personifica le virtù, e ne fa un corteggio di figure allegoriche alla Divinità, rappresentandole con ogni libertà, come fa Jacopone e come si vede ne' bassorilievi e in tante opere di scultura e di pittura. E, come il paganesimo ne' suoi ultimi tempi era interpretato allogoricamente, anche le figure pagane entrano in questo mondo, torte dal senso letterale e volte a significato generale, come Giove, Plutone, Amore, Apollo, le Muse, Caronte. Come il Papa aspirava a far sua tutta la terra, la storia religiosa assorbiva in sé tutt' i tempi e tutte le storie. In questa mescolanza univorsale, opera di una immaginazione primitiva e ancor rozza, non hai luce uguale e non fusione di tinte: domina un fondo oscuro, il sentimento di un di là della vita, di un infinito non rappresentabile, superiore alla forma, che riempie lo spazio di grandi ombre; e quelle mescolanze di divino e di ter-



reno, di antico e di moderno, di serio e di comico non sono ben fuse, anzi stannosi accanto crudamente e, in luogo di armonizzare, producono un'impressione irresistibile di eontrasto, di cose che cozzano. Quel difetto di luce è il gotico, e quel difetto di armonia è il grottesco: e però il gotico o il grottesco sono le prime forme artistiche di quel mondo, com'è nella sua prima ingenuità, non ancora vinto e domato dall'arte. Il sublime del gotico si sento nel giudizio universale di Jacopone, dove la "veduta di Dio,, ti circonda, senza che tu lo veda, chiarissimo al sentimento, inaccessibile all'immaginazione. Il peccatore vede suonar le trombe, turbarsi i venti, l'aria immobile, e i fiumi fermarsi, e il mare muggire, e il fuoco volare per l'aria; dappertutto si sente inseguito dalla "veduta di Dio,, ma non lo guarda, non gli dà forma: non è una immagine, è un sentimento senza forma, che riempie della sua ombra tutto lo spettacolo.

Di qui il grande effetto di due versi stupendi, che sono veri decasillabi sotto apparenza di endecasillabo, pieni di movimento e di armonia:

Chè la veduta di Dio mi circonda,  
E in ogni loco paura mi desta.

È il sentimento da cui sei preso innanzi alle grandi ombre di una cattedrale. Ma ciò che prevale in Jacopone è il grottesco, una mescolanza delle cose più disparate, senza nessun senso di convenienza e di armonia: il che, se fatto con intenzione, è comico; fatto con rozza ingenuità, è grottesco. Trovi il plebeo, l'indecente, il disgustoso misto coi più gentili affetti: ciò che è pure il carattere del Santo con le sue estasi e le sue stravaganze. E questo in Jacopone non è già un contrasto che celi alte intenzioni artistiche, ma rozza natura, così discordè e mescolata come si trova nella realtà. Ecco il principio del cantico 48:

O Signor, per cortesia,  
Mandame la malsania;  
A me la fevre quartana,  
La continua e la terzana:  
A me venga mal de d-nte,  
Mal de capo e mal de ventre,  
Mal de occhi e doglia de fianco,  
La postema al lato manco.

La poesia di Jacopone è proprio il contrario di quella de' trovatori. In questi è poesia astratta e convenzionale



e uniforme, non penetrata di alcuna realtà. In Jacopone è realtà ancora naturale, non ancora spiritualizzata all'arte; è materia greggia, tutta discorde, che ti dà alcuni tratti bellissimi, niente di finito e di armonico.

Accanto a questa vita religiosa ancora immediata e di prima impressione spunta la vita morale, un certo modo di condursi con regola e prudenza; e anch'essa è nella sua forma immediata e primitiva. Non è ragione o filosofia, è pura esperienza e tradizione, nella forma di motto o proverbio, che riassume la sapienza degli avi. Il motto rimato è la più antea forma di poesia nel nostro volgare. Ecco alcuni motti antichissimi:

Ancella donnea,  
 Se Donna follea.  
 In terra di lito  
 Non poner la vite.  
 Uomo che ode, vede e tace  
 Si vuol vivere in pace.  
 Chi parla rado  
 Tenuto è a grado.

Di questa fatta sono una filza di motti ammassati da Jacopone in un suo carme, una specie di catechismo a uso della vita, illustrati brevemente da qualche immagine o paragone, ora goffo, ora egregio di concetto e di forma. Sulla vanità della vita dice:

Lo fior la mane è nato,  
 La sera il véi seccato.

Ciò che, nella sua semplicità, ha più efficacia che la elegante traduzione dello stesso concetto fatta dal Poliziano, la quale ti pare una Venero intonacata e lisciata:

Fresca è la rosa di mattino: e a sera  
 Ell'ha perduta sua bellezza altera.

I motti di Jacopone sono pensieri morali espressi per esempio e per immagini, come fa l'immaginazione popolare, e nella loro brevità e succo è la principale attrattiva.

Ove temi pericolo,  
 Non fare spesso posa.  
 Sappi di polver tollere  
 La pietra preziosa,  
 E da uom senza grazia  
 Parola graziosa;  
 Dal folle sapienzia,



E dalla spina rosa.  
Prende esempio da bestia  
Chi ha mento ingegnosa.  
Vediamo bella immagine  
Fatta con vili deta:  
Vasello bello ed utile  
Tratto di sozza creta;  
Pigliam dai laidi vermini  
La preziosa seta,  
Vetro da laida cenere,  
E da ramo moneta.  
Non dimandare agli uomini  
Che lor nega natura....  
E non pregar la scimia  
Di bella portatura,  
Nè il bue, nè l'asino  
Di dolce parlatura....  
Quel che non si conviene,  
Ti guarda di non fare:  
Nè messa ad uomo laico,  
Nè al prete saltare;  
Non dece spada a femmina,  
Nè ad uom lo filaro....  
Non piace, se 'n suo loco  
Non ponesi, la cosa:  
Innanzi che ti calzi,  
Guarda da qual piè è l'uosa;  
Se leggi, non far punto  
Dove non è la posa;  
Dov'è piana la lettera,  
Non fare oscura glosa.  
In ogni cosa al prossimo  
Ti mostra mansueto....  
Da nimistate guardati,  
Se vuoi viver quieto....  
A quel modo conformati  
Che trovi nel paese:  
Al Genovese, in Genova,  
Ed in Siena, al Sanese.  
Uomo che spesso volgesi,  
Da tuo consiglio caccia:  
Se vedi volpe correre,  
Non dimandar la traccia;  
Non ti sforzare a prendere  
Più cho non puoi con braccia:  
Chè nulla porta a casa  
Chi la montagna abbraccia....



Quando puoi esser umile,  
 Non ti dimostrar forte:  
 Il muro tu non rompere,  
 Se aperte son le porte....  
 Con signoro non prendere,  
 Se tu puoi, quistione;  
 Ch'ei ti ruba ed ingiuria  
 Per piccola cagione,  
 E tutti gli altri gridano:  
 — Messere ha la ragione.... —

Uomo senz'amicizia  
 Castello è senza mura...  
 Quell'è buona amicizia,  
 Che d'ogni tempo dura:  
 Povertà non la parte,  
 Nè nulla rìa ventura.  
 Quel che tu dici in camera,  
 Non dire in ogni loco:  
 A piaga metti unguento,  
 Non vi metterò il foeco....

E così hai motto a motto, spesso senz'altro legame che il caso, qual più, qual meno felice, in quella forma sentenziosa ed esemplata, che è propria dell'immaginazione popolare, prima ancora che nasca la favola e il racconto. E trovi certe più gusto in queste prime rezze infermazioni così piene della vita e del sentire comune, che nei sonetti e canzeni morali in forma più artificiosa, ma contorta e scolastica, di Onesto e Semprobene e altri trovatori.

Questi uomini con tanti proverbi in bocca e con tanta divozione alla Madonna e a' Santi, con l'immaginazione piena di leggende e avventure cavalleresche, avevano nel piccolo spazio del comune una vita politica ancora più vivace e concentrata che non è oggi, allargata com'è, diffusa in quegl'immensi spazii che si chiamano "regni,,. Certo, i costumi si pulivano come la lingua; ma religione e cavalleria, misteri e romanzi, se colpivano le immaginazioni, poco bastavano a contenere e regolare le passioni suscitata con tanta veemenza dalle lotte municipali. Questa vita era troppo leale, troppo appassionata, e troppo presente, perchè potesse esser vista con la serenità e la misura dell'arte. Si manifesta con la forma gresselana dell'ingiuria, appena talora rallegrata da qualche lampo di spirito. Un esempio è il verso:

Quando l'asino raglia, un gelfo nasce.



Questa forma primitiva dell'odio politico, amara anche nel motteggio e nell'epigramma o così sventuratamente feconda tra noi anche ne' tempi più civili, non esce mai dalle quattro mura del comune, con particolari e allusioni così personali, che manca con la chiarezza ogni interesse: prova ne sieno i sonetti di Rustico. Certo, in questo antico esempio di satira politica vedi il volgare condotto a tutta la sua perfezione, e ci senti uno spirito e una vivacità propria dell'acuto ingegno fiorentino. Ma che interesse volete voi che prendiamo per Donna Gemma o Messer Fastello e Messer Messerino e Ser Cerbiolino, con quel suo parlare sotto figura per allusioni, che non ne comprendiamo un'acca? Ciò che è meramente personale muore con la persona. Il comune sembra un castello incantato, dove l'uomo entrando ignori tutto ciò che vive e si muove al di fuori. Nessun vestigio de' grandi avvenimenti di cui l'Italia era stata ed ora il teatro; niente che accennasse ad alcuna partecipazione alle grandi discussioni tra papato e impero, tra guelfi o ghibellini, o rivelasse un sentimento politico elevato e nazionale, al di sopra della cerchia del comune. Tutto è piccolo, tutto va a finire là, nella piccola maldicenza sulla piazza del comune. Di ciò che si passava in Italia, appena un'ombra trovi in un sonetto di Orlandino Orafo, coo delle preoccupazioni e ansietà pubbliche, quando Carlo d'Angiò andava ad investire Re Manfredi in Benevento. Ma ciò che preoccupa Orlandino non è il risultato politico o nazionale della lotta, ma la grande strage che ne verrà:

Ed avverrà tra lor fero battaglia,  
 E fia sanfaglia — tal, che molta gente  
 Sarà dolente, — chi che n'abbia gioia.  
 E molti buon destrieri coverti a maglia,  
 In quella taglia — saran per niente;  
 Qual fia perdente — allor convien che muoia.

A lui è uguale chi vinca o chi perda. Ciò che gli fa impressione, è la lotta in sè stessa co' suoi accidenti. Lo diresti uno spettatore posto fuori de' pericoli e delle passioni de' combattenti, che contempla avido di emozioni i vari casi della pugna.

Questa rozzezza della vita italiana sotto i suoi vari aspetti, religioso, morale, politico, spicca più, perchè in evidente contrasto con la precoce coltura scientifica, divoluta il principale interesse di quel tempo. La scienza era

come un mondo nuovo, nel quale tutti si precipitavano a guardare. Ma la scienza era come il Vangelo, che s'imparava o non si discuteva. A quel modo che trojani, romani, franchi e saraceni, santi e cavalieri orano nell'immaginazione un mondo solo; Aristotele, Platone, Tommaso o Bonaventura, orano una sola scienza. Il maggiore studio era sapere, o chi sapeva più, era più ammirato; nessuno domandava quanta concordia e profondità era in quel sapere. Perciò venne a grandissima fama ser Brunetto Latini. Il suo *Tesoro* e il *Tesoretto* furono per lungo tempo meraviglia delle genti, stupito che un uomo potesse saper tanto ed esporre in verso Aristotele o Tolomeo. Di che nessuno oggi saprebbe più nulla, se Dante non avesse eternato l'uomo e il suo libro in quei versi celebri:

Sieti raccomandato il mio Tesoro,  
Nel quale i' vivo ancora

(*Inf.*, XV, 119).

La scienza in Brunetto è materia così rozza e greggia, com'è la vita religiosa in Jacopone e la vita politica in Rustico. Il suo studio è di cacciar fuori tutto quello che sa, così crudamente come gli è venuto dalla scuola e senza farlo passare a traverso del suo pensiero. Ciò che dice gli pare così importante, e pareva così importante a' suoi contemporanei, ch'egli non chiede altro, e nessuno chiedeva altro a lui. Quella sua onciologia non è che prosa rimata.

Brunetto fu maestro di Guido Cavalcanti e di Dante, che compirono i loro studii nell'Università di Bologna, dalla quale uscì pure Cino da Pistoia. Si sente in tutti e tre la scuola di Guido Guinicelli. Amore si scioglie dalle tradizioni cavalleresche o diviene materia di teologia e di filosofia. Si discute sulla sua origine, su' suoi fenomeni o sul suo significato. Nella sua apparenza volgare esso adombra quella forza che move il sole e le stelle; il poeta lascia al volgo il senso letterale, e cerca un soprasenso, il senso teologico e filosofico, di cui quello sia il volo. Il "lettore", con le sue abitudini scientifiche disprozza il fenomeno amoroso, e cerca dietro di quello la scienza. L'esistente non è per lui che un velo del pensiero, una forma dell'essere; Cino da Pistoia chiama Arrigo di Lussemburgh *forma del bene*;<sup>1</sup> il corpo è un velo dello spirito; la

<sup>1</sup> Canzone; "L'alta virtù, che si ritrasse al Cielo", v. 43.



donna è la forma di ogni perfezione morale o intellettuale: spiritualismo religioso e idealismo platonico si fondono e fanno una sola dottrina. L'allegoria, che era già prima la forma naturale di una coltura poco avanzata, diviene una forma fissa del pensiero teologico e filosofico, disposizione dello spirito aiutata dall'uso invalso di cercare il senso allegorico a spiegazione della mitologia e del senso letterale biblico. Ma il pensiero, esercitato nelle lotte scolastiche, era già tanto vigoroso che poteva anco bastare a sè stesso ed avere la sua espressione diretta. Perciò nella poesia entra non solo l'allegoria, ma il nudo concetto scientifico, sviluppato dal ragionamento e da tutt' i procedimenti scolastici. Cino, Cavalcanti e Dante erano tra' più dotti e sottili disputatori che fossero mai usciti dalla scuola di Bologna. La loro mente robusta era stata educata a guardare in tutte le cose il generale e l'astratto, e a svilupparlo col sussidio della logica e della rettorica. Prima di esser poeti sono scienziati. Anche verseggiando, ciò che ammirano i contemporanei è la loro scienza.

Cino, maestro di Francesco Petrarca o del sommo Bartolo, fu dottissimo giureconsulto. Il suo commento sopra i primi nove libri del Codice fu la maraviglia di quella età. Ristoratore del diritto romano, aperse nuove vie alla scienza, e non fu uomo, come dice Bartolo, che più di lui desse luce alla civil giurisprudenza. L'amore di Selvaggia lo fece poeta, ma non potè mutare la sua mente. In luogo di rappresentare i suoi sentimenti come poeta, egli li sottopone ad analisi come critico e ne ragiona sottilmente. Posto fuori della natura e nel campo della astrazione, ogni limite del reale si perde; e quella stessa sottigliezza che legava insieme i concetti più disparati e ne traeva argomentazioni e conclusioni fuori di ogni realtà e di ogni senso comune, creava ora una scolastica poetica, o per dirla col suo nome, una rettorica ad uso dell'amore, piena di figure e di esagerazioni, dove vedi comparire gli "spiritelli d'amore", che vanno in giro e i sospiri che parlano. In luogo di persone vive, abbondano le personificazioni. In un suo sonetto de' meglio condotti e di grande perfezione tecnica vuol dire che nella sua donna è posta la salute, meta sì alta, che avanza ogni sforzo d'intelletto, e però non resta altro che morire. Questo è rettorica, non solo per la strana esagerazione del concetto, ma per il modo dell'esposizione scolastica e dottrinale,



Questa donna che andar mi fa pensoso,  
 Porta sul viso la virtù d'Amore:  
 La qual fa disvegliar altrui nel core  
 Lo spirito gentil cho v'è nascoso.  
 Ella m'ha fatto tanto pauroso,  
 Poscia ch'io vidi quel dolce Signore  
 Negli occhi suoi con tutto il suo valore,  
 Ch' i' le vo presso e riguardar non l'oso;  
 E s'avvien poi che quei begli occhi miri,  
 Io veggio in quella parte la salute,  
 Ovo lo mio intelletto non può gire.  
 Allor si strugge sì la mia vertute,  
 Che l'anima che movo li sospiri,  
 S'acconcia per voler dal cor fuggire.

Una così strana esagerazione non può essere scusata che dall'impeto e dalla veemenza della passione. Ma qui non ce n'è vestigio; ed hai invece una specie di tema astratto che si fa sviluppare nelle scuole per esercizio di retorica. La prima quartina è una maggiore di sillogismo; intelletto, animo, core, sospiri, virtù di onore e spirito gentile, sono le sottili distinzioni o astrazioni delle scuole. Esule ghibellino, si levò a grande speranza, quando seppe della venuta di Arrigo di Lussemburgo; e quando seppe della sua morte, scrisse una canzone. Quale materia di poesia! dove dovrebbero comparire le speranze, i disinganni, le illusioni e i dolori dell'esule. Ma è invece una esposizione a modo di scienza sulla potenza della morte e l'immortalità della virtù. Ancora più astratta e arida è la canzone sulla natura d'amore di Guido Cavalcanti, dottissimo di filosofia e di retorica; la qual canzone fu tenuta miracolo da' contemporanei.

Adunque, la vita religiosa, morale e politica era appena nella sua prima formazione, e la splendida vita che raggiava da Bologna era anch'essa materia greggia, pretta vita scientifica, messa in versi.

Siamo alla seconda metà del Dugento. La Sicilia, malgrado la sua Nina, è già nell'ombra. I due centri della vita italiana sono Bologna e Firenze, l'una centro del movimento scientifico, l'altra centro dell'arte. Noll'una prevaleva il latino, la lingua do'dotti; nell'altra prevaleva il volgare, la lingua dell'arte.

L'impulso scientifico partito da Bologna, traendosi appresso anche la poesia, dava il bando alla superficiale galanteria de'trovatori: il pubblico domandava cose e non parole. E si formò una coscienza scientifica ed una scuola

poetica conferme a quella. Il tempo de' poeti spontanei e popolari finisce per sempre.

Il nuovo poeta scrive con intenzione. Più che poeta, egli è lume di scienza; si chiamò Brunetto Latini, l'enciclopedico; Cino, il primo giureconsulto dell'età; Cavalcanti, filosofo prestantissimo; Dante, il primo dottore e disputatore de' tempi suoi. Scrivono versi per bandire la verità, spiegare popolarmente i fenomeni più astrusi dello spirito e della natura. La poesia è per loro un ornamento, la bella veste della verità o della filosofia, "uso amoroso di sapienza,,", come dice Dante nel *Convito* (III, 12). Ci è dunque in loro una doppia intenzione. Ci è una intenzione scientifica. Ma ci è pure una intenzione artistica, di ornare e di abbellire. L'artista comparisce accanto allo scienziato. Questo doppio uomo è già visibile in Guido Guinicelli.

È in Toscana, massime in Firenze, che si forma questa coscienza dell'arte. Il volgare, venuto già a grande perfezione, era parlato e scritto con una proprietà e una grazia di cui non era esempio in nessuna parte d'Italia. Se i poeti superficiali dispiacevano a Bologna, i poeti incolti e rozzi non piacevano a Firenze. A lungo andare non vi poterono essere tollerati Guittone e Brunetto, e sorgeva la nuova scuola, la quale, se a Bologna significava "scienza,,", a Firenze significava "arte,,",.

Questo primo svegliarsi di una coscienza artistica è già notato in Cino. Egli scrive con manifesta intenzione di far rime polite e leggiadre, e cerca non solo la proprietà, ma anche la venustà del dire. Aveva animo gentile e affettuoso e orecchio musicale. Se a lui manca la ovidenza e l'efficacia, virtù della forza, non gli fa difetto la melodia e l'eleganza, con una certa vena di tenerezza. Fu il precursore del grande suo discepolo, Francesco Petrarca.

Ecco un esempio della sua maniera:

Poichè saziar non posso gli occhi miei  
 Di guardare a Madonna il suo bel viso;  
 Mireròl tanto fiso  
 Ch'io diverrò felice lei guardando.  
 A guisa d'Angel che di sua natura  
 Stando su in altura  
 Divien beato sol vedendo Iddio;  
 Così, essendo umana criatura,  
 Guardando la figura  
 Di questa donna, che tiene il cor mio,  
 Potria beato divenir qui io.

Raccomando agli studiosi la canzone sugli occhi della sua Donna che ispirò lo "tre sorelle", del Petrarca, il quale ne imitò ancho la fine, che è piena di grazia:

Or se prendete a noia  
 Lo mio amor, occhi d'amor rubegli,  
 Foste per comun ben stati men begli:  
 Agli occhi della forte mia nemica  
 Fa', Canzon, che tu dica:  
 Poi che veder voi stessi non possete,  
 Vedete in altri almen quel che voi sète.<sup>1</sup>

E ci ha pure parecchi sonetti, dove Cino in luogo di filosofare e sottillizzare si contenta di rappresentare con semplicità il suo stato, e sono teneri ed affettuosi. Meno apparisce dotto, e più si rivela artista.

La coscienza artistica si mostra in Cino nelle qualità tecniche ed esteriori della forma. La sua principale industria è di sviluppare gli elementi musicali della lingua e del verso, nè fino a quel tempo la lingua sonò sì dolce in nessun poeta, rendendo imagine di un bel marmo polito da cui sia rimossa ogni asprezza e disuguaglianza. Ma qualità più serie e più profonde si rivelano in Guido Cavalcanti. Anche in lui la perfezion tecnica è somma, anzi in lui è scienza. Innamorato della lingua natia, pose ogni studio a dirozzarla, a fissarla, e scrisse una grammatica e un'arte del dire. Egli, nota Filippo Villani, dilettandosi degli studii rettorici, essa arte in composizioni di rime volgari elegantemente ed artificiosamente tradusse. Di che si vede quanta impressione dovè fare su' contemporanei di Guittone e Brunetto Latini tanto e sì nuovo artificio spiegato come scienza e applicato come arte. Così Guido divenne il capo della nuova scuola, il creatore del nuovo stile, e oscurò Guido Guinicelli:

Così ha tolto l'uno all'altro Guido  
 'La gloria della lingua. (Purg., XI, 97).

Ma la gloria della lingua non bastava a Guido, a cui lingua e poesia erano cose accessorie, semplici ornamenti: sostanza era la filosofia. Perciò aveva a disdegno Virgilio, parendogli, dice il Boccaccio,<sup>2</sup> *la filosofia, siccome ella è, da molto più che la poesia.* "Sottilissimo dialettico", come lo

<sup>1</sup> Canzone: « Quando amor gli occhi rilucenti e begli », v. 52.

<sup>2</sup> Comm. al canto X dell'*Inferno*.



chiama Lorenzo de' Medici,<sup>1</sup> introduce nella poesia tutte le finezze rettoriche e scolastiche, e mira a questo: non solo di dir bene, ma dir cose importanti. I contemporanei studiarono la sua canzone dell'amore, come si fa un trattato filosofico, e ne fecero commenti, come si soleva di Aristotele e di san Tommaso: ancho più tardi il Ficino vi cercava le dottrine di Platone. Così Guido era tenuto eccellente non solo come artificioso ed elegante dicitore, ma come sommo filosofo.

Questo voleva Guido e questo ottenne, questo gli bastò ad acquistare il primo posto fra i contemporanei. Salutarono in lui lo scienziato e l'artista.

Ma Guido fu dotto più che scienziato. Fu benemerito della scienza perchè la divulgò, non perchè vi lasciasse alcuna sua orma propria. E fu artefice più che artista, inteso massimamente alla parte meccanica e tecnica della forma: vanto non piccolo, ma che tocca la sola superficie dell'arte.

La gloria di Guido fu là dov'egli non cercò altro che un sollievo e uno sfogo dell'animo. Fu là ch'egli, senza volerlo e saperlo, si rivelò artista e poeta. Vi sono uomini che i contemporanei ed essi medesimi sono incapaci di apprezzare. Guido era più grande ch'egli stesso e i suoi contemporanei non sapevano.

Guido è il primo poeta italiano degno di questo nome, perchè è il primo che abbia il senso e l'affetto del reale. Le vuote generalità de' trovatori, divenute poi un contenuto scientifico o rettorico, sono in lui cosa viva, perchè, quando scrive a diletto o a sfogo, rendono le impressioni e i sentimenti dell'anima. La poesia, che prima pensava e descriveva, ora narra e rappresenta, non al modo semplice e rozzo di antichi poeti, ma con quella grazia e finitezza a cui era già venuta la lingua, maneggiata da Guido con perfetta padronanza. Qui sono due forosette, egregiamente caratterizzate, che gli cavano di bocca il suo segreto d'amore. Là è una pastorella che incontra nel boschetto, e ti abbozza una scena d'amore colta dal vero. Sono gli stessi concetti de' trovatori, ma realizzati; non solo ornati e illeggiadriti al di fuori, ma trasformati nella loro sostanza, divenuti caratteri, immagini, sentimenti, cioè a dire vita e azione. Senti là dentro l'anima dello scrittore, ora lieta e sovrana che si esprime con una

<sup>1</sup> Epistola a Federigo d'Aragona.



grazia ineffabile come nelle ballate delle forosette e della pastorella, ora penetrata di una malinconia che si effonde con dolcezza negli amabili sogni dell'immaginazione e nella tenerezza dell'affetto, come nella ballata, che scrisse esulo a Sarzana, il canto del cigno, il presentimento della morte. Qui lo scienziato sparisce e la retorica è dimenticata. Tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l'espressione. Il poeta non pensa a "gradire", a cercare effetti, a fare impressione con le sottigliezze della dottrina e della retorica: scrive sè stesso, come si sento in un certo stato dell'animo, senz'altra pretensione che di sfogarsi, di espandersi, segnando la via nella quale Dante fece tanto cammino. I posteri poterono applicare a lui quello che Dante disse di sè:

. . . . io mi son un che, quando  
Amore spira, noto ed a quel modo  
Ch'ei detta dentro, vo significando. (Purg., XXIV, 52).

Il che non avvenne di Lentine, di Guittone, rimasti al di qua del *dolce stil nuovo*, perchè esagerarono i sentimenti, andarono al di là della natura, per *gradire*, piacere ai lettori.

E qual più a gradire oltre si mette,  
Non vede più dall'uno all'altro stilo. (Ivi, 61).

Di questo "dolce stil nuovo", il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. La nuova scuola non era altro che una coscienza più chiara dell'arte. La filosofia per sè sola fu stimata insufficiente, e si richiese la forma. Guittone d'Arezzo non fu più apprezzato, quantunque *di filosofia ornatissimo, grave e sentenzioso*, come dice Lorenzo de' Medici, perchè gli mancava lo stile, *alquanto ruvido e severo, nè di alcun dolce lume di eloquenza acceso*. (Epist. cit.) Anche Benvenuto da Imola chiama nude le sue parole e lo commenda per le gravi sentenze ma non per lo stile. Nascava in Firenze un nuovo senso, il senso della forma.

A quel tempo fra tante feroci gare politiche la letteratura era nel suo fiore in tutta Toscana e sotto i più diversi aspetti. Dante da Majano era un'eco de' trovatori, con la sua Nina siciliana. Guittone, Brunetto, Orbiciani da Lucca erano poeti dotti, ma rozzi, come i bolognesi Onesto e Semprebene. Ma già il culto della forma, l'amore del "bello stile", si sente in parecchi poeti. Dino Frescobaldi,



Rustico di Filippo, Guido Novello, Lapo Gianni, Cecco d'Ascoli sono il corteggio, nel quale emerge la figura di Guido Cavalcanti.

Ma ben presto al nome di Guido Cavalcanti si accompagna quello di Dante Alighieri, legati insieme da una amicizia che non si ruppe se non per morte. Parvero le "nuove rime", (*Purg.*, XXIV, 50) e fu tale l'impressione ch'ei sali subito accanto a Cavalcanti. Sembrò che avesse risolto il problema di esprimere le profondità della scienza in bella forma: ultimo segno a cui si mirava. Perciò ebbe molta voga la sua canzone:

Donne, ch'avete intelletto d'amore; (*Vita Nuova*, XIX).

e ancora più l'altra:

Voi che, intendendo, il terzo ciel moveto. (*Conv.*, II).

Dante avea la stessa opinione. Il dotto discepolo di Bologna mira poetando a divulgare la scienza, usando modi piani e aperti alla intelligenza comune. Nella canzone, dove esorta la donna a dispregiare uomo che *da sè virtù fatta ha lontana*, dico:

Ma perocchè 'l mio diro util vi sia,  
Discenderò del tutto  
In parte, ed in costrutto  
Più lievo, perchè men grave s'intenda;  
Chè rado sotto benda  
Parola oscura giugne allo 'ntelletto;  
Per che parlar con voi si vuole aperto.<sup>1</sup>

E quando pure è costretto a celare "sotto benda", i suoi concetti, aggiunge un commento in prosa e dichiara egli medesimo la sua dottrina. Tale è il commento che fa alla canzone:

Voi che, intendendo, il terzo ciel moveto;

e, parendogli che senza quel commento la canzone, presa in sè stessa, rimanga fuori dell'intelligenza volgare, finisce così:

Canzone, i' credo che saranno radi  
Color che tua ragion intendan bene,  
Tanto lor parli faticosa e forte:  
Onde, se per ventura egli addiviene  
Che tu dinanzi da persone vadi,  
Che non ti paian d'essa bene accorte,  
Alor ti priego che ti riconforte,  
Dicendo lor, diletta mia novella:  
— Ponete mente almen com'io son bella. (*Conv.*, II).

<sup>1</sup> In quella che comincia "Daglia mi reca nello core ardire", vv. 22-53.



C'era dunque nell'intenzione di Dante di bandire i veri della scienza ora nella forma diretta dal ragionamento, ora sotto il velo dell'allegoria, ma in modo che la poesia, quando anche non fosse compresa da' più, avesse un valore in sè stessa, fosse bella e diletta. Era la teoria della nuova scuola nella sua più alta espressione, una coscienza artistica più chiara e più sviluppata. Il rispetto della verità scientifica è tale, che Dante si domanda come, essendo Amore non sostanza ma accidente, possa egli farlo ridere e parlare, come fosse persona. (*Vita Nuova*, XXV). E adduce a sua difesa che i rimatori, che fanno versi in volgare, hanno gli stessi privilegi de' poeti, nome che dà ai latini, i quali, come Virgilio, Ovidio, Lucano, Orazio, diedero moto e parole alle cose inanimate: il che egli chiama *rimare sotto vesta di figura o di colore rettorico*, qualificando rimatori stolti quelli che domandati non sapessero *dinudare le loro parole da cotal vesta*. Onde si vede che Dante e Cavalcanti, ch'egli qui chiama il suo "primo amico", spregiavano e questi rimatori stolti, che usavano rettorica vuota di contenuto,<sup>1</sup> e quelli che ti davano un contenuto scientifico nudo, senza rettorica. Qui è tutta la nuova scuola poetica, rimasta per molti secoli l'ultima parola della critica italiana: ciò che il Tasso chiamò *condire il vero in molli versi*.

Con queste teorie, con queste abitudini della mente parecchie canzoni e sonetti sono ragionamenti con lume di rettorica, concetti coloriti. Di tal natura è la canzone sulla "gentilezza,, o nobiltà:

Le dolci rime d'amor ch'ì solia. (Conv., IV).

e l'altra:

Amor, tu vedi ben che questa donna,

dove "sotto colore rettorico,, di donna amata rappresenta gli effetti che sul suo animo produce lo studio della filosofia. I fenomeni dell'amore e della natura sono spiegati scientificamente, più che rappresentati, com'è l'inverno nella canzone:

Io son venuto al punto della rota,

e come è l'amore nella canzone:

Amor, che muovi tua virtù dal cielo,

<sup>1</sup> Dice così: "Questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente,,. (*Vita Nuova*, XXV).



e come è la bellezza nella canzone:

Amor che nella mento mi ragiona. (Conv., III).

Delle canzoni allegoriche e scientifiche la più accessibile e popolare è quella delle tre donne, Drittura, Larghezza, Temperanza, "germane d'amore", che cacciate dal mondo vanno mendicando.

Ciascuna par dolente e sbigottita,  
Come persona discacciata e stanca,  
Cui tutta gente manca,  
E cui virtute e nobiltà non vale.  
Tempo fu già nel quale,  
Secondo il lor parlar, furon dilette;  
Or sono a tutti in ira ed in non cale.<sup>1</sup>

Qui il poeta non ragiona ma narra e rappresenta. Il concetto scientifico è vinto dalla vivacità della rappresentazione e dalla elevatezza del sentimento. Il colore rettorico non è semplice colorito, ma è la sostanza.

In queste canzoni scientifiche Dante mostra ben altra forza e vivacità e ricchezza di concetti e di colori che i due Guidi. Egli fu il suo proprio comentatore, avendo nella Vita Nuova e nel Convito spiegata l'occasione, il concetto, la forma delle sue poesie. E quanto alla parte tecnica, all'uso della lingua, del verso e della rima, nel suo libro *De vulgari eloquio* mostra che ne intendeva tutt'i più riposti artifici. I contemporanei trovavano in queste poesie il perfetto esempio della loro scuola poetica: la maggior dottrina sotto la più leggiadra veste rettorica.

Il mondo lirico di Dante è la stessa materia che s'era ita finora elaborando, con maggior varietà e con più chiara coscienza. Il Dio di questo mondo è Amore, prima con le ammirazioni, i tormenti e le immaginazioni della giovinezza, poi con un misticismo ed un entusiasmo filosofico. Amore non può operare che ne' cuori gentili: perciò gli amanti sono chiamati "fini", e "cortesi". Gentilezza non nasce da nobiltà o da ricchezza, ma da virtù. E però le virtù sonò "suore d'amore", e fanno star lucente il suo dardo finchè sono onorate in terra. Ma la virtù è in pochi, e l'amore è perciò *di pochi vivanda*. L'obbietto dell'amore è la bellezza, non il *bello di fuori*, le parti nude, ma il

<sup>1</sup> Canzone: "Tre donne intorno al cuor mi son venute", v. 9.



*dolce pomo*, concesso solo a chi è amico di virtù.<sup>1</sup> La bellezza non si mostra se non a chi la intende: amore è chiamato dagli antichi *intendanza*, e Dante non dice sentire amore, ma avere intelletto d'amore. (*Vita Nuova*, XIX). Ad appagare l'amore basta il vedere, la contemplazione. Vedere è amore, amore è intendere.

E chi *la vede* e non se n'innamora,<sup>2</sup>  
D'amor non averà mai intelletto.

Le intelligenze celesti muovono le stelle intendendo:

Voi che, intendendo, il terzo ciel movete. (*Conv.*, II).

Dio move l'universo pensando:

Costei pensò chi mosse l'universo. (*Ivi*, III).

Nè altro è amore nell'uomo che *nova intelligenza che lo tira su*, lo avvicina alla prima intelligenza. La donna, esemplare d'ella bellezza, è *nobile intelletto*:

. . . . . O nobile intelletto,  
Oggi fa l'anno che nel ciel salisti. (*Vita Nuova*, LXI, XXXIV).

La donna è perciò il viso della conoscenza, la bella faccia della scienza, che invaghisce l'uomo o sveglia in lui *nova intelligenza*, lo fa intondere. La donna dunque è la scienza essa medesima, è la filosofia nella sua bella apparenza: e questo è la bellezza, il "dolce pomo", consentito a pochi. Intendere è amore, e amore è operare come s'intende; perciò filosofia è *uso amoroso di sapienza*, scienza divenuta azione mediante l'amore. La virtù non è altro che sapienza, vivero secondo i dettati della scienza. Perciò l'amante è chiamato saggio: e la donna è saggia prima di esser bella:

Beltate appare in saggia donna pui  
Che piace agli occhi. (*Ivi*, XX).

La beltà non è altro che l'apparenza della saggezza, sì che piaccia e innamorì di sè.

Con questo misticismo filosofico si accordava il misticismo religioso, secondo il quale il corpo è velo dello spirito, e la bellezza è la luce d'ella verità, la faccia di Dio, somma Intelligenza, contemplazione degli Angioli e dei

<sup>1</sup> Nella canzone: "Tre donne intorno al cuor....", vv. 31, 93, 94, 99.

<sup>2</sup> Ballata: "Io mi son pargoletta", vv. 6-7.

Santi, Dio, gli Angioli, il Paradiso rappresentano anche qui la loro parte. Teologia e filosofia si danno la mano.

È la prima volta che questo contenuto esce fuori nella sua integrità e con così perfetta coscienza. È l'idealismo di quel tempo, con la sua forma naturale, l'allegoria. Aggiungi l'opera della immaginazione che dà alle figure tanta vivacità di colorito, ed hai l'ultimo segno di perfezione che si poteva allora desiderare.

### III.

#### LA LIRICA DI DANTE.

Fin qui giunge la coscienza di Dante. Se gli domandi più in là, ti rispondo come Raffaello: *noto, quando amore spira*: ubbidisco all'ispirazione. E appunto, se vogliamo trovar Dante, dobbiamo cercarlo qui, fuori della sua coscienza, nella spontaneità della sua ispirazione. Innanzi tutto, Dante ha la serietà e la sincerità dell'ispirazione. Chi legge la *Vita Nuova*, non può mettere in dubbio la sua sincerità. Ci si vede lo studente di Bologna, pieno il capo di astronomia e di cabala, di filosofia e di retorica, di Ovidio e di Virgilio, di poeti e di rimatori; ma tutto questo non è la sostanza del libro: ci entra come colorito e ne forma il lato grottesco. Sotto l'abito dello studente ci è un cuore puro e nuovo, tutto aperto alle impressioni, facile alle adorazioni e allo disperazioni; ed una fervida immaginazione che lo tiene alto da terra e vagabondo nel regno de' fantasmi. L'amore per la bella fanciulla, involta di "drappo sanguigno", ch'egli chiama Beatrice, ha tutt'i caratteri di un primo amore giovanile, nella sua purezza e verginità, più nell'immaginazione che nel cuore. Beatrice è più simile a sogno, a fantasma, a ideale celeste, che a realtà distinta e che produca effetti propri. Uno sguardo, un saluto è tutta la storia di questo amore. Beatrice morì angelo prima che fosse donna, e l'amore non ebbe tempo di divenire una passione, come si direbbe oggi; rimase un sogno ed un sospiro. Appunto perchè Beatrice ha così poca realtà e personalità, esiste più nella mente di Dante che fuori di quella, ed ivi coesiste e si confonde con l'ideale del trovatore, l'ideale del



filosofo e del cristiano: mescolanza fatta con perfotta buona fede, e perciò grottesca certo, ma non falsa e non convenzionale. Queste, che presso gli altri sono astrattezze scolastiche o rettoriche, qui sono cacciate nel fondo del quadro; sono non il quadro, ma contorni e accessori. Il quadro è Beatrico, non così roale che tiri e chiuda in sè l'amante, ma reale tanto che opera con efficacia sul suo cuore e sulla sua immaginazione. Non ci è proprio l'amante, ma ci è il poeta, che per questo o quello incidente anche minimo del suo amore si sente mosso a scrivere sè stesso in un sonetto o in una canzone. Quando il suo animo è tranquillo, fa capolino il dottore, il retore e il rimatore; ma quando il suo animo è veracemente commosso, Dante gitta via il suo berretto di dottore o le sue regole rettoriche e le sue reminiscenze poetiche, e ubbidisce all'ispirazione. Allora è Beatrice, solo Beatrice che occupa la sua mente, e le sue impressioni, appunto perchè immediate e sincere, sono quasi pure di ogni mescolanza. Il suo amore si rivela schietto come lo sente, più adorazione e ammirazione che appassionato amore di donna. Tale è il sonetto

Tanto gentile e tanto onesta pare.](*Vita Nuova*, XXVI).

E tale è la ballata, ove, con la grazia e l'ingenuità di una fanciulla scesa pur ora di cielo, così parla Beatrice:

Io mi son pargoletta bella e nova,  
 E son venuta per mostrarmi a vui  
 Dalle bellezze e loco dond'io fui.  
 Io fui del cielo o tornerovvi ancora  
 Per dar della mia luce altrui diletto;  
 E chi mi vede e non se n'innamora,  
 D'amor non averà mai intelletto.  
 Ciascuna stella negli occhi mi piove  
 Della sua luce e della sua virtute:  
 Le mie bellezze sono al mondo nuove,  
 Perocchè di lassù mi son venute.

Questo non è allegoria e non è concetto scientifico; o, per dir meglio, ci è l'allegoria o ci è il concetto scientifico, ma profondato ed obbliato in questa creatura, perfettamente realizzato, conforme a quel primo ideale della donna che apparisco all'immaginazione giovanilo.

Se nell'espressione di questa ingenua ammirazione trovi qualche reminiscenza di repertorio e qualche preoccupazione scientifica, senti un accento di verità puro ed au-



tonomo nell'espressione del dolore, la vera Musa di questa lirica. Perchè infine questa breve storia d'amore ha rari intervalli di gioia serena e contemplativa; la morte del padre di Beatrice, il suo dolore, il presentimento della sua morte e la sua morte sono la sostanza del quadro, il motivo tragico della poesia. Finchè Beatrice vive, è un secreto del cuore che il poeta s'industria con ogni più sottile arte di custodire; la storia è poco interessante, intessuta di artificiose e fredde dissimulazioni; ma quando quell'ideale della giovinezza minaccia di scomparire, quando scompare, al poeta manca con quello il fondamento della sua vita, e si sente solo e si sente morire insieme con quello. Ne nasce una situazione nuova nella storia della nostra poesia: l'amore appena nato, simile ancora a' primi fuggevoli sogni della giovinezza, che acquista la sua realtà presso alla tomba ed oltre la tomba. L'amore si rivela nella morte. Là perde quell'aria fattizia e convenzionale che gli veniva da' trovatori e dalla scienza. Là non è più concetto nè allegoria, ma è sentimento e fantasia. Quell'amore che in vita della donna non si è potuto ancora realizzare, eccolo qui nella sua schietta e pura espressione, ora che Beatrice muore. A questa situazione si rannoda la parte più eletta e poetica di questa lirica. Poi vengono sentimenti più temperati; il poeta si consola cantando la loda della morta; Beatrice, ita nel cielo, diviene la Verità, la cara immagine sotto la quale il poeta involuppa le sue speculazioni, la bella faccia della Sapienza. Non hai più la *Vita Nuova*, hai il *Convito*. L'amore non è più un sentimento individuale, ma è il principio della vita divina e umana. Beatrice nella sua gloriosa trasfigurazione diviene un simbolo, il dolce nome che il poeta dà al suo amore, alla filosofia. Ma la filosofia non è in Dante astratta scienza; è Sapienza, cioè a dire pratica della vita; con che orgoglio si professa amico della filosofia! e vuol dire amico di virtù, che ti fa spregiare ricchezze e onori e gentilezza di sangue, e ti dà la vera nobiltà, che ti viene da te e non dagli altri. Intendere è per lui il principio del fare; e la forza che dà attività all'intelletto ed efficacia alla volontà è l'amore. In questa triade è l'unità della vita: l'uno non può star senza l'altro. Or tutto questo in Dante non è mera speculazione, nè vanità scientifica; ma è vero amore, ma è un sentimento morale così profondo ed efficace come è la fede ne' credenti. La filosofia investe tutto l'uomo,



o si addentra in tutti gli aspetti della vita. Questa serietà e sincerità di sentimento fa penetrare fra tante sottili e scolastiche speculazioni una elevatezza morale, tanto più poetica quanto meno espressa, ma che si sente nel tono, nel colorito, nello stile. Tale è la sublime risposta di Amore alle "sorelle", esuli, e quel subito ritorno del poeta in sè medesimo:

L'esilio, che m'è dato, oner mi tegno;<sup>1</sup>

e questo sentimento rende tollerabile tanta pedanteria, quanta è nella canzone sulla vera gentilezza. La quale elevatezza morale non è disgiunta in lui da un certo orgoglio direi aristocratico del sentirsi solo con pochi privilegiati da Dio alla sapienza: così alto ha collocato lo ideale della scienza e della virtù.

Elli son quasi Dei  
 Que' c'han tal grazia fuor di tutti rei;  
 Chè solo Iddio all'anima la dona. (Conv., IV, v. 113).

Sentimento di soddisfazione che si svolge in tristezza o talora in fieri accenti di sdegno contro la moltitudine degli uomini, *bestie che somigliano uomo*. E dove non è virtù, non è amore e non dovrebbe esser bellezza: onde esorta le donne, a partirla da loro:

Chè la beltà, ch'Amore in voi consente,  
 A virtù solamente  
 Formata fu dal suo decreto antico,  
 Contra lo qual fallate.  
 Io dico a voi, che siete innamorate,  
 Che se beltate a voi  
 Fu data, e virtù a noi,  
 Ed a costui di due potere un fare,  
 Voi non dovrete amare,  
 Ma coprir quanto di beltà v'è date;  
 Poichè non è virtù, ch'era suo segno.  
 Lasso! a che dicer vegno?  
 Dico che bel disdegno  
 Sarebbe in donna di ragion lodato,  
 Partir da sè beltà per suo comiato.<sup>2</sup>

Qui, sviluppato in forma scolastica, è il solito concetto dell'amore, che fa uno di due, unisce bellezza e virtù. Ma questo concetto è per Dante cosa vivente, è l'anima del

<sup>1</sup> Canzone: "Tre donne intorno al cor", v. 76.

<sup>2</sup> Canzone: "Doglie mi reca nello core ardire", vv., 23, 25, 7, 7-21.

mondo, l'unità della vita. E poichè vede bellezza e non trova virtù, sente nella vita una scissura, una discordia, che lo move a sdegno. Indi quel movimento di immaginazione così nuovo e originalo, quel desiderare nella donna e sperar poco un atto di *bel disdegno*, per il quale dica: — "poichè nell'uomo non è virtù, cesso di esser bella, cesso di amare,„. Dante si crede obbligato ad argomentare, ad esporre il suo concetto in forma dottrinale, e qui è il suo torto, qui è la forma che lo certifica di quel tempo; ma qui il concetto scientifico e la sua esposizione scolastica è un accessorio; la sostanza è il sentimento che sveglia nel poeta la contraddizione tra quel concetto o la realtà. *Lasso! a che dicer vegno?* Il poeta sente la vanità de' suoi desiderii, e che il mondo andrà sempre a quel modo.

Come l'amore si afferma nella morte, così la filosofia si afferma nella sua morte, cioè nella sua contraddizione con la vita. Qui trovi un sentimento chiaro e vivo dell'unità della vita, fondata nella concordia dell'intendere o dell'atto o, come si direbbe oggi, dell'ideale e del reale; e insieme il dolore della scissura, che mette il poeta in uno stato di ribellione contro l'uomo *caduto in servo di signore*, già signore di sè, ora servo delle sue inclinazioni animali. Ma il sentimento di questa contraddizione non uccide l'entusiasmo e la fede, come ne' poeti moderni; l'anima del poeta è ancora giovane, piena di una fede robusta, che il disinganno nobilita e fortifica: e però il dolore del disaccordo non lo conduce alla negazione della filosofia, anzi alla sua glorificazione, ad un più ardente amore della derelitta, fiero di possederla e amarla egli solo con pochi, e di sentirsi perciò "quasi Dio,„ tra la gregge degli uomini.

Adunque, il primo carattere di questo mondo lirico è la sua verità psicologica. Se o'è negli accessori alcun che di fattizio e di convenzionale, il fondo è vero, è la sincera espressione di quello che si passa nell'animo del poeta. Ti senti innanzi ad un uomo che considera la vita seriamente. La vita è la filosofia, la verità realizzata; e la poesia è la voce e la faccia della verità. Amico della filosofia, con orgoglio non minore si chiama poeta il banditore del vero. Filosofo e poeta, si sente come investito di una missione, di una specie di apostolato laicale, e parla dal tripode alla moltitudine, con l'autorità e la sicurezza di chi possiede la verità.

Ma il sentimento che muove questo mondo lirico così



serio e sincero non rimane puramente individuale o subiettivo; anzi la parte personale o contingente appena si mostra: esso è l'accento lirico dell'umanità a quel tempo, la sua forma di essere, di credere, di sentire e di esprimersi. Quell'angeletta scesa dal cielo, che non giungo ad osser donna, brevo apparizione che ritorna al cielo in bianca nuvolotta, seguita dagli Angioli che le cantano *Osanna*, ma rimasta in terra come luco della verità, della qualo l'amante si fa apostolo, è tutto il romanzo religioso e filosofico di quell'età; è la vita cho ha la sua verità nell'altro mondo e che qui non è cho Beatrice, fenomeno, apparenza, velo della eterna verità. Se la terra è un luogo di passaggio e di prova, la poesia è al di là della terra, nol regno della verità. Beatrice comincia a vivere quando muore.

Un mondo così mistico e spiritualista nel concetto, così dottrinale nella forma, se può essere allegoricamente rappresentato dalla scultura, so trova nella pittura e nella musica le sue movenze, le suo sfumature, il suo indofinito, è difficilissimo a rappresentare con la parola. Perché la parola è analisi, distinzione, precisione, o non può rappresentare che un contenuto ben determinato, e nei suoi momenti successivi più che nolla sua unità. Analizzato questo mondo e vi svanisco dinanzi come realtà o vita: l'analisi vi porta irresistibilmente al discorso, al ragionamento, alla forma dottrinale, che è la negazione dell'arte. Non bisogna dimenticare che la vita intorna di questo mondo è la scienza, come concetto o come forma, la pura scienza, non penetrata ancora nella vita e divenuta fatto. È vero che per Dante la scienza dee essere non astratto pensiero, ma realtà. Se non che il male è appunto in questo *dee essere*. Peròhè, prendendo a fondamento non quello cho è ma quello cho dee essere, la sua poesia è ragionamento, esortazione, non rappresentazione, se non in forma allegorica, cho aggiungo una nuova difficoltà ad un contenuto così in sè stesso astruso e scientifico.

I contemporanei sottirono la difficoltà e credettero vincerla con la rettorica, ornando quei concetti di vaghi fiori. Anche Dante credeva rendere poetica la filosofia, dandole una bolla faccia. Certo, questo ora un progresso; ma siamo ancora al limitaro dell'arte, nol regno dell'immaginazione. Guinicelli, Cino, Cavalcanti non possono attirare la nostra attenzione, e neppur Dante, ancorchè dotato di una immaginazione così potente. Anzi egli riesce meno di questi



suoi predecessori nell'arte dell'ornare e del colorire, perchè quelli vi pongono il massimo studio, non essendo il mondo da essi rappresentato che un gioco d'immaginazione, dove a Dante quel mondo è lui stesso, parte del suo essere, e ha la sua importanza in sè stesso: ond'egli è sobrio, severo, schivo del *gradire* e spesso nudo sino alla rozzezza. E non corre agli ornamenti, come mezzo rettorico e a fine di ornare e di lisciare, ma per rendere palpabile ed evidente il suo concetto.

Ma Dante vince in gran parte la difficoltà appunto per questo: che quel mondo è vita d'ella sua vita e anima della sua anima. Esso opera non pure sulla sua mente, ma su tutto il suo essere. Questa sua fede assoluta in quel mondo non è però sufficiente a farne un poeta. La fede è la base, il sottinteso, la condizione preliminare e necessaria della poesia, ma non è la poesia. Il poeta deve essere un credente, ma non ogni credente è poeta; può essere un Santo, un Apostolo, un Filosofo. Dante non fu il santo, nè il filosofo del suo mondo; fu il poeta. La fede svegliò le mirabili facoltà poetiche che avea sortito da natura.

Dante ha in supremo grado la principale facoltà di un poeta, la fantasia, che non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, lascia la superficie; il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea: è la vera Musa, il *Deus in nobis*, che possiede il segreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: *pulchra species, sed cerebrum non habet*: l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione o parola della vita interiore. L'immaginazione è l'analisi; e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto insieme in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in sè stessa e opaca; la creatura della fantasia è il *fantasma*, figura abbozzata e trasparente che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico; è comune alla poesia e alla prosa,



a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica; ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti.

Il mondo lirico di Dante, o piuttosto del suo secolo, così mistico e spirituale, resiste a tutti gli sforzi della immaginazione. In balia di questa esso non è che un mondo rettorico e artificiale, di bella apparenza, ma freddo e astratto nel fondo. Tale è il mondo di Guinicelli, di Cavalcanti e di Cino. L'organo naturale di questo mondo è la fantasia, e la sua forma è il fantasma. Il suo primo e solo poeta è Dante, perchè Dante ha l'istrumento atto a generarlo, è la prima fantasia del mondo moderno.

Dante non accarezza l'immagine, non vi s'indugia sopra, se non quando essa è lume che come paragone dia una faccia al suo concetto. Sia d'esempio la sua canzone all'Amore:

Amor, che muovi tua virtù dal cielo,  
 Come 'l sol lo splendore,  
 Chè là s'apprende più lo suo valore,  
 Dove più nobiltà suo raggio trova....  
 Ed hammi in foco acceso:  
 Come acqua per chiarezza foco accende....  
 È sua beltà del tuo valor conforto,  
 In quanto giudicar si puote effetto  
 Sopra degno soggetto,  
 In guisa ch'è il sol segno di foco;  
 Lo qual non dà a lui nè to' virtute;  
 Ma fallo in alto loco  
 Nell'effetto parer di più salute.

Queste immagini non sono il concetto esso medesimo; ma paragoni atti a lumeggiarlo. È la maniera del Guinicelli. Costui se ne pavoneggia, e vi spiega un lusso e una pompa che passa il segno e affoga il concetto nell'immagine. Dante è più severo perchè il concetto non gli è indifferente e non te ne distrae, anzi, per troppo amore a quello, spesso te lo porge nudo e irsuto com'è da natura. Ma egli penetra in questo mondo di concetti e ne fa il suo romanzo, la sua storia intima. Il concetto allora, non che abbia bisogno di essere illuminato da una immagine tolta dal di fuori, è trasformato, è esso medesimo l'immagine. In quest'opera di trasformazione si rivela la fantasia. Pigmalione non è più una statua di marmo; ma, riscaldato dall'amorosa fantasia, diviene persona. La donna astratta e anonima del trovatore, divenuta innanzi alla filosofia un'idea platonica, l'esemplare di ogni bellezza e



di ogni virtù, eccola qui persona viva: è Beatrice, quella angetta scesa dal cielo, che annunzia alle genti il suo arrivo e racconta la sua bellezza:

Ciascuna stella negli occhi mi piove  
Della sua grazia e della sua virtù.<sup>1</sup>

Ma questo lavoro di trasformazione non va così innanzi che il concetto sia come seppellito e dimenticato nell'immagine, miracolo dell'arte greca: nè questo avviene per manco di calore e di fantasia. Dante è così immedesimato con quel suo mondo intellettuale e mistico, che la sua fantasia non può oltrepassarlo, non può materializzarlo. In questa dissonanza può capitare l'artista, a cui il contenuto sia indifferente e che intenda alla perfezione del modello, non il Poeta che ha un culto per il suo mondo e vi si chiude, e ne fa la sua regola e il suo limite. Dante non può paganizzare quel mondo dello spirito, appunto perchè esso è il suo spirito, il suo mondo, il suo modo di sentire e di concepire. La sua immagine è ricordevole e trascendente, e appena abbozzata è già scorporata, fatta impressione e sentimento. Non descrive: non può fissare e determinare l'immagine, come quella a cui l'intelletto non giunge. Gli sta innanzi un non so che, luce intellettuale, superiore all'espressione, visibile non in sè stessa ma nelle sue impressioni. Perciò esprime non quello che ella è, ma quello che pare. Ciò che è più chiaro innanzi alla sua immaginazione non è il corpo ma lo spirito, non è l'immagine, ma il suo *parere*, l'impressione:

Quel ch'ella par, quando un poco sorride,  
Non si può dicer nè tenere a mente:  
Sì è nuovo miracolo o gentile. (Vita Nuova, XXI).

El avca seco umiltà si verace,  
Che pareo che dicesse: — Io sono in pace. — (Ivi, XXIII).

E par che dalla sua labbia si muova  
Uno spirito soave, pien d'amore,  
Che va dicendo all'anima: — sospira. (Ivi, XXVI).

Questi ultimi tre versi sono la ohiusa mirabile di un sonetto molto lodato, dove il poeta vuol descrivere Beatrice e non fa che esprimere impressioni. Beatrice non la vedi mai. Ella è come Dio, nel santuario. Non la vedi, ma senti la sua presenza in quel mondo tutto pieno di lei.

<sup>1</sup> Ballata: "Io mi son pargoletta,,



Ella piange la morte del padre. Lo sguardo del poeta non è là. Tu vedi lei nella faccia sfigurata del poeta e nel pianto delle donne che gli sono intorno, che la udirono e non osarono di guardarla:

Chè qual l'avesse voluta mirare,  
Sarebbe innanzi a lei caduta morta. (*Vita Nuova*, XXII).

Beatrice saluta, e

Ogni lingua divien tremando muta  
E gli occhi non l'ardiscon di guardare. (*Ivi*, XXVI).

Di questa giovinetta, inaccessibile allo sguardo, non descritta, non rappresentata, di cui non hai nessuna parola e nessun atto, non restano che due immagini: del nascere e del morire, l'angeletta scesa di cielo, che torna al cielo bianca nuvoletta. Dante non vede lei morire. La vede in sogno, e già morta, e quando le donne la copriano di un velo. Ma se della morte non ci è l'immagine, ce n'è il vivo sentimento.

. . . . Morte, assai dolce ti tegno:  
Tu dèi omai esser cosa gentile,  
Poi che tu se' nella mia donna stata,  
E dèi aver pietate e non disdegno.  
Vedi che sì desideroso vegno  
D'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.  
Vicini, chè 'l cor ti chiede. (*Ivi*, XXIII).

L'universo muore con Beatrice:

Ed esser mi pareo non so in qual loco,  
E veder donne andar per via disciolte,  
Qual lagrimando e qual traendo guai,  
Che di tristizia saettavan foco.  
Poi mi parve vedere appoco appoco  
Turbar lo sole ed apparir la stella,  
E pianger egli ed ella;  
Cader gli augelli volando per l'âre,  
E la terra tremare;  
Ed uom m'apparvo scolorito e fioco,  
Dicendomi: — Che fai? non sai novella?  
Morta è la donna tua ch'era sì bella. (*Ivi*).

“ Sì bella! „ Questa è l'immagine. Gli basta chiamarla bella, chiamarla Beatrice. Incontra per via peregrini, essi soli indifferenti in tanto dolore;



Chè non piaugete, quando voi passate  
 Per lo suo mezzo la città dolente?  
 Se voi restate per volere audire,  
 Certo lo cor ne' sospiri mi dico  
 Che lacrimando n'uscirete pui.  
 Ell'ha perduta la sua Beatrice:  
 E le parole ch'nom di lei può dire,  
 Hanno virtù di far piangere altrui. (Vita Nuova, XL).

La vita e la morte di Beatrice non è in lei, ma negli altri, in quello che fa sentire. L'immagine è immediatamente trasformata in sentimento. E questa immagine spiritualizzata è quella mezza realtà che si chiama il fantasma, esistente più nella immaginazione del lettore, che nella espressione del poeta. Ciascuno si fa una Beatrice a sua maniera e secondo le forze del suo spirito. Siamo nel regno musicale dell'indefinito. Beatrice è un *rêve*, un sogno, una visione. La stessa sua morte è un sogno, o, come dice Dante, una "fantasia", accompagnata da particolari patetici e drammatici, perchè il poeta è vittima de' suoi fantasmi, e vive entro a quel mondo e ne sente e riflette tutte le impressiioni. Beatrice muore, perchè *esta vita noiosa*

Non era degna di sì gentil cosa. (Ivi, XXIII).

e tornata gloriosa nel cielo, diviene *spirital bellezza grande*, che spande per lo cielo luce d'amore e fa la meraviglia degli Angioli. Questa bellezza spirituale, o, come dice Dante altrove, *luce intellettual piena d'amore* (*Par*, XXX, 40), è il mondo lirico realizzato nell'altra vita, dove il fantasma sparisce, e la verità ti si porge nel suo splendore intellettuale, pura intelligenza, bellezza spirituale, scorporata. Il fantasma, quella mezza realtà a contorni vaghi e indecisi, più visibile nelle impressiioni e ne' sentimenti che nelle immagini, non era che il presentimento, il velo, la forma preparatoria di questo regno del puro spirito: era l'ombra dello spirito. Ora la luce intellettuale dissipa ogni ombra: non hai niente più d'indciso, niente più di corporeo: sei nel regno della filosofia, dove tutto è precisione e dommatismo, tutto è posto con chiarezza e discorso a modo degli scolastici. E perchè la filosofia non è potuta divenire virtù, perchè in terra essa è proscritta, rimane una realtà puramente scientifica e dottrinale. L'impressione ultima è che la terra è il regno delle ombre e de' fantasmi, la selva dell'ignoranza e del vizio, la tragedia che ha per sua inevitabile fine la



morte o il dolore, e che la realtà, l'eterna e divina commedia, è nell'altro mondo.

Nè prima nè poi fu immaginato un mondo lirico così vasto nel suo ordito, così profondo nella sua concezione, così coerente nelle sue parti, così armonico nelle sue forme, così personale e a un tempo così umano. Esso è l'accento lirico del medio evo colto nelle sue astrazioni e nelle sue visioni, la voce dell'umanità a quel tempo. Il mistero di questo mondo religioso-filosofico è la Morte *gentile*, come passaggio dall'ombra alla luce, dal fantasma alla realtà, dalla tragedia alla commedia, o, come dice Dante, alla pace. La morte è il principio della vita, è la trasfigurazione. Perciò il vero centro di questa lirica, la sua vera voce poetica, è il sogno della morte di Beatrice, là dove sono in presenza questa vita e l'altra, e mentre il sole piange, e la terra trema, gli Angioli cantano osanna e Beatrice par che dica: "Io sono in pace.", (*Vita Nuova*, XXII). Ci è la terra co' suoi dolori e il Cielo con le sue estasi, il mondo lirico nel momento misterioso della sua unità. Non credo che la lirica del medio evo abbia prodotto niente di simile a questo sogno di Dante, di una rara perfezione per chiarezza d'intuizione, per fusione di tinte, per profondità di sentimento, per correzione di condotta e di disegno, per semplicità e verità di espressione.

Ma se questo mondo logicamente è uno e concorde, esteticamente è scisso, perchè non è insieme terra e cielo, ma è ora l'uno, ora l'altro, imperfetti ambidue. Il fantasma è spesso simile più ad un'allegoria che ad una realtà, ed è stazionario, senza successione e senza sviluppo, senza storia. La realtà è pura scienza, in forma scolastica. Si può dire che, quando in questo mondo comincia la realtà, allora appunto muore la poesia, s'inaridisce la fantasia e il sentimento. È un difetto organico di questo mondo, che resiste a tutti gli sforzi dell'arte, resiste a Dante.

D'altra parte Dante vi si mostra più poeta che artista. Quel mondo è per lui cosa troppo seria, perchè possa contemplarlo col sereno istinto dell'arte. Poco a lui importa che la superficie sia scabra, purchè ci sia sotto qualche cosa che si mova. Perciò è sempre evidente, spesso arido e rozzo. L'Italia ha già il suo poeta; non ha ancora il suo artista.



## IV.

## LA PROSA.

Se i rimatori o dicitori in rima aiutarono molto alla formazione del volgare, non minore opera vi diedero i bei favellatori, o favoleggiatori. "Favella,, viene da *fabella*, "favolettta,, e perciò le lingue moderne furon dette "favelle,, lingue de' favoleggiatori. Costoro nelle corti e ne' castelli raccontavano novelle, come i rimatori poetavano d'amore. Così gl' inizi della nostra lingua furono

Versi d'amore e prose di romanzi. (*Purg.*, XXVI, 118).

Come i versi così le prose aveano già tutto un repertorio venuto dal di fuori. I rimatori attingevano nel codice d'amore; i novellatori o favellatori attingevano ne' romanzi della Tavola rotonda o di Carlomagno. Il cavaliere errante era il tipo convenzionale degli uni e degli altri.

Questa letteratura non produsse altro che traduzioni, come sono i Conti di antichi cavalieri, la Tavola rotonda, e i Reali di Francia: Tristano, Isotta, Lancillotto, il Re Meliadus, il profeta Merlino, Carlomagno, Orlando erano gli eroi dell'immaginazione popolare. Oggi ancora i cantastorie napoletani raccontano ad una plebe avida di fatti meravigliosi le geste di Orlando e di Rinaldo. Anche la storia romana prese questa forma. Un codice antico ha per titolo: *Lucano tradotto in prosa*, ed è la versione del *Giulio Cesare*, romanzo in versi rimati di Jaques de Forest. La guerra tra Cesare e Pompeo è narrata con colori e particolari tolti alla vita cavalleresca. Cicerone, *mastro di retorica e buono chierico*, così comincia una sua aringa a Pompeo: "Li Re e Conti e Baroni e l'altro popolo ti richieggono e pregano che tu non metta la cosa a indugio,,. E non è meraviglia che anche nelle cronache penetri questa vita cavalleresca. Si leggono non senza diletto i *Diurnali*, o, come oggi si direbbe, giornali di Matteo Spinelli, la più antica cronaca italiana, non solo per la semplicità e naturalezza del racconto in un dialetto assai prossimo al volgare, ma per la vaghezza de' fatterelli che pare di



un favellatore e non di uno storico. Di maggior mole è la storia di Firenze di Ricordano Malespini che dagli inizi della città si stende sino al 1282. Quando narra fatti contemporanei è testimonio veridico ed esatto, nè la sua fede guelfa lo induce ad alterare i fatti. Ma quando esce da' suoi tempi, ti trovi nell'infanzia della coltura. Anacronismi ed errori geografici sono accoppiati con la più grossolana credulità nelle favole più assurde, improntate di tutto il meraviglioso de' romanzi cavallereschi. Dice che la Chiesa di san Pietro fu fondata ai tempi di Ottaviano, quando san Pietro e Cristo stesso non erano ancora nati; che la mattina di Pentecoste fu celebrata la messa nella chiesa della canonica di Fiesole al tempo di Catilina; che il tempio di san Giovanni in Firenze fu fondato alla morte di Cristo; che Pisa viene da "pisare", o "pesare", Lucca da luce, e Pistoia da "pistolenzia": narra gli amori di Catilina con la Regina Belisea, figlia del Re Fiorino, e le avventure di Teverina, figlia di Belisea, o pare una pagina tolta a qualche romanzo allora in voga. (*Cron.*, XVI, XVII).

In queste versioni e cronache la lingua è ancor rozza e incerta: desinenze goffe o dure, sgrammaticature frequenti, nessun indizio di periodo, nessun colorito: non ci è ancora l'io, la personalità dello scrittore.

Come la poesia, così la prosa cavalleresca poco attecchì in Italia. Non solo non ci fu nessun romanzo originale, ma neppure alcuna imitazione. Tutto quel meraviglioso è riprodotto con quella stessa aridità e indifferenza che senti nel Malespini, anche quando narra fatti commoventissimi, come la morte di Manfredi o di Bondelmonte. Come l'uomo inculto parla assai meglio che non scriva, è a presumere che i novellatori raccontassero le loro favolette con una vivacità d'immaginazione e di affetto che non trovi ne' racconti e nelle cronache. Ci è una raccolta di novelle, detta il *Novellino*, che sembrano schizzi e appunti, anzi che vere narrazioni, simili a quegli argomenti che si danno a' giovinetti per esercizio di scrivere. Il libro fu detto *fiore del parlar gentile*; e veramente vi è tanta grazia e proprietà di dettato che stenti a crederlo di quel secolo, e sembrano piuttosto racconti rozzi e in voga raccolti e ripuliti più tardi. Ma se la lingua è assai più schietta e moderna che non è ne' Conti di antichi cavalieri e ne' romanzi di quel tempo, è in tutti la stessa aridità. Ci è il fatto ne' suoi punti essenziali, spegiato di



tutte le circostanze e i particolari che gli danno colore, e senza le impressioni e i sentimenti che gli danno interesse. Pure, quando il fatto è semplice e breve e non richiede arte, basta a conseguire l'effetto quella naturalezza e quel candore pieno di verità che è nel racconto. Ecco un esempio:

“Leggesi del re Currado, padre di Corradino, che, quando era garzone, si avea in compagnia dodici garzoni di sua etade. Quando lo re Currado favellava, li maestri che gli erano dati a guardia, non batteano lui, ma batteano di questi garzoni suoi compagni per lui. E quei dicea: — Perchè non battete me, chè mia è la colpa?.... Diceano li maestri: — Perchè tu sei nostro signore. Ma noi battiamo costoro per te; onde assai ti dee dolere, se tu hai gentil cuore, che altri porti pena delle tue colpe. — E perciò si dice che lo re Currado si guardava molto di fallire per la pietà di coloro.”

Se il romanzo e la novella non giunse ad esser popolare tra noi e non divenne un lavoro d'arte, la ragione è che una materia tanto poetica si mostrò quando lingua e arte erano ancora nell'infanzia e, rimasta fuori della vita e dei costumi riuscì un frivolo passatempo, come fu della poesia cavalleresca. Trattata da illetterati, questa materia non potè svilupparsi e formarsi, sopravvenuto in breve tempo il risorgimento dei classici e il rifiorire delle scienze, che trasse a sè l'animo delle classi colte. Quantunque *chierico* significasse ancora “uomo dotto”, e da' pergami e dalle cattedre si parlasse ancora latino, ed in latino si scrivessero le opere scientifiche, già il laicato usciva dalle università vigoroso ed istruito, con la giovanile confidenza nella sua dottrina e nella sua forza. Se il chierico tendeva a restringere in pochi la dottrina e farne un privilegio della sua milizia, lo spirito laicale tendeva a diffonderla, a volgarizzarla, a farla patrimonio comune. La libertà municipale, aprendo la vita pubblica a tutte le classi, costituiva in modo stabile un laicato colto e operoso, a cui non bastava più il latino, e che, formato nelle scuole, superbo della sua scienza, in quotidiana comunione con le altre classi, aveva già un complesso d'idee comuni, che costituivano la base della coltura. Erano nuove forze che ontravano in azione e davano un indirizzo proprio, alla vita italiana. A quella gente quei romanzi e quei racconti doveano sembrare trastullo di



oziosi, spasso di plebe. Le idee religiose, così come venivano bandite dal pergamo, non doveano aver molta grazia a' loro occhi; quella semplicità e rozzezza di esposizione dovea poco gradire a quegli uomini, che tutto codificavano e sillogizzavano. Certo non fu perciò estinta la razza dei novellatori e de' predicatori; ma lo spirito della classe colta se ne allontanò, e i conti de' cavalieri e le vite de' santi rimasero occupazione di uomini semplici e inculti, senza oco e senza sviluppo. La società mirava a divulgare la scienza, a diffondere le utili cognizioni, a far sua tutta la coltura passata, profana e sacra. I suoi eroi furono Virgilio, Ovidio, Livio, Cicerone, Aristotele, Platone, Galeno, Giustiniano, Boezio, sant'Agostino e san Tommaso. Il volgare divenne l'istrumento naturale di questa coltura. I poeti bandivano la scienza in verso; i prosatori traslatavano dal latino gli scrittori classici, i moralisti e i filosofi. Era un movimento di erudizione e di assimilazione dell'antichità, che durò parecchi secoli e che ebbe una grande azione sulla nostra letteratura.

La materia, a cui più volentieri si volgevano i traduttori, ora l'etica e la rettorica, l'arte del ben fare e l'arte del ben dire. Una delle più antiche versioni è il *Libro di Cato* o *Volgarizzamento del Libro dei costumi*, opera scritta in distici latini e divisa in quattro libri. L'opera ebbe tanta voga, che se ne fecero tre versioni, ed è spesso citata dagli scrittori. Nè è maraviglia, perchè ivi la morale è nella sua forma più popolana, essendo ciascuna regola del ben vivere chiusa in un distico, a guisa di motto o proverbio, o sentenza, facile a tenere in memoria. Ecco un esempio:

Virtutem primam esse puto compescere linguam:  
Proximus ille Deo est, qui scit ratione tacere.

Ed è tradotto egregiamente così:

“Costringere la lingua credo che sia la prima vertude: quelli è prossimo a Dio, che sa tacere a ragione „.

Esercizio utilissimo a' giovani sarebbe il raffronto delle tre versioni, che ti mostra la lingua ne' diversi stati della sua formazione. La terza versione, pubblicata dal Manni, ha per compagna l'*Etica* di Aristotele e la *Rettorica* di Tullio. Questa rettorica di Tullio è il *Fiore di Rettorica*, attribuito a Frate Guidotto da Bologna, e da altri, con più verisimiglianza, a Bono Giamboni, e che comincia così:



Qui comincia la *Rettorica nova di Tullio, traslatata da grammatica in volgare per frate Guidotto da Bologna*. Che importanza avesse la rettorica e quali miracoli potea produrre, si vede da queste parole del traduttore: "Fue un nobile e vertudioso uomo, cittadino nato di Capova del regno di Puglia, il quale era fatto abitante della nobile città di Roma, che avea nome Marco Tullio Cicerone, lo quale fu maestro e trovatore della grande scienza di Rettorica, la quale avanza tutte lo altre scienze, per la bisogna di tutto giorno parlare nelle valenti cose, siccome in far leggi e piati civili e eherminali, e nelle cose cittadine, sicome in fare battaglie, e ordinare schiere, e confortare cavalieri nelle vieendo degl'imperii, regni e prencipati, e governare popoli e regni e eittadi e ville, e strane e diverse genti, come conversano nel gran cerchio del mappamondo della terra,, Il libro è dedicato a Re Manfredi, il quale vi potrà avere *sufficiente e adorno ammaestramento a dire in puvvico et in privato*. Accanto a Cicerone compariva il grande poeta Virgilio: *il quale Virgilio si trasse tutto il costrutto dello intendimento della rettorica e ne fece chiara dimostranza*. Il frate, cercando le *magne virtudi* di Cicerone, aggiunge: *sì mi mosse talento di volere alquanti membri del Fiore di rettorica volgarizzare di latino in nostra lingua, siccome appartiene al mestiero de' laici, volgarmente*. Ondo pare che il tradurre "volgarmente,, in volgare, era mestiere dei laici, scrivendo i chierici in latino. Queste citazioni sono il ritratto del tempo. Ci si vede la grande impressione che facea su quelle menti Virgilio e Cicerone, *d'arme meraviglioso cavaliere, franco di coraggio, armato di gran sermo, fornito di scienza e di discrezione, ritrovatore di tutte le cose*. E ci si vede pure la gran fede ne' miracoli della scienza, come se a vivere con buoni costumi e a ben dire in pubblico e in privato bastasse imparare lo regole dell'Etica e della Rettorica. Nè si recavano in volgare le opere solo dell'Antichità, ma anche le contemporanee scritte in latino. Cito fra gli altri il volgarizzamento fatto da Soffredi del Grazia, notaio pistoiese, dei *Trattati di morale*, dottissima opera di Albertano da Brescia, scritta in prigione. Il primo trattato, *Della dilezione di Dio e del prossimo e della forma della vita onesta*, è composto l'anno 1238. L'opera levò tal grido, che fu tradotta in francese e in inglese; o veramente ci è lì dentro raccolta tutta la

dottrina del tempo intorno all'onesto vivere, sacra e profana. L'impulso fu tale che gli uomini più chiari si volsero a tradurre o compendiaro grammatiche, rettoriche, trattati di morale, di fisica, di medicina. Ristoro di Arezzo scrivea sulla *Composizione della terra*; Cavalcanti scrivea una grammatica o una rettorica; Ser Brunetto traduceva il trattato *De inventione* di Cicerone, e parecchie orazioni di Sallustio e di Livio, e, sotto il nome di *Fiore di filosofi e di molti savi*, raccoglieva i detti e i fatti degli antichi filosofi, Pitagora, Democrito, Socrate, Epicuro, Teofrasto, e di uomini illustri, come Papirio, Catone. Ecco i "fiori", di Plato:

"Plato fuo grandissimo savio e cortese in parole, e disse queste sentenzio:

In amistado, nè in fede non ricevere uomo folle: più leggermente si passa l'odio de' folli o de' malvagi che la loro compagnia.

A neuno uomo ti fare troppo compagno. L'uomo è troppo cosa singulare; non puoto sofferire suo paro, de' suoi maggiori hae invidia, de' suoi minori hae disdegno, a' suoi uguali non leggermente s'accorda.

Quelli sono pessimi e maliziosi nemici, che sono nella fronte allegri e nel cuore tristi".

Secondo la rettorica di quel tempo si diceva *Fiore* quel raccogliere il meglio degli antichi e offrirlo al pubblico come un bel mazzetto. E si diceva anche *Giardino*, come spiegava Bono Giamboni nel suo *Giardino di Consolazione*, versione del latino: e chiamasi questo "Giardino di Consolazione", imperò che siccome nel giardino altri si consola e trova molti fiori e frutti, così in questa opera si trovano molti e begli detti, li quali l'anima del divoto lettore indolcirà e consolerà. In effetti questo bel libro, dov'è molta semplicità e grazia di dettato, è una descrizione de' vizi e delle virtù, con sopra ciascuna materia i detti de' Savii e dei Santi Padri, tanto che si può veramente dire dell'autore: "Il più bel fior ne colse". Ecco il capitolo dell'ebrietade:

"Ebrietade, secondo che dice Santo Agostino, è vile sepoltura della ragione e furore della mente. Anche dice: l'ebrietà è lusinghiere demonio, dolce veleno, seave peccato. Anche dice: la ebrietà molti n'ha guasti, toglie il senno, fa venire infermitadi, ingrossa lo ingegno, accende alla lussuria, non tiene segreto, induce a male parole. Santo Basilio dice: l'obro, quando pensa bere, si è beuto:



come lo pesce con grande disidonio inghiottisce l'esca nella sua gola e non sente l'amo; così l'ebro, bevendo il vino, riceve in sè nemico senza ragiono. E santo Paolo dice: non t'inebriarè di vino, imperò che di vino esce lussuria „.

Nè solo *Fiore*, o *Giardino*, ma si diceva pure *Tesoro* o *Convito*, quasi mostra di ricche pietre preziose o di elettiissime vivande. Brunetto, che scrisse il *Fiore*, avea già scritto il *Tesoro*, in romanzo o lingua francesea, come più dilettevole e più comuna che tutti gli altri linguaggi, e voltato poi in volgare da Bono Giamboni. Il *Tesoro* è il *Cosmos* di quel tempo, l'universalità della scienza, come s'insegnava nelle scuole, la *Somma* o il compendio del sapere, e per dirla con le parole di Brunetto, *un'arnia di mele tratta di diversi fiori, un istratto di tutti li membri di filosofia in una somma brevemente*. Prende capo dalla filosofia siccome radice di cui crescono tutte le scienze; ed è descrizione di Dio, dell'uomo, della natura. Segue l'etica, o filosofia pratica, e poi la retorica, che ha come appendice la politica o l'arte di ben governare gli stati. È il disegno di una prima Facoltà universitaria, che prepara con questi studi i giovani alle scienze speciali. Questa vasta compilazione, di cui non era csempio, parve una meraviglia. Ma più importanti erano i Trattati speciali, dove gli scrittori mostravano qualche originalità, come furono i tre trattati di Albertano, e il famoso trattato *De regimine Principum* di Egidio Colonna, dottissimo patrizio napoletano, volgarizzato da un toscano.

Il luogo che teneva la *Fede* venne occupato dalla *Filosofia*. Non che la filosofia negasse la fede, anzi era proprio di quel tempo aver fede in tutto quello che era scritto; ma sotto quella forma s'affermava la società colta e si distingueva da' semplici e dagli ignoranti. Il luogo comune di tutte le invenzioni, era l'eterno *Giobbo*, l'uomo colpito dall'avversità, che maledico prima alla vita o trova poi rimedio e consolazione nella filosofia, ovvero nello studio della scienza, nella visione delle opere divine o umane. Questo spiega la grande popolarità del libro di Boezio, *Della Consolazione*, fondato appunto su questa base, dove la filosofia è rappresentata in sembianza di donna, in tale abito e in sì meravigliosa potenza che cresceva quando le piaceva, tanto che il suo capo aggiungeva di sopra alle stelle e sopra al cielo, e poggiava a monte e a valle. Tale è pure



la visione di ser Brunetto Latini nel *Tesoretto*, ch'è visione delle cose umane, secondo il corso stabilito a ciascheduna:

Io le vidi ubbidire,  
Finire e 'ncominciare,  
Morire e 'ngenerare.

La stessa base ha il libro *Introduzione alle virtù* di Bono Giamboni. È un giovine, *caduto di buono luogo in malvagio stato*, che narra di sè in questo modo: "Seguitando il lamento che fece Giobbe, .... cominciati a maledire l'ora e il die ch'io nacqui o venn' in questā misera vita, e il cibo che in questo mondo m'avea nutricato e governato. E pienamente luttando con guai e gran sospiri, i quali venieno della profondità del mio petto, .... fra me medesimo dissi: — Dio onnipotente, perchè mi facesti tu vivere in questo misoro mondo, accio ch'io patissi cotanti dolori e portassi cotante fatiche e sostenessi cotante pene? Perchè non mi uccidesti nel ventre della madre mia, o incontanento che nacqui non mi desti tu la morte? l'accestilo tu per dare di me esemplo alle genti, che nuna miseria d'uomo potesse nel mondo più montare?... — Lamentandomi duramente nella profondità di una oscura notte nol modo che avete udito di sopra, e dirottamente piangendo, ... m'apparve di sopra al capo una figura, che disse: — Figliuolo mio, forto mi maraviglio, ch'essendo tu uomo, fai reggimenti bestiali, perciocchè stai sempre col capo chinato e guardi lo oscure cose della terra, laonde sei infermato e caduto in pericoleso malattia. Ma se tu dirizzassi il capo e guardassi il cielo e le dilottevoli cose del cielo considerassi, come dee fare uomo naturalmente, e d'ogni tua malattia saresti purgato, e vedresti la malizia de' tuoi reggimenti, e sarestine dolente. Or non ti ricorda di quello che disse Beezio: che, conciossiacosachè tutti gli altri animali guardino la terra e seguitino le cose terrene per natura, solo all'uomo è dato a guardare il cielo, e le celestiali cose contemplare e vedere? — Quando la bocca ebbe parlato, ... si riposè una pezza, aspettando se alcuna cosa rispondessi o dicessi; e vedendo cho stava mutolo, e di favellare neuno sembante facea, si rappsò verso me, e prese i ghironi del suo vestimento, e forbimmi gli occhi, i quali erano di molte lacrimo gravati per duri pianti ch'io avea fatto.... Allora apersi gli occhi, e guardaimi dintorno, e vidi appresse di me una figura bellissima e piacente, quanto



più innanzi fue possibile alla natura di fare. E della detta figura nascea una luce tanto grande e profonda, che abbagliava gli occhi di coloro cho guardare la volleno: sicchè poche persone la poteano fermamente mirare. E della detta luce nasceano sette grandi e maravigliosi splendori che alluminavano tutto il mondo. E io, vedendo la detta figura così bella e lucente, avvegna che avessi dallo incominciamento paura, m'assicurai tostamente, pensando cho cosa rea non potea così chiara luce generare. Cominciai a guardar la figura tanto fermamente, quanto la debolezza del mio viso poteva sofferire. E quando l'ebbi assai mirata, conobbi certamente ch'era la Filosofia, nelle cui magioni ora già lungamente dimorato. Allora incominciai a favellare e dissi: — Maestra delle virtudi, che vai tue facendo in tanta profondità di notte per le magioni dei servi tuoi? „

Seguono discorsi tra questo servo della Filosofia e la Filosofia, il cui costrutto è questo: che la vita terrestre è vita di prova; o la vera vita è in cielo, se però *porti in pace le pene e le tribulazioni del mondo, chi vuole essere verace figliuolo di Dio e non bastardo, pensando che, s'egli sarà compagno di Dio nelle passioni, sarà suo compagno nelle consolazioni.* La filosofia finisce con questo lamento: “ O umana generazione, quanto se' piena di vanagloria, e hai gli occhi della mente e non vedi! Tu ti rallegri delle ricchezze e della gloria del mondo e di compiere i desiderii della carne, che possono bastare quasi per uno momento di tempo, perchè poco basta la vita dell'uomo: e queste sono veracemente la morte tua, perchè meritano nell'altro mondo molte pene eternali. E della povertà e delle tribulazioni del mondo ti turbi e lamenti, che poco tempo possono durare: e queste sono veracemente la tua vita, perchè, se si comportano in pace, meritano nell'altro mondo molta gloria perpetuale... Disse uno savio: — quello che no diletta nel mondo, è cosa di momento, o quello che ne tormenta, nell'altro dureràe mai sempre „. E segue, citando i detti dell'Apostolo, di san Pietro, e di Salomone.

Questo era il tema comune delle prediche, salvo che qui il predicatore è la Filosofia, che si fa interprete di Dio, e cita Salomone e san Pietro e i santi Padri. Questo concetto è l'idea fondamentale della *legghenda*, una storia fantastica la cui base è il peccatore condannato o redento. In queste legghende Dio e il demonio sono gli attori prin-



cipali: Dio, che co' suoi Angioli e le sue virtù tira l'anima alla rinunzia de' beni terrestri e alla contemplazione delle cose celesti, e il demonio che la tiene stretta o affezionata alla terra. L'uomo, mosso dalle naturali inclinazioni, vende l'anima al demonio pur d'esser felice in terra; e lo spettacolo finisco nelle tenebre e nel fuoco dell'Inferno. Ma spesso la tragedia si solve nella commedia, cioè nel trionfo o nel gaudio dell'anima, quando, aiutata dalla divina grazia, sa riscattarsi dal demonio e acquistare il Paradiso. Questa lotta tra Dio e il demonio è la battaglia dei vizi e delle virtù, che nella *Introduzione alle Virtù* del Giamboni la Filosofia mostra al suo servo, perchè in quella immagine fortifichi la sua fede. Questa è pure la base della leggenda del dottore Fausto che vendè l'anima al diavolo, leggenda così popolare al medio evo e resa immortale da Goethe. E questo è anche il concetto del mondo lirico dantesco, dove Beatrice diviene la Filosofia, e le gioie e i dolori dell'amore terrestre svaniscono nella contemplazione intellettuale della Scienza.

Così il secolo decimoterzo si chiude con uno stesso concetto, esposto in prosa e in poesia. Brunetto, Giamboni e Dante s'incontrano nella stessa idea o, per dir meglio, era questa l'idea comune, elaborata in tutto il medio evo e che, sullo scorcio di quel secolo, ci si presenta netta e distinta, consapole di sè. Ma in prosa non trovò quell'adeguata espressione che seppe dare Dante al suo mondo lirico. Mancò la leggenda come era mancata la novella, e mancò il romanzo religioso o spirituale com'era mancato il romanzo cavalleresco. Lo scrittore è più intento a raccogliere che a produrre. Fra tanti Fiori e Giardini e Tesori manca l'albero della vita, l'anima impressionata e fatta attiva che produca. Ci è un lavoro di traduzione e di compilazione, non ci è ancora un lavoro di assimilazione e tanto meno di produzione. Le ricchezze son tante, che tutta l'attività dello spirito è consumata a raccoglierte anzi che a crearne di nuove. Senti una stanchezza a leggere queste traduzioni o compilazioni, dove niente è affermato senza un *ipse dixit*, o piuttosto *ipsi dixerunt*, tante e così accumulate sono le citazioni. E non ci è tregua, non digressioni, non varietà in questi Giardini, dove hai innanzi un cicerone insopportabile, sempre con la stessa voce e lo stesso tono. Nessun movimento d'immaginazione o di affetto; nessun vestigio di narrazione o descrizione; l'espo-



siziona didattica, il trattato, riempie l'intelletto e t'uccide l'anima. L'espressione più chiara del secolo furono i dot-tissimi Brunetto Latini e Bono Giamboni, traduttori e compilatori infaticabili. Basti dire che il Giamboni, oltre le opere avanti accennate, ha tradotto pure le *Storie* di Paolo Orosio, l'*Arte della Guerra* di Flavio Vegezio e la *Forma di onesta vita* di Martino Dumense.

La gloria di questo secolo, cominciato di civiltà, è di aver preparato il secolo appresso, lasciandogli in eredità una ricca messe di cognizioni fatto volgari, e la lingua e la poesia formata nella sua parte tecnica. Quel tradurre fu un esercizio utilissimo, che diede forma e stabilità alla nuova lingua, e quella pieghevolezza ed evidenza che viene dalla necessità di rendere con esattezza il pensiero altrui. Principe de' traduttori fu Bono Giamboni, così terso e fresco che molte pagine, con lievi correzioni, si direbbero scritte oggi, soprattutto dove sono descrizioni di animali o di virtù e di vizi.

In queste prose didattiche non ei è di arte neppure la intenzione. Ai contemporanei di Cino, di Cavalcanti, di Dante, quelle nude e aride prose doveano sembrare assai povera cosa. E si venne confermando l'opinione che il volgare non fosse buono che a dire di amore, e che le materie gravi si dovessero trattare in latino, come costumavano gli scrittori di polso.

## V.

### I MISTERI E LE VISIONI.

Al punto a cui siamo giunti, ci si porge chiara l'immagine del secolo decimoterzo. Due sono le fonti di quella letteratura primitiva: la cavalleria e le sacre scritture. L'eroe della cavalleria, il cavaliere, è l'uomo che si sforza di realizzare in terra la verità e la giustizia, di cui è immagine la donna, suo culto e amore. La sua vita è attiva, piena di avventure e di fatti maravigliosi. Senti la sua presenza nella più antica lirica, nelle novelle, no' romanzi e nello cronache. Ma la cavalleria, venutaci di fuori con gli stranieri che occupavano il nostro suolo, non prese radice, non si sviluppò, non produsse alcuna opera origi-



nale: rimase stazionaria. Perdette il suo carattere serio e quasi religioso e restò un puro gioco d'immaginazione, che si mescola come colorito e accessorio in tutte le storie, sacre e profane. Di ben altra efficacia era l'idea religiosa, penetrata ne' sentimenti e ne' costumi e nelle istituzioni, compagna dell'uomo in tutti gli stati della vita. L'eroe cristiano è chiamato pure cavaliere, il Cavaliere di Cristo; ma è un eroe contemplativo, il cui tipo è il Frate, il Romito, il Santo. Come il cavaliere errante, anche lui rinuncia ed ha a vile i beni terrestri; ma la vita dell'uno è militante, quella dell'altro è contemplante; ci è in fondo la stessa idea, di cui l'uno è il soldato, l'altro è il sacerdote. Certo, questi due tipi entrano spesso l'un nell'altro: e il Frate diviene il Templario o il Cavaliere di Malta, soldato della Fede, e il cavaliere errante finisce romito e penitente. Ma il cavaliere, gittandosi nelle più strane avventure, dimentica e fa dimenticare il cielo, attirata l'attenzione dal meraviglioso delle opere, sì che destano uguale curiosità e interesse le geste de' cristiani e de' saracini, e la rappresentazione rimane terrena. L'altro al contrario, passando la vita ne' digiuni, nella povertà, nella castità e nell'orazione, ci tien sempre viva innanzi l'immagine dell'altro mondo: e perciò questa vita contemplativa è schiettamente religiosa; anzi è ivi la perfezione, ivi il più alto ideale. La passione dell'anima è l'esser legata al corpo, alla carne, e la sua beatitudine o santificazione è sciogliersi da quella e star con Cristo; al che è via la contemplazione e la preghiera. Nelle tre allegorie sull'anima pubblicate dal Palermo è detto: *ogni bene e virtù, qualunque vogli, è buono in sè medesimo, ma la preghiera solamente trae a sè tutte le altre virtù*. In queste allegorie compariscono tre esseri, che sono i tre gradi della santificazione: *Umano, Spoglia e Rinnova*. Dapprima l'anima, impacciata dal terrestre, dall' *Umano*, non può scorgere il vero che sotto figura, nel sensibile. Il secondo essere, *Spoglia*, è la virtù che monda e purga l'anima dagli affetti terrestri, insino a che viene *Rinnova*, luce mentale, che *rinnova l'anima in tutto e mostra la verità senz'ombra e senza figura*.<sup>1</sup> Questi tre gradi di santificazione comprendono tutta la vita del cavaliere cristiano. Inviluppato nel senso e nella carne, non vede che un barlume del Vero, e non

<sup>1</sup> FR. PALERMO, *Allegorie cristiane dei primi secoli della favella*, Fir., 1856.



giunge all'ultima luce mentale, all'ultimo grado, se non purificandosi e mondandosi della parte terrestre. Anch'egli ha le sue battaglie, ma col demonio e con la carne, ch'egli macera e mortifica d'ogni maniera, e le sue armi sono la contemplazione e la preghiera. Il meraviglioso di questa vita non è solo ne' miracoli, ma in quella forza di volontà che trae l'uomo a vincere tutti gli affetti e le inclinazioni naturali, com'è in santo Alessio, il tipo più commovente di questi cavalieri di Cristo. La creazione del mondo, il peccato originale, le profezie, la venuta di Cristo, la sua passione, morte e trasfigurazione, l'anticristo e il giudizio universale sono l'epopea, il fondo storico a cui si annodano tante vite di Santi. E questa storia dell'umanità era tutt'i giorni innanzi al popolo, nella predica, nella confessione, nella messa, nelle feste. La messa non è altro che una rappresentazione simbolica di questa storia, un vero dramma senza che ce ne sia l'intenzione, rappresentato dal prete e da' fedeli. Ogni atto che fa il prete è pieno di significato, è rappresentazione mimica. La prima parte della messa è epica o narrativa; è il *Verbum Dei*, l'esposizione che comprende le profezie e il Vangelo e finisce con la predica. La seconda parte è drammatica, è l'azione, il *Sacrificium*, l'adempimento delle profezie. La terza parte è lirica, come nelle risposte de' fedeli (il coro) al prete o quando due cori si alternano nel canto e negl'inni e nelle preghiere: ciò che ha luogo principalmente nella Messa cantata. Aggiungi le immagini de' Santi e i fatti dell'antico e nuovo Testamento in quelle cappelle, in quelle finestre variopinte, in quelle cupole; e quelle grandi ombre, e quelle moli restringentisi sempre più e terminate da croci slanciate verso il cielo; ed avrai l'immagine e l'effetto musicale di questo stacco dalla terra, di questo volo dell'anima a Dio. Dopo l'evangelo, il predicatore talora, per fare più effetto sull'immaginazione, esponeva la sua storia sotto forma di rappresentazione, come si fa in parte anche oggi ne' Quaresimali. I monaci e i preti rappresentavano il fatto, e il predicatore aggiungeva le sue spiegazioni e considerazioni. Era una rappresentazione liturgica, cioè legata al culto, parte del culto, detta *Divozione* o *Mistero*. Di tal natura sono due Divozioni, che si rappresentavano il giovedì e il venerdì santo, e sono piuttosto due atti di una sola rappresentazione che due rappresentazioni distinte. La prima comincia col banchetto



- che Cristo ebbe in casa di Lazzaro, sei giorni avanti Pasqua, e cho qui è il giovedì santo. Cristo viene da Gerusalemme; Maria con Maddalena o Marta gli va incontro. Maria prega il figlio di non tornare a Gerusalemme, perchè vogliono la sua morte. Cristo risponde dover ubbidire al Padre: pur si conforti, chè niente farà che non lo dica a lei. Alla fine del banchetto Cristo scopre a Maddalena che deo ire a Gerusalemme, dove patirà il supplizio della creco e le raccomanda la Madre. Cristo esce. Sepraggiunge Maria, che ha visto il figlio turbato, e la prega a svelarle quello che il figlio le ha detto. Maddalena tace. E la madre va a Cristo tutta in lacrime, e dice:

Dimilo, figlio, dimilo a me,  
 Perchè stai tanto afanato?  
 Amara mi, piena de sospiri,  
 Perchè a mi lo hai cellato?  
 De gran dolore se spezano le vene,  
 E de la dolgia, figlio, m'esse el fiato;  
 Chè t'amo, o figlio, con perfecto core;  
 Dimilo a mi, o dolce Signore.<sup>1</sup>

Cristo dice che pel riscatte del mondo dee ire a morte, e Maria sviene. Tornata in sè e lamentandosi, raccomanda il figlio a Giuda, che risponde in modo equivoco: — So quello che ho a fare. — Poi si volge a Pietro, che promette difendere il figlio contro tutte il mondo. Giunti a una porta della città, Maria non vuol separarsi dal figlio; ma quando non lo vede più o sa che per un'altra porta è entrato in Gerusalemme, fa pietosi lamenti innanzi al popolo:

O figlio mio tanto amoroso,  
 O figlio mio, due se' tu andato?  
 O figlio mio tuto gracioso,  
 Per quale porta se' tu intrato?  
 O figlio mio, assai deletoso,  
 Tu sei partito tanto sconsolato!  
 Ditime, o done, per amore de Dio,  
 Dove è andato lo figlio mio? (PALERMO, *op. cit.*, II, 277).

Segue il racconto secendo la Bibbia. Le parole di Cristo tolte al Vangelo sono dette in latino. E la Divozione finisce con la prigionia di Cristo.

La Divozione del venerdì Santo racconta la passiene e la morte di Criste. Il predicatore interrompe la rappre-

<sup>1</sup> PALERMO, *Manoscritti palatini*, Firenze, 1853, II, 275.



sentazione con le sue spiegazioni e fa cenno quando si ha a continuare. Maria vi rappresenta una gran parte. Mentre Cristo prega pe' suoi nemici, ella dice alla croce:

Inclina li toi rami, o croce alta,  
 Dona riposo a lo tuo Creatore;  
 Lo corpo prezioso ià se spianta;  
 Lasa la tua forza e lo tuo vigore (PALERMO, *op. cit.*, II, 283).

Cristo la raccomanda a Giovanni, che, ingincechiandosi e baciandole i piedi, cerca racconsolarla. Ma essa abbraccia la croce e si lamenta:

O filgio mio, filgio amoroso,  
 Como me lasi sconsolata!  
 O filgio mio tanto prezioso,  
 Come rimango trista, adolorata! (Ivi, 284).  
 Lo tuo capo è tuto spinoso,  
 E la tua faza de sangue bagnata!  
 Altri cho ti non voglio per filgio,  
 O dolce fiato e amoroso gilgio.

Quando Cristo muore, Maddalena gli sta a' piedi, al capo Giovanni, Maria nel mozzo. E bacia il corpo di Cristo, gli occhi, le guance, la bocca, i fianchi, le mani, *con le quali benediva il mondo*, i piedi su' quali Maddalena sparse tante lacrime (Ivi, 284, 287).

Queste rappresentazioni erano antichissime, e si scrivevano in latino, come il *Ludus Paschalis*, rappresentazione di Pasqua, dove è mosso in azione l'Anticristo. Le due Divozioni avanti discorse non sono probabilmente che versioni o imitazioni di opere più antiche, rimaste nella tradizione. Tale era puro la rappresentazione del *Nostro Signore Gesù Cristo*, che ebbe luogo a Padova nel 1243, o il *Ludus Christi*, una trilogia rappresentata dal clero in Cividale negli ultimi due giorni di maggio il 1298. Nella Pentecoste e no' tre seguenti giorni il Capitolo di questa città in presenza del Vescovo e del Patriarca di Aquilea diede questa serie di rappresentazioni: la creazione di Adamo ed Eva, la profezia o l'annuncio, la nascita, morte e risurrezione di Cristo, la discesa dello Spirito Santo, l'Anticristo, o la venuta di Cristo nel giudizio universale. Era tutta l'opopea biblica, fatta evidente e sensibile dalla musica, dal canto, dalle scene, dalla mimica e dalla parola. Tale era pure la *Passione* rappresentata a Roma nel Coliseo il venerdì santo dalla Compagnia del Gonfalone, nel 1264.



Queste rappresentazioni, di cui i preti erano attori e attrici, avevano tutto il carattere di solennità o feste o cerimonie religiose. Il diavolo vi ha pure la sua parte di tentatore, ma parla in modo serio e semplice, secondo la sua natura, e non ha niente di grottesco e di ridicolo. Chiuse nel recinto delle Chiese, de' Cenventi e delle Curie vescovili, rimangono tradizionali e immobili, senza sviluppo artistico, come anche oggi si vedon in parte nelle feste del contado.

La moralità di queste rappresentazioni era che il fine dell'uomo è nell'altra vita, o, come si diceva, è la salvezza dell'anima; che per conseguire questo fine si ha a imitare Cristo, soffrire in questo mondo per godere nell'altro. Perciò l'ideale, l'eroico o, come si diceva, la perfezione della vita era il dispregio de' beni di questo mondo, la resistenza a tutte le inclinazioni naturali e il vivere in ispirito nell'altro mondo e in contemplazione e la preghiera. Questa è la vita de' Santi, della quale si dava anche rappresentazione a' fedeli. E tra le più antiche è una ancora inedita, che ha per titolo: *D'uno Monaco che andò a servizio di Dio*, probabilmente recitata a monaci da monaci in un convento. (*Ivi*, II, 337). L'eroe è questo monaco, un giovinetto che resiste alle lacrime della madre, alle querele del padre, alle tentazioni del compare, e si rende frate nel deserto, dove è accolto come figlio da un romito. Ma ivi prove più dure l'attendono. Mentre egli va a raccogliere per il pasto radici, frutta, castagne e noci, il Romito prega, e, mosso da curiosità, chiede a Dio qual luogo spetti al suo Novizio in paradiso, e un angelo risponde che sarà dannato. Non perciò della notizia si turba il giovinetto, anzi risponde tranquillo che continuerà ad amare e servire Dio. Invano il demonio lo tenta, dicendogli che *ha guastato l'amor naturale* (*Ivi*, II, 349), e che il meglio sarà tornare in casa del padre, ché forse Dio gli avrà misericordia. Il giovinetto con gli scongiuri fuga il demonio e rimane fermo nella sua risoluzione. Allora l'angelo annuncia al Romito che egli è salvo. E il Monaco e il Romito intonano il *Te Deum* o una Lauda. Nell'epilogo o commiato sono esortati gli spettatori a castigare la carne e a pensare alla vita eterna. Anima della rappresentazione è l'invitta fede del giovane monaco, che la preghiera e la contemplazione è la più sicura guardia contro il peccato e la tentazione della carne, e che si giunge alla santificazione con rinunciare al mondo



e vivere con lo spirito in Dio. Questo concetto è espresso in una forma scolastica nel canto del Monaco, di cui ecco alcuni brani:

L'anima sensitiva che s'inchina  
 Nel mondo a tutto quel che la diletta,  
 Apprezza poco la legge divina...  
 L'alma piena di fede e semplicetta  
 Spesso si leva pura a contemplaro  
 Quel Ben che veramente la diletta;  
 E quando a quel più intenta esser le pare,  
 Allor dal grave corpo è si costretta,  
 Che giusto afflitta lo convien tornare,  
 E umile e isdegnosa piange e dice:  
 — Deh! chi mi turba il mio esser felice? —  
 Quell'anima gentile è sempre viva,  
 E vive Iddio in lei per unione...  
 E tutta sta nella contemplativa  
 E gode tutta; e s'ella ha passione,  
 E per esser legata al corpo tristo,  
 Dal qual desia disciorsi e star con Cristo.

(PALERMO, II, 346, 347).

Ci è una rappresentazione, intitolata *Commedia dell'anima*, che è una storia ideale della vita de' Santi, una specie di logica, dove sono le idee fondamentali della santificazione, l'ossatura e lo scheletro di tutte le vite de' Santi. L'anima esce pura dalle mani di Dio e a sua immagine. Dio la contempla con amore, dicendo:

Quando io risguardo quella creatura,  
 Che all'immagine mia io ho formata,  
 E ch'io la veggo immacolata e pura  
 Starmi dinanzi, la m'è accetta e grata:  
 Ma l'ha bisogno d'una buona cura,  
 La qual a custodirla sia parata;  
 E perchè ha in sè l'immagine di Dio,  
 Vo' cho la guardi un Angel santo e pio.

Ma il demonio invidioso che *sì vil cosa abbia a fruire quel regno del qual esso è privato*, si apparecchia a darle battaglia. L'angelo custode conforta l'anima e le presenta la Memoria, l'Intelletto e la Volontà: le sue *potenzie*. L'Intelletto parla dopo la Memoria e dice:

Io son di te la seconda potenza  
 E il nome mio è detto Intelligenza.  
 La mia quiete si sta nel Verbo eterno,  
 E quivi sempre debb'esser saziato:  
 Però che in questo esilio io non discerno

Com'io sarò in quel regno beato.  
 Allora io sarò sazio in sempiterno,  
 E quivi il mio obietto arò trovato,  
 Fermandomi in quel razzo rilucente,  
 Chè, senza quello, inquieta è la mia mente.  
 Liévati sopra te tutt'in fervore,  
 E guarda un po' del Ciel quell'ornamento,  
 Vedralo circondato di splendore;  
 Poi pensa, anima mia, quel che v'è drento,  
 Lascia un po' star le cose esteriore,  
 Se vuoi aver di quello 'ntendimento:  
 Per questo i Santi tutti innamorati  
 Il mondo disprezzorno, pompe e stati.

È la Volontà dice:

Io son la Volontà che ho a fruire  
 Quel Ben che ha dichiarato l'Intelletto,  
 E in quel fermando tutt'il mio desire,  
 Perchè creata sono a quest'effetto....  
 E perchè l'occhio corporal non vede,  
 Credendo ho da seguir con pura fede.

L'Intelletto dice alla Volontà:

A te si appartien sol deliberare  
 Di far quel cho ti è mostro fedelmente;  
 L'ufizio tuo è sempro mai d'amaro  
 Ed unirti con Dio perfettamente.

È la Volontà risponde:

Nella tua spera i' m'ho sempre a guardare,  
 Bonchè la mostri un po' con pura mente;  
 Quand'io sarò nella gloria beata,  
 Ciascuna cosa mi fia dichiarata.

L'anima confortata alza la preghiera a Dio, e l'Angelo  
 custodo aggiungo:

Dagli, Signore, un'ardente fiammella,  
 Cho la difenda dal Drago feroce:  
 Tu sai che l'è nel corpo incarcerata,  
 E non può a te senza te esser grata.

Cioè a dire: non bastano le tre potenzie naturali, Memoria, Intelligenza, Volontà, perchè l'anima piaccia al Signore; ci vuole ancho la sua grazia, l'ardente fiammella che dee cacciare il Drago, il demonio. E Dio manda ad assisterla le virtù teologiche: Fede, vestita di colore celeste, con una croce nella mano destra e nella sinistra un



calice e suvvi la patena; Speranza, vestita di verde, con gli occhi fissi al cielo e le mani giunte; Carità, vestita di rosso, con un parvolino per mano. Intanto il demonio chiama l'Erèsia, la Disperazione, la Sensualità e tutte le sue forze capitanate dall'Odio. Le tre Virtù intorniano l'anima. La Fede dice dell'esser suo, e san Giovanni Crisostomo celebra la sua potenza. Ma l'Infedeltà con acri parole la rampogna:

E' vien da levità chi crede presto.  
Tu ne sei ita quasi che per terra,  
E puossi dir che la fede è mancata.  
Uomini grandi e dotti ti fan guerra:  
Chi t'esaltò, or t'ha perseguitata...  
Va nel Levante e in tutto l'Occidente,  
E guarda di noi dua chi ha più gente.

Allora la Speranza viene in soccorso:

Leva su gli occhi alla città superna -  
Ch'è fabbricata senz'ingegno umano.

Ma l'anima teme, pensando la sua debolezza:

Com'io digiuno uh di, io son sì bianca,  
Che par che un curandaio m'abbi imbiancato;  
Io mi stare' a dormir sur una panca,  
E'l corpo vuole un letto sprimaacciato.

La Speranza le pone avanti l'esempio de' Santi e soprattutto di santo Agostino,

Quando diceva orando: — Signor mio,  
Questo mio cor non si può consolare:  
Tu solo sei quel che lo puoi quietare. —

Allora l'assale la Disperazione e dice:

Pensa che la giustizia arà il suo loco;  
E tu hai fatti assai ben di peccati:  
O, tu dirai: — io non vo' disperarmi,  
Perchè Dio è parato a perdonarmi. —

Ma l'anima risponde allo scherno, cacciandola da sè:

E tu va via, bestiaccia maledetta.

Segue un'altra disputa tra la Carità, della quale san Paolo celebra le lodi, e l'Odio, in cui spunta l'ombra di un carattere, qualche cosa di simile a un Capitano millantatore.



Vòltati in qua, porgimi un po' l'orecchio,  
 E non guardar ch'io sia canuto e vecchio.  
 Guardami un po': s'i' sono un bel vecchiardo  
 E per antichità tutto canuto,  
 Nell'oprai son giovane e gagliardo,  
 A ricordar l'ingiuria molt'astuto,  
 Nel mio discorrer non son pigro o tardo,  
 Conosco tutte le persone al fiuto:  
 Subito che tu pigli qualche sdegno,  
 In un momento io vi fo su disegno....

La Carità t'exorta a perdonare,  
 Ed io ti dico: — non lo voler fare. —

Il perdonar vien da poltroneria  
 E d'animo ch'è pien di debolezza;  
 E chi t'ingiuria e dice villania,  
 Quando che tu sopporti, e' vi si avvezza:  
 Rendigli il cambio a ognun, sia chi si sia,  
 Mettigli al collo una grossa cavezza,  
 Non lasciar mai la vendetta a chi resta,  
 E a chi fosse, dâgli in su la testa....

Io venni qui con una spada in mano  
 Per istar teco e messimi l'elmetto,  
 Io son del Satanasso capitano,  
 Attengo volentier quel ch'io prometto:  
 Quand'io veggo per terra il sangue umano,  
 Mi genera a vederlo un gran diletto,  
 E tengo sempre 'l mio caval sellato  
 Per esser presto presto in ogni lato....

O quante brighe, o quante occisioni  
 Son per me fatte in città e in castella:  
 Ho buon affar nelle religioni,  
 Me ne vo pe' Conventi in ogni cella,  
 Metto l'un l'altro in gran divisioni,  
 Facendo mormorar di chi favella;  
 Poi mi metto in camino e in poche ore  
 Mi trovo in corte di qualche signore.

L'ultima battaglia è tra il Senso o la Sensualità e la Ragione. L'anima, pregando, si sente sopraffatta dal corpo:

Io ti vorrei, Signor, sempre servire,  
 Ma questo corpo m'è sempre molesto;  
 Che, s'io voglio vegliare, e' vol dormire,  
 Ogni po' di disagio lo fa mesto,  
 E comincia di fatto a impallidire.  
 La Sensualità, che vede questo,  
 Mi dice: — tu vorrai volar senz'ale,  
 E dar un buon guadagno allo spedale. —



E la Sensualità, così invocata, lo dice beffando:

Tu vorresti ire al ciel così vestita:  
Io ti vo' dire il ver senza rispetto:  
A me pare che tu ti sia smarrita,  
Faresti meglio a picchiarti un po' il petto:  
Non vorresti patir caldo nè gielo,  
E calzata e vestita andare in cielo.

Ma ecco la Ragione diro all'anima:

Deh dimmi, anima mia, che hai tu avuto;  
Io m'era appunto appunto addormentata.

E, saputo il fatto, dice della sua nemica:

Ell'è una bestiaccia sì insolente;  
Bisogna non lasciar punto la briglia;  
Battila spesso senza discrezione,  
E non gli mostrar mai compassione.

— Ma che dovevo faro? — dice l'anima.

Dovevi tutta aprirti nelle braccia,  
A pigliar una mazza tanto grossa,  
Cho rompessi la carne e tutte l'ossa.

La Sensualità non se ne spaventa, o, dopo uno scambio di villanio, aggiunge:

Questa Ragione è sol ipocrisia,  
E non sa appena dir l'ave Maria.  
E m'incresce di te che hai questo sprone:  
Bisognerebbe che tu tel cavassi.  
Deh fa a mio modo: piglia un buon mattone,  
Dagli nel capo che tu lo fracassi.  
La sta 'l dì e la notte inginocchione  
Col collo torto e dice pissi passi....  
Piglia qualche piaceer, deh fa a mio modo,  
Che a dargli un po' di spasso gli è dovuto.

La Ragione è vinta o l'anima cede. Ella desidera una ghirlanda con un nodo,

Come di quelle ch'io ho già veduto.

E il demonio aggiunge:

Fatti un bel tocco di velluto rosso  
E una zimarra per tenere in dosso.

Così la Ragione è impotente senza la Grazia. Comparisce Dio stesso:

Voltati a me, non mi far resistenza,  
Ch'io t'ho aspettato e aspetto a penitenza.



L'anima, pentita del mal pensiero, risponde:

Non merito da te essere udita  
 Pe' mic' gravi pensieri, iniqui e stolti.  
 Io ho la tua bontà tanto schernita,  
 Ch'io non son degna che tu mi ti volti;  
 E senza te io son come smarrita,  
 Nessun non trovo che il mio cor conforti.  
 Se tu, Signor, che hai per me il sangue sparso,  
 Non mi soccorri, ogni rimedio è scarso.

Allora Dio le manda in soccorso le virtù cardinali: Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia, Misericordia, Povertà, Pazienza, Umiltà. Ciascuna parla di sè, citando talora questo o quel passo della Bibbia. Ecco alcuni brani:

- Prudenza.* — Io ti conforto che tu sia prudente  
 In tutte l'opre tue com' il serpente.
- Temperanza.* — Terrai la via del mezzo in ogni cosa,  
 E sarà la tua mente graziosa.
- Fortezza.* — Tullio dice di me questa parola:  
 Che ognun venga a imparare alla mia scuola;...  
 Che la fortezza ancor rapisce il cielo,  
 Lo dice san Matteo nell'Evangelo.
- Giustizia.* — Dicè David con la sua voce amena:  
 Di Giustizia è la destra di Dio piena.
- Misericordia.* — Mercè, mercè, o Giustizia divina,  
 Abbi pietà dell'alma pellegrina;...  
 Perdona volentieri a chiunque erra,  
 Che son rinchiusi in un vaso di terra.  
 E questo vaso è sì pericoloso,  
 Nel quale sta rinchiusa questa gioia;...  
 Mentre che l'alma resta in questa vita,  
 Di lacci trova presi tutt' i passi:  
 Però bisogna a lei il divino aiuto,  
 Chè senza quello ogni cosa è perduto.
- Povertà.* — Io son la Povertà, o città mia,  
 Che non so chi mi vogli' in compagnia.  
 E son quella virtù che da' potenti  
 Son rifiutata e mandata al profondo:  
 Non è nessun che di me si contenti,  
 Eziaudio que' che han lasciato il mondo.  
 Ognun va dreto a' ricchi e bei presenti,  
 Ma io di mendicar non mi vergogno,  
 Perchè gli è di me scritto nel Vangelo:  
 — Quel che mi segue arà il regno del cielo. —
- Pazienza.* — O popol mio, io son la Pazienza;  
 Che più non ho chi mi dia audienza.  
 O degna Povertà, virtù perfetta,  
 Che tanto fusti accetta al Verb'eterno....



- Felice a quella che ti sta suggetta,  
 Nel Ciel sarà felice in sempiterno;  
 Chè non si può godere in questa vita,  
 E il Paradiso avere alla partita.
- Povertà.* — . . . . M'affliggo e doglio  
 Che la perfozion quasi è mancata:  
 Non è più 'l tempo de' padri passati,  
 Ch'erano pover, vili e disprezzati.
- Pazienza.* — Chi pensa andare al Ciel per altra via,  
 Che per patir, si troverà ingannato.  
 Gesù, diletto figliuol di Maria,  
 N'ha dato esempio e a tutti ha insegnato....  
 Per dimostrarci che s'avea a patire,  
 Ellesse su la Croce di morire.
- Umiltà.* — L'Umiltade son io, fratei diletti,  
 Oggi non c'è nessun che mi raccetti...  
 Vestitevi di Cristo, o genti stolte,  
 Non v'avvedeto voi che 'l tempo vola?  
 Non entra in paradiso alcun difetto,  
 Non v'ontra quel ch'a Dio non è suggetto.  
 Andiam cercando, care mio sorelle,  
 Per tutto il mondo un po' nostra ventura:  
 Se nel gregge di Cristo una di quelle  
 Ci ricevessi con la mente pura,  
 Perchè noi siam vestite poverelle,  
 Non vorrei gli facessimo paura;  
 Ch'oggi di le virtù non son richieste,  
 Ma fassi onore a chi ha belle veste.

L'anima, contrita e fortificata, alza un canto a Dio:

A te mi do, Signor clemente e pio,  
 E voglio a te servir tutt'i miei anni;  
 Altro che te non bramo e non desio.  
 Io ho fuggito il mondo pien d'affanni,  
 Dove si trova sol doglia e mestizia;  
 Ben è infelice chi veste suo' panui.  
 Ei mostra nel principio la letizia,  
 E di dover donar pace e riposo:  
 Di poi non dà se non pianto e tristizia.  
 O mondo cieco, falso e tenebroso,  
 Che hai tanti amatori in questa vita,  
 E non mostri il velen ch'è drento ascoso,  
 Per dolenti poi farli alla partita.

Colpita da grave infermità, dice:

O m'è venuto tanto male addosso  
 Che più star ritta niente non posso.  
 Che vuol dir questo? e' mi manca la vita.  
 Gesù Gesù, dolce Signore, aita.

Intorno alla inoronto fanno l'ultima battaglia l'angiolo e il demonio. Gli argomenti dell'angiolo si possono ridurre in questi tre vorsi:

Umana cosa è cascare in errore,  
E angelica cosa è il rilevarsi;...  
Sol diabolica cosa è star nel vizio.

Dio accoglie l'anima e pronunzia il suo giudizio:

E questa è la mia ultima sentenza:  
Che la venghi a fruir la mia presenza.

E l'angiolo dice:

Partite tutti: la sentenza è data:  
Sonate per dolcezza una calata.

E il coro accompagna l'anima al cielo con questo canto:

O felice Alma, che, dal corpo sciolta  
E per amor congiunta col tuo Dio,  
La vita t'è donata e non t'è tolta;...  
Soi fatta ricca d'un prezzo sì pio,  
E con veste sì bella e nuziale  
Al convito starai celestiale.

Così finisce questa rappresentazione, detta *Commedia*, perchè si conchiude con la salvazione e non con la perdizione dell'anima. È dotta anche *misterio*, per la sua natura allegorica. È uno degli antichissimi misteri liturgici, ritoccato, ripulito, rammodernato e fatto laico a' tempi di Lorenzo de' Medici e forse più in là, a giudicare dalla forma franca e spogliata, da certi tentativi di formazione artistica, come nelle figure del demonio, dell'Odio, della Sensualità, della Povertà, e da un certo non so che beffardo e grottesco, che svela poca serietà e unzione nello scrittore e negli spettatori. Ma, se la trama è moderna, la stoffa è antica, e ricorda il duello del senso e della ragione, così comune negli scritti volgari che apparvero prima, e la battaglia de' vizii e delle virtù del Giamboni, e le tre allegorie cristiane. Anzi questa *Commedia* dell'anima non è se non le tre allegorie messe in rappresentazione. Là trovi tre gradi di santificazione: Umano, Spoglia e Rinova. E anche qui l'anima è prima combattuta dal senso e cade ne' suoi lacci, perchè *umana cosa è cascare in errore*; poi fa la sua penitenza, si spoglia e si monda della scoria del peccato, e così a Dio si "rimarita",<sup>1</sup> come dice

<sup>1</sup> " Del buon dolor ch'a Dio ne rimarita „ (*Purg.*, XXIII, 81).



Dante, o, come dice il nostro autore, sta "al convito celestiale con veste bella o nuziale". Questi tre gradi aveano la loro formazione liturgica nell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, che erano appunto il senso, l'umano puro, abbandonato a sè stesso, lo Spoglia o la penitenza, che purga o monda l'anima, e il Rinnovamento o la luce mentale, la beatitudine. Questo era il concetto delle rappresentazioni che aveano a materia l'altro mondo, come quella di cui fa menzione Giovanni Villani, che ebbe luogo a Firenze. L'altro mondo era la storia, o come si diceva "la commedia dell'anima", la quale non potea giungere a redimersi dall'umanità, dal corpo, dalla carne, dall'Inferno, se non con la penitenza, purificandosi e purgandosi, e così contrita o confessa, diveniva leggiera, saliva al Cielo. Questa *Commedia spirituale dell'anima*, di cui ho voluto dare un sunto possibilmente esatto, è il Codice di quel secolo, il contenuto astratto o generale, particolarizzato nelle vite, nelle leggende, ne' trattati e nella lirica. *Spiritus intus alit*. Lo spirito che alita per entro a quelle prose e a quelle poesie è la Commedia dell'anima.

Ma in tanto prose e in tante poesie non ci è ancora un vero lavoro d'individuazione o di formazione. Il contenuto rimane nella sua astratta semplicità, innominato e impersonale: l'anima. Essendo il suo fondamento la contemplazione e non l'azione, o un'azione negativa, la resistenza agli istinti e agli affetti naturali, non penetra nella vita, non ne assume tutte le forme, non diventa la società. Certo, quell'azione negativa è molto poetica, è il sublime religioso e tocca il cuore, quando è rappresentata con semplicità o unzione. Ma, in questo contrasto tra il sentimento religioso e la natura, ciò che move più è il grido della natura, come ne' lamenti della madre di santo Alessio o di santa Eugenia, o nel doloro d'Isacco nel *Sacrificio di Abraam*, che all'annuncio della sua morte chiama la madre:

O santa Sarra, madre di pietade,  
 Se fussi in questo loco, io non morrei!...  
 Tutta è l'anima mia trista o dolente  
 Per tal precetto, e sono in agonia:  
 Tu mi dicesti già che tanta gente  
 Nascer doveva della carne mia.  
 Il gaudio volge in dolor sì cocente,  
 Che di star ritto non ho più balla;  
 S'egli è possibil far contento Dio,  
 Fa ch' i non mora, o dolce padre mio.



Quantunque questo non sia che uno de'lati più angusti e solitarii della vita umana, così ricca e varia nei suoi aspetti, pure offre contrasti e gradazioni, che lo rendono capacissimo di un grande sviluppo artistico. Ma in quel suo albore la letteratura ha lo stesso carattere che mostra nella decadenza: la naturalità o materialità del contenuto. Tante vite e storie e leggende e visioni stuzzicavano la curiosità con la varietà o novità degli accidenti; e si attendeva più allo spettacoloso, a colpire l'immaginazione con apparizioni nuove e maravigliose, che a lavorarle e svilupparle. Mancava la virtù di mettersi gli oggetti a distanza e trasformarli: la realtà, anche nuda, era per sé stessa maravigliosa e bastava ad ottenere l'effetto, operando in modo semplice o immediato sullo scrittore e su lettori.

Oltrechè, siccome il contenuto riposava su di una dottrina liturgica, stabilita e inalterabile, poco era accomodato da una rappresentazione libera e artistica, anche quando usciva dalla Chiesa e dal Convento ed era maneggiato da' laici, come fu anche de' Misteri. Impadronirsi di quel contenuto, cacciarlo dalla sua generalità, dargli corpo e persona, sarebbe sembrata una profanazione. Lo spirito mirava a rendere accessibile quella dottrina per via di esempi, di sentenze e di allegorie, come si vedea nella Bibbia. Il reale, il conereto non avea valore se non come figura della dottrina. Ecco ad esempio in che modo è nella *Commedia dell'Anima* figurato il paradiso:

In su quel monte dove sta il Signore,  
 V'è una fontana traboccante e bella,  
 Che sempre getta un mirabil liquore.  
 D'oro e d'argento n'è la sua cannella,  
 Le sponde di smeraldi e d'oro fine,  
 E tutta la Città circonda quella.  
 Salite al monte, o alme peregrine,  
 Salite al monte e lassù troverete  
 Soprabbondanti le grazie divine.

Le ultime parole spiegano la figura. Quella è la fontana della divina Grazia. Con questa tendenza lo scrittore sta contento alla semplice personificazione e gli pare di aver fatto assai a dare una immagine che renda chiaro e sensibile il suo concetto. Oltre a ciò, l'uomo colto, schivo delle forme semplici e volgari dell'umile credente, mira a trasformare quella dottrina in un contenuto scientifico, e la



traduce nelle forme scolastiche e di questa Fede ragionata e sillogizzata fa la Filosofia, figliuola di Dio. Lo studio del secolo è di allegorizzare e dimostrare, anzichè di rappresentare; è di chiarire quel contenuto, lumeggiarlo, volgarizzarlo, ragionarlo, anzichè coglierlo in azione e nell'atto della vita. Perciò l'opera letteraria tiene dell'allegoria e del trattato, e ciò che è mera rappresentazione rimane nell'infanzia. Mai non ti senti ben fermo in terra, in mezzo a uomini vivi, con tali caratteri, passioni e costumi; anzi lo scrittore ti par quasi estraneo alla società e alle sue lotte e dimora nell'astratta e monotona generalità della sua contemplazione. E quando pur scende a rappresentare la vita, ti senti d'un tratto balzato nel regno de' misteri, delle leggendo e delle visioni nell'altro mondo.

La visione è in effetti la forma naturale di questo contenuto, quando si vuol rappresentarlo. La vita e la realtà è il senso, la carne, il peccato; e lo scrittore o guarda e passa, o, se pur vi si trattiene, è per maledirla, rappresentandola non quale appare in terra, ma quale è nell'altro mondo. La rappresentazione è dunque la visione della realtà come sarà dopo la morte, e là si spazia e si diletta l'immaginazione. E se il Mistero è Commedia, ed ha per conclusione la santificazione e la beatitudine, la Visione è spesso pittura delle pene infernali, lasciate alla libera immaginazione de' predicatori, de' vescovi, de' frati, de' santi Padri, che col terrore operavano sulle rozze immaginazioni. Laghi di zolfo, valli di fuoco o di ghiaccio, botti d'acqua bollente, rettili, vermi, dragoni de' denti di fuoco, demonii armati di lance, di fruste, di martelli infocati, cadaveri putridi e inverminiti, scheletri tremanti sotto una pioggia di ghiaccio, dannati inchiodati al suolo con tanti chiodi che *non pare la carne*, o sospesi per le unghie in mezzo allo zolfo, o menati e rapiti da velocissime ruote di fuoco simili a *cerchi rossegianti*, o infissi a spiedi giganteschi che i demonii irrugiadano de' metalli fusi: ecco la realtà delle visioni, rappresentata co' più vivi colori. I tre monaci che si mettono in viaggio per iscoprire il paradiso terrestre, dopo quaranta giorni di cammino attraversano l'inferno. "E veggono un lago grandissimo pieno di serpenti che tutti pareano che gittassero fuoco, e odono voci uscire di quel lago e stridere, come di mirabili popoli che piagnessero e urlassero. E porvenuti che sono fra due monti altissimi, appare loro un uomo di statura in lun-



ghezza bene di conto cubiti incatenato con quattro cateno, e due delle quali oran confitte nell'un monte e l'altre due nell'altro; e tutto intorno a lui era fuoco, e gridava sì fortemente che si udiva bene quaranta miglia da lungi. E vengono in un luogo molto profondo e orribile e scoglioso e aspro, nel quale vedono una femmina nuda laidissima e scapigliata in volto o compresa tutta da un drago grande grandissimo; è quando ella volea aprire la bocca per parlare o per gridare, quel drago le metteva il capo in bocca e mordcalle crudelmente la lingua; e i capelli di quella femmina erano grandi infino a terra „. Nella vita di santa Margherita si trova questa pittura del drago: “Vide uscire un drago crudelissimo e orribile con isvariati colori, e la barba e i capelli parcano d'oro, e' denti suoi parevano di ferro, e gli occhi acuti e lucenti come fuoco acceso, e colla bocca aperta menava la lingua, e pareva che per le mani e per la bocca gittasse fuoco, o puzzo gittava di zolfo „. Tra le visioni è celebre il Purgatorio di San Patrizio di frate Alberico, e quella d'Ildebrando, poi Gregorio VII, che, predicando innanzi a Papa Niccolò III, narra di un Conte ricco, e insieme onesto, ciò che è proprio un miracolo in questa gente, egli dice. Questo Conte morto dieci anni innanzi fu visto, da un santo uomo ratto in ispirito, starsi al sommo d'una scala lunghissima, che ergevasi illesa tra le fiamme e si perdeva giù nell'inferno. Su ciascuno scalino stava uno degli antenati del Conte, con quest'ordine, che quando alcuno moriva di quella famiglia, doveva occupare il primo gradino, e colui che vi giaceva e tutti gli altri scendevano di un grado verso l'abisso, dove tutti l'uno appresso l'altro si sarebbero riuniti. E chiedendo il santo uomo come fosse dannato il Conte, che avea lasciata in terra buona fama di sè, si udì una voce rispondere: — Uno degli antenati, di cui il Conte è l'ercede in decimo grado, tolse al beato Stefano un territorio nolla chiesa di Metz; e per questo delitto tutti costoro sono involti nella stessa dannazione. — Questa pena, che colpisce un'intera generazione, è molto poetica, mostrando l'inferno nel sublime d'un lontano indeterminato, messo costantemente innanzi all'immaginazione de' condannati, che a grado a grado vi si avvicinano insino a che non vi caggiano ontro: come quel tiranno che voleva che le sue vittime sentissero di morire, il terribile prete vuole che ci sentano l'inforno.



Da queste visioni o misteri e prose e poesie si sviluppa questo concetto: che attaccarsi a questa vita come cosa sostanziale è il peccato; che la virtù è negazione della vita terrena e contemplazione dell'altra; che la vita non è la realtà, ma ombra o apparenza di quella; che la vera realtà è non quello che è, ma quello che dee essere, ed è perciò la scienza o la verità, come concetto, e come contenuto è l'altro mondo, l'Inferno, il Purgatorio o il Paradiso, il mondo conforme alla verità e alla giustizia.

Appunto perchè l'individuo è *pulvis et umbra*, o la realtà è pura scienza ed un di là della vita, questo mondo resiste ad ogni sforzo d'individuazione e di formazione. Lo stesso amore, così possente, non ci può gittare un po' di calore, e non ci vive se non come figura e immagine dell'amore divino. La donna, come donna, è peccato; essa diviene una specie di *medium* che lega l'uomo a Dio.

Il maggior grado di realtà a cui questo mondo s'è pervenuto, è nella lirica di Dante. La donna di quel secolo acquista il suo nome e la sua forma: è Beatrice, la fanciulla uscita pura dalle mani di Dio, come l'anima nella commedia spirituale; breve apparizione, tornata così presto in cielo tra' canti degli angeli. La sua vita terrena è quasi non altro che nascere e morire. La sua vera vita comincia dopo la morte, nell'altro mondo. Ivi è Luce mentale o intellettuale, verità e scienza, Filosofia. Ma non è filosofia incarnata, mondo vivente, dove l'idea di Dio o del vero sia perfettamente realizzata; è pura scienza, incapace di rappresentazione, nella sua forma scolastica di trattato e di esposizione. È scienza non ancora realizzata, non ancora corpo; è idea, non è visione; è didattica, non è commedia o rappresentazione. Hai misteri o visioni; manca il Mistero o la Visione, cioè un mondo vivente nel suo insieme e ne' suoi aspetti, dove sia realizzato quel concetto teologico e filosofico dell'umanità, comune al secolo e rimasto ancora nella sua astrazione dottrinale.

Il secolo decimoterzo si chiudeva lasciando una lingua già formata, molta varietà di forme metriche, una "poetica", una retorica, una filosofia, ed un concetto della vita ancora didattico e allegorico, con rozzi tentativi di formazione e individuazione. Il suo primo individuo poetico è Beatrice, il presentimento o l'accento lirico di un mondo ancora involto nel grembo della scienza, ancora fuori della vita.



## VI.

## IL TRECENTO.

Quello che il secolo precedente concepì e preparò, fu realizzato in questo secolo detto "aurco.". I posterì compresero sotto questo nome tutto un periodo letterario, dove si trovano mescolati dugentisti o quattrocentisti. E, in verità, le notizie cronologiche sono sì scarse e incerte, che non è facile assegnare di ciascuno scrittore l'età, seguire strettamente l'ordine del tempo. Al nostro scopo è più utile seguire il cammino del pensiero e della forma nel suo sviluppo, senza violare le grandi divisioni cronologiche, ma senza cercare una precisione di date, che ci farebbe sciupare il tempo in conietture e supposizioni di poco interesse.

Questo secolo s'apre con un grande atto, il Giubileo, pontefice Bonifazio VIII. Tutta la cristianità concorse a Roma, d'ogni età, d'ogni sesso, di ogni ordine o condizione, per ottenere il perdono de' peccati o guadagnarsi la salute eterna. Tutti animava lo stesso concetto espresso così variamente in tante prose e poesie: la maledizione del mondo e della carne, la vanità de' beni e delle cure terrostri e la vita cercata al di là della vita. Il nuovo secolo cominciava consacrando in modo tanto solenne il pensiero comune nella varietà della cultura. I preti o i frati soprastavano nella riverenza pubblica, non solo pel carattere religioso, ma per la dottrina, tenuta loro privilegio; tanto che il Villani loda di scionza Dante, aggiungendo: benchè *laico* (*Cron.*, IX, 134), e i dotti uomini, benchè laici, erano detti chierici. Tutta la società italiana, raccolta colà dallo stesso fine, rendeva una viva immagine di quel pensiero comune e di quella varia cultura. Vedevi i contemplanti, i romiti, i solitarii del deserto e della cella col corpo macero da' digiuni, da' cilizii e dalle vigilie, ritratti viventi de' misteri e delle leggende. C'erano gli umili di spirito, animati da schietto sentimento religioso e che tenevano la scienza come cosa profana; e ci erano i dotti, i predicatori e i confessori, il cui testo era la Bibbia e i santi Padri. Vedevi gli scolastici e gli eruditi, teologi e filosofi, che uni-



vano in una comune ammirazione i classici e i santi Padri; disputatori sottili di tutte le cose e anche delle cose di fede, parlanti un latino di uso e di scuola, vibrato, rapido, vivace, dove sentivi il volgare destinato a succedergli; amici della filosofia con quello stesso ardore di fede con che gli altri si professavano servi del Signore, ma di una filosofia non ripugnante alla Fede, anzi sostegno, illustrazione e ragione di quella, confortata da sillegismi o da sentenze e da citazioni, dove trovi spesso Tullio accanto a San Paolo. Altri della loro scienza e del loro latino, spregiatori del volgare, da cestoro uscivano que' trattati, que' cementi, quelle Somme, quelle storie, che empivano di meraviglia il mondo. Accanto a questi veggenti della fede e della filosofia, a questa vita dello spirito trovi la vita attiva e temporale, affratellati dallo stesso pensiero i signori e i tirannetti feudali e i priori e gli anziani delle repubbliche, il cavaliere de' romanzi e il mercatante delle cronache. Là, appiè del Celiseo, un ardito negoziante, Giovanni Villani, pensò che la sua Fiorenza, figliuola di Roma, era non meno degna di avere una storia, e la scrisse. Fra tante splendore e potenza del chiericato, lo spregiato laico cominciava a levare la testa, e pensava all'antica Roma e a Firenze, "figliuola.... di Roma", (*Cron.*, VIII, 36). Là molte amicizie si strinsero, molte paci si fecero come avviene in certi grandi momenti della storia umana; sparirono guelfi e ghibellini, ottimati e popolari, baroni e vassalli, stretti tutti ad una sola bandiera: uno Dio, uno Papa, uno Imperatore. Là il Papato ebbe l'ultimo suo gran giorno, l'ultimo sogno di monarchia universale, rotto per sempre dallo schiaffo di Anagni.

Il giubileo ci dà un'immagine di quello che dovea essere la letteratura nel secolo decimoquarto. Ebbe dal secolo antecedente la sua materia, i suoi strumenti e il suo concetto, del quale il giubileo fu una così splendida manifestazione. Ma quel concetto, rimasto nella sua astrazione intellettuale e allegorica, con così scarsi inizi di rappresentazione ne' misteri e nelle visioni, ancora senza nome altro che di Beatrice, breve apparizione, svaporata subito nelle astrattezze della scienza, ebbe nel trecento la sua vita e venne a perfetta individuazione e formazione: questo fu il carattere e la gloria di quel secolo.

L'uomo, che dovea dare il suo nome al secolo, avea già trentatrè anni, avea creato Beatrice, e volgea nella



mente non so che più ardito, che dovesse abbracciare tutta l'umanità. Tenzonava nel suo capo il filosofo, e il poeta: ci era il *Convito* e ci era la *Commedia*. Ma, per apprezzarlo più degnamente quella vasta sintesi che ne uscì, è bene preceda l'analisi, studiando la fisionomia del secolo negl'ingegni più modesti che non conobbero, di tutto quel mondo, se non questa o quella parte.

E c'incontriamo dapprima nella letteratura claustrale, ascetica, mistica, religiosa, continuazione in prosa di Fra Jacopone, ma in una prosa piena di poesia. Domenico Cavalca, l'autore de' *Fioretti*, Guido da Pisa, Bartolomeo da San Concordio, Jacopo Passavanti, Giovanni dalle Celle non sono scrittori astratti e impersonali, come quelli del secolo innanzi; ma, anche volgarizzando, senti che quegli uomini prondono viva partecipazioe a quello che scrivono, e vivono là dentro, e ci lasciano l'impronta del loro carattere e della loro fisionomia intellettuale e merale. Usciamo dalle astrattezze de' trattati e delle raccolte sotto nome di Fiori, Giardini, o Tesori, ed entriamo nella realtà della vita, nel vero giardino dell'arto. Perchè questi uomini non ragionano, non disputano, e di rado citano: la loro dottrina va poco al di là della Bibbia e de' santi Padri: ma narrano quel medesimo che si rappresentava ne' misteri, vite, leggende e visioni, e sono narrazioni più vive e schiette che non i Misteri del quattrocento, raffazzonamenti degli antichi, con più liscio, ma dove desideri la purità e semplicità delle prime ispirazioni.

Gli scrittori son tutti frati, ed hanno le qualità degli uomini solitarii: il candore, l'evidenza, e l'affetto. Hanno l'ingonuità di un fanciullo che sta con gli occhi aperti a sentire, e più i fatti sone straordinarii e maravigliosi, più tende l'orecchio e tutto si bove: qualità spiccatisima ne' *Fioretti di san Francesco*, il più amabile e caro di questi libri fanciulleschi. L'immaginazione concitata dalla solitudine presenta gli oggetti così vivi e propri che vengon fuori di un getto, non solo figurati ma animati e coloriti, caldi ancora dell'impressione fatta sullo scrittore. Nel quale l'affetto è tanto più vivace o impetuoso e lirico, quanto la sua vita è più astinente o compressa: quasi vendetta della natura, che grida più alto dove ha più contrasto. Non ci è in questo prose alcuna intenzione artistica, nessun vestigio di studio o di sforzo o di esitazione o di scelta; manca soprattutto il nesso, la distri-

buzione, la gradazione. Ma si conseguono tutti gli effetti dell'arte che nascono da movimenti sinceri e gagliardi dell'immaginazione e dell'affetto, o n'escon pagine animate, e potenti assai più sul tuo spirito che non tanti romanzi moderni. Cito fra l'altro la storia di Abraam: romito, che prende veste e costume di cavaliere mondano, e mangia pane e beve vino ed usa nelle taverne per convertire la sua nipote Maria. Il suo incontro con Maria nella taverna, gli allettamenti lascivi di costei, la sua sorpresa e vergogna quando nel bel cavaliere scopre il suo zio, e i rimproveri affettuosi di lui e le grida strazianti e disperato della bella pentita sono una vera scena drammatica, alla quale non trovi niente comparabile nel teatro italiano. In queste *Vite* del Cavaleca, che sono traduzioni, ma per la freschezza o spontaneità del dettato e per la commossa partecipazione del frate sono cosa originale, il concetto del secolo, uscito dalle astrattezze teologiche e scolastiche, prende carne, acquista una esistenza morale e materiale. Il santo è esso medesimo il concetto divenuto persona, e la sua rappresentazione ti offre il nuovo mondo morale aperto al cristiano fatto attivo e divenuto storia, la storia del Santo. Cardine di questo mondo morale è la realtà della vita nell'altro mondo, e la guerra a tutti gl'istinti e affetti terreni, l'astinenza e la pazienza, il *sustine et ab-stine*; e però le sue virtù non esprimono altro che la vittoria dell'uomo sopra sè stesso, sulla sua natura: indi l'umiltà, il perdono delle offese, la povertà, la castità, l'ubbidienza. Se la vittoria fosse preceduta dalla lotta, lo spettacolo sarebbe sublime; ma il più sovente il santo entra in iscena ch'è già santo e nell'esercizio quieto delle sue cristiane virtù, interrotto a volte dalle tentazioni del demonio cacciato via da scongiuri e segni di croce: ciò che è grottesco più che sublime. Il santo è troppo santo perchè la sua vita possa offrirti una vera contraddizione e battaglia tra il cielo e la natura; ciò che rende così drammatica la vita di Agostino e di Paolo. Qui hai racconti uniformi, infinite ripetizioni, rarissimi contrasti, e spesso noia e stanchezza. La musa di queste cristiane virtù non è la forza, e non è l'azione, ma è un certo languir d'amere, una effusione di teneri e dolci sentimenti, liriche aspirazioni ed estasi e orazioni, un impetuoso prorompere degli affetti naturali tosto sedato e riconciliato, il sacrificio ignorato e oscuro che ha la sua glorificazione anche ter-



rena dopo la morte. Una delle vite più interessanti e popolari è quella di santo Alessio, che abbandona la nobile casa paterna e la sposa il dì delle nozze, e va peregrinando e limosinando; e dopo molti anni, tornato in patria, serve non conosciuto in casa del padre, e non si scopre alla madre e alla sposa, o i servi gli danno le "guanciate", e lui umile e paziente. Questa vittoria sulla natura non fa effetto, perchè in Alessio non ci è l'*homo sum*, non ci è lotta, non la coscienza del sacrificio, parendo a lui naturale e facile esercizio di virtù quello che a noi uomini pare cosa maravigliosa e quasi incredibile. L'innaturale è in lui natura: perfezione ascetica ma non artistica. L'interesse comincia, quando la natura fa sentire il suo grido e col suo contrasto sublima il santo; quando, saputo il fatto, il Pontefico con infinita moltitudine traendo a venerare il servo spregiato, si odono tra la folla queste grida: — prestatemi la via, datemi loco, fate che io vegga il figliuolo mio, quello che ha succiato le mammelle mie. — E ragionando col cuore di madre, la donna accusa il figlio e lo chiama "senza cuore", e poi nel suo dolore lo glorifica e ricorda che i servi gli davano "le guanciate". Scene simili non sono scarse in queste *Vite*: ricorderò la madre di Eugenia e Maria Maddalena, eloquentissima nelle sue lagrime.

Una vera intenzione artistica si scorge nello *Specchio di penitenza* di Jacopo Passavanti, una raccolta di prediche ridotte in forma di trattati morali, accompagnati con leggende o visioni dell'altro mondo. Il frate mira a fare effetto, inducendo a penitenza i fedeli con la viva rappresentazione de' vizi e delle pene. La musa del Cavalca è l'amore, e la sua materia è il paradiso, che tu pregusti in quello spirito di carità e di mansuetudine, che comunica alla prosa tanta soavità e morbidezza di colorito. La musa del Passavanti è il terrore e la sua materia è il vizio e l'inferno, rappresentato meno nel suo grottesco e nella sua mitologia, che nel suo carattere umano, come il rimorso è il grido della coscienza. Intralciato e monotono nel discorso, il suo stile è rapido, liquido, pittoresco nel racconto. Diresti che provi voluttà a spaventare e tormentare l'anima: cerca immagini, accessori, colori, come strumento della tortura, e ti lascia sgomento e assediato da fantasmi. Il periodo spesso ben congegnato, svelto e libero, la cura de' nessi e de' passaggi, la distri-



buzione degli accessori e de' colori, l'intelligenza delle gradazioni, un sentimento di armonia cupo che accompagna lo spettacolo, fanno del Passavanti l'artista di questo mondo ascetico.

Ma ecco, fra tante vite di Santi, il Santo in persona, scrittore e pittore di sè medesimo: Caterina da Siena. Abbandonata la madre e i fratelli, resasi monaca, macerato il corpo co' cilizii e digiuni, vive una vita di estasi o di visioni, e scrive in astrazione, anzi detta con una lucidità di spirito maravigliosa. Scrive a Papi, a principi, a re e regine, come alla madre, a' fratolli, a frati e suore, dall'altezza della sua santità, con lo stesso tono di amorevole superiorità. Nelle più intricate faccende prende il suo partito risolutamente, consigliando e quasi comandando quella condotta, che lo pare conforme alla dottrina di Cristo. Ho detto *pare* e dovrei dire: *è*; perchè nessun dubbio o esitazione è nel suo spirito, e le dottrine più astruse e mentali le sono chiare e sicure come le cose che vede e tecca. Ha la visione dell'astratto e lo rende come corpo, anzi fa del corpo la luce, e la faccia di quello. Indi un linguaggio figurato e metaforico, spesso sazievole, talora continuato sino all'assurdo. È un po' il fare biblico, un po' vezzo de' tempi; ma è pure forma naturale della sua mente. Vivendo in ispirito, le cose dello spirito le si affacciano palpabili e visibili come materia; o così come vede Cristo e Angioli, vede le idee e i pensieri. È una regione spirituale, divenutale per lungo uso così familiare che ne ha fatto il suo mondo e il suo corpo. Questa chiarezza d'intuizione, accompagnata con la squisita sensibilità e la perfetta sincerità della fede, le fanno trovare ferme delicate e peregrine, degne di un artista. Ma le spesse ripetizioni, l'esposizione didattica, quell'incalzare di consigli, di esortazioni e di precetti, senza tregua o riposo, rendono il libro sazievole o monotono.

In queste lettere di Caterina quel mondo morale rappresentato nelle vite, nelle estasi, nelle visioni de' Santi, è sviluppato come dottrina in tutta la sua rigidità ascetica. È il codice d'amore della cristianità. La perfezione è *morire a sè stesso*, secondo la sua fraso energica, morire alla volontà, alle inclinazioni, agli affetti umani, sino all'amore de' figli; e tutto riferire a Dio, di tutto fare olocausto a Dio. Il suo amore verso Cristo ha tutte le tenerezze di un amore di donna, che si sfoga a quel modo,



lei inconscia. L'ultima frase di ogni sua lettera è: "Annegatevi, bagnatevi nel sangue di Cristo,,. Ardente è la sua carità pel prossimo: "Amatevi, amatevi,,", grida la Santa, e predica pace, concordia, umiltà, perdono, voce inascoltata. La Regina Giovanna rispondea alla Santa con riverenza, e continuava la vita immonda. Lo scisma giungeva al sangue nelle vie di Roma. Più alto e puro era l'ideale della Santa, meno era efficace sugli uomini. La sua vita si può compendiare in due parole: amore o morte. Celebre è la sua lettera sul condannato a morte, da lei assistito negli ultimi momenti. "Teneva il capo suo sul petto mio. Io allora sentivo un giubilo o un odore del sangue suo; o non era senza l'odore del mio, il quale io desidero di spandere per lo dolce sposo Gesù,,. Il sangue di Cristo la esalta, la inebbria di voluttà. Ad una serva di Dio scrive: "Inebriatevi del sangue, saziatevi del sangue, vestitevi del sangue,,. *Sudare sangue, trasformarsi nel sangue, bere l'affetto e l'amore nel sangue*, sono immagini di questo lirismo. Della cella si fa *un cielo*, e vi gusta *il bene degl'immortali, obumbrandola Dio di un gran fuoco d'amore*. Nella estasi o visione o esaltazione di mente, è gittata giù e le pare come se l'anima sia partita dal corpo. Il corpo pareva quasi venuto meno. Le membra del corpo, dice Caterina, si sentivano dissolvere e disfare come la cera nel fuoco. E altrove: "Nel corpo a me non pareva essere, ma vedevo il corpo mio come se fosse stato un altro,,. Questi ardori di anima, queste illuminazioni di mente, questi martirii d'amore sono espressi con una semplicità ed evidenza che testimoniano la sua sincerità. L'anima *innamorata* o *ansietata d'amore*, *affocata* dal desiderio *crociato* o della croce, *annegata la propria volontà* nell'amore del *dolce* e *innamorato Verbo*, vive nel corpo come fosse fuori di quello. Posto il suo amore al di là della vita, vive morondo, dimorando con la mente al di là della vita. Ma questa morte spirituale non l'appaga: *muoio e non posso morire*, dice la Santa. Gli ultimi giorni furono battaglie "con lo dimonia,, o colloqui con Cristo, e a trentatrè anni finì la vita, consumata dal desiderio.

La *Commedia dell'anima* è ora pienamente realizzata nel suo aspetto religioso, come espressione letteraria. Quell'anima ora ha un nome, è una persona: Alessio, Eugenia, Caterina. Il demonio e la carne sono un mondo pieno di vita ne' racconti del Passavanti. Quelle virtù allegoriche,



che escono in processione sulla scena, sono le opere, le volontà, le passioni e i pensieri de' santi. E la divina commedia, la trasfigurazione e la glorificazione dell'anima, la Beatrice che torna bianca nuvoletta in cielo tra i canti degli angeli qui suo estasi, rapimenti dell'anima, colloqui con Dio, mistica unione con Cristo e, dopo la morte, la santificazione o la contemplazione nell'eterna luce. Quel concetto è uscito dall'astrattezza della scienza e della alleggeria, dalla sua vuota generalità, o si è incarnato: è divenuto uomo.

La prosa italiana in questa letteratura acquista evidenza, colorito, ealdezza di affetto, in un andar semplice e naturale, specialmente quando vi si esprimono sentimenti dolci o ingenui. È perfetto esemplare di stile cristiano, guasto di poi. Alla sua perfezione manca un più sicuro nesso logico, maggiore sobrietà e scelta di accessori ed una formazione grammaticale e meccanica più corretta. Con lievi correzioni molti brani possono paragonarsi a ciò che di più perfetto è nella prosa moderna. *L'imitazione di Cristo* è certo prosa superiore, scritta in tempo di maggior coltura. Ci è una maggiore virilità intellettuale, una logica più stretta e pura di quella pedanteria scolastica che inseguita i frati fino nel convento. Ma non è superiore quanto a quelle qualità organiche, dove è il segreto della vita: la schiettezza dell'ispirazione e il calore dell'affetto; e spesso in quella prosa, mirabile di precisione e di proprietà, desideri l'energia e l'intuizione di Caterina.

Nè questa prosa era già fattura di un solo o di pochi, perchè la trovi anche ne' minori che scrivevano delle cose dello spirito. Citerò una lettera di un discepolo di Caterina, che annunzia la sua morte. "Credo che tu sappi come la nostra reverendissima e carissima mamma se ne andò in paradiso domenica, addì 29 di aprile (1380); lodato ne sia il Salvatore nestro, Gesù Cristo crocifisso benedetto. A me ne pare essero rimasto orfano, però che di lei avovo ogni consolazione, e non mi posso tenere di piagnere. E non piango lei, ma piango mo, che honne perduto tanto bene. Non potevo fare maggiore perdita, e tu 'l sai... Della mamma si vole fare allegrezza o festa, quanto che è per lei; ma di quelli suoi e di quelle che sono rimasi in questa misera vita, ène da piagnere e da avere compassione grandissima. Con veruna persona mi so dare do-



lore, quanto che con teco, che mi fusti e agione d'acquistare tanto bene. Prendo alcuno conforto, perchè nel mio cuore è rimasa e incarnata la mamma nostra assai più che non erá in prima; o ora me la pare bene conoscere. Chè noi miseri ne avevamo tanta copia che non la conoscevamo o non eravamo degni della sua presenza.... Carissimo fratello, io son fatto tanto smemoriato del bene che homine perduto, ch' io ti scrivo anfanando. E però di ciò non ti scrivo più „. Lo stesso stile è in Giovanni dalle Cello, Stefano Maconi e altri frati. Ecco in che modo commovente e semplice sono raccontati alcuni particolari della fine di Caterina: “Nella domenica svenne, e perdè il vigore di sanità, mantenutole dalla forza dello spirito e che non pareva scomarsi per inedia. Il dì poi, un altro svenimento la lasciò lungamente come morta: se non che, risentitasi, stette in piede come se nulla fosse. Cominciò la quaresima con le solite pratiche, esercizio a lei di consolazioni angosciose. Ogni mattina, dopo la comunione, le è forza rimettersi, sfnita, a letto. Di là a due ore usciva a San Pietro un buon miglio di strada, o lì stava orando infino a vespro. Così fino alla terza domenica di quaresima, quando il malo la spossò. E per otto settimane giacque senza potero alzare il capo, tutta dolori. A ogni nuovo spasimo, alzando il capo, ne ringraziava Iddio lieta. Alla domenica innanzi l'Ascensione, il corpo non era omai più che uno scheletro; dal mezzo in giù senza moto, ma nel volto raggianti la vita. Debole; un alito di respiro; parova il fine; o le fu data la estrema unzione „.

Questa eccellenza di dettato trovi pure no' volgarizzamenti de' classici o di romanzi e storie allora in voga, come sono i volgarizzamenti di Livio e di Sallustio, i *Fatti di Enea*, gli *Ammaestramenti degli antichi* voltati da Bartolomeo da San Concordio con un nerbo ed una vigoria degna del traduttore di Sallustio. È una prosa adulta, spedita, calda, immaginosa, spesso colorita, con tutto l'andare di lingua viva o parlata, già nel suo fiore.

I romanzi operavano sul popolo non meno vivamente che la letteratura spirituale. Nella sua immaginazione si confondea il cavaliere di Cristo o il cavaliere di Carlo-magno, o con la stessa avidità leggeva la vita di Alessio o i fatti di Enea, e gli amori di Lancillotto o Ginevra. Caterina trae dalla cavalleria molte sue immagini. Chiama Cristo un “dolce cavaliere„, “cavaliere dolcemente ar-



mato „; chiama la Redenzione un “torneo della morto colla vita „. Ma la letteratura cavalleresca rimaso stazionaria e non produsse alcun lavoro originale. Le traduzioni sono fatte senza intenzione seria, in prosa scarna o trascurata, posto il diletto nel meraviglioso de' fatti. Agli stessi traduttori è materia frivola, buona per passare il tempo, e non vi partocipano, non senteno colà dentro il loro mondo o la loro vita.

Accanto a questo mondo dello spirito e dell'immaginazione c'era il mondo reale, il mondo della carne o della vita terrena, come si dicea, che si potea maledire ma nen uccidere. Era la cronaca, memoria di per di de' fatti che succedevano, inanime come il dizionario o come la lista delle spese. Quelli, che no scrivevano con qualcho intenzione artistica, la dettavano in latino e la chiamavano “Storia „. Latini erano anche i trattati scientifici e i lavori propriamente d'arte. Quella letteratura spirituale e cavalleresca rimanea circoscritta al popolo ed era tenuta in poco conto da' dotti. Costoro spregiavano il volgare, come buono solo a dir d'amore e di cose frivole, e le gravi faccende della vita le trattavano in latino. Di quosti, illustre per ingegno, per coltura e per patriottismo, fu Albertino Mussato, coronato poeta in Padova, sua patria. Abbiamo di lui molte opero, alcune ancora inedite. Scrisse in quattordici libri *De gestis Henrici VII Caesaris*, e anche *De gestis Italicorum post mortem Henrici VII*, in dodici libri, de' quali alouni sono in versi esametri. Fece opistole, egloghe, elegie, e due tragedie: l'*Achilleis* o l'*Eccerinis*. Quest'ultima rappresenta la tirannide di Ezzelino, creduto per la sua ferocia figlio del demonio, e la vittoria de' comuni collegati oontro di lui. È narrazione, più che azione, come ne' Misteri: un narrare serrato o nervoso, le cui impressioni patetiche e morali sono espresse dal coro. Sotto a quel latino ossuto e asciutto palpita l'anima del medio evo. Senti una società ancor rozza, selvaggia negli odii e nelle vendette, senza misura nelle passioni, poco riflessiva, di proporzioni epiche anehe in forma drammatica. Il carattere di Ezzelino non è sviluppato in modo ch n'esca fuori un personaggio drammatico. Egli rimane avvolto nel suo manto epico, come Farinata. È figlio del demonio, e lo sa e se ne gloria, e opera come genio del male, con piena coscienza: ciò che gli dà proporzioni colessali. Invoca il padre e dice:

*Nullis tremiscet sceleribus fidens manus;  
Annue Satan, et filium talem proba.*



È quest'uomo rimane così intero e tutto di un pezzo: manca l'analisi, senza di cui non è dramma. Il concetto della tragedia è più morale che politico, quantunque il fatto sia altamente politico, rappresentando la lotta tra i comuni liberi e i tirannetti feudali. Certo, in Mussato c'è il guelfo e ci è il padovano, che l'ispira e l'appassiona. Ma il motivo tragico è affatto morale. Ezzelino è punito non perchè offende la libertà, ma perchè opera scelleratamente, e *qui gladio ferit, gladio perit*: ciò che è in bocca al coro la conclusione del fatto:

*Consors operum  
Meritum sequitur quisque suorum.*

È il concetto ascetico dell'inferno applicato anche alla vita terrestre. Questa nella sua prima apparizione letteraria è ancora nella sua generalità morale, non è sviluppata nei suoi interessi, ne' suoi fini, nelle sue passioni e nelle sue idee politiche: di che solo può nascere il dramma. Il senso del reale era ancora troppo scarso perchè il dramma fosse possibile. Non ci è il sentimento collettivo, non il partito e non la società: ci è l'individuo appena analizzato, rappresentato buono o cattivo e retribuito secondo le opere: forma elementare della vita reale. Il feroce e il grottesco delle pene infernali hanno qui un riscontro nelle immani crudeltà di Ezzelino e nella immane punizione.

Questo concetto morale, ancorchè non ancora penetrato e sviluppato in tutti gli aspetti della vita, pure non è più un motto, un proverbio, un ammaestramento, un *fabula docet*, una esposizione didattica in prosa o in verso, come nel secolo scorso; ma la vita in atto, con tutt'i caratteri della personalità, così nella vita contemplativa, come nella vita attiva, così nel Carbonaio del Passavanti, come nell'Ezzelino del Mussato.

Onori straordinarii furono conferiti al Mussato, tenuto pari a' classici, quando i classici erano ancora così poco noti. Anche Venezia ebbe i suoi latinisti, che scrissero la sua storia: Andrea Dandolo e Martin Sanuto. Nell'Italia settentrionale abbondano le cronache latine. Il volgare vi si era poco sviluppato. E dappertutto teologia, filosofia, giurisprudenza, medicina era insegnata e trattata in latino. Scrissero le loro opere in questa lingua Marsilio da Padova, Cino da Pistoia, Bartolo e Baldo.

Ma in Toscana il Malespini avea già dato l'esempio di



scrivere la cronaca in volgare. E Dino Compagni seguì l'esempio, scrivendo in volgare i fatti di Firenze dal 1270 al 1312. Attoro e spettatore, prende una viva partecipazione a quello che narra, o schizza con mano sicura immortali ritratti. Non è questa una cronaca, una semplice memoria di fatti: tutto si move, tutto è rappresentato o disegnato, costumi, passioni, luoghi, caratteri, intenzioni: e a tutto lo scrittore è presente, si mescola in tutto, esprime altamente le sue impressioni e i suoi giudizi. Così è uscita di sotto alla sua penna una storia indimenticabile.

Questa storia è una immane catastrofe, da lui preveduta e non potuta impedire. E non si accorge che di quella catastrofe cagione non ultima fu lui. O piuttosto ne ha un'oscura coscienza, quando con quel tale *senno di poi* dice: — oh se avessi saputo! Ma chi poteva pensare? — Ma Dino peccò per soverchia bontà d'animo; gli altri peccarono per malizia, e Dino li flagella a sangue. Era Bianco; ma più che Bianco era onesto uomo o patriota. Gli pareva che que' Neri e que' Bianchi, quei Donati, e quei Cerchi, non fossero divisi da altro che da "gara d'uffici", e gli pareva che partendo ugualmente gli uffici quelle discordie avessero a cessare. Gli pareva pure che tutti amassero la città come facea lui, e fossero pronti per la sua libertà e il suo decoro a fare il sacrificio de' loro odii e delle loro cupidigie. E gli pareva che uomo di sangue regio non potesse mentire nè spergiurare, e che nessuno potesse mancare alle promesse, quando fossero messe in carta. E anche questo gli pareva: che gli amici stessero saldi intorno a lui e che ad un suo cenno tutti gli avessero ad ubbidire. Che cosa non pareva al buon Dino? E con queste opinioni si mise al governo della repubblica. È la prima volta che si trova in presenza la morale com'era in Albertano Giudice e come fu poi in Caterina, la morale de' libri e la morale del mondo. E la contraddizione balza fuori con tutta l'energia di una prima impressione. Il bravo uomo al contatto del mondo reale cade di disinganno in disinganno, e ciascuna volta rivela la sua ingenuità con un accento di meraviglia e d'indignazione. Immaginatevelo alle prese con Bonifazio VIII, Carlo di Valois e Corso Donati, ciò che di più astuto o violento era a quel tempo. L'energia del sentimento morale offeso è il secreto della sua eloquenza. Qui non ci è nessuna intenzione letteraria;



la narrazione procede rapida, naturale sino alla rozzezza. Vi è un materiale crudo e accumulato e mescolato, senza ordine o scelta o distribuzione; ignota è l'arte del subordinare e del graduare; mancano i passaggi e le giunture; il fatto è spesso strozzato; spesso il colorito è un po' risentito e teso: difetti di composizione gravi. Pure le qualità essenziali che rendono un libro immortale stanno qui dentro: la sincerità dell'ispirazione, l'energia e la purità del sentimento morale, la compiuta personalità dello scrittore e del tempo, la meraviglia, l'indignazione, il dolore, la passione del cronista, che comunica a tutto moto e vita.

In tempi meno torbidi Giovanni Villani scrisse la sua cronaca di Firenze sino al 1348, continuata dal fratello Matteo e dal nipote Filippo. Mira a dar memoria de' fatti, pigliandoli dove li trova, e spesso copiando o compendiando i cronisti che lo precessero. Sono nudi fatti, raccolti con serupolosa diligenza, anche i più minuti e familiari, della vita fiorentina, come lo derrate, i drappi, le monete, i prestiti: materiale prezioso per la storia. Ma questa cruda realtà, scompagnata dalla vita interiore che la produce, è priva di colorito e di fisionomia e riesce monotona e sazievole.

La cronaca di Dino e le tre cronache de' Villani comprendono il secolo. La prima narra la caduta de' Bianchi, le altre raccontano il regno de' Neri. Tra' vinti erano Dino e Dante. Tra' vincitori erano i Villani. Questi raccontano con quieta indifferenza, come facessero un inventario. Quelli scrivono la storia col pugnale. Chi si appaga della superficie, legga il Villani. Ma chi vuol conoscere le passioni, i costumi, i caratteri, la vita interiore da cui escono i fatti, legga Dino.

Finora non abbiamo creduto necessario di entrare nel vivo della storia, perchè gli scrittori, o ascetici, o cavalereschi o didattici, scrivono come segregati dal mondo. Ma Dino vive nel mondo o col mondo; i fatti che racconta sono i fatti suoi, parte della sua vita, e la sua Cronaca è lo specchio del tempo, non nelle regioni astratte della scienza o nel fantastico della cavalleria o dell'asctica, ma nella realtà della vita pubblica.

I partiti che straziavano Firenze, con nomi venuti da Pistoia, erano detti i Neri e i Bianchi, gli uni capitanati dai Donati e gli altri da' Cerchi, famiglie potentissime di ricchezza e di aderenze. Dante sperò di poter pacificare



la città, mandando in esilio i due più potenti o irrequieti capi delle due fazioni: Corso Donati o Guido Cavalcanti. Venuto malato, il Cavalcanti fu richiamato, ma non Corso Donati: di cho si menò molto scalpero, massime che Dante era Bianco e amico del Cavalcanti.

I Neri erano guelfi puri, e si appoggiavano sui popolani e sul Papa, vicino influente o contro di tutti gl'intrighi e le cospirazioni guelfe. Bonifazio VIII, venuto dopo il giubileo in maggior superbia, avea chiamato a sè con molto promesso Carlo di Valois, detto per dispregio *senza terra*, e mandato a Firenze sotto colore di pacificare la città, ma col proposito di ristorarvi la parto Nera. Qui comincia il dramma, espesto con sì vivi colori dal nostro Dino nel libro secondo.

Danto si lasciò persuadere di andare Legato a Roma. Si dice abbia detto: "Se io vado, chi resta?," Restò il povero Dino. Certo, l'opera di Danto sarebbe stata più utilo a Firenze, dove lasciò il campo libero agli avversarii. A Roma fu tenuto con belle parole da Benifazio e non concluse nulla.

Dino comincia il racconto con stile concitato. Sembra un profeta o un predicatore che tuoni sopra Gomorra o Gerosolima:

"Levatevi, o malvagi cittadini, pieni di scandoli, e pigliate il forro o il fuoco con lo vostre mani ed istendete le vostre malizie.... Non penate più: andate o mettete in ruina le bellozze della vostra città. Spandete il sangue de' vostri fratelli;... spogliatevi della fedo o dello amore; nieghi l'uno all'altro aiuto o servizio. Credete voi che la giustizia di Dio sia venuta meno? Pur quella del mondo rende una per una.... Non v'indugiate, miseri: chè più si consuma in uno dì nella guerra, che molt'anni non si guadagna in pace; o picciola è quolla favilla che a distruzione mena un gran rogo".

Qui non ci è l'uomo politico. Ci è la realtà vista da un aspetto puramente morale o religioso, come gli ascetici; il concetto è lo stesso, la materia è diversa. Considerata così, la realtà riesco al buon Dino altra che non pensava; e in luogo di riconoscere il suo orrore, se la prende con la realtà o la maledice. I suoi errori nascono dal concetto falso che avea degli uomini e delle cose, sì cho divenne il trastullo degli uni e degli altri: perdette lo Stato e fu calunniato, come avvieno a' vinti. Allora



prende la penna, e li maledice tutti, Neri e Bianchi, raccontando i fatti con tale ingenuità che se le male passioni degli altri son manifeste, non è men chiara la sua soverchia bontà.

Mentre gli Ambasciatori armeggiano con Bonifazio, largo promettitore, purchè *sia ubidita la sua volontà*, furono in Fironze eletti i nuovi Signori, e Dino fu di quelli. Piacque la scelta, perchè *uomini non sospetti e buoni... senza baldanza, e aveano volontà di accumulare gli uffici, dicendo: — Questo è l'ultimo rimedio.* — Questo è il giudizio che porta Dino di sè e de' colleghi. Ma i loro avversarii n'ebbero speranza, perchè li conosceano *uomini deboli e pacifici, i quali sotto spezie di pace credeano leggermente poterli ingannare.* Oh buon Dino! Egli stesso pronunzia la sua sentenza.

I Neri a quattro e a sei insieme, preso accordo fra loro, li andavano a visitare e diceano: *Voi sète buoni uomini e di tali avea bisogno la nostra città. Voi vedete la discordia de' cittadini vostri: a voi la conviene pacificare, o la città perirà. Voi sète quelli che avete la balia, e noi a ciò fare vi proferiamo l'aver e le persone di buono e leale animo. E benchè di così false profferte dubitassero credendo che la loro malizia coprissono con.... falso parlare,* puro Dino per commessione do' suoi compagni rispose: *“Cari e fedeli cittadini, le vostre profferte noi riceviamo volentieri e cominciar vogliamo a usarle: e richieggiamvi che voi ci consigliate, e pognate l'animo a guisa che la nostra città debba posare.”* — Che scellerati! o che buoni uomini! Non si può meglio rappresentaro la malizia degli uni e l'innocenza degli altri. Scrivendo dopo i fatti, Dino si picchia il petto, e dico il *mea culpa*: *“E così perdemmo il primo tempo, chè non ardimmo a chiudere le porte nè a cessare l'udienza a' cittadini.... Demmo loro intendimento di trattar pace, quando si convenia arrotare i ferri.”*

Poichè si trattava la pace, i Bianchi smessero dalle offese e i Neri presero baldanza. E Dino confessa questo primo effetto della sua bontà: *“la gento, che tenea co' Cerchi, ne prose viltà, dicendo: — Non è darsi fatica, chè pace sarà. — E i loro avversarii pensavano pur di compiere le loro malizie.”*

La voce che Bonifazio VIII si fosse chiarito contrario a' Cerchi, e che Carlo di Valois veniva in Firenze, dovea aver tanto imbaldanzito i Neri, che a costoro pareva un



atto di debolezza e di paura quello che in Dino era ispirato da sincero amore di concordia. E quelle pratiche di pace spacciavano covare sotto un tradimento. La forza materiale era ancora in mano di Dino; ma la forza morale passava agli avversarii, più audaci e confidenti in vicina vittoria. Già ci era un'altra aria in città. Non pur gl'indifferenti, ma anche noti seguaci de' Cerchi mutavano lingua. Sicchè l'oratoro di Carlo riferì che *la parte de' Donati era assai inalzata e la parte de' Cerchi era assai abbassata*, veggendo come dopo le sue parole molti dicitóri si levarono in piè affocati per dire e magnificare messer Carlo.

Dino, volendo negare l'ingresso a Carlo e non osando prender su di sè la cosa, *essendo la novità grande*, si rimise al suffragio de' suoi concittadini. Fu un plebiscito fatto dal debole e che riuscì in favore dei forti: solito costume de' popoli, e il buon Dino nol sapea. I soli fornai si mostrarono uomini, dicendo che: *nè ricevuto nè onorato fusse, perchè venia per distruggere la città.*

Dino credetto trovare il rimedio, chiedendo a Carlo *lettere bollate, che non acquisterebbe.... niuna giurisdizione, nè occuperebbe niuno onore della città, nè per titolo d'imperio nè per altra cagione, nè le leggi della città muterebbe, nè l'uso.* Dino pensava che Carlo non farebbe la lettera, e provvide che il passo gli fosse negato e vietata *la vivanda.* Ma la lettera venne, e *"io la vidi e feci copiare....e quando fu venuto, io lo domandai se di sua volontà era scritta. Rispose: — Sì, certamente —"*. Ora che Dino ha la lettera in fasca, può viver sicuro.

E gli viene un *santo e onesto pensiero, imaginando: Questo signore verrà, e tutt'i cittadini troverrà divisi: di che grande scandolo ne seguirà.* Onde li rauna nella Chiesa di San Giovanni, e loro fa un fervorino, perchè *sopra quel sacrato fonte onde trassero il santo battesimo, giurino "buona e perfetta pace"*.. Lo parole di Dino sono di quella eloquenza semplice e commovente cho viene dal cuore. In quei tempi di lotte così accese, il sentimento della concordia era tanto più vivo negli animi buoni e onesti, da Albertano a Caterina. E non so che in Caterina si trovino parole, nella loro semplicità, così affettuose come queste di Dino: *"Signori, perchè volote voi confondere e disfare una così buona città? Contro a chi volete pugnaro? contro a' vostri fratelli? Che vottoria arete? non altro che pianto"*..



Tutti giurarono; e Dine aggiunge con amarezza: *i malvagi cittadini, che di tenerezza mostravano lacrime, e baciavano il libro .... furono i principali alla distruzione della città.* Povero Dino! e si affligge il brave uomo e si pente, e di quel saramento molte lacrime sparsi, pensando quante anime ne sono dannate per la loro malizia.

Carlo venne, e dietregli, dicende che veniano a onorare il signore, lucchesi, perugini, e Cante d'Agobbio e molti altri, "a sei e a dieci per volta", tutti avversarii dei Corchi: e ciascuno si mostrava amico. Dine fece il ponte d'ero al nemico che entra, contro il proverbio. E Carlo ebbe in Firenze 1200 cavalli.

Che fa Dino? Sceglie quaranta cittadini di amendue le parti, perchè provveggano alla "salvezza della terra". Ciò che ci era negli animi, è qui scolpito in pochi tratti. "Quelli che avevano reo proponimento non parlavano; gli altri aveano perduto il vigore. Baldino Falconieri, uem vile, dicea: — Signori, io sto bene, perch' non dormia sicuro — ". Lapo Saltarelli, per riamicarsi il papa, ingiuria la Signoria e tiene in casa nascosto un confinato. Alberto del Giudice monta in ringhiera e biasima i Signori. Pare coraggio civile, ed è viltà e diserzione. I nemici tacciono. Gli amici ingiuriano, per farsi grazia. Cominciano i tradimenti. *I Priori scrissono al papa segretamente; ma tutto seppe la parte nera, perocchè quelli che giurarono credenza non la tennono.*

Alfine Dino si risolve ad accomunare gli uffioi, parlando *umilmente* o *con gran tenerezza* dello scampo della oità. Ma era troppo tardi. I Neri non volevano parte, ma tutto.

"E Noffo Guidi parlò e disse: — Io dirò cosa che tu mi terrai crudele cittadino. — E io li dissi che tacesse: o pur parlò, e fu di tanta arreganza, che mi domandò cho mi piacesse far la loro parte nell'ufficio maggiere che l'altra; che tanto fu a dire, quante; disfà l'altra parte, e me porre in luogo di Giuda. E io li risposi che, innanzi io facossi tante tradimento, darei i miei figliuoli a mangiare a' cani".

Carlo velea in mano i Signori, e "li faceva spesso invitare a mangiare". E quelli si ricusavano, adducendo che la legge li cestringea che fare non le potevano; ma era, perchè stimavano *che contro a loro volontà li avrebbe ritenuti.* Un giorno disse che in Santa Maria Novella "fuori della terra



volea parlamentare .... e che piacesse alla Signoria esservi,,. Dino vi mandò tre soli de' compagni, *a' quali niente disse, come colui che non volea parole, ma sì uccidere.*

“Molti cittadini si dolsono di noi per quella andata, parendo loro ehe andassono al martirio. E quando furono tornati, lodavano Dio che da morte gli avea scampati,,.

Volevano, se la Signoria vi fosse ita tutta, ucciderli fuori della porta e correre la terra per loro. E Dino che faceva?

C'è un brano stupendo, ehe è una pittura. Vedi come Dino passava i giorni; la sua incapacità e i suoi affanni. “I Signori erano stimolati da ogni parte. I buoni diceano che guardassono ben loro e la loro città. I rei li contendeano con quistioni. E tra le domande e le risposte il dì se ne andava. I baroni di messer Carlo gli occupavano con lunghe parole. E così viveano con affanno,,.

Un rimedio gli è suggerito da frate Benedetto: *Fate fare processione .... e del pericolo cesserà gran parte.* E Dino fece la processione, e molti lo schernirono, dicendo *che meglio era arrotare i ferri.* E Dino conchiude, parlando di sè e de' colleghi: *niente giovò, perchè usarono modi pacifici, e voleano essere repentì e forti. Niente vale l'umiltà contro la grande malizia.*

Tutto ti è messo sott'occhio, come in una rappresentazione drammatica. Vedi i Neri in istrada, corrompere, far gente, mostrar la loro potenza. Diceano:

“Noi abbiamo il signore in casa; il papa è nostro protettore; gli avversarii nostri non sono guerniti, nè da guerra, nè da pace; danari non hanno; i soldati non sono pagati,,.

E misero “in ordine tutto ciò che a guerra bisognava, invitati molti villani d'attorno e tutti gli sbanditi,,. I Neri si armavano; i Bianchi no, perchè era contro la legge, e Dino minacciava di punirli. E, ora che scrive, a scolparsi nota che fu per avarizia, perchè fece dire a' Cerchi: — *Fornitevi, e ditelo agli amici vostri.*

I Neri, *conoscendo i nimici loro vili e che aveano perduto il vigore,* vengono a' ferri. I Medici lasciano per morto Orlandi, un valoroso popolano. Si grida a' priori: — *Voi siete traditi: armatevi.*

Ecco finalmente sventolare sulle finestro il gonfalone di giustizia. Molti vanno “nascosamente .... dal lato di parte nera,,. Ma traggono alla Signoria “i soldati che non erano

corrotti,, e altre genti e amici a piè e a cavallo. Era il momento di operare con vigore. Ma i Signori non usi a guerra, erano occupati da molti che voleano essere uditi; e in poco stante si fe' notte. Il Podestà non si fe' vivo. Il capitano non si mosse, come uomo più atto a riposo e a pace che a guerra.... La raunata gente non consigliò. Il giorno finì, e non si concluse nulla, e la gente stanca se ne andò, e ciascuno pensò a sè stesso. E Dino cosa faceva? Dava udienza.

I Neri lusingavano e indugiavano i Bianchi con buone parole. "Li Spini diceano alli Scali: "Deh! perchè facciamo noi così? Noi siamo pure amici e parenti e tutti guelfi: noi non abbiamo altra intenzione che di levare la catena di eollo, che tiene il popole a voi e a noi. E saremo maggiori che noi non siamo. Mercè per Dio, siamo una cosa, come noi dovemo essere,, .... Quelli che riceveano tali parole, "s'ammollavano nel cuore,, e i loro seguaci "invillirono,,. I ghibellini, credendosi abbandonati, si smarrirono, e gli sbanditi si avvicinavano alla città. Come farli entrare? Carlo instava presso la Signoria perchè si desse a lui la guardia della città e delle porte: che farebbe "de' malfattori aspra giustizia,,. E sotto questo nascondea la sua malizia, nota l'arguto Dino. Ma l'arguto Dino gli dà la guardia delle porte d'Oltrarno! Bisogna proprio sentir lui:

"Le chiavi gli furono negate, e le porti di Oltrarno gli furono raccomandate, e levati ne furono i fiorentini e furonvi messi i franciosi. E il cancelliere e il manescalco di messer Carlo giurorono nelle mani a me.... Dino — ricevente per lo comune. E mai credetti che uno tanto Signore e della easa reale di Francia rompesse la sua fede: perchè passò piccola parte della notte che per la porta, che noi gli demmo in guardia, diè l'entrata a molti sbanditi,,.

Fatta la breccia, entrano gli altri. E i signori, venuta meno tutta loro speranza, "deliberorono, quando i villani fussono venuti in loro soccorso, prender la difesa,,. Che era quel prender tempo e non risolversi degli animi deboli. Furono vinti senza combattere. Tutti si gettarono là dov'era la forza.

"I malvagi villani gli abbandonarono .... I famigli li tradirono .... Molti soldati si volsono a servire i loro avversarii. Il Podestà .... andava procurando in aiuto di messer Carlo.,,

Carlo manda i suoi a' Priori, per occupare il giorno e



*il loro proponimento con lunghe parole.* Giuravano che il loro Signore si tenea tradito e che farebbe la vendetta grande. *Tenete per fermo che, se il nostro Signore non ha cuore di vendicare il misfatto a vostro modo, fateci levare la testa.* E ora che scrive, Dino aggiunge: "Non giurò messer Carlo il vero, perchè di sua saputa venne," Corso Donati.

Carlo è pronto ad armare i suoi cavalieri e vendicare il comune, ma ad un patto: che si dieno a lui in custodia i più potenti uomini delle due parti. E Dino consente.

"I Neri v'andorono con fidanza, i Bianchi con temenza. Messer Carlo li fece guardare: i Neri lasciò partire, ma i Bianchi ritenne presi quella notte senza paglia e senza materasse, come uomini micidiali."

Qui Dino non ne può più e prorompe:

"O buono re Luigi, che tanto temesti Iddio, ov'è la fede della real Casa di Francia, caduta per mal consiglio, non temendo vergogna? O malvagi consiglieri, che avete il sangue di così alta corona fatto non soldato ma assassino, imprigionando i cittadini a tertio, e mancando della sua fede, e falsando il nome della real Casa di Francia!,"

L'indignazione è uguale alla meraviglia del buon uomo. Come pensare che il sangue di san Luigi, un "Reale di Francia", fosse spergiuro e assassino?

Quando non ei era più il rimedio, si corse al rimedio. Dino fa sonare "la campana grossa", che era un chiamare alle armi. Ma nessuna uscì. *La gente sbigottita non trasse. Di casa i Cerchi non uscì uomo a cavallo nè a piè armato.*

Anche il cielo vi si mescola. *Apparisce una croce vermiglia sopra il Palagio de' Priori.*

"Onde la gente che la vide, e io che ehiaramente la vidi, potemmo comprendere che Dio era fortemente contro alla nostra città crucciato."

La città per sei giorni fu messa a ruba. In pochi tocchi ti sta innanzi il quadro:

"Gli uomini che temeano i loro avversari si nascondano per le case de' loro amici. L'uno nimico offendea l'altro; le case si cominciavano ad ardere; le ruberie si faceano, e fuggivansi gli arnesi alle case degl'impotenti. I Neri potenti domandavano danaro a' Bianchi; maritavansi fanciulle a forza; uccideansi uomini; e quando una casa ardea forte, messer Carlo domandava: — che fuoco è quello? — eragli risposto che era una capanna, quando era uno ricco palazzo."

I Priori, moltiplicando il mal fare, e non avendo rimedio, lasciarono il priorato. E venne al governo la parte nera.

Dino fu il Pier Soderini di quel tempo, e fu a sè stesso il suo Machiavelli. Nessuno può dipingerlo meglio che non fa egli medesimo.

In questa meravigliosa cronaca non ci è una parola di più. Tutto è azione, che corre senza posa sino allo scioglimento. Ma è azione, dove paion fuori caratteri e passioni. Un motto, un tratto è un carattere. Carlo, dopo di aver tratto da' fiorentini molti danari, va a Roma e chiede danari a Bonifazio. — Ma io ti ho mandato alla fonte dell'oro — risponde il Papa. È una risposta che è un ritratto dell'uno e dell'altro. I discorsi sono sostanziosi, incisivi, non meno pittoreschi: vedi personaggi vivi, con la loro natura e i loro intendimenti, e fanno più effetto che non le studiate e classiche orazioni venute poi. Uomo d'impressione più che di pensiero, Dino intuisce uomini e cose a prima vista, e ne rende la fisionomia che non la puoi dimenticare. Di Bonifazio VIII dice:

“Fu di grande ardire e d'alto ingegno, e guidava la Chiesa a suo modo, e abbassava chi non gli consentia.” (*Lib. I.*)

Di Corso Donati fa questo magnifico ritratto:

“Uno cavaliere della somiglianza di Catilina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello del corpo, piacevole parlatore, adorno di belli costumi, sottile d'ingegno, coll'animo sempre intento a mal fare, col quale molti masnadiieri si raunavano, e gran seguito avea, molte arsoni e molte ruberie fece fare ....; molto avere guadagnò e in grand'altezza salì. Costui fu messer Corso Donati che per sua superbia fu chiamato il Barone, che, quando passava per la terra, molti gridavano: — Viva il Barone! — E pareva la terra sua. La vanagloria il guidava e molti servigi faceva.”

La stessa sicurezza è nella rappresentazione della cosa. Rapido, arido, tutto fatti, che balzan fuori coloriti dalle sue vivaci impressioni, dalla sua meraviglia, dalla sua indignazione. Una cosa soprattutto lo colpisce: che *molte lingue si cambiorono in pochi giorni*. Non vi si sa rassegnare, o li chiama ad uno ad uno, e ricorda loro quello che diceano e quello che erano. Il mutarsi dell'animo secondo gli eventi non gli potea entrare.

“Donato Alberti....dove sono le tue arroganze, che ti nascondesti in una vile cucina? .... O messer Lapo Salterelli,



minacciare e battitoro de' rettori che non ti serviano nelle tuo quistioni, ove ti armasti? in casa i Pulci, stando nascoso .... O messer Manetto Scali, che velevi esser tenute sì grande e temuto, ... ove prendesti l'armo? .... O voi popolani, che desideravate gli uffici e succiavate gli onori o occupavate i palagi de' rettori, ove fu la vostra difesa? nelle menzogne, simulando e dissimulando, biasimando gli amici e ledando i nimiei, selamente per campare. Adunque piangete sopra voi e la vostra città. „

I soliti fenomeni delle riveluzioni brutali e ingenerese sono da lui rappresentati con lo stesso accente di meraviglia, come di cose non viste mai, e svegliano nel suo animo onesto una indignazione eloquente. Ed è da questi sentimenti, che è uscito questo capolavoro di descrizione:

“Molti nelle rie opere divennero grandi, i quali avanti nominati non erano; e nelle orudeli opere regnando, cacciorono molti cittadini e fecionli rubelli, e sbandeggiarono nell'avere e nella persona. Molto magioni guastarono, o molti ne puniano, secondo che tra lore era ordinato e scritto. Niuno ne campò che non fesse punito. Nen valse parentado, nè amistà; nè pena si potea minuire nè cambiare a coloro a cui determinato erano. Nuevi matrimoni niente valsero; ciascuno amico divenne nimico; i fratelli abbandonavano l'un l'altro, il figliuolo il padre: ogni amore, ogni umanità si spense .... Patto, pietà nè mercè in niuno mai si trovò. Chi più dicea: — moiano, moiano i traditeri —, colui ora il maggiore „.

Tra' proscritti fu Dante. Condannato in centumacia, non rivide più la sua patria. Ira, vendetta, dolore, disdegne, ansietà pubbliche e private, tutte le passioni che possono covare nel petto di un uomo, lo accompagnarono nell'esilie. Chi ha vista l'indignazione di Dino, può misurare quella di Dante.

Il Priorato fu il principio della sua rovina, com'egli dice, ma fu anche il principio della sua gleria. Non era uomo pelitico: mancavagli flessibilità e arte di vita; era tutte un pezzo, como Dino. Priore, volle procurare una concordia impossibile, e non riuscì che a farsi ingannare da' Neri in Firenze e da Bonifazio in Rema. Esule, non valse a mantenere quella preminenza che era debita al suo ingegne e alla sua virtù; si lasciò severchiare dai più audaci e arrischiati, e, non potendo impedire e non volendo accettare molti disegni, si segregò e si fece parte



per sè stesso. Tolti alle faccende pubbliche, ripiegatosi in sè, sviluppò tutte le sue forze intellettive e poetiche.

Dopo la morte di Beatrice erasi dato con tale ardore allo studio che la vista ne fu debilitata. Finisce la *Vita Nuova* con la speranza *di dire di lei quello che non fu mai detto d'alcuna*. E fece di questo suo primo e solo amore *la bellissima e onestissima figlia dell'Imperatore dell'universo, alla quale Pitagora pose nome Filosofia*. Frutti di questi nuovi studi furono le sue canzoni allegoriche e scientifiche.

Tra questi studi nacque la seconda Beatrice, luce spirituale, unità ideale, l'amore che congiunge insieme intelletto e atto, scienza e vita. Intelletto, amore, atto, era questa la trinità, che fu il suo secondo amore, la sua filosofia. Beatrice divenne un simbolo, e la poesia vanì nella scienza.

Quel mondo lirico, che a noi pare troppo astratto, parve poco spirituale ai contemporanei, che chiamavano sensuale quel primo amore di Dante e poco intendevano questo suo secondo amore. E Dante, per cessare da sè l'infamia e per mostrare la dottrina *nascosa sotto figura di allegoria*, volle illustrare e comentare le sue canzoni egli medesimo.

Era dottissimo. Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, retorica, poetica, di tutto lo scibile avea notizia e non superficiale: perchè di tutto parlò con chiarezza e con padronanza della materia. Il disegno gli si allargò: al poeta tenne dietro lo scienziato; o pensò di chiudere in quattordici trattati, quante erano le canzoni, tutta la scienza nella sua applicazione alla vita morale. Un lavoro simile, che Brunetto chiamò *Tesoro*, altri chiamavano Fiore, o Giardino, egli chiamò *Convito*, quasi mensa dov'è imbandito il *pane degli angeli*, il cibo della sapienza.<sup>1</sup> Brunetto avea scritto il *Tesoro* in francese; gli altri trattavano la scienza in latino. La prosa volgare ora tenuta poco acconcia a questa materia, massime dopo l'infelice versione dell'*Etica* di Aristotele, fatta da un tal Taddeo, celebre medico, nominato l'Ippocratista. Bisogna vedere quante sottili ragioni adduce Dante per scusarsi di scrivere in volgare. Celebra il latino come *perpetuo e non corruttibile*, e perchè *molte*

<sup>1</sup> « Oh beati que' pochi che seggono a quella mensa ove il pane degli Angeli si mangia, e miseri quelli che colle pecore hanno comune cibo! » *Conv.*, I, 1.



*cose manifesta concepute nella mente, che il volgare.... non può e perchè il volgare seguita uso e lo latino arte; onde il latino è più bello, più virtuoso e più nobile (Conv., I, 5). Ma appunto per questo il commento latino non sarebbe stato soggetto alle canzoni scritte in volgare, ma sovrano, e il commento per sua natura è servo e non signore, e dee ubbidire e non comandare. Ora il latino non può ubbidire, perchè comandante e sovrano del volgare (Ivi, I, 7). Oltrechè, come può il latino comentare il volgare, non conoscendo il volgare? E che il latino non è cosciente del volgare, si vede: ch'è uno abituato di latino non distingue, s'egli è d'Italia, lo volgare del tedesco (Ivi, I, 6). Ecco le opinioni, le forme e le sottigliezze della scuola. Questa novità di scrivere di scienza in volgare, che è come dare a' convitati biado e non formento (Ivi, I, 5), gli pare così grande che a difendersene spende otto capitoli, modello di barbarie scolastica. Lasciando stare le sottigliezze, la sostanza è questa: ch'egli usa il volgare di sì, perchè loquela propria, e de' suoi generanti e suo introduttore nello studio del latino, e perciò nella via di scienza che è ultima perfezione. Scrisse in volgare le rime; il volgare usò deliberando, interpretando e quistionando; dal principio della vita ebbe con esso benivolenza e conversazione (Ivi, I, 13); il volgare è l'amico suo, dal quale non si sa dividero. Coloro fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza, che, per iscusarsi dal non dire o dal dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio. La plebe, o come dice egli, le popolari persone cadono nella fossa di questa falsa opinione per poca discrezione: per che incontra che molte volte gridano: — Viva la loro morte — e — Muoja la loro vita, — purchè alcuno cominci, e sono da chiamare pecore e non uomini. Gli altri vi caggiono per vanità o per vanagloria o per invidia o per pusillanimità. Questo disamare lo volgare proprio e pregiare lo altrui gli pare un adulterio, conehiudendo con queste sdegnose parole: "e tutti questi cotali sono gli abbominevoli cattivi d'Italia, che hanno a vile questo prezioso volgare; lo quale, se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretricie di questi adulteri," (Conv., I, 11). E però egli scrive questo commento in volgare, per fargli avere in atto e palese quella bontade che ha in potere e occulto, mostrando che la sua virtù si manifesta anche in prosa, senza le accidentali adornezze della rima e del ritmo, come donna*

*bella per natural bellezza* o non per *gli adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta*, e che altissimi e novissimi concetti convenientemente, sufficientemente o acconciamente, *quasi come per esso latino* (*Conv.*, I, 10), vi si esprimono. E finisce con queste profetiche parole: "Questa sarà luce nuova, sole nuovo, il quale surgerà ove l'usato tramonterà", (*Conv.*, I, 13).

Tanta veemenza nell'accusare, tanto ardore nel magnificare può fare intendere quanto radicata e sparsa era l'opinione degl'infiniti "ciechi", com'egli li chiama, che tenevano il volgare inetto alla prosa. E non ottenne l'intento. Il latino continuò a prevalere; egli medesimo, lasciato a mezza via il *Convito*, trattò in latino la retorica e la politica, che insieme con l'etica era la materia ordinaria dei trattati scientifici.

Il libro *De vulgari eloquio* non è un "fior di Rettorica", quale si costumava allora, un accozzamento di regole astratte cavate dagli antichi; ma è vera critica applicata ai tempi suoi, con giudizi nuovi e sensati. La base di tutto l'edifizio è la lingua nobile, antica, cortigiana, illustre, che è dappertutto e non è in alcuna parte, di cui ha voluto dare esempio nel *Convito*. Questo ideale parlare italico è illustre, in quanto si scosta dagli elementi locali, ove prendono forma i dialetti, e si accosta alla maestà e gravità del latino, la lingua modello. Voleva egli far del volgare quello che era il latino: non la lingua delle "persone popolari", ma la lingua perpetua e incorruttibile degli uomini colti. Sogno assai simile a quello di una lingua universale, fondata co' procedimenti artificiali della scienza. Scegliere il medio di qua e di là e far cosa una e perfetta, sembra cosa facile o assai conforme alla logica, ma è contro natura. Le lingue, come le nazioni, vanno all'unità per processi lenti e storici; e non per fusioni preconcelte, ma per graduale assorbimento e conquista degli elementi inferiori. Il ghibellino, che dispregiava i dialetti comunali e voleva un parlare comune italico di cui abbozzava l'immagine, ti rivelava già lo scrittore della *Monarchia*.

Il trattato *De monarchia* è diviso in tre libri. Nel primo dimostra la perfetta forma di governo essere monarchia; nel secondo prova questa perfezione essere incarnata nell'impero romano, sospeso, non cessato, perchè preordinato da Dio; nel terzo stabilisce le relazioni tra l'impero e il sacerdozio, l'unico imperatore e l'unico papa.



L'eccellenza della monarchia è fondata sull'unità di Dio. Uno Dio, uno Imperatore. Le oligarchie o le democrazie sono *polizie oblique*, governi *per accidente*, reggimenti difettivi (*De mon.*, I. 5). Fin qui tutti erano d'accordo, guelfi e ghibellini. Non ci erano due filosofie: le premesse erano comuni ai due partiti.

E tutti e due ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo e la preminenza di quello, base della filosofia cristiana. E ne inferivano che nella società sono due poteri: lo spirituale e il temporale, il Papa e l'Imperatore. Il contrasto ora tutto nelle conseguenze.

Se lo spirito è superiore al corpo, dunque, conchiudeva Bonifazio VIII, il papa è superiore all'imperatore. "Il potere spirituale, — dice'egli, — ha il diritto d'istituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono. E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i Manichei, due principi; ciò che sentenziamo errore ed eresia. Adunque ogni uomo dee essere sottoposto al pontefice romano, o noi dichiariamo che questa settemissione è necessaria per la salute dell'anima."

Filosofia chiara, semplice, popolare, irresistibile per il carattere indiscusso delle premesse consentite da tutti, e per l'evidenza delle conseguenze. Quando lo spirito era il sostanziale o il corpo in sè stesso ora il peccato, e non valea se non come apparenza o organo dello spirito, ees'altro potovano essero i re o gl'Imperatori, che erano il potere temporale, se non gl'investiti dal Papa, gli osecuteri della sua volontà? I guelfi, che, salvo le franchigie comunali, ammettevano promesse e conseguenze, erano detti *la parte di santa Chiesa*.

Dante ammetteva le premesse, e, per fuggire alla conseguenza, suppone cho spirito e materia fossero oiascuno con sua vita propria, senza ingerenza nell'altro; e da questa ipotesi deduce l'indipendenza de' due poteri, amendue *organo di Dio* sulla terra, di dritto divino, con gli stessi privilegi; *due soli* (*Purg.*, XVI, 107), cho indirizzano l'uomo, l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo; l'uno per la celeste, l'altro per la terrena felicità. Perciò il Papa non può unire i due reggimenti in sè, congiungere il pastorale e la spada; anzi, como vero servo di Dio o immagine di Cristo, dee dispregiare i beni e le cure di questo mondo e lasciare a Cesare ciò che è di Cesare. L'imperatore dal suo canto dee usar riverenza al Papa, appunto per la premi-



nenza dello spirito sul corpo; e poichè il popolo è corrotto o usurpatore o la società è viziosa e anarchica, il suo ufficio è di ridurre il mondo a giustizia e concordia, ristaurando l'impero della legge. Nè è a temere che sia tiranno, perchè nella stessa sua onnipotenza troverà il freno a sè stesso: perciò rispetterà le franchigie de' comuni e l'indipendenza delle nazioni. Questa era l'utopia dantesca o piuttosto ghibellina. Dante no ha fatto un sistema o ne è stato il filosofo.

Scendendo alle applicazioni, Dante mostra nel secondo libro che la monarchia romana fu di tutte perfettissima. La sua storia risponde alle tre età dell'uomo. Nell'infanzia ebbe i ro; adulta, o rettesi a popolo, con geste meravigliose, una serie di miracoli che attestano la sua missione provvidenziale, si apparecchiò alla età virile, ordinandosi a monarchia sotto Augusto, che san Tommaso chiama Vicario di Cristo, e che Dante, seguendo la tradizione virgiliana, dice discendente da Enea fondatore dell'impero, per disegno divino. E fu a quel tempo che nacque Cristo, e *fu suddito dell'impero*; e compì l'opera della redenzione delle anime, mentre Augusto componova il mondo in perfetta pace.

Da queste premesse storiche Dante conchiude che Roma per diritto divino dee essere la capitale del mondo, e che giustizia e pace non può venire in terra se non con la ristaurazione dell'impero romano, *la monarchia predestinata*, di cui la più bella parte, "il giardino", era l'Italia (*Purg.*, VI, 105).

In apparenza, questo era un ritorno al passato, ma ci era in germe tutto l'avvenire: ci era l'affrancamento dal laicato o l'avviamento a più larghe unità. I guelfi si tenevano chiusi nel loro comune; ma qui al di là del comune vedi la nazione, e al di là della nazione l'umanità, la confederazione delle nazioni. Era un'utopia che segnava la via della storia.

Guelfi e ghibellini aveano comune la persuasione che la società era corrotta e disordinata, e chiedevano il paciere. La selva, immagino della corruzione, è un punto di partenza, comune a Brunetto guelfo e a Dante ghibellino. I guelfi chiamavano paciere nelle loro discordie un legato del Papa, come Carlo di Valois, *che giostrò con la lancia di Giuda* (*Purg.*, XX, 73), come dice Dante. I ghibellini invocavano l'imperatore. E credesi cho Dante abbia scritto questo trattato per agevolare la via all'Imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, sceso a pacificare l'Italia e



morto al principio dell'impresa, glorificato da Dante, celebrato da Mussato, lacrimato da Cino. Non avevano ancora imparato, e guelfi e ghibellini, che chiamar pacieri è mettersi a discrezione altrui, e che metter l'ordine e salvar la società dalle fazioni è antico pretesto di tutt'i conquistatori.

Dante scrisse lettere anche in latino. Una ne scrisse appunto ad Arrigo nella sua venuta. Raccogliendo insieme le sue opere latine, di cui la più originale è quella *De vulgari eloquio*, e unendovi il *Convito*, si può avere un giusto concetto del suo lavoro intellettuale.

Era uomo dottissimo, ma non era un filosofo. Nè la filosofia fu la sua vocazione, lo scopo a cui volgesse tutte le forze dello spirito. Fu per lui un dato, un punto di partenza. L'accettò come gli veniva dalla scuola e ne acquistò una piena notizia. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, posto il suo studio meno in esaminare che in imparare. Accoglie qualsiasi opinione, anche più assurda, e gran parte degli errori o de' pregiudizii di quel tempo. Cita con uguale riverenza Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, scrittori pagani e cristiani. La citazione è un argomento. Il suo filosofare ha i difetti dell'età. Dimostra tutto, anche quello che non è controverso; dà pari importanza a tutte le quistioni. Ammassa argomenti di ogni qualità, anche i più puerili; spesso non vede la sostanza della quistione e si perde in minuterie e sottigliezze. Aggiungi il gergo scolastico e le infinite distinzioni. Pure, se fra tanti viottoli ti regge ire sino alla fine, troverai nella sua *Monarchia* un'ampiezza ed unità di disegno ed una concordanza di parti, che ti fa indovinare il grande architetto dell'altro mondo.

I difetti delle opere latine sono comuni al *Convito*, e gl'intralciano lo stile e gl'impediscono quell'andamento naturale e piano del discorso, che potea renderlo accessibile agl'illetterati a' quali era destinato. La sua teoria della lingua illustre lo allontana da quello andare soave e semplice della prosa volgare; e quando gli altri volgarizzano il latino, egli latinizza il volgare, cercando nobiltà e maestà nelle perifrasi, ne' contorcimenti e nelle inversioni. Usa una lingua ibrida, non italiana e non latina, spogliata di tutte le moenze e attitudini vivaci del dialetto, e lontana da quella dignità e misura, che ammira nel latino e a cui tende con visibile e infelice sforzo. Se



la natura gli avesse concesso un più squisito senso artistico, avrebbe forse potuto essere fondatore della prosa. Ma gli manca la grazia, e senti la rozzezza nello sforzo della eleganza. Salvo qualche raro intervallo che la passione lo scalda e lo fa oloquente, la sua prosa, oome la sua lirica, fa desiderare l'artista.

Vocazione di Dante non fu la filosofia e non fu la prosa. Quello ch'egli cercava non potè realizzarlo come scienza e come prosa.

— Che cerchi? — gli domandò un frate. Rispose: — Pace — E questo cercavano tutt'i contemporanei. Pace era concordia del regno terrestre col regno celeste, dell'anima con Dio: il regno di Dio sulla terra. *Adveniat regnum tuum*. Pace vera quaggiù non può essere; vera pace è in Dio, nel mondo celeste; Beatrice morendo pareva che dicesse: — Io sono in pace. — La vita è una prova, un tirocinio, per accostarsi quanto si può all'ideale celeste, e meritarsi l'eterna pace.

Lo scopo della vita è la salvazione dell'anima, la pace dell'anima nel mondo celeste. Vivere è morire alla terra per vivere in cielo. La vita è la storia dell'anima, è un mistero. Uscita pura dalle mani di Dio *che la vagheggia* (*Purg.*, XVI, 85). è sottoposta quaggiù al male e al dolore, e non può tornare nella patria che purificata di ogni macula terrestre. Per giungere a pace bisogna passare per tre gradi, personificati ne' tre esseri, Umano, Spoglia e Rinnova, o a' quali rispondono i tre mondi, inferno, purgatorio e paradiso. Il mistero o la storia finisce al primo grado, quando l'anima sopraffatta dall'umano e vinta nella sua battaglia col demonio, viene in potero di questo: è la tragedia dell'anima, la tragedia di Fausto, prima che Goethe, ispirato da Dante, lo avesse riseattato. Ma, quando l'anima vince le tentazioni del demonio e si spoglia e si purga dell'umano, hai la sua glorificazione nell'eterna pace: hai la commedia dell'anima. Questo è il mistero, ora tragedia, ora commedia, secondo che prevale l'umano o il divino, il terrestre o il celeste, che giace in fondo a tutto le rappresentazioni e a tutte le leggende di quell'età. Messo in iscena era detto *rappresentazione*; narrato era leggenda o vita; esposto in figura, ora allegoria; rappresentato in modo diretto o immediato, era visione; anzi le due forme si compenetravano, e spesso l'allegoria era una visione, e la visione era allegoria. Allegorie, visioni, leggende, rappresentazioni erano



diverse forme di questo mistero dell'anima, del quale i teologi erano i filosofi, e i predicatori erano gli oratori, che aggiungevano spesso alla dottrina l'esempio, qualche leggenda o visione, com'è nello *Specchio di vera penitenza*.

Il mistero dell'anima era in fondo tutta una metafisica religiosa, che comprendeva i più delicati e sostanziali problemi della vita e produceva una civiltà a sè conformo. Ci entrava l'individuo e la società, la filosofia e la letteratura.

La letteratura volgare in senso prettamente religioso si stende per due secoli da Francesco di Assisi e Jacopone sino a Caterina. L'*Allegoria dell'anima*, la rappresentazione del giovane monaco, l'*Introduzione alle Virtù*, la *Commedia dell'anima* sono in forma letteraria la teoria di questo mistero, che nelle lettere di Caterina raggiunge la sua perfezione dottrinale, ed acquista la sua individuazione o realtà storica ne' *Fioretti*, nelle leggende e nelle visioni del Cavalca e del Passavanti.

Ma questa letteratura era senza eco nella classe colta da cui esce l'impulso della vita intellettuale. Dante spregiava il latino della Bibbia, come privo di dolcezza e di armonia. Quello scrivere così alla buona e come si parla era tenuto barbarie e rozzezza. Vagheggiavano una forma di dire illustre e nobile, prossima alla maestà del latino, della quale Dante diè nel *Convito* un saggio poco felice. Nè potea piacere quella semplicità di ragionamento con tanta scarsezza di dottrina ad uomini che uscivano dalle scuole con tanta filosofia in capo, con tanta erudizione sacra e profana. Ma se avevano in poco conto quella letteratura, giudicata povera e rozza, non era diverso il concetto che essi avevano della vita. I teologi filosofavano e i filosofi teologizzavano. La rivelazione rimaneva integra nelle sue basi essenziali, ammesse come assiomi indiscutibili. Tali erano l'unità e personalità di Dio, l'immortalità dello spirito, e lo scopo della vita oltre terreno.

Ma se il concetto era lo stesso, la materia era più ampia, abbracciando la coltura, oltre la Bibbia e i Santi Padri, quanto del mondo antico era noto; o la forma era più libera, paganizzando sotto lo seudo dell'allegoria e voltando il linguaggio cristiano nelle formole di Aristotele e Platone.

Il regno di Dio chiamavano regno della filosofia. E realizzare il regno di Dio era conformare il mondo ai dettati della filosofia, unificare intelletto e atto. Il mediatore era



l'Amore, principio delle cose divine e umane; e non l'amore sensuale, ch'era peccato, ma un amore intellettuale, l'amore della filosofia. Il frutto dell'amore è la sapienza, che non è puro intelletto ma intelletto e atto congiunti, la virtù. Il regno di Dio in terra era dunque il regno della virtù, o come dicevano, della giustizia e della pace. A realizzare questo regno erano istrumenti i "due Soli", i due organi di Dio, il Papa e l'Imperatore. La politica era l'arte di realizzare questo regno della giustizia e della pace, rendendo gli uomini virtuosi e felici. Il criterio politico era puramente etico, come s'è visto in Albertano Giudice, in Egidio Colonna, in Mussato, in Dino Compagni. All'effettuazione di questo regno etico concorreva la tradizione virgiliana; perchè Virgilio era un testo non meno rispettabile che la Bibbia. E si attendeva la "monarchia predestinata", da Dio, la ristorazione dell'impero romano.

In questi due secoli abbiamo due letterature quasi parallele, e persistenti l'una accanto all'altra: una schietta-mente religiosa, chiusa nella vita contemplativa, circoscritta alla Bibbia e a' Santi Padri, e che ha per risultato inni e cantici o laude, rappresentazioni, leggende, visioni; e l'altra che vi tira entro tutto lo scibile e lo riduce a sistema filosofico, e abbraccia vari aspetti della vita, e dà per risultato somme, enciclopedie, trattati, cronache e storie, sonetti e canzoni. Tra queste due letterature erra la novella e il romanzo, ecc della cavalleria, rimasti senza seguito e senza sviluppo, quasi cosa profana e frivola.

Gli uomini istruiti si studiavano di render popolare la cultura, specialmente nella sua parte più accessibile e pratica, l'etica e la morale. Indi le tante versioni e raccolte di precetti etici sotto nomi di Fiori, Giardini, Tesori, Ammaestramenti. Un tentativo di questo genere fu il *Tesoretto*.

Nella prima parte della lirica dantesca hai la storia ideale della Santa, nella sua purezza, soppresso il demonio e le tentazioni della carne. È il mistero dell'anima così come è rappresentato nella *Commedia dell'anima*. L'anima, che, uscita pura dalle mani di Dio, dopo breve pellegrinaggio ritorna in cielo bellezza spirituale, o luce intellettuale, è Beatrice; e Beatrice è la Santa della gente colta, è la Donna platonica e innominata de' poeti, battezzata e santificata.

Nella seconda parte Beatrice è la filosofia, che riceve la



sua esplicazione dottrinale nelle canzoni e nel *Convito*. La poesia va a metter capo nella pura scienza, nell'esposizione scolastica di un mondo morale, dell'Etica.

La letteratura popolare va a finire nelle lettere dottrinali e monotone di Caterina: il suo difetto ingenito è l'astrazione dell'ascetismo. La letteratura dotta va a finire nelle sottigliezze scolastiche del *Convito*: il suo difetto intrinseco è l'astrazione della scienza. Tutte e due hanno una malattia comune: l'astrazione, e la sua conseguenza letteraria: l'allegoria.

Ma il mondo di Dante non potea rimaner chiuso in questi limiti, o piuttosto non era questo il suo mondo naturale e geniale, conforme alle qualità del suo spirito e del suo genio, e ci sta a disagio. La sua forza non è l'ardore della ricerca e della investigazione, che è il genio degli spiriti speculativi. La scienza è per lui un domma: il cervello rimane passivo in quelle scolastiche esposizioni. Avea troppa immaginazione perchè potesse rimaner nell'astratto, e studia più a figurarlo e colorirlo che a discuterlo e interrogarlo. La fantasia creatrice, il vivo sentimento della realtà, le passioni ardenti del patriota disingannato e offeso, le ansietà della vita pubblica e privata, non poteano avere appagamento in quella regione astratta della scienza, che pur gli era tanto cara. Sentiva il bisogno meno di esporre che di realizzare. E volle realizzare questo regno della scienza o "regno di Dio," che tutti cercavano farne un mondo vivente.

Il mondo è una selva oscura, corrotto dal vizio e dall'ignoranza. Rimedio è la scienza, secondo i cui principi dovrebbe esser conformato. La scienza è il mondo ideale: non qual è, ma quale dee essere. Questo ideale si trova realizzato nell'altra vita, nel regno di Dio, conforme alla verità e alla giustizia. Perciò ad uscir dalla selva non ci è che una via: la contemplazione e la visione dell'altra vita. Per questa via l'anima, superate le battaglie del senso, e purificatasi, ha la sua pace, la sua eterna Commedia, la beatitudine.

Da questo concetto semplice e popolare uscì la contemplazione o visione, detta la Commedia, rappresentazione allegorica del regno di Dio: il Mistero dell'anima o la Commedia dell'anima.



## VII.

## LA COMMEDIA.

Chi mi ha seguito, vede che la divina Commedia non è un concetto nuovo nè originale nè straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo maravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterario: rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. L'*Allegoria dell'anima* e la *Commedia dell'anima* sono gli schizzi, le categorie, i lineamenti generali di questo concetto.

Nel *Convito* la sostanza è l'Etica, che Dante cerca di rendere accessibile agl' illetterati, esponendola in prosa volgare. Qui il problema è rovesciato. La sostanza sono le tradizioni e le forme popolari rannodate intorno al Mistero dell'anima, il concetto di tutt' i misteri e di tutte le leggende; ed è in questo quadro che Dante gitta tutta la coltura di quel tempo. Con questa felice ispirazione, pigliando a base della coltura le tradizioni e le forme popolari, riunisce le due letterature, che si contendevano il campo, intorno al comune concetto che le ispirava, il mistero dell'anima. La rappresentazione e la leggenda esce dalla sua rozza volgarità e si alza a' più alti concepimenti della scienza; la scienza esce dal santuario e si fa popolo, si fa mistero e leggenda. Indi l'immensa popolarità di questo libro che gl' illetterati accettavano nel senso letterale e i dotti comentavano come un libro di scienza, come la *Somma* di san Tommaso. Il popolo vedeva in quei versi quel medesimo che sentiva nelle prediche, nelle divozioni e rappresentazioni; nè maraviglia che qualcuno guardando Dante con quella faccia pensosa e come alienata, dicesse: — Costui par veramente uscito ora dall'Inferno. — Gli eruditi si affannavano a eereare il senso do' " versi strani ",, e il Boccaccio iniziava quella serie di commenti ehe spesso, in luogo di squareiare il velo, lo fanno più denso.

In effetti la divina Commedia è una visione dell'altro mondo allegorica. Cristianamente, la visione e la contemplazione dell'altra vita è il dovere del credente, la perfe-



zione. Il santo vive in ispirito nell'altro mondo; le sue estasi, le sue visioni si riferiscono alla seconda vita a cui sospira. Dante accetta questa base ascetica, popolarissima: contemplare e vedere l'altro mondo è la via della salvezza. Per campare dalla selva del vizio e dell'ignoranza, egli si getta alla vita contemplativa, vede in ispirito l'altro mondo e narra quello che vede. Questo è il motivo ordinario di tutte le visioni, è la storia di tutt'i santi, è il tema di tutt'i predicatori, è la lettera della Commedia, visione dell'altro mondo, come via a salute. Ma la visione è allegoria. L'altro mondo è allegoria e immagine di questo mondo; è in fondo la storia o il mistero dell'anima ne' suoi tre stati, detti nella *Allegoria dell'anima* Uomo, Spoglia, Rinnova, che rispondono a' tre mondi, Inferno, Purgatorio e Paradiso. È l'anima intenebrata dal senso, nello stato puramente umano, che, spogliandosi e mondanandosi della carne, si rinnova, ritorna pura e divina. Questa allegoria era popolare e comune non meno che la lettera. Ciascuno vedeva un po' l'altro mondo con l'occhio di questo mondo, con le sue passioni e interessi. I predicatori, soprattutto nella descrizione delle pene infernali, cercavano immagini delle passioni terrene. Il mistero dell'anima era la base di tutte le invenzioni, la leggenda delle leggende. L'uomo, caduto nell'errore e nella miseria, che finisce o vendendo l'anima al demonio o purgandosi e salvandosi, era il fondamento di tutte le storie popolari, come s'è visto nell'*Introduzione alle Virtù* e nella *Commedia dell'anima*.

La *Commedia dell'anima* è l'anima uscita dalle mani di Dio pura, che in terra combatte le sue battaglie con la carne e col demonio, e vince assistita dalla grazia di Dio. Vizi e Virtù combattono, come gli Dei di Omero, intorno all'anima; le Virtù vincono e l'anima è salva. Nell'*Introduzione alle Virtù* è un giovane caduto in miseria, a cui apparisce confortatrice la Filosofia, sua maestra e signora, e gli mostra la battaglia de' Vizi e delle Virtù; e il giovane, spregiando i beni terrestri, si leva al cielo. La filosofia è anche la divina consolatrice di Boezio, così popolare, e di Dante, a cui dopo la morte di Beatrice apparve questa "nobilissima figlia dell'Imperatore dell'universo", facendolo suo amico e servo. Il vizio e l'ignoranza, la conversione per opera di Dio o della filosofia, la redenzione e beatificazione, visione di Dio e della scienza, era



il luogo comune delle due letterature, de' semplici e degli uomini colti. E Dante fonde insieme le due forme, e tira nella sua allegoria filosofia e teologia, ragione e grazia, Dio e Scienza, e fa un mondo armonico, assegnando a ciascuno il suo luogo. L'anima nell'inferno e nel purgatorio, non essendo uscita ancora dal terreno, ha a guida il lume naturale, la Ragione o la Filosofia; ma la ragione è insufficiente senza la grazia di Dio: fatta libera o monda o leggiera, ha nel paradiso maestra la grazia o la teologia, luce intellettuale, che le mostra la scienza senza velo o Dio nella sua essenza.

Perchè l'altro mondo è allegorico, figura dell'anima nella sua storia, il poeta è sciolto da' vincoli liturgici e religiosi e spazia nel mondo libero dell'immaginazione. Prendendo a base le tradizioni e le forme cristiane, adopera alla sua costruzione tutt'i materiali della scienza, sacra e profana, e le tradizioni e favole del mondo pagano, mescolando insieme Enea e san Paolo, Caronte e Lucifero, figure classiche e cristiane. Così ha realizzato quel mondo universale della coltura, tanto desiderato dalle classi colte e fino allora tentato invano, cristiano nel suo spirito e nella sua letteratura, ma dove già penetra da tutte le parti il mondo antico. Mescolanza che in molti contemporanei pare strana e grottesca, legittimata qui dall'allegoria, che concede al poeta libertà di forme ch'egli creda più acconce a significare i suoi concetti. Il mondo pagano e la scienza profana sono qui materiali di costruzione, usati a edificare un tempio cristiano, a quel modo che colonne egizio e greche si veggono talora nelle costruzioni moderne divenire simbolo e figure de' nuovi tempi e delle nuove idee. Così a questa costruzione gigantesca prendon parte tutte le età e tutte le forme, fuse insieme e battezzate, penetrate da un solo concetto: il concetto cristiano.

L'ordito è semplicissimo: è la storia o mistero dell'anima nella sua espressione elementare, come si trova nella rappresentazione della Commedia dell'anima; o l'hai già tutta e chiara innanzi, fin dal primo canto. Dante nel giorno del Giubileo, quando Bonifazio facea mostra di tutta la sua possanza il mondo cristiano si raccoglieva intorno a lui, si trova smarrito in una selva oscura e sta per soggiacere all'assalto delle passioni, figurate nella lonza, il leone e la lupa, quando a camparlo dal luogo selvaggio esce



Virgilio, e lo mena seco a contemplare l'inferno e il purgatorio; ove, confessati i suoi falli, guidato da Beatrice, sale in Paradiso, e di luce in luce giunge alla faccia di Dio. Allegoricamente, Dante è l'anima, Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Grazia; e l'altro mondo è questo mondo stesso nel suo aspetto etico e morale: è l'Etica realizzata, questo mondo quale dee essere secondo i dettati della filosofia e della morale, il mondo della giustizia e della pace, il regno di Dio.

Dante è l'anima non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana o umanità. Come l'individuo, così la società è corrotta e discorda e non può aver pace se non instaurando il regno della giustizia o della legge, riducendosi dall'arbitrio dei molti sotto unico moderatore. E qui entra la tradizione virgiliana: la monarchia prestabilita da Dio, fondata da Augusto, discendente di Enea, e Roma per diritto divino capo del mondo. Questo concetto politico non è intruso o soprapposto, ma è, come si vede, lo stesso concetto etico, applicato all'individuo e alla società.

È tale la medesimezza che la stessa allegoria si può interpretare in un senso puramente etico per rispetto all'individuo, e in un senso politico per rispetto alla società. E non è perciò maraviglia che la stessa materia si presti con tanta docilità alle più diverse interpretazioni.

Se l'allegoria ha reso possibile a Dante una illimitata libertà di forme, gli rende d'altra parte impossibile la loro formazione artistica. Dovendo la figura rappresentare il figurato, non può essere persona libera e indipendente, come richiede l'arte, ma semplice personificazione o segno d'idea, sicchè non contenga se non i tratti soli che hanno relazione all'idea, a quel modo che il vero paragone non esprime di sè stesso se non quello solo che sia immagine della cosa paragonata. L'allegoria dunque allarga il mondo dantesco, e insieme lo uccide, gli toglie la vita propria e personale ne fa il segno o la cifra di un concetto a sè estrinseco. Hai due realtà distinte, l'una fuori dell'altra, l'una figura e adombramento dell'altra, perciò amendue incomplete e astratte. La figura, dovendo significare non sè stessa ma un altro, non ha niente di organico, o diviene un accozzamento meccanico mostruoso, il cui significato è fuori di sè, com'è il Grifone del Purgatorio, l'Aquila del Paradiso, e il Lucifero e Dante con le sette "P", incise sulla fronte.



La poesia non s'era ancora potuta sciogliere dalla allegoria. Il Cristianesimo in nome del Dio spirituale faceva guerra non solo agl'idoli, ma anche alla poesia, tenuta lenocinio e artificio: voleva la nuda verità. E verità era filosofia o storia: la verità poetica non era compresa. La poesia era stimata un tessuto di menzogne, e poeta e mentitore, come dice il Boccaccio, era la stessa cosa; i versi orano chiamati, come dice san Girolamo, oibo del diavolo. La poesia perciò non fu accettata se non come simbolo e veste del vero: l'allegoria fu una specie di salvacondotto, pel quale poté riapparire fra gli uomini. Erano detti poeti solenni, a distinzione de' popolari, i dotti che esprimevano in poesia la dottrina sotto figura o in forma diretta. Dante finisce la poesia *banditrice del vero, sotto il velame della favola ascoso*, di modo che il lettore *sotto alla dura cortecia, sotto favoloso e ornato parlare, trovi salutari e dolcissimi ammaestramenti*. La poesia è in sè una *bella menzogna*, che non ha alcun valore se non come figura del vero.

Con questa falsa poetica, di cui abbiamo visto l'influenza ne' nostri lirici, Dante lavora sopra idee astratte; trova una serie di concetti, e poi ti forma una serie corrispondente di oggetti. Le menti erano assuefatte a questo processo, a correre al generale. Il campo ordinario della filosofia scolastica era l'Ente con tutte le altre generalità; e la pratica del sillogismo avea avvezzi tutti, anche i poeti, a cercare in ogni cosa la maggiore, la Proposizione generale. Ora quel mondo di concetti è la maggiore dell'altro mondo.

Quali sieno questi concetti, io dirò quasi con le stesse parole di Dante:

La patria dell'anima è il cielo, o, come dice Dante, discende in noi da "altissimo abitacolo," (*Conv.*, IV, 21). Essa partecipa della natura divina.

L'anima, uscendo dalle mani di Dio, è *semplicetta*, *sa nulla*; ma ha due facoltà innate, la ragione e l'appetito, *la virtù che consiglia*, o l'esser *mobile ad ogni cosa che piace*, l'esser *presta ad amare*.<sup>1</sup>

L'appetito (affetto, amore) la tira verso il bene.<sup>2</sup> Ma

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1 | Esce di mano a Lui, che la vagheggia....<br>L'anima semplicetta, che sa nulla....<br>Innata v'è la virtù che consiglia....<br>L'animo, ch'è creato ad amar presto,<br>Ad ogni cosa è mobile che piace.... | ( <i>Purg.</i> , XVI, 85).                                   |
| 2 | Ciascun confusamente un bene apprendo....   | ( <i>Ivi</i> , XVIII, 62, 19).<br>( <i>Ivi</i> , XVII, 127). |

nella sua ignoranza non sa discernere il bene, segue la sua falsa immagine e s'inganna. L'ignoranza genera l'errore, e l'errore genera il male.<sup>1</sup>

Il male o il peccato è posto nella materia, nel piacere sensuale.<sup>2</sup>

Il bene è posto nello spirito: il sommo Bene è Dio, puro spirito.<sup>3</sup>

L'uomo dunque, per esser felice, dee contrastare alla carne e accostarsi al sommo Bene, a Dio. A questo fine gli è stata data la ragione come consigliera: indi nasce il suo libero arbitrio e la moralità delle sue azioni.<sup>4</sup>

La ragione per mezzo della filosofia ci dà la conoscenza del bene e del male. Lo studio della filosofia è perciò un dovere: è via al bene, alla moralità. La moralità è la bellezza della filosofia (*Conv.*, III, 15); è l'Etica, *Regina delle Scienze, il primo cielo cristallino* (*Conv.*, II, 15).

A filosofare è necessario amore. L'amore (appetito) può esser sementa di bene o di male secondo l'oggetto a cui si volge. Il falso amore è *appetito non cavalcato dalla ragione* (*Conv.*, IV, 26). Il vero amore è studio della filosofia: *unimento spirituale dell'anima con la cosa amata.* (*Conv.*, IV, 1).

Filosofia è *amistanza a sapienza*, amicizia dell'anima con la sapienza (*Conv.*, III, 11). Nelle nature inferiori l'amore è *sensibile dilettazione*. Solo l'uomo, come natura razionale, ha amore alla verità e alla virtù (alla filosofia) (*Conv.*, III, 3).

Ciò è vera felicità, che per contemplazione della verità si acquista (*Conv.*, III, 11).

In questi concetti si trova il succeo della morale antica. Già i filosofi pagani aveano mostrato la filosofia come unico porto fra le tempeste della vita; esser filosofo significava, e significa anche oggi, resistere alle passioni ed a' piaceri, vincer sè stesso, serbare l'uguaglianza dell'anima nelle umane vicissitudini.

Ma ecco ora sopraggiungere il cristianesimo.

L'umanità per il peccato d'origine cadde in servitù dei

1 Immagini di ben seguendo false.... (*Purg.*, XXX, 131).

2 Le presenti cose  
Col falso lor piacer volser miei passi.... (*Ivi*, XXXI, 34).

3 Solo il peccato è quel cho la disfranca  
E falla dissimile al sommo Beno.... (*Par.*, VII, 79).

4 Quest' è il principio, là onde si piglia  
Cagion di meritare in voi....  
Color che ragionando andaro al fondo,  
S'accorser d'esta innata libertate,  
Però moralità lasciaro al mondo. (*Purg.*, XVIII, 64).



sensi (del male o del peccato), o la ragione e l'amore non furono più sufficienti a salvarla. La ragione andava a tentoni, o menava all'errore: i filosofi *andavan, nè sapevan dove* (*Par.*, XIII, 126); l'amore rimaso senza *rettore* divenne appotito sensuale (*Conv.*, III, 3). Era necessaria una redenzione soprannaturale. Dio si fece uomo e redense l'umanità, offrendosi vittima espiatoria per lei (*Par.*, VII, 115).

Mediante questo sacrificio, la ragione è stata avvalorata dalla fede, l'amore avvalorato dalla grazia, la filosofia è stata compiuta dalla teologia, la rivoluzione.

Redenta l'umanità, ciascun uomo ha acquistato la virtù di salvarsi con l'aiuto di Dio. Guidato dalla ragione e dalla fede, fortificato dall'amore e dalla grazia, può affrancarsi da' sensi e levarsi di mano in mano sino a Dio, al sommo Bene.

Questo cammino, dalla materia o dal peccato sino allo spirito o al bene, comprende tutto il circolo della morale o etica. La conoscenza della morale (naturale o rivelata, filosofia e teologia) è perciò necessaria a salute.

La morale è il *Nosce te ipsum*, la conoscenza di sè stesso. L'uomo si trova in questa vita in uno de' tre stati, di cui tratta la morale: stato di peccato, stato di pentimento, stato di grazia.

L'altro mondo è figura della morale. L'inferno è figura del male o del vizio; il paradiso è figura del bene o della virtù; il purgatorio è il passaggio dall'uno all'altro stato mediante il pentimento o la penitenza. L'altro mondo è perciò figura de' diversi stati ne' quali l'uomo si trova in questa vita.<sup>1</sup>

La rappresentazione dell'altro mondo è dunque un'etica applicata, una storia morale dell'uomo, com'egli la trova nella sua coscienza. Ciascuno ha dentro di sè il suo inferno e il suo paradiso.

Il viaggio nell'altro mondo è figura dell'anima nel suo cammino a redenzione. Ed è Dante stesso che fa questo viaggio.

Si trova in una selva oscura (stato d'ignoranza e di errore, la selva erronea del *Convito*) (*Conv.*, IV, 24); vede il diletto colle, principio e cagione di tutta gioia (la beatitudine), illuminata dal sole che mena dritto altrui per ogni calle

<sup>1</sup> *Pöeta agit de inferno isto, in quo, peregrinando ut viatores, mereri et demereri possumus.* (Lettera a Can Grande, cap. 7 del codice Magliabechiano.)



(la Scienza) (*Inf.*, I, 78, 18), ma tre fiere (la carne, gli appetiti sensuali) gli tengono il passo. L'uomo da sè non può salire il calle, non può giungere a salute; viene dunque il *Deus ex machina*, l'aiuto soprannaturale. Si richiede non solo ragione, ma fede, non solo amore, ma grazia. Virgilio (ragione e amore) lo guida, insino a che, confesso e pentito e purgato d'ogni macula torrena, succede Beatrice (ragione sublimata a fede, amore sublimato a grazia). Con questo aiuto esce dallo stato d'ignoranza e di errore (la selva) e prende il cammino della scienza (l'altro mondo, il mondo etico e morale). Gli si affaccia prima l'inferno (l'anima nello stato del male) e conosce il male nella sua natura, nelle sue specie, ne' suoi effetti. (*Inf.*, XI, 22). Entra allora in purgatorio (pentimento ed ospiazione), dove ancor vive la memoria e l'istinto del male; e conosciuto il suo stato, pentito e mondo, diventa libero (dalla carne o dal peccato). Si trova allora ricondotto allo stato d'innocenza, nel quale ora l'uomo avanti il peccato d'origine; e vede il paradiso terrestre e vede Beatrice (fede e grazia). Con la sua guida sale in paradiso (l'anima nello stato di beatitudine); di grado in grado si leva sino alla conoscenza e amore (contemplazione beatifica) di Dio, del sommo Bene, e in questa mistica congiunzione dell'umano e del divino si riposa (è beato).

La redenzione della società ha luogo nello stesso modo che degl'individui. La società serva della materia è anarchia, discordia, sviata dall'ignoranza e dall'errore. E come l'uomo non può irò a pace se non vinca la carne ed ubbidisca alla ragione, così la società non può ridursi a concordia se non presti ubbidienza ad un supremo moderatore (l'imperatore) che faccia regnare la legge (la ragione), guida e freno dell'appetito.<sup>1</sup>

Con questo fondo generale si lega tutto lo scibile di quel tempo: metafisica, morale, politica, storia, fisica, astronomia, ecc.

Il centro intorno a cui gira questa vasta enciclopedia,

<sup>1</sup> *Omne, quod est, bonum, per hoc est bonum, quod in uno consistit...* (*De Monarchia* I, 17).

Di picciol bene in pria sente sapore:  
Quivi s'inganna; e dietro a esso corre,  
Se guida o fren non torce lo suo amore.  
Però convenne legge per fren porre;  
Convenne rege aver, che discernesse  
Della vera cittade almen la torre.  
Le leggi son; ma chi pon mano ad esse? (*Purg.*, XVI, 91.)



è il problema dell'umana destinazione, che si trova in fondo a tutte le religioni e a tutte le filosofie, il mistero dell'anima: pensiero della letteratura volgare sotto tutte le sue forme. Il problema è posto ed è sciolto cristianamente. L'umanità ha perduto ed ha racquistato il paradiso; questa storia epica di Milton è l'antecedente del problema. L'umanità ha racquistato il paradiso, cioè ciascun uomo ha acquistato la forza di salvarsi. Ma in che modo? qual è la via di salvezione? La *Commedia* è la risposta a questa domanda, la soluzione del problema.

Il cristianesimo ne' primi tempi di fervore rispondea: — L'uomo si salva imitando Cristo che ha salvato l'umanità, si salva con l'amore. Bisogna volger le spalle alla vita terrena e seguire Dio, lui amare, lui contemplare. — Di qui la preminenza della vita contemplativa, che Dante chiama "eccellentissima", e "simile alla vita divina". Il che dovea menar dritto alla visione estatica, alla comunione tra l'anima e Dio, al misticismo, tanta parte della letteratura volgare. Gli uomini stanchi del mondo cercavano pace e oblio nei monasteri, e nutrivano l'anima del pensiero della morte, della meditazione dell'altra vita; i santi Padri esortano spesso i fedeli a volger la mente all'altro mondo; anche oggi le prediche, i libri ascetici, i libri di preghiera non sono che un continuo *Memento mori*; è famoso il *pensa, anima mia*, frase formidabile, a cui il lettore vede già in aria venir dietro il giudizio universale e le fiamme dell'inferno. Se le cose di quaggiù sono caduche, e *nulla promission rendono intera* (*Purg.*, XXX, 132), se il significato serio della vita è nell'altro mondo, se là è il vero, è la realtà, l'Iliade, il poema della vita, è la *Commedia*, la storia dell'altro mondo.

In quei primi tempi la scienza non è necessaria a salute, anzi i cristiani menavano vanto della loro ignoranza: *Beati pauperes spiritu*. Avendo per avversarii gli uomini più dotti del paganesimo, rispondevano *ex abundantia cordis* (*Matteo*, XII, 34) con la sicurezza e l'eloquenza della fede, la loro lingua di fuoco. Ma questo amore di cuori semplici, che spesso umiliava l'orgoglio di una scienza vòta e arida, non bastò più appresso. Aristotele dominava nelle scuole; la scienza si era introdotta nella teologia e ne avea fatto un cumulo di sottigliezze; lo stesso misticismo avea preso forme scientifiche, divenuto ascetismo, scienza della santificazione, in Agostino, Bernardo e Bonaventura.



L'amore dunque prende un contenuto, diviene scienza; e la loro unità è la filosofia, uso amoroso di sapienza.

La scienza però non contraddice, non annulla, anzi fortifica e dimostra lo stesso concetto della vita. Anche per Dante la santificazione è posta nella contemplazione; l'oggetto della contemplazione è Dio; la beatitudine è la visione di Dio; al sommo della scala de' Beati mette i contemplanti, non gli operanti; ma per giungere all'unione con Dio non basta volere, bisogna sapere, ci vuole la sapienza che è amore e scienza, unità del pensiero e della vita. Perciò Virgilio non può esser ragione che non sia anche amore, e Beatrice non può esser fede che non sia anche grazia; Dante stesso conosce e vuole a un tempo; ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere. L'intelletto è in cima della scala; l'amore dee essere inteso, se ne dee avere "intelletto",.

Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; o Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita. Ma al tempo di san Tommaso la ragione entrava appena nella sua giovinezza; sorgea da lungo ozio, cui riosa, credula, acuta, tanto più confidente quanto meno esperta della misura di sé e delle cose; le si domandava tutto e prometteva tutto. Dovea ella darci la pietra filosofale del mondo morale: la felicità. Lo scopo della scienza non era speulativo solamente, ma pratico. Nell'ordine speulativo era già conseguito il suo scopo, divenuta per Dante un libro chiuso di cui tutte le pagine sono scritte. Ma la scienza dee operare anche sulla volontà, menare a virtù e felicità. E se questo miracolo non era ancora avvenuto, se la realtà era tanto disforme alla scienza, doveasene recare la cagione, secondo Dante e i contemporanei, all'ignoranza. Bisognava dunque volgarizzare la scienza, darle uno scopo morale, drizzarla all'opera. Indi l'importanza che ebbe l'etica e la rettorica, la scienza de' costumi e l'arte della persuasione.

I tentativi fatti, compreso il *Convito*, furono infelici.



Trattandosi di verità da esporre e non da cercare, manca lo spirite e l'ardore scientifiche; manca in tutti, anche in Dante. La stessa esposizione non è libera, predeterminata da forme scolastiche. Da queste condizioni non potea uscire una letteratura filosofica; quella ferma, propria degli uomini meditativi, che ti rivela non solo l'idea, ma come in te nasce, come la si presenta, con esso i sentimenti che l'accompagnano, pregna di altre idee, le quali, per la potenza comprensiva della parola, intravvedi, ancora senza contorni, mobili, nasciture. Qui sta la vita superiore della forma filosofica, generata immediatamente dal travaglio del pensiero, che mette in moto tutte le altre facoltà, compresa l'immaginazione. In quei tentativi il contenuto scientifico ci sta, non nel punto che tu lo trovi e vi metti sopra la mano, ma già trovato, divenuto nello spirito un antecedente non esaminato, tolto pesolo e grezzo dalla scuola. La terra si manifesta meglio al coltivatore che al proprietario. Dante sa di avere i tali fondi, ma non ci va; non entra in comunione con quelli, non vive della vita de' campi, non li lavora: li conosce sulla carta. Rimano una proprietà astratta, senza effettiva possessione, senza assimilazione, un "mio", che non è me, non è fatto parte dell'anima mia. Non ci è investigazione e non ci è passione, dico la passione che è generata da un amoroso lavoro intellettuale. Il filosofo fora la superficie e si seppolisce nel mondo sotterraneo, dove, come dice Mefistofele, stanno le profonde radici della scienza. Ma qui la scienza è salita sulla superficie, e se ne coglie i frutti senza fatica. Tutto è dato, la scienza con esse le sue prove e il suo linguaggio; sì che, ferme e intangibili le parti superiori della scienza, non riman libera che l'ultima e più bassa operazione dell'intelletto: distinguere e sottilizzare.

Essendo la scienza base di tutto l'edificio, ne seguì quella falsa poetica di cui è detto. La letteratura solenne e dotta divenne un istrumento della scienza, un modo di volgarizzarla. E tenne due vie: l'esposizione diretta o allegorica. Nè altro fu l'intendimento di Dante nella rappresentazione dell'altro mondo. Come que' filosofi che sotto nome di Utopia costruiscono un mondo dove sia realizzato il loro sistema, Dante costruisce un mondo allegorico della scienza, dove pur trova modo di esporla in forma diretta nelle sue parti sostanziali.

Egli ha aria di dire: — Volete salvarvi l'anima? venite



appresso a me nell'altro mondo; ivi impareremo dalla bocca de' morti la filosofia morale, la scienza della salvezione. — E i morti parlano ed espongono la scienza, soprattutto in Paradiso, i cui stalli sembrano convertiti in vere cattedre o pulpiti. Nè la scienza è solo nelle parole de' morti, ma anche nella costruzione e rappresentazione dell'altro mondo, dove essa è sposta sotto figura, in forma allegorica. Il sistema insegua il poeta in mezzo a' suoi fantasmi, e dice: — Bada che tu non passeggi per curiosità, per osservare e dipingere; il tuo scopo è l'insegnamento della scienza per la salute dell'anima; non ti dimenticare della scienza. — E la poetica gli soggiunge: — Pensa che tutte le tue invenzioni, belle che sieno e maravigliose, sono nè più nè meno che sciocche bugie, quando non rendono odore di scienza; la poesia è un velo sotto il quale si dee nascondere la dottrina. — Ond'è che il poeta costringe la stessa realtà a produrre un contenuto scientifico: dietro la realtà ci è la scienza, come dietro l'ombra ci è il corpo; qui la scienza è il corpo, e la realtà è l'ombra, *ombriifero prefazio del vero* (*Par.*, XXX, 78); anzi è mono che ombra, perchè nell'ombra ci è pure l'immagine del corpo. È l'alfabeto della scienza, come la parola è del pensiero; un alfabeto composto non di lettere ma di oggetti, ciascuno segno della tale e tale idea.

Questi erano i concetti e queste le forme a cui lo spirito era giunto. Perciò quel concetto fondamentale dell'età, il mistero dell'anima o dell'umana destinazione, non era ancora realizzato come arte; perchè l'arte è realtà vivente, che abbia il suo valore e il suo senso in sè stessa, e qui la scienza, in luogo di calare nel reale ed obbliarvisi, lo tira e lo scioglie in sè.

Il mistero dell'anima era dunque o rozza e greggia realtà nella letteratura popolare, o trattato e allegoria nella letteratura dotta e solenne.

Dante s'impadronì di questo concetto e tentò realizzarlo come arte. Ma ci si mise con le stesse intenzioni e con le stesse forme. Prese quella rozza realtà degli ascetici o volle farne "l'ombriifero prefazio del vero", l'allegoria della scienza. Da questa intenzione non potea uscir l'arte.

Neppure l'esposizione della scienza in forma diretta è arte. Il poeta che vuole esporre la scienza e vuol pur fare una poesia, si propone un problema assurdo: voler dare corpo a ciò che per sua natura è fuori del corpo. La poesia



si riduce dunque a un puro abbigliamento esteriore: non penetra l'idea, non se l'incorpora; l'idea rimane invitta nella sua astrazione. Dante spiega in questo assunto tutte le forze della sua immaginazione; nessuno più di lui ha saputo con tanta potenza assalire la scienza nel proprio campo e farle forza; ma questo connubio della poesia e della scienza, ch'egli chiama nel *Convito* un eterno matrimonio, non è uno di due, è un eterno due. La poesia può farle preziosi deni: può vestirla sontuosamente, ingemmarla, girarle attorno carezzevole; può abbigliarla, non possederla. E la possiede allora solamente quando non la vede più fuori di sé, perchè è divenuta la sua vita e anima: la realtà.

L'allegoria è una prima forma provvisoria dell'arte. È già la realtà, che però non ha valere in sé stessa ma come figura, il cui senso e il cui interesse è fuori di sé, nel figurato, oggetto o concetto che sia. E poichè nel figurato ci è qualche cosa che non è nella figura, e nella figura ci è qualche cosa che non è nel figurato, la realtà, divenuta allegorica, vi è necessariamente guasta e mutilata. O il poeta le attribuisce qualità non sue ma del figurato, come il veltro che si ciba di sapienza e di virtude, o che osprime di lei solo alcune parti, e non perchè sue ma perchè si riferiscono al figurato, come il Grifone del *Purgatorio* (*Inf.*, I, 104; *Purg.* XXXIII, 47). In tutti e due i casi la realtà non ha vita propria, o per dir meglio non ha vita alcuna; l'interesse è tutto nel figurato, nel pensiero. Ora, o il pensiero è oscuro, e cessa ogni interesse; o è dubbio, di maniera che ti si affaccino più sensi, e tu rimani sospeso e raffreddato; o è chiaro, e lo hai innanzi nella sua generalità, senza carattere poetico. La selva è figura della vita terrena. E la vita terrena, appunto perchè figurato, ti si porge spoglia di ogni particolare, per cui e in cui è vita, generale e immobile come un concetto. Questo povero figurato è condannato, come Pier delle Vigne, a guardarsi il suo corpo penzolare innanzi senza che mai sen rivesta; e non propriamente suo, perchè quel corpo singolare, che chiamasi "figura", serve a due padroni: è sé ed un altro, è insieme lettera e figura; un corpo a due anime, rappresentato in guisa che prima paia sé stesso, la selva, e, considerato attentamente, mostri in sé le orme di un altro. Talora la figura fa dimenticare il figurato; talora il figurato strozza la figura. Per lo più nel senso letterale penetrano parti-



colari estraanei che lo turbano e lo guastano; e, per volerci procurare un doppio cibo, ci si fa stare digiuni.

Adunque in queste forme non ci è ancora arte. La realtà ci sta o come immagine del pensiero astratto od estrinseco, o come figura di un figurato parimente astratto ed estrinseco. Non ci è compenetrazione dei due termini. Il pensiero non è calato nell'immagine; il figurato non è calato nella figura. Hai forme iniziali dell'arte: non hai ancora l'arte.

Dante si è messo all'opera con queste forme e con queste intenzioni. Se l'allegoria gli ha dato abilità a ingrandire il suo quadro e a fondere nel mondo cristiano tutta la coltura, mitologia, scienza e storia, ha d'altra parte viziato nell'origine questo vasto mondo, togliendogli la libertà e spontaneità della vita, divenuto un pensiero e una figura, una costruzione *a priori*, intellettuale nella sostanza, allegorica nella forma.

E se la *Commedia* fosse assolutamente in questi termini, sarebbe quello che fu il *Tesoretto* prima e il *Quadrivoglio* poi, grottesca figura d'idee astratte.

Ma dirimpetto a quel mondo della ragione astratta viveva un mondo concreto o reale, la cui base era la storia del Vecchio e Nuovo Testamento nella sua esposizione letterale e allegorica, e ehe, nelle allegorie, nei misteri, nei cantici, nelle laude, nelle visioni, nelle leggende, avea avuta già tutta una letteratura. Era la letteratura degli uomini semplici, poveri di spirito. A costoro la via a la salute era la contemplazione non di esseri allegorici, figurativi della scienza, ma reali: Dio, la Vergine, Cristo, gli angeli, i santi, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, ciò che essi chiamavano "l'altra vita", non figura di questa, anzi la sola che essi chiamavano realtà e verità. Il contemplante o il veggente era il santo, il profeta, l'apostolo, banditore della parola di Dio. Dante, amico della filosofia, contemplando il regno divino, se ne fa non solo il filosofo ma il profeta e l'apostolo, rivelandolo e predicandolo agli uomini; diviene il missionario dell'altro mondo, ed è san Pietro che gli apre la bocca e lo investe della sacra missione:

apri la bocca

E non asconder quel ch'io non ascondo. (*Par.*, XXVII, 66).

Ora questo mondo cristiano, di cui si faceva il profeta, era per lui una cosa così seria, come per tutt'i credenti:



seria nel suo spirito e nella sua lettera. Ne parla col linguaggio della scienza, lo intravede attraverso la scienza; ma la scienza non lo dissolveva, anzi lo illustrava e lo confermava. Supporre che esso fosse una figura, una forma trovata per adombrarvi i suoi concetti scientifici, è un anacronismo, è un correre sino a Goethe. La scienza penetra in questo mondo come ragionamento o come allegoria, e spiega la sua costruzione e il suo pensiero, a quel modo che il filosofo spiega la natura. E come la natura così l'altro mondo è per Dante più che figura: è vivace e seria realtà, che ha in sè stessa il suo valore e il suo significato.

Nè quel mondo cristiano rimane nella sua generalità religiosa, com'è ne' cantici, nelle prediche e ne' misteri e leggende. Dalla vita contemplativa cala nella vita attiva e si concreta nella vita reale. Essendo la perfezione religiosa nel dispregio de' beni terreni, i credenti, da Francesco d'Assisi a Caterina, non poteano vedere con animo quieto i costumi licenziosi de' chierici e de' frati; la corruzione della città santa, dove Cristo si mercava ogni giorno; il Papa, divenuto sovrano temporale e dominato da fini e interessi terreni, in tresca adultera co' Re. Su questo punto i santi sono così severi come Dante; più avean fede, e maggiore era l'indignazione. Venendo più al particolare, abbiain visto Bonifazio legarsi con Filippo il Bello contro l'Imperatore, ciò che Dante chiama un adulterio, inviare Carlo di Valois a Firenze, cacciarne i Bianchi, instaurarvi i guelfi. Il guelfismo era allora la Chiesa, fatta meretrice del Re di Francia, che la trasse poco poi in Avignone, divenuta pietra di scandalo e aizzatrice di tutte le diseordie civili. Come potere e interesse temporale, era essa non solo radice e causa della corruzione del secolo, ma impedimento alla costituzione stabile delle nazioni, e massime d'Italia, in quella unità civile o imperiale, che rendea immagine dell'unità del regno di Dio. A questo mondo guasto contrapponevano la purezza de' tempi evangelici e primitivi e il vivere "riposato", e modesto delle città, prima che vi entrasse la corruzione e la licenza de' costumi, di cui la Chiesa dava il mal esempio (*Par.*, XV, 130).

Come si vede, il mondo politico entrava per questa via nel mondo cristiano, e ne faceva parte sostanziale. La politica non era ancora una scienza con fini o mezzi suoi: era un'appendice dell'etica e della retorica. E, come vita



reale, il suo modello era il mondo cristiano, di cui si ricordava un'immagine pura in tempi più antichi, una specie di età dell'oro della vita cristiana.

Questo mondo cristiano-politico non era già per Dante una contemplazione astratta e filosofica. Mescolato nella vita attiva, egli era giudice o parte. Offeso da Bonifazio, sbandito da Firenze, errante per il mondo tra speranze e timori, fra gli affetti più contrarii, odio e amore, vendetta o tenerezza, indignazione e ammirazione, con l'occhio sempre volto alla patria che non dovea più vedere, in quella catastrofe italiana c'era la sua catastrofe, le sue opinioni contraddette, la sua vita infranta nel fiore dell'età e offesi i suoi sentimenti di uomo e di cittadino. Le sue meditazioni, le sue fantasie mandano sangue. Non è Omero, contemplante sereno e impersonale; è lui in tutta la sua personalità; vero microcosmo, centro vivente di tutto quel mondo, di cui era insieme l'apostolo o la vittima.

Se dunque, come filosofo e letterato, involto nelle forme e ne' concetti dell'età, volea costruire un mondo etico o scientifico in forma allegorica, come entra in quel mondo, non vi trova più la figura. Simile a quel pittore che s'inginocchia innanzi al suo san Girolamo, trasformatasi nell'immaginazione la figura nella persona del santo, egli cerca la figura e trova una realtà piena di vita, trova se stesso.

Oltre a ciò, Dante era poeta. Invano afferma che "poeta,, vuol dire "profeta,, banditore del vero. Sublime ignorante, non sapea dov'era la sua grandezza. Era poeta e si ribella all'allegoria. La favola, ciò ch'egli chiama "bella menzogna,, lo scalda, lo soverchia, o vi si lascia ir dietro come innamorato, nè sa creare a motà, arrestarsi a mozza via. Nel caldo dell'ispirazione non gli è possibile starsi col secondo senso innanzi o formar figure mozze, che vi rispondano appunto, particolare con particolare, accessorio con accessorio, come riesce a' mediocri. La realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, diviene se stessa; il figurato scompare, in tanta pienezza di vita, fra tanti particolari. Indi la disperazione de' comentatori: egli fece il suo mondo e lo abbandonò alle dispute degli uomini.

Per metter d'accordo la sua poetica con la sua poesia, Dante sostiene nel *Convito* che il senso letterale dee essere indipendente dall'allegorico, di modo che sia intelligibile per se stesso. Con questa scappatoia si è salvato dallo



strette dell'allegoria, ed ha conquistato la sua libertà d'ispirazione, la libertà e indipendenza delle sue creature. Sia pure l'altro mondo figura della scienza; ma è, prima e innanzi tutto, l'altro mondo, e Virgilio è Virgilio, e Beatrice è Beatrice, e Dante è Dante; e se di alcuna cosa ci dogliamo, è quando il secondo senso vi si ficca dentro e sconcia l'immagine e guasta l'illusione.

Sicchè nella *Commedia*, come in tutt'i lavori d'arte, si ha a distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo: ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto. L'uomo non fa quello che vuole, ma quello che può. Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. Vedete Brunetto e Frezzi. Ivi, tutto è chiaro, logico e concorde: la realtà è una mera figura. Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte.

Come l'argomento siasi affacciato a Dante non è chiaro. Le memorie secrete del genio non sono scritte ancora, e mal si può indovinare da quello che è espresso quello che è preceduto nello spirito d'un autore. È difficile far la geologia di un lavoro d'arte, trovare nel definitivo le tracce del provvisorio. È probabile che la *Commedia* sia stata vagamente concepita fin dalla giovinezza, ad imitazione di quelle commedie dell'anima, di quelle visioni dell'altra vita, così in voga: e che dapprima il poeta pensasse solo alla glorificazione di Beatrice e alla rappresentazione pura e semplice dell'altro mondo; e forse de' frammenti e anche de' canti furono scritti prima che un disegno ben chiaro e concorde gli entrasse in mente. Questo è il tempo oscuro alla critica e altamente drammatico, il tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con sè stesso, degli abbozzi, del va e vieni: storia intima del poeta. Il quale, quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come in una massa di vapori guardata da alto, dove gli alberi, i campanili, i palazzi, tutte le figure si decompongono e si offrono a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati.



La creazione comincia veramente quando quel mondo tumultuario o frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato che lo rende fluttuante o prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza. Ora il mondo dantesco trovò la sua base nella idea morale.

La idea morale non è concetto arbitrario ed estrinseco all'argomento: è insito nell'altro mondo, è il suo concotto; perchè senza di quella l'altro mondo non ha ragion d'essere. La base dunque è vera, è nell'argomento; e se difetto c'è, il difetto è nella natura dell'argomento. Ma Dante, meditandovi sopra, e non come poeta ma come filosofo, valicò l'argomento. Non è contento che la ci sia, ma la mostra e la spiega. E non si contenta neppure di questo: Quella idea diviene la filosofia, tutto un sistema di concetti ben coordinato; e non è più la base, il senso interiore dell'altro mondo, a quel modo che lo spirito è nella natura, ma è essa il contenuto, essa l'argomento, essa lo scopo. Così quella vivace realtà si va ad evaporare in una generalità filosofica, o il lavoro diviene un insegnamento morale-politico sotto il velo dell'altro mondo. Il poeta spontaneo e popolare si volta nel poeta dotto o solenne. Descrivere l'altro mondo così alla semplice e nel suo senso immediato gli pare un frivolo passatempo, la maniera de' narratori volgari. La lettorci è, ma è per i profani, per gli uomini semplici, che non vedono di là dell'apparenza. Ma egli scrivo per gli iniziati, per gli intelletti sani, e loro raccomanda di non fermarsi alla cortecchia, di guardarci di là! E tutti si son messi a guardarci di là.

Così sono nati due mondi danteschi, uno letterale o apparente, l'altro occulto: la figura o il figurato. E poichè l'interesse è in questo senso occulto, in questo di là, i dotti si son messi a corcarlo. L'hanno corcato, e non l'hanno trovato; e dopo tante dispute e vane congetture, esce infine il buon senso, esce Voltaire e dice: — Gli italiani lo chiamano divino, ma è una divinità occulta; pochi intendono i suoi oracoli; la sua fama si manterrà sempre, perchè nessuno lo legge. — E Voltaire vuol dire: — Abbiamo sudato parecchi secoli per capirti; e poichè non ti vuoi far capire, statti con Dio. — E vuol dire ancora: — Ne val poi la pena? è una falsa divinità quella che rimane nascosta. — Pure nè il *veto* del Voltaire valse ad arrestare le



ricerche, nè il suo disprezzo ad intiepidire l'ammirazione. Con nuovo ardore italiani e stranieri si misero a interpretare queste Giano a due facce o piuttosto a due mondi, l'uno visibile e l'altro invisibile; ciascuno si provò ad alzare un lembo del velo di cui si è avvolto il Dio. Ma nè acutezza d'ingegno nè copia di dottrina nè profonda conoscenza di quei tempi nè studio paziente delle altre sue opere hanno potuto trarci fuori delle ipotesi e delle congetture. Gli antichi interpreti dissentivano nei particolari; il dissenso de' moderni è più profondo; hai interi sistemi che si confutano a vicenda. Oggi ancora non si pubblica un Dante in Germania che non ci si appiccine nuove spiegazioni; non puoi leggere una critica della *Commedia*, che non ti trovi ingolfato in un pelago di quistioni. Dante è divenuto un nome che spaventa, irto di sillogismi e soprasensi, e spesso sei ridotto a domandarti: — Qual è il vero Dante? — Poichè ciascun comentatore ha il suo, ciascuno gli appicca le opinioni e passioni sue, e lo fa cantare a suo modo; e chi ne fa un apostolo di libertà, di umanità, di nazionalità, chi un precursore di Lutero, chi un santo Padre. Cercano Dante dove non è, cercano i suoi pregi dove sono i suoi difetti; e qual meraviglia che il Lamartine alla sua volta, cercandolo colà e non vel trovando, si sia affrettato a concludere: — Dunque Dante non esiste? — Io ne cenehiudo: — Poichè non è là, cerchiamolo altrove. — La grandezza del Dio non è nel santuario, ma là dove si mostra con tanta pompa, al di fuori. A forza di cercar meraviglie in un mondo ipotetico, non vediamo quelle che ci si affacciano innanzi. Parlando a coro della dignità della *Commedia* e de' veri e del senso arcano, si è data una impertanza fattizia a questo mondo intellettuale — allegorico, se non fosse per altro, per la fatica che ci si è spesa. Se Dante tornasse in vita, sentendo dire che Beatrice è l'eresia o la sua anima, che le arpie sono i monaci domenicani, che Lucifero è il Papa, che il suo vocabolario è un gergo settario, e vedendo quanti sensi occultati gli sono affibbiati, potrebbe a più d'uno tirar le orecchie e dire: — Coteste *arri* non ci misi io. — Ma gli si potrebbe rispondere: — Vostra colpa: perchè non siete stato più chiaro? Ci avete promessa un'allegoria: perchè non ci avete data un'allegoria? La vostra figura non risponde appunto al figurato: perchè l'avete fatta sì bella? perchè le avete data tanta realtà? In tanta ricchezza di partico-



lari, dove o come trovare l'allegoria? E qual meraviglia che la stessa figura significhi una per me e una per voi? qual meraviglia che nella stessa figura si trovi di che provare la verità di tre o quattro interpretazioni? E ci fosse solo un senso! Ma ci fate sapere che, oltre all'allegorico, ci è il senso morale e l'anagogico: dove trovare il bandolo? I vostri ascetici gridano che il corpo è un velo dello spirito; ma il peccatore fa di cappello allo spirito e adora la carne. E anche voi gridate che i versi sono un velo della dottrina; o, come il peccatore, piantate lì il figurato, e correte appresso alla figura, e la fate così impalpata, così corpulenta, che è un velo denso e fitto, di là dal quale non si vede nulla, e perciò si vede tutto, quello che intendete voi e quello che intendiamo noi. Se dunque la vostra allegoria è come l'ombra di Banco, messa tra voi e noi, che ci toglie la vostra vista; se il vostro poema è divenuto un immenso geroglifico, un mondo ignoto, alla cui scoperta si son messi infruttuosamente molti Colombi; di chi è la colpa? Non è forse della vostra poca logica, che altro intendete e altro fate? — Rimproveri che sono un elogio.

Così è. Dante è stato illogico; ha fatto altra cosa che non intendeva. Ciascuno è quello che è, anche a suo dispetto, anche volendo essere un altro. Dante è poeta e, avviluppato in combinazioni astratte, trova mille aperture per farvi penetrare l'aria e la luce. Tratto ad una falsa concezione dal vezzo dei tempi, valica l'argomento e si trova in un mondo di puri concetti, e fa di questi la sua intenzione, e si tira appresso tutta la realtà e ne vuol fare la figura de' suoi concetti. Ma, come attinge il reale, ivi sente sè stesso, ivi genera, ivi l'ingegno trova la sua materia; queste figure prendono corpo, acquistano una vita propria; e le direste creature libere e indipendenti, se quella benedetta intenzione non vi fosse rimasta attaccata come una palla di piombo, impacciando a volta a volta i loro movimenti. Così quel mondo intenzionale, tanto caro al poeta, si è ito come nebbia dissipando innanzi alla luce del mondo reale, solo rimasto vivo. Tutto l'altro è l'astratto di quel mondo, è il lavoro oltrepassato: non è la *Commedia*; è il suo di là, la sua nebbia, che pur penetra qua e là e lascia delle grandi ombre, che gl'interpreti dilatano e trasformano in una sola e vasta ombra. A quel modo che i geologi scoprono i vestigi di



ferme imperfette, che attestano la lenta e progressiva formazione della materia, qui si discernono i frammenti di un mondo prosaico, intellettuale, allegorico, scissi, isolati, sterili, più o meno tollerabili, secondo la maggiore o minore abilità dell'esposizione, involuppati in una forma più alta, alla quale il genio sospinse il poeta attraverso gli errori della sua poetica. I quali frammenti sono i fossili della *Commedia*, morti già da gran tempo, vivi solo agli eruditi, i geologi della letteratura; e se la morte non ha potuto sece involgere il rimanente, gli è che il vero lavoro è in queste rimanente, dotate di una vita così fresca o tenace, che distende un po' di sua luce anche sulle parti morte. Quel contenuto astratto vive in grazia del mondo in cui si trova entrato; spiccatenelo, isolatelo, e non se ne parlerebbe più.

Che cosa è dunque la *Commedia*? È il medio evo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cosa è questa! Il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte. La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. L'una scomunicava l'arte, abbruciava le immagini, avvezava gli spiriti a staccarsi dal reale. L'altra viveva di astrazioni e di formule e di citazioni, drizzando l'intelletto a settilizzare interne a' nemi e alle vacue generalità che si chiamavano "essenze". Gli spiriti erano tirati verso il generale, più disposti a idealizzare che a realizzare: ciò che è proprio il contrario dell'arte. Nei poeti semplici trovi il reale rozzo, senza formazione, come nei misteri, nelle visioni, nelle leggende. Nei poeti secolari trovi una forma e crudamente didascalica e figurativa e allegorica. L'arte non era nata ancora. C'era la figura; non c'era la realtà nella sua libertà e personalità.

Dante raccoglie dai misteri la commedia dell'anima, e fa di questa storia il centro di una sua visione dell'altro mondo. Tutta questa rappresentazione non è che senso letterale: la visione è allegorica, i personaggi sono figure e non persone; ma ciò che è attivo nel suo spirito lo porta verso la figura e non verso il figurato. La sua natura poetica, tirata per forza nelle astrattezze teologiche e scolastiche, ricalcitra e popola il suo cervello di fantasmi, e lo costringe a concretare, a materializzare, a fermare anche ciò che è più spirituale e impalpabile, anche Dio. Quel mondo letterale lo ammalia, lo perseguita, lo assedia



e non posa che non abbia ricevuta la sua forma definitiva; e non è più lettera ma è spirito, non è più figura ma è realtà: è un mondo in sè compiuto o intelligibile, perfettamente realizzato. Visione e allegoria, trattato e leggenda, cronache, storie, laude, inni, misticismo e scolasticismo, tutte le forme letterarie o tutta la cultura dell'età sta qui dentro involuppata o vivificata, in questo gran mistero dell'anima o dell'umanità: poema universale, dove si riflettono tutt'i popoli o tutti i secoli che si chiamano il medio evo.

Ma questo mondo artistico, uscito da una contraddizione tra l'intenzione del poeta e la sua opera, non è compiutamente armonico, non è schietta poesia. La falsa coscienza poetica disturba l'opera di quella geniale spontaneità, e vi gitta dentro un tentennare, un non so che di mal sicuro e di non compiuto, una mescolanza e crudezza di colori. Il pensiero, ora nella sua crudità scolastica, ora abbellito d'immagini che pur non bastano a vincere la sua astrattezza, vi ha troppo gran parte. Le sue figure allegoriche ricordano talora più i mostri orientali che la schietta bellezza greca: personificazioni astratte, anzi che persone conscie e libere. Preoccupato del secondo senso che ha in mente, spesso gli escono particolari estranei alla figura, che turbano e distruggono il lettore e gli rompono l'illusione. La presenza perenne di un altro senso, che aleggia al di sopra della rappresentazione ed introducevisi a quando a quando, ne turba la chiarezza e l'armonia. Anche lo stile, involuppato alcuna volta in rapporti lontani e sottili, perde la sua lucidità e riesce intralciato e torbido. Non è un tempio greco: è un tempio gotico, pieno di grandi ombre, dove contrari elementi pugnano, non bene armonizzati. Or rozzo, or delicato. Ora poeta solenne, or popolare. Ora perde di vista il vero e si abbandona a sottigliezze, ora lo intuisce rapidamente o lo esprime con semplicità. Ora rozzo cronista, ora pittore finito. Ora si perde nelle astrattezze, ora di mezzo a quelle fa germogliare la vita. Qui cade in puerilità, là spicca il volo a sopraumane altezze. Mentre tien dietro a un sillogismo, brilla la luce dell'immagine. E mentro teologizza, scoppia la fiamma del sentimento. Talora ti trovi innanzi ad una fredda allegoria, quando tutto ad un tratto vi senti dentro tremare la carne. Talora la sua credulità ti fa sorridere, talora la sua audacia ti fa stupire. Fu un



piccolo mondo, dove si rifletteva tutta l'esistenza, com'era allora. I contrari elementi che fermentavano in una società ancora nello stato di formazione, contendevano in lui. E senza che ne avesse coscienza. Se guardi alle sue aspirazioni, tutto è armonia. Filosofo, pensa il regno della scienza e della virtù. Cristiano, contempla il regno di Dio. Patriota, sospira al regno della giustizia e della pace. Poeta, vagheggia una forma tutta luce e proporzione e armonia, lo "bello stile"; il suo autore è Virgilio. Maggiore era la barbarie o la rozzezza, e più si vagheggiava un mondo armonico e concorde. Ma il poeta è involuppato ogli medesimo in quella rozza realtà e in quelle forme discordi; e ne sente la puntura, e gli manca la serenità dell'artista. E gli osce dalla fantasia un mondo dell'arte in gran parte realizzato, ma dove pur trovi gli angoli e lo scabrosità di una materia non perfettamente doma.

Entriamo in questo mondo, e guardiamolo in sè stesso e interrogiamolo. Perchè un argomento non è *tabula rasa*, dove si può scrivere a genio; ma è marmo già incavato o lineato, che ha in sè il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La più grande qualità del genio è d'intendere il suo argomento, o diventare esso, risecando da sè tutto ciò che non è quello. Bisogna innamorarsene, vivere ivi dentro, essere la sua anima o la sua coscienza. E parimento il critico, in luogo di porsi innanzi regole astratte, e giudicare con lo stesso criterio la *Commedia* e l'*Iliade* e la *Gerusalemme* e il *Furioso*, dee studiare il mondo formato dal poeta, interrogarlo, indagare la sua natura, che contiene in sè virtualmente la sua poetica, cioè le leggi organiche della sua formazione, il suo concetto, la sua forma, la sua genesi, il suo stile. Che cosa è l'altro mondo?

È il problema dell'umana destinazione sciolto, è il mistero dell'anima spiegato, è la fine della storia umana, il mondo perfetto, l'eterno presente, l'immutabile necessità. Nulla natura non ci è più accidonte, nell'uomo non ci è più libertà. La natura è predeterminata e fissata secondo una logica preconcepita, secondo l'idea morale. Reale o ideale diventano identici, apparenza e sostanza è tutt'uno. L'uomo non ha più libero arbitrio: è lì, fissato e immobilizzato, come natura. Ogni azione è cessata; ogni vincolo che lega gli uomini in terra è sciolto: patria, famiglia, ricchezze, dignità, costumi. Non c'è più successione, nè sviluppo, non principio e non fine: manca il racconto



e manca il dramma. L'individuo scompare nel genere. Il carattere, la personalità, non ha modo di manifestarsi. Eterno dolore, oterna gioia, senza eco, senza varietà, senza contrasto nè gradazione. Non ci è epopea, perchè manca l'azione; non ci è dramma, perchè manca la libertà: la lirica è l'immutabile o monotona espressione di una sola "aria"; rimane l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, descrizione della natura o dell'uomo.

Cho cosa è dunque l'altro mondo per rispetto all'arte? È visione, contemplazione, descrizione: una storia naturale.

Ma in questa visione penetra la loggonda o il mistero, perchè ivi dentro è rappresentata la commedia o redenzione dell'anima nel suo pellegrinaggio dall'umano al divino, di *Fiorenza in popol giusto e sano* (*Par.*, XXXI, 39). Ci hai dunque l'apparenza di un dramma, che si svolge nell'altro mondo, i cui attori sono Dante, Virgilio, Catone, Stazio, il demonio, Matildo, Boatrice, san Pietro, san Bornardo, la Vergino, Dio; dramma allegorico, come allegorica è la *Commedia dell'anima*. Dico apparanza di un dramma, perchè la santificazione nasco non dall'operaro ma dal contemplaro, e Dante contempra, non opera, e gli altri mostrano, insegnano. Il dramma dunque svanisco nella contemplazione.

Questo mondo così concepito ora il mondo do' misteri e delle loggende, divenuto mondo teologico scolastico in mano a' dotti. Dante lo ha realizzato, gli ha dato l'esistenza dell'arte, ha creato quella natura e quell'uomo. E se il suo mondo non è perfettamente artistico, il difetto non è in lui, ma in quel mondo, dove l'uomo è natura e la natura è scienza, e da cui è sbandito l'accidente e la libertà, i duo grandi fattori della vita reale e dell'arte.

Se Danto fosse frato o filosofo, lontano dalla vita reale, vi si sarobbe chiuso entro e non sarebbe uscito da quelle forme e da quell'allegoria. Ma Dante, ontrando nel regno de' morti, vi porta seco tutte le passioni de' vivi, si trae appresso tutta la terra. Dimentica di essere un simbolo o una figura allegorica; od è Danto, la più potente individualità di quel tempo, nella quale è compendiata tutta l'esistenza, com'era allora, con le sue astrattezze, con le sue estasi, con le sue passioni impetuose, con la sua civiltà e la sua barbarie. Alla vista e allo parolo di un uomo vivo le anime rinascono per un istante, risentono l'antica vita, ritornano uomini; nell'eterno ricompa-



risce il tempo; in seno dell'avvenire vive e si muove l'Italia, anzi l'Europa di quel secolo. Così la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternità, umano e divino; ed il poema soprannaturale diviene umano e terreno, con la propria impronta dell'uomo e del tempo. Riapparisce la natura terrestre, come opposizione o paragone o rimembranza. Riapparisce l'accidente e il tempo, la storia e la società nella sua vita esterna ed interiore; spunta la tradizione virgiliana, con Roma capitale del mondo e la monarchia prestabilita; ed entro a questa magnifica cornice hai come quadro la storia del tempo: Bonifazio VIII, Roberto, Filippo il Bello, Carlo di Valois, i Cerchi e i Donati, la nuova e l'antica Firenze, la storia d'Italia e la sua storia, le sue ire, i suoi odii, le sue vendette, i suoi amori, le sue predilezioni.

Così la vita s'integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione dottrinale e mistica, cielo e terra si mescolano; sintesi vivente di questa immensa comprensione Dante, spettatore, attore e giudice. La vita, guardata dall'altro mondo, acquista nuove attitudini, sensazioni e impressioni. L'altro mondo, guardato dalla terra, veste le sue passioni e i suoi interessi. E n'è uscita una concezione originalissima, una natura nuova e un uomo nuovo. Sono due mondi onnipresenti, in reciprocità d'azione, che si succedono, si avvicinano, s'incrociano, si compenetrano, si spiegano e s'illuminano a vicenda, in perpetuo ritorno l'uno nell'altro. La loro unità non è in un protagonista nè in un'azione nè in un fine astratto ed estraneo alla materia, ma è nella stessa materia; unità interiore e impersonale, vivente indivisibile unità organica, i cui momenti si succedono nello spirito del poeta, non come meccanico aggregato di parti separabili, ma penetranti gli uni negli altri e immedesimantisi, com'è la vita. Questa energica e armoniosa unità è nella natura stessa de' due mondi, materialmente distinti, ma una cosa nell'unità della coscienza. Cielo e terra sono termini correlativi: l'uno non è senza l'altro; il puro reale ed il puro ideale sono due astrazioni: ogni reale porta seco il suo ideale, ogni uomo porta seco il suo inferno e il suo paradiso, ogni uomo chiude nel suo petto tutti gli Dei d'Olimpo; lo scettico può abolire l'inferno, non può abolir la coscienza. Appunto perchè i due mondi sono la vita stessa nelle sue due facce, in seno a questa unità si sviluppa il più vivace dualismo, anzi antagonismo:



l'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le grandezze e le pompe, ma in quelle ombre fremè ancora la carne, troma il desiderio, suonano d'imprecazioni terrene fino le tranquille volte del cielo. Gli uomini, con esse le loro passioni e vizi e virtù, rimangono eterni, come statue, in quell'attitudine, in quella espressione d'odio, di sdegno, di amore, che sono stati colti dall'artista; ma mentre l'altro mondo eterna la terra, trasportandola nel suo seno e ponendole dirimpetto l'immagine dell'infinito, ne scopre il vano e il nulla: gli uomini sono gli stessi in un diverso teatro, cho è la loro ironia. Questa unità e dualità uscente dall'imo stesso della situazione balena al di fuori nelle più varie forme, ora in un'apostrofo, ora in un discorso, ora in un gesto, ora in un'azione, ora nella natura, ora nell'uomo: in questa unità penetra la più grande varietà, nè è facile trovare un lavoro artistico in cui il limite sia così preciso e così largo. Niente è nell'argomento che costringa il poeta a preferire il tal personaggio, il tal tempo, la tale azione: tutta la storia, tutti gli aspetti sotto a' quali si è mostrata l'umanità, sono a sua scelta; e può abbandonarsi a suo talento alle sue ire e alle sue opinioni, e può intramettere nello scopo generale fini particolari senza che ne scapiti l'unità. Il che dà al suo universo compiuta realtà poetica, veggendosi nella permanente unità tutto ciò che sorgo e dalla libertà dell'umana persona o dall'accidente, o moversi con vario gioco tutt'i contrasti, e il necessario congiunto col libero arbitrio, o il fato col caso.

Adunque, che poesia è codesta? Ci è materia epica, e non è epopea; ci è una situazione lirica, e non è lirica: ci è un ordito drammatico, e non è dramma. È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopedie, bibbie nazionali, non questo o quel genere, ma il Tutto, che oontiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore. Perciò nessun genere di poesia vi è distinto ed esplicato: l'uno entra nell'altro, l'uno si compie nell'altro. Come i due mondi sono in modo immedesimati che non puoi dire: — qui è l'uno, e qui è l'altro —; così i diversi generi sono fusi di maniera che nessuno può segnare i confini che li dividono nè dire: — questo è assolutamente epico e questo è drammatico —

È il contenuto univèrsale, di cui tutte le poesie non



sono che frammenti, il *poema sacro* (*Par.*, XXV, 1), l'eterna geometria e l'eterna logica della croazione inearnata nei tro mondi cristiani; la città di Dio, dove si riflette la città dell'uomo in tutta la sua realtà del tal luogo e del tal tempo; la sfera immobile del mondo teologico, entro di cui si muovono tempestosamente tutte le passioni umane.

L'idea, che anima la vasta mole e genera la sua vita e il suo sviluppo, è il concetto di salvazione, la via che conduce l'anima dal male al bene, dall'errore al vero, dall'anarchia alla legge, dal molteplice all'uno. È il concetto cristiano e moderno dell'unità di Dio sostituita alla pluralità pagana. Questo concetto, se fosse solo un di fuori, spiegato nella sua astrattezza dottrinale come pensiero, o rappresentate in forma allegorica come figurato, non basterebbe a generare un'opera d'arte. Ma qui è non solo il di fuori, ma il di dentro; non solo il significato e la scienza di quel mondo, opera di filosofo e di critico, ma principio attivo, com'è nell'uomo e nella natura, che costruisce e forma quel mondo e gli dà una storia e uno sviluppo. Questo principio attivo, se nella sua astrattezza si può chiamare il vero o il bene o la virtù o la legge, come realtà viva e operosa è lo spirito, che ha per suo contrario la materia o la carne, dove sta come in una prigione o in un *vasello* (*Purg.*, XXV, 43), da cui si sforza di uscire. La vita è perciò un antagonismo, una battaglia tra lo spirito e la carne, tra Dio e il demonio. E la sua storia è la progressiva vittoria dello spirito, la costui consapevolezza e libertà sotto lo formo in cui vive, il suo successivo assottigliarsi e scorporarsi e idealizzarsi sino a Dio, assoluto spirito, la Verità, la Bontà, l'Unità, l'ultimo Ideale. Il concetto dantesco, lo spirito che abita per entro al suo mondo, è dunque la progressiva dissoluzione delle forme, un costante salire "di carne a spirito", l'emancipazione della materia e del senso mediante l'espiazione e il dolore, la collisione tra il satanico e il divino, l'inferno e il paradiso, pesta e sciolta. Omero trasporta gli Dei in terra e li materializza; Dante trasporta gli uomini nell'altro mondo e li spiritualizza. La materia vi è parvenza; lo spirito solo è; gli uomini sono ombre: i fatti umani si riproducono come fantasmi innanzi alla memoria; la terra stessa è una rimembranza che ti fluttua avanti come una visione; il reale, il presente è l'infinito spirito; tutto l'altro è *vanità che par persona* (*Inf.*, VI, 36). Questo assottigliamento è pro-



gressivo; il velo si fa sempre più trasparente. L'inferno è la sede della materia, il dominio della carne e del peccato: il terreno vi è non solo in rimembranza, ma in presenza; la pena non modifica i caratteri e le passioni; il peccato, il terrestre si continua nell'altro mondo e s'immobilizza in quelle anime incapaci di pentimento: peccato eterno, pena eterna. Nel purgatorio cessano le tenebre, e ricomparisce il sole, la luce dell'intelletto, lo spirito: il terreno è rimembranza penosa che il penitente si studia di cacciar via; e lo spirito, sciogliendosi dal corporeo, si avvia al compiuto possesso di sè, alla salvezza. Nel paradiso l'umana persona scomparisce, e tutte le forme si sciolgono ed alzano nella luce; più si va su, e più questa gloriosa trasfigurazione s'idealizza, insino a che al cospetto di Dio, dell'assoluto spirito, la forma vanisce e non rimane che il sentimento:

Tutta cessa  
Mia visione, ed ancor mi distilla  
Nel cor lo dolce che nacque da essa.  
Così la neve al sol si disigilla;  
Così al vento nelle foglie lievi  
Si perdea la sentenza di Sibilla. (Par., XXXIII, 61).

Questo concetto comprende tutto lo soibile e tutta la storia; non solo costruisce e sviluppa il mondo dantesco, ma lo incontra sempre vivo nel cammino intellettuale e storico della vita, sotto tutte le forme, in tutte le questioni che si affacciano al poeta, in religione, in filosofia, in politica, in morale; e così si concreta e compie in tutti gl'indirizzi della vita. In religione, è il cammino dalla lettorina allo spirito, dal simbolo all'idea, dal Vecchio al Nuovo Testamento; nella scienza, dall'ignoranza e dall'orrore alla religione e dalla ragione alla rivelazione; in morale, dal male al bene, dall'odio all'amore mediante l'espiazione; in politica dall'anarchia all'unità. Sottoposto alle condizioni di spazio e di tempo, diventa storia: il tale uomo, il tale popolo, il tale secolo. In religione vi sta innanzi la Chiesa romana, il Papato, che il poeta vuole emancipare dalle cure e passioni terrene e ricondurre al suo fine spirituale; in filosofia avete la scienza volgare e la scienza della verità in paradiso; in morale vi stanno innanzi le passioni, le discordie, le colpe o i vizi della barbara età, dalle quali vi sentite a poco a poco allontanare nel vostro cammino verso il sommo Bene; in politica è l'Italia anarchica e

sanguinosa, che il poeta aspira a comporre a pace e concordia nell'unità dell'impero. Così un solo concetto penetra il tutto, come forma, come pensiero e come storia. Mai più vasta o concorde comprensione non era uscita da mente di uomo. Alcuni ci vedono dentro l'altro mondo, e il resto è una intrusione e quasi una profanazione; Edgardo Quinet rimane *choqué* veggendo come le passioni del poeta lo inseguono fino in paradiso; altri ci veggono un mondo politico, di cui quello sia la rappresentazione sotto figura. Chiamano questo poema o religioso o politico o didascalico o morale; lo riducono a querele di cattolici e protestanti, a dispute di guelfi e ghibellini. Guardano non dall'alto del monte, dalla pianura, e prendono per il tutto quello che incontrano nella diritta linea del loro cammino. Ciascuno si fabbrica un piccolo mondo, e dice: — questo è il mondo di Dante —. E il mondo di Dante contiene tutti quei mondi in sé. È il mondo universale del medio evo realizzato dall'arte.

Questa immensa materia si forma e si sviluppa secondo il concetto in tre mondi, de' quali l'inferno e il paradiso sono le due forze in antagonismo, carne e spirito, odio e amore, e il purgatorio è il termine medio o di passaggio: tre mondi, dei quali la letteratura non offriva che povere e rozze indicazioni, o che escono dalla fantasia dantesca vivi e compiuti.

L'inferno è il regno del male, la morte dell'anima e il dominio della carne, il caos: esteticamente è il brutto.

Dicesi che il brutto non sia materia d'arte e che l'arte sia rappresentazione del bello. Ma è arte tutto ciò che vive, e niente è nella natura che non possa esser nell'arte. Non è arte quello solo che ha forma difettiva o in sé contraddittoria, cioè l'informe o il deforme o il difforme; e perciò non è arte il confuso, l'incoerente, il dissonante, il manierato, il concottoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare: tutto questo non è vivo; è abbozzo o aborto di artisti impotenti. L'altro, bello o brutto che si chiami in natura, esteticamente è sempre bello.

In natura il brutto è la materia abbandonata a' suoi istinti, senza freno di ragione: e ne nasce una vita che ripugna alla coscienza morale e al senso estetico. Alla sua vista il poeta vede negata la sua coscienza, negato sé stesso; e perciò lo concepisce come brutto e gli dice: — tu sei brutto —. Più il suo senso morale ed estetico è svi-



luppato, e più la sua impressione è gagliarda, più lo vede vivo e vero innanzi alla immaginazione. Perciò non pensa a palliarlo, e tanto meno ad abbellirlo; anzi lo pone in evidenza e lo ritrae coi suoi proprii colori.

Il brutto è elemento necessario così nella natura come nell'arte; perchè la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Togliete la contraddizione, e la vita si cristallizza. Verità così palpabile, che le immaginazioni primitive posero della vita due principii attivi: il bene e il male, l'amore e l'odio, Dio e il demonio; antagonismo che si sente in tutte le grandi concezioni poetiche. Perciò il brutto, così nella natura come nell'arte, ci sta con lo stesso dritto che il bello, e spesso con maggiori effetti, per la contraddizione che scoppia nell'anima del poeta. Il bello non è che sè stesso: il brutto è sè stesso e il suo contrario; ha nel suo grembo la contraddizione; perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque maraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante o più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno è più poetico del paradiso.

Dante concepisce l'inferno come la depravazione dell'anima, abbandonata alle sue forze naturali: passioni, voglie, istinti, desiderii, non governati dalla ragione o dall'intelletto; contraddiziona ch'egli esprime con l'energia di uomo offeso nel suo senso morale:

le genti, dolorose

C'hanno perduto il ben dell'intelletto ....

Che libito fe' licito in sua legge ....

Che la ragion sommettono al talento (*Inf.*, III, 17; V, 56; V, 38).

L'anima è dannata in eterno per la sua eterna impenitenza; peccatrice in vita, peccatrice ancora nello inferno, salvo che qui il peccato è non in fatto, ma in desiderio. Onde nell'inferno la vita terrena è riprodotta tal quale, essendo il peccato ancor vivo o la terra ancora presente al dannato. Il che dà all'inferno una vita piena e corpulenta, la quale, spiritualizzandosi negli altri due mondi, diviene povera e monotona. Gli è come un andare dall'individuo alla specie e dalla specie al genere. Più ci avanziamo, e più l'individuo si scarna e si generalizza. Questa è certo perfezione cristiana e morale, ma non è perfezione artistica. L'arte come la natura è generatrice, e le sue creature sono individui, non specie o generi, non



tipi o esemplari; sono *res*, non *species rerum* (*Conv.*, II, 5). Perciò l'inferno ha una vita più ricca e piena, ed è de' tre mondi il più popolare. Aggiungi che la vita terrena o infernale è colta dal poeta nel vivo stesso della realtà in mezzo a cui si trova, essendo essa la rappresentazione epica della barbarie, nella quale il rigoglio della passione e la sovrabbondanza della vita trabocca al di fuori. Dante stesso è un barbaro, un eroico barbaro, sdegnoso, vendicativo, appassionatissimo: libera ed energica natura. Al contrario la vita negli altri due mondi non ha riscontro nella realtà, ed è di pura fantasia, cavata dall'astratto del dovere e del concetto, e ispirata dagli ardori estatici della vita ascetica e contemplativa.

Essendo l'inferno il regno del male o della materia in sè stessa e ribelle allo spirito, la legge che regola la sua storia o il suo sviluppo è un successivo oscurarsi dello spirito, insino alla sua estinzione, alla materia assoluta.

Il suo punto di partenza è l'indifferente, l'anima priva di personalità e di volontà, il negligente. Il carattere qui è il non averne alcuno. In questo ventre del genere umano non è peccato nè virtù, perchè non è forza operante: qui non è ancora inferno, ma il preinferno, il preludio di esso. Ma se, moralmente considerati, i negligenti tengono il più basso grado nella scala de' dannati, e paiono a Dante *sciaurati* (*Inf.*, III, 64) più che peccatori, il concetto morale rimane estrinseco alla poesia e non serve che a classificare i dannati. Altri sono i criterii del poeta. La morale pone i negligenti sul limitare dell'inferno; la poesia li pone più giù dell'ultimo scellerato, che Dante stima più di questi mezzi uomini. E la poesia è d'accordo con la tempra energica del gran poeta e de' suoi contemporanei. A quegli uomini vestiti di ferro anima e corpo, questi osseri passivi o insignificanti doveano ispirare il più alto dispregio. E il dispregio fa trovare a Dante frasi roventi. Sono uomini che *visser senza infamia e senza lodo*, anzi *mai non fur vivi*. La loro pena è di essere stimolati continuamente, essi che non sentirono stimolo alcuno nel mondo. La pena è minima; eppure tale è la loro fiacchezza morale, sono così vinti nel *duolo*, che lacrimano e gettano le alte strida, che fanno tumultuare l'aria *come la rena quando'l turbo spira*. A' loro piedi è la loro immagine: il verme. Turba infinita, senza nome: appena accenna ad un solo, e senza nominarlo, *colui che fece per viltate il gran rifiuto* (*Inf.*, III, 36, 64, 33, 30, 60).



Il loro supplizio è la coscienza della loro viltà, il sentirsi dispregiati, cacciati dal cielo e dall'inferno. Ritratto immortale, e popolarissimo, di cui alcuni tratti sono rimasti proverbiali. Esseri poetici, appunto perchè assolutamente prosaici, la negazione della poesia o della vita; onde nasce il sublime negativo degli ultimi tre versi:

Fama di loro il mondo esser non lassa:  
 Misericordia e Giustizia gli sdegnà:  
 Non ragioniam di lor, ma guarda e passa (*Inf.*, III, 49).

Se i negligenti non sono nell'inferno perchè mancò loro la forza del bene e del male, gl'innocenti o i virtuosi non battezzati non sono in paradiso perchè mancò loro la fede: sono nel Limbo. E anche qui il concetto teologico ci sta per memoria, per semplice classificazione. La poesia nasce da altre impressioni e da altri criteri. Il valore poetico dell'uomo non è nella sua moralità e nella sua fede, ma nella sua energia vitale; non è una idea, ma una forza: il personaggio poetico. Perciò il negligente, considerato esteticamente, è un sublime negativo, la negazione della forza, il non esser vivo. E perciò qui, nel Limbo, la mancanza di fede è un semplice accessorio, e l'interesse è tutto nel valore intrinseco dell'uomo, come essere vivo, come forza. Dio ha lo stesso criterio poetico e dà ad alcuni un luogo distinto, non per la loro maggiore bontà, ma per la fama che loro acquistò in terra la grandezza dell'ingegno e delle opere.

L'onrata nominanza,  
 Che di lor suona su nella tua vita  
 Grazia acquista nel ciel, che si gli avanza. (*Ivi.*, IV, 76).

Concetto poco ascetico e poco ortodosso; ma Dio si fa poeta con Dante e gli fabbrica un Eliso pagano, un Panteon di uomini illustri. E chi vuol trovare le impressioni di Dante, quando alzava questo magnifico tempio della storia e della coltura antica, e le impressioni che ne dovettero ricevere i contemporanei, ricordi le sue impressioni quando, giovinetto, su' banchi della scuola gli si affacciarono le meraviglie di questo mondo greco-latino. Aristotele, Omero, Virgilio, Cesare, Bruto, ciascuno di questi nomi, quante memorie, quante fantasie suscitava! Nudo è qui un elenco di nomi tra alcuni tratti caratteristici che segnano i protagonisti: il *signor dell'altissimo canto*, e *il maestro di color che sanno*. E colui che a quella vista

si sente *esaltare* in sè stesso e s'incorona poeta con le sue mani e si proclama il primo poeta de' tempi nuovi, *sesto tra cotanto senno*, non è il Dante dell'altro mondo, ma Dante Alighieri (*Inf.*, IV, 95 seg.). Ecco ciò che rende il Limbo così interessante, come il mondo de' negligenti: due concezioni originalissime uscite da un profondo sentimento della vita reale e rimaste freschissime ne' secoli. Molti tratti sono ancora oggi in bocca del popolo.

Come l'inferno è concepito e ordinato, lo spiega nel canto XI il poeta stesso, architetto e filosofo delle sue costruzioni. Quel regno del male è partito in tre mondi, rispondenti alle tre grandi categorie del delitto: la incontinenza e violenza, la malizia, e la fredda premeditazione. Ciascuna di queste categorie si divide in generi e specie, in cerchi e gironi. Il concetto etico di questa scala de' delitti è che dove è più ingiuria è più colpa, e l'ingiuria non è tanto nel fatto quanto nell'intenzione. Perciò la malizia e la frode è più colpevole della incontinenza e violenza, e la fredda premeditazione de' traditori è più colpevole della malizia. Indi la storica evoluzione dell'inferno, dove da' meno colpevoli, gl'incontinenti, si passa alla città di Dite, sede de' violenti, e poi si scende in Malebolge, e di là nel pozzo dei traditori. Questo è l'inferno scientifico o etico. Ma non è ancora l'inferno poetico.

La poesia dee voltare questo mondo intellettuale in natura vivente. L'ordine scientifico presenta una serie di concetti astratti; il poetico una serie di figure, di fatti, e d'individui: il primo una serie di delitti, il secondo una serie non solo d'individui colpevoli, ma di tali e tali individui. Dividere in categorie significa considerare in un gruppo d'individui non quello che ciascuno ha di proprio, ma quello che ha di comune col gruppo a cui appartiene. Così una classificazione è possibile, una esatta riduzione a generi e specie. Ma la poesia ritorna l'individuo nella sua libera personalità, e lo considera non come essere morale ma come forza viva e operante. E più in lui è vita, più è poesia. Perciò, se l'inferno, come mondo etico, è il successivo incattivirsi dello spirito, sì che alla violenza, comune all'uomo e all'animale, succede la malizia, *male proprio dell'uomo*, e alla malizia la fredda premeditazione, questo concetto poeticamente rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione. Come natura vivente o come forma, l'inferno è la morte progressiva della natura,



la vita e il moto che manca a poco a poco sino alla compiuta immobilità, alla materia, dove insieme con la vita muore la poesia. Indi la storia dell'inferno.

Dapprima la situazione è tragica: il motivo è la passione, dove la vita si manifesta in tutta la sua violenza; perohè la passione raccoglie tutte le forze interiori, distratte e sparpagliate nell'uso quotidiano della vita, intorno a un punto solo, di modo che lo spirito acquista la coscienza della sua libertà infinita. Proso per sè stesso lo spirito ed isolato dal fatto, la sua forza è infinita e non può esser vinta neppure da Dio, non potendo Dio fare ch'esso non creda, non senta, e non voglia quello che crede, sento e vuole. Non vi è donnicciuola così vile, che non si senta forza infinita, quando è stretta dalla passione. — Io ti amo e ti amerò sempre; e se dopo morte si ama, ed io ti amerò, e piuttosto con te in inferno che senza te in paradiso —. Queste sono le oloquenti bestemmie che traboccano da un cuore appassionato, e che rendono eroiche la timida Giulietta e la gentile Francesca.

Ma quando la passione vuole realizzarsi, s'intoppa in un altro infinito, nell'ordine generale delle cose, di cui si sente parte e innanzi a cui è un fragile individuo. E n'esce la tragica collisione tra la passione e il Fato, l'uomo e Dio: il peccato. Nella vita nè la passione nè il fato sono nella loro purezza: la passione ha le sue fiacchezze e oscoillazioni; il fato talora è il caso o l'espressione collettiva di tutti gli ostacoli naturali e umani in cui intoppa il protagonista. Ma nell'inferno l'anima è isolata dal fatto, ed è pura passione e puro carattere, perciò inviolabile e onnipotente; e il fato è Dio, come eterna giustizia è legge morale: ondo la prima parte dell'inferno, ove incontinenti e violenti, esseri tragici e appassionati, mantengono la loro passione di rincontro a Dio, è la tragedia delle tragedie, l'eterna collisione nelle sue epiche proporzioni.

Tutto questo mondo tragico è penetrato dello stesso concetto. La natura infernale non è ancora laida e brutta; anzi balza fuori tutt'i caratteri che la rendono un sublime negativo: l'eternità, la disperazione, le tenebre. L'eterno è sublime, perchè ti mostra un di là sempre allo stesso punto, per quanto tu ti avvicini; la disperazione è sublime perchè ti mostra un fine non possibile a raggiungere, per quanto tu operi; la tenebra è sublime, come annullamento della forma e morte della fantasia, per quella



stessa ragione cho è sublime la morte, il malo, il nulla. Leggete la scritta sulla porta dell'inferno. Ne' primi tre versi è l'eterno immobile che ripete sè stesso: dolore, dolore e dolore; quel luogo, quel luogo e quel luogo; per me, per me, e per me; insino a che in ultimo l'eterno risuona nella coscienza del colpevole come disperazione:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

La luce, il "*dolce lume*", rende sublimi le tenebre, morte del solo e delle stelle e dell'occhio, como è *l'aer senza stelle*, e il *loco d'ogni luce muto*, e quel *ficcar lo viso al fondo* e *non discernere alcuna cosa* (*Inf.*, III, 9; X, 69; III, 23; V, 28; IV, 11). Certo, l'eternità, le tenebre e la disperazione sono caratteri comuni a tutto l'inferno; ma solo qui sono poesia, quando l'inferno si affaccia per la prima volta alla immaginazione nella gagliardia e freschezza dello prime impressioni. Appresso diventano spettacolo ordinario, come è il sole, visto ogni giorno.

E Dante, che parte da principii preconceppi nelle sue costruzioni scientifiche, quando è tutto nel realizzare e formare i suoi mondi, opera con piena spontaneità, abbandonato alle sue impressioni. Il canto terzo è il primo apparire dell'inferno; e come ci si sente la prima impressione, come si vede il poeta esaltato, turbato dalla sua visione, assediato di forme, di fantasmi, impazienti di venire alla luce! In quel *diverse lingue, orribili favelle*, ecc., non ci è solo il grido de' negligenti: ci è lì tutto l'inferno che manda il suo primo grido. Quel canto del sublime è una sola nota musicale variamente graduata: è l'eterno, il tenebroso, il terribile, l'infinito dell'inferno, che invade e ispira il poeta e vien fuori eo' vivi colori della prima impressione; è il vero canto del regno dei morti, della *morta gente*; è l'albero della vita, che il poeta sfronda a foglia a foglia ad ogni passo che fa, e ne toglie la speranza:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

E ne toglie lo stollo:

Risonavan per l'aer senza stelle.

E ne toglie il tempo:

Facevano un tumulto, il qual s'aggira  
Sempre in quell'aria senza tempo tinta.

E ne toglie il cielo:

Non isperate mai veder lo cielo.



E ne toglie Dio:

C'hanno perduto il ben dell' intelletto.<sup>1</sup>

Questa natura sublime dapprima è indeterminata, senza contorni, cerchio, loco, null'altro: la diresti natura vuota, se non la riempissero l'eternità e le tenebre e la morte e la disperazione. Nel regno de' violenti prende una forma. Si esce dal sublime: si entra nel bello negativo. Incontri tutto ciò che è figura, ordine, regolarità, proporzione in terra; anzi con vocabolo umano è chiamata città, la città di Dite. Vedi selve, laghi, sepolcri; e l'effetto poetico nasce dal trovare la stessa figura, ma spogliata di tutti gli accessori che la rendono bella in terra:

Non frondi verdi, ma di color fosco,  
 Non rami schietti, ma nodosi e involti,  
 Non pomi v'eran, ma stecchi con toscò. (*Inf.*, XIII, 4).

La natura, spogliata della sua vita, del suo cielo, della sua luce, delle sue speranze, è un sublime che ti gitta nell'animo il terrore; la natura, spogliata della sua bellezza, è un bello negativo, pieno di strazio e di malinconia. È la natura snaturata, depravata, a immagine del peccato: con la virtù se n'è ita la bellezza, sua faccia.

Questa natura snaturata vien fuori con maggior vita nelle pene. Perchè il concetto nella natura sta immobile come nell'architettura e nella scultura; dove nelle pene acquista ogni varietà di attitudini e di movenze. Le pene sono la coscienza fatta materia, e qui esprimono la violenza della passione. In quella natura eterna e tenebrosa odi un muggchio *come fa mar per tempesta*, (*Inf.*, v, 29) e il rovescio della grandine, e il cozzo delle moltitudini: moti disordinati, violenti, come i moti dell'animo. Vedi tombe ardenti, laghi di sangue, alberi che piangono e parlano, la natura sforzata e snaturata dal peccatore. Gli strani accozzamenti producono l'effetto del meraviglioso e del fantastico; ma il fantastico è presto vinto e ti piglia il raccapriccio e l'orrore. Il poeta prende in troppa serietà il suo mondo per darsi uno spasso di artista e sorprenderci con colpi di scena: tocca e passa; e non vuol fare effetto sulla tua immaginazione, vuol colpire la tua coscienza. Dove il fantastico è più sviluppato, è nella selva de' suicidi; ma anche lì vien subito la spiegazione, e la meraviglia dà luogo ad una profonda tristezza.

<sup>1</sup> *Inf.*, III, 25; VIII, 85; III, 28; III, 85; III, 18,



Ma il concetto non ha ancora la sua subiettività, non è ancora anima. Un primo grado di questa forma è nel demonio. Cielo e inferno sono stati sempre popolati di legioni angeliche e sataniche, che riempiono l'intervallo tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e Satana. È la storia del bene e del male, che si sviluppa nella nostra anima, un progressivo indinarsi o indemoniarsi. Diversi di nomi e di forme secondo le religioni e le civiltà, i demòni hanno per base i diversi gradi del male, e per forma il gigantesco e il mostruoso, il puro terrestre, il bestiale giunto all'umano, e spesso preponderante, come nella sfinge (*Purg.*, XXXIII, 47), nella chimera, in Cerbero (*Inf.*, VI, 13). Il demonio di Dante non ha più la sua storia, come in terra: spirito tentatore accanto all'uomo e ribelle e rivale di Dio. Qui è immobilizzato come l'uomo; la sua storia è finita; cosa gli resta? Soffrire e far soffrire, vittima e carnofice a un tempo, simbolo esso stesso e immagine del peccato che flagella nell'uomo. Il Satana di Milton e Mefistofele, che combattono contro Dio e contro l'uomo, erano compiute persone peetiche. Altra è qui la situazione, e altro è il demonio. Esso è il vinto di Dio, e meno che uomo, perchè non è dell'uomo che una sua parte sola, il peccato. È piuttosto tipo, specie, simbolo, che persona. È il più basso gradino nella scala degli esseri spirituali, lo spirito tra l'umano e il bestiale, in cui l'intelletto è ancora istinto e la volontà è ancora appetito. Figure vive e mobili della colpa ma figure, semplice esteriorità: non carattere, non passione, non intelligenza, non volontà. Fra gl'ineontinenti e i violenti il demonio è tragico e serio: è azione mimica e tutta esterna, passione tradotta in moti e gesti, senza la parola, salvo brevi imprecazioni. La natura ti dà figura e colore: qui la figura si muove o il colore si anima; è la figura in azione. Il poeta ha scossa la polvere dalle antiche forme pagane, e le ha rifatte e rinnovate. Come, a costruire il suo inferno, toglie alla terra le sue forme e, strappandole dal circolo loro assegnato, le compone diversamente e ti crea una nuova natura; così ad esprimere lo spirito toglie dalla mitologia tutte le forme demoniache, Minos, Caronte, Cerbero, Pluto, Gerione, le Arpie, le Furie, e le trasporta nel suo inferno; le trova vuote e libere, spogliate di concetto, di vita e di religione, e le ricrea, le battezza, impressovi sopra il suo pensiero e la sua religione. Il demonio meno lontano dall'uomo è Caronte, in cui vien fuori l'apparenza di un ca-



rattere: impazionato, rissoso, manesco, che grida e batto. Il poeta si è ben guardato di svilupparlo il comico che è in questo carattere: la figura di Caronte rimane sovera e grave, o non fa dissonanza con la solennità della natura infernale, dove si trova collocata. Minos è il giudizio rappresentato in modo affatto estorioro e plastico, o rapido come saetta:

Dicono e odono, e poi son giù vòlte (Inf., V, 15).

Le altre figure sono schizzi appena disegnati; ingegnoso è il ritratto di Gorione, che ha ispirato una delle più belle ottave dell'Ariosto (Inf., V, 14; III, 83; VI, 13, 115; XVII, 1; XIII, 10; IX, 33).

Noi concopiamo oramai la costruzione de' singoli canti. Il poeta comincia col porci innanzi la natura del luogo o la qualità della pona; il demonio ora procedo, ora vien subito dopo; poi vedi peccatori presi insieme e misti, non ancora l'individuo, ma l'uomo collettivo; gruppi di mezzo a' quali spesso si stacca l'individuo e tira la tua attenzione.

I gruppi sono l'espressione generale del sentimento che riempie i peccatori nella società infernale; sono la parentela del delitto, dove trovi nello stesso lago di sangue i tiranni Ezzelino e Attila e gli assassini di strada Rinier da Corneto e Rinier Pazzo (Inf., XII, 110, 134, 137).

Come nella natura o nel demonio, così ne' gruppi l'aspetto è dapprima severo e tragico. Essi esprimono il sublime dello spirito, la disperazione. L'uomo ha bisogno di avero innanzi a sè qualche cosa a cui tonda; al pensiero succede pensiero; il cuore vive quando da sentimento germoglia sentimento; l'uomo vive quando è in un'onda assidua di pensieri o di sentimenti; la disperazione è l'annullamento della vita morale, la stagnazione del pensiero e del sentimento, la morte, il nulla, il caos, le tenebre dello spirito, un sublime negativo. Come il sublime delle tenebre è nella luce che muore, il sublime della disperazione è nella morte della speranza:

Nulla speranza gli conforta mai  
Non che di posa, ma di minor pena. (Ivi., V, 44).

L'espressione estetica della disperazione è la bestemmia; violenta reazione dell'anima, innanzi a cui tutto muore, e che nel suo annichilamento involge l'universo:

Bestemmiavano Iddio o i lor parenti,  
L'umana spezie, il luogo, il tempo e 'l seme  
Di lor semenza e di lor nascimenti. (Ivi., III, 103).



La passione trasforma la faccia dell'uomo abitualmente tranquilla; il peccato gli siede sulla fronte e fiammeggia negli occhi: momento fuggevole che Dante coglie e rende eterno ne' suoi gruppi. Gli avari stanno col pugno chiuso, gl'irosi si lacerano le membra: violenza di moti appassionati, niente che sia basso o vile; puoi abborrirli, non puoi disprezzarli.

Immaginate una piramide. Nella larghissima base vedete la natura infernale. Più su è il demonio, figura bestiale in faccia umana: bestia talora in tutto, mai in tutto uomo. Alzate ancora l'occhio e vedete gruppi nella violenza della passione. È la stessa idea che si sviluppa e si spiritualizza; insino a che da questo triplice fondo si eleva sulla cima la statua, l'individuo libero, l'idea nella sua individuale realtà, e, più che l'idea, se stesso nella sua libertà. È di mezzo a quella folla confusa, a quei gruppi, che escono i grandi uomini dell'inferno e piuttosto della terra; è da questa triplice base dell'eternità che esce fuori il tempo e la storia e l'Italia e, più che altri, Dante come uomo e come cittadino.

L'inferno degl'incontinenti e de' violenti è il regno delle grandi figure poetiche. Qui trovi, come in una galleria di personaggi eroici, Francesca, Farinata, Cavalcanti, Pier delle Vigne, Brunette Latini, Capaneo, Dante, il Fato, Dio e la Fortuna. Sono in presenza forze colossali, la energia della passione e la serenità del fato. Qui è Francesca eternamente unita al suo Paolo, là è la Fortuna che non ode le imprecazioni degli uomini e beata si gode. Ora ti percote il suono della divina giustizia che in eterno rimbomba, ora ti stupisce Capaneo che tra le fiamme oppone se a tutte le folgori di Giove. Su questo fondo tragico s'innalza la libera persona umana e vi si spiega in tutta la ricchezza delle sue facoltà. Qui usciamo dalle astrattezze mistiche e scolastiche e prendiamo possesso della realtà. La donna non è più Beatrice, il tipo realizzate de' trovatori, fluttuante ancora tra l'idea e la realtà; qui acquista carattere, storia, passioni, una ricca e vivace personalità: è Francesca da Rimini, la prima donna del mondo moderne. L'uomo non è più il sante con le sue estasi e le sue visioni; qui ha la sua patria, il suo ufficio, il suo partito, la sua famiglia, le sue passioni e il suo carattere: è Farinata, è Cavalcanti, è Brunetto, è Pier delle Vigne, è Dante Alighieri, alla cui fiera natura Virgilio applaude:

Alma sdegnosa,  
Benedetta colei che in te s'incinse!

(*Inf.*, VIII, 44).



L'inferno dà loro una realtà più energica, creando nuove immagini e nuovi colori. Pier delle Vigne giura per le nuove radici del suo legno. Farinata dice:

Ciò mi tormenta più che questo letto. (*Inf.*, XIII, 73; X, 78).

All'annuncio della morte del figlio, Cavalcanti

Supin ricadde, e più non parve fuora. (*Ivi.*, X, 72).

Brunetto raccomanda il suo *Tesoro*, nel quale si sente vivere ancora. Capaneo può dire: "Qual i' fui vivo, tal son morto „. E Francesca ricorda il "tempo felice nella miseria „. L'inferno è il loro piedistallo, sul quale si ergono "col petto e colla fronte „, affermando la loro umanità. Nascono situazioni e forme novissime che danno rilievo alle figure e a' sentimenti.

Questo mendo tragico, dove l'impeto della passione e la violenza del carattere mette in gioco tutte le forze della vita, ha la sua perfetta espressione in questi grandi individui, rimasti così vivi e popolari come Achille ed Ettore. È il mondo della grande poesia, della epopea e della tragedia. E ora quale contrasto! Lasciamo appena le falde dilatate di furore e la rena che s'infiamma come esca sotto fucile, e noi troviamo in una pozzanghera che "fa zuffa „ con gli occhi o col naso. Lasciamo i tragici demòni dell'antichità, i centauri e le arpie; e incontriamo diavoli con le corna e armati di frusta, e vilissimi uomini che alle prime percosse scappano senza aspettar le seconde nè le terze. In luogo di Capaneo con la fronte levata, il primo che vediamo ha gli occhi bassi, vergognoso di mostrarsi; e Dante, così riverente e pietoso sinora o anche sdegnoso, diviene maligno o sarcastico o compone per la prima volta il labbro ad un sorriso sardonico. Chiama *salse pungenti* quel letamaio, *che dagli uman privati pareo mosso* (*Inf.*, XVIII, 114). Un altro lo sgrida: "Perchè se' tu sì ingordo di riguardar più me che gli altri brutti? „ E Dante, che lo vede col capo lordo tanto che non pareo *s'era laico o cherco*, gli ricorda crudelmente di averlo veduto in terra oo' capelli asciutti. E quegli esprime il suo dolore, *battendosi la zucca* (*Inf.*, XVIII, 117, 124). Tutto è mutato: natura, demonio e uomo, immagini e stile. Cadiamo in pieno plebeo. Chi sono questi uomini? Sono adulatori e meretrici dannati alla stessa pena: gli uni vendono l'anima, le altre vendono il corpo. Sentite che noi passiamo in un altro mondo, nel mondo de' fraudolenti.



Esteticamente, il mondo de'fraudolenti è la prosa della vita, precipitata dal suo piedistallo ideale e divenuta volgarità. È la passione che si muta in vizio, il carattere che diviene abitudine, la forza che diviene malizia (*Inf.*, XI, 82). La passione è poetica, perchè ha virtù di concitare tutte le forze dell'animo, sì ch'elle prorompano di fuori liberamente: il vizio è la passione fatta abitudine, ripetizione degli stessi atti, un fare perchè si è fatto: è l'artista divenuto artefice, l'arte divenuta mestiere. L'uomo appassionato spiritualizza la sua azione, ci mette dentro sè stesso; ma nel vizioso l'anima è sonnolenta, la sua azione è stupida materia, atto meccanico a cui lo spirito rimane estraneo. La passione produce il carattere, la forte volontà, che è la stessa passione in continuazione; il vizio ha compagna la fiacchezza e bassezza dell'anima, non essendo altro la bassezza che l'abdicazione e l'apostasia della propria anima. I grandi caratteri sicuri di sè hanno a loro strumento la forza, impetuosi fino all'imprudenza, semplici fino alla credulità; gli animi fiacchi hanno a loro strumento la malizia, coscienza della loro impotenza, e, pipistrelli notturni, assaltano alle spalle, e non osano guardare in viso.

In questo mondo il di fuori è mutato, perchè mutato è il di dentro, ove non trovi più caratteri e passioni, ma vizio, bassezza e malizia; lo spirito oscurato e materializzato, la dissoluzione della vita. A quei cerchi indeterminati, a quella città rosseggiante di Dite, nomi e figure terrene, succede un non so che, una cosa senza nome, che il poeta chiama bizzarramente *Malebolge* (*Inf.*, XVIII, 1), una natura sformata e in dissoluzione; ripe scoscese, scogli mobili che fanno da ponticelli, e giù valloni paludosi, dove le acque finora impetuose e correnti stagnano e si putrefanno, valloni angusti, bolge, valigie, borse, che stringendosi più e più vanno a finire in un pozzo: natura piccola, in rovina e putrefazione. Al demonio mitologico, iroso e appassionato, succede il diavolo cornuto, essere grottesco, o piuttosto i diavoli che vanno in frotte, e si mescolano in ignobili parlari con la gente più abietta, e canzonano e sono canzonati, maliziosi, bugiardi, plebei, osceni. Al vivo movimento delle bufere e delle grandini o delle fiamme succede la materia in decomposizione, quanti strazi di carne umana ti offrono i campi di battaglia e quante malattie ti offre lo spedale. Talii la natura, il demonio, le pene. Vedi ora l'uomo. La faccia umana è rimasta finora inviolata; innanzi all'im-



maginazione la passione invermiglia la faccia di Francesca, e la grandezza dell'anima pare nella faccia dell'uomo che si leva diritto "dalla cintola in su". Qui la faccia umana sparisce: hai caricature e sconeiateure di corpi. Uomini caociati in una buca, capo in giù, piedi in su; volti travolti in su le spalle, sì che il pianto scende giù per le reni; visi, occhi e corpi imbacuccati e incappucciati; musci umani fuor della pegola a modo di ranocchi; corpi, altri smozzicati, aceismati, altri marciti e imputriditi, scabbiosi, tiscici, idropici. Di questa figura umana deturpata e contraffatta l'immagine più viva è Bertram dal Bornio, il cui busto si fa lanterna del suo capo che porta pesol per le chiome. In questo mondo prosaico o plebeo, che comincia con Taide e finisce con mastro Adamo, la materia ovvero la parte bestiale prevale tanto, che spesso siamo in sul domandarci: — Costoro sono uomini o bestie? — Non sono ancora bestie, e l'uomo già muore in loro:

Che non è nero ancora, e 'l bianco muore. (*Inf.*, XXV, 66).

Sono figure miste in una faccia tra bestiale e umana; o la più profonda concezione di Malebolgo è questa trasformazione dell'uomo in bestia e della bestia in uomo: hanno l'appetito e l'istinto della bestia, hanno la coscienza dell'uomo. Si sanno uomini e sono bestie; e qui è la pena: nella coscienza umana che loro è rimasta.

La forma estetica di questo mondo è la commedia, rappresentazione de' difetti e de' vizii. Fra tanta fiacchezza della personalità, il grande uomo, l'individuo, è gittato nell'ombra, e vien su il descrittivo, l'esteriorità. Nell'inferno tragico le descrizioni sono sobrie e rapide, l'interesse principale è negli attori che prendono la parola; qui è un gregge muto, visto da lontano; Virgilio dice a Dante: — Vedi là Mirra, vedi Giasone, vedi Manto. — Appena è se qualche epiteto ti segna in fronte alcuno dei più grandi personaggi, come si fa di Giasone:

E per dolor non par lagrima spanda. (*Ivi*, XVIII, 84).

Prima dite: il canto di Francesca, di Farinata, di Ser Brunetto Latini; ora dite: il canto dei ladri, de' falsari, dei truffatori; vi sono gruppi, non individui; vi è il descrittivo, manca il drammatico. Manca la grandezza negli attori e manca la pietà negli spettatori. La figura umana così torta, che il pianto degli occhi bagnava le natiche,



cava a Dante lacrime; l'*homo sum* si sente colpito in lui. Ma Virgilio lo sgrida:

... Ancor se' tu degli altri sciocchi?  
Qui vive la pietà, quand'è ben morta. (*Inf.*, XX, 28).

Abbonda il descrittivo: l'immaginazione di Dante è così robusta, che, avendo a fare con oggetti così fuori della natura, non che sentirsi impacciata, pare che scherzi, con tanta facilità e spontaneità esprime le più varie e strane attitudini: la fiamma parla come lingua d'uomo, le zanchi piangono e fremono.

... Quei che si piangeva con la zanca. (*Ivi*, XIX, 45).

Il più grande sforzo della immaginazione umana è la trasformazione di uomini in bestie, nel canto XXV (vv. 49-144), quantunque la soverchia minutezza generi sazietà.

Fra tanti gruppi sorge qua o là alcuno individuo in cui si sviluppa con più chiara coscienza il concetto di Malebolgo. Un lato serio di questo concetto è lo spirito che varca il limite assegnatogli. Se la ragione potesse veder tutto, *mestier non era partorir Maria* (*Purg.*, III, 39). L'esperienza avea le sue colonne d'Ercole; la ragione avea puro le sue colonne. Questo concetto qui è serio, non è sublime, nè tragico; perchè l'uomo che con la temerità oraziana sforza la natura (*odi*, III, 3, vv. 6-8), è qui, non dirimpetto a Dio come Prometeo e Capaneo, ma colpito e soggiogato, senza che in lui paia vestigio di ribellione, di orgoglio e di violenza:

Dove rui,  
Anfiarào? perchè lasci la guerra?  
E non restò di ruinare a valle,  
Fino a Minòs, che ciascheduno afferra. (*Ivi*, XX, 33).

L'uomo di Orazio è sublime, perchè lo vedi nell'opera, senti in lui la voluttà del frutto proibito, malgrado Dio e la Natura. Anfiarào è un puro nome: sublime di terrore è quel suo precipitare a valle, mostrandoeelo successivamente inabissarsi; ma il grottesco vien subito dopo:

Mira, c'ha fatto petto delle spalle:  
Perchè volle veder troppo davante,  
Dirietro guarda, e fa ritroso calle. (*Ivi*, XX, 39).

Ulisse, che ha varcato i segni di Ercole, è travolto nelle acque per giudizio' di Dio, *come a lui piacque* (*Inf.*, XXVI, 141). Pure un po' dell'audacia di Ulisse è ancora in Dante, che gli



mette in bocca nobili parole, e ti fa sentire quell'ardente curiosità del sapere che invadeva i contemporanei. Ti par di assistere al viaggio di Colombo. Il peccato diviene virtù. Se la logica ghibellina pone in inferno l'autore dell'agguato contro Troia, radice dell'impero sacro romano, la poesia alza una statua a questo precursore di Colombo, che indica col braccio nuovi mari e nuovi mondi, e dice a' compagni:

Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma persequir virtude e conosconza. (*Inf.*, XXVI, 118).

Ulisse è il grand'uomo solitario di Malebolge. È una piramide piantata in mezzo al fango. Il comico penetra da tutt'i lati, traendosi appresso il lordo, l'osceno, il disgustoso: lo spirito, divenuto malizia, è qui decaduto, degradato; e con lui si oscura la nobile faccia umana. Ulisse stesso per la sua malizia ha la sua figura coperta e fasciata dalle fiamme. Siamo in un mondo comico.

La regina delle forme comiche è la caricatura, il difetto colto come immagine e idealizzato. Al che si richiede che il personaggio operi ingenuamente e brutalmente, come non avesse coscienza del suo difetto, a quel modo che si vede in Sancio Panza e in Don Abbondio, eccellenti caratteri comici. I dannati di Malebolgo sono così fatti: essi sono cinici e perciò ridicoli, come i diavoli nel canto XXII (v. 13), rissosi, abbiatti, vanitosi, bassamente feroci ne' loro atti. Così sono i ladri, i truffatori, i barattieri; plebe in cui il vizio è così connaturato, che non se ne accorge più. Tale è Nicolò III, vano del suo "papale ammantò", che crede Dante venuto nell'inferno apposta per veder lui (*Inf.*, XIX, 617). Tali sono pure Sinone e mastro Adamo (*Inf.*, XXX, 98, 61). Essi si mostrano nella loro naturalezza, e possono essere rappresentati nella forma diretta e immediata, isolando il difetto dagli accessori e idealizzandolo, divenuto un contromodello, l'immagine opposta a quel tipo, a quel modello di perfezione che ciascuno ha in mente: qui è la caricatura. Le concezioni di Dante sono di un comico plebeo della più bassa lega: sia esempio la rissa tra Sinone e maestro Adamo. Si rimane nel buffonesco, l'infimo grado del comico. Quest'uomo, così possente creatore d'immagini nell'inferno tragico, qui si sente arido, freddo, in un mondo non suo. Le situazioni sono comiche, ma il comico è rozamente formato: e non è artistico non ha la sua imma-



gine, che è la caricatura, nè la sua impressione, che è il riso. Due persone in rissa cadono in un lago d'acqua bollente che li divide. Situazione comica, se mai ce ne fu. Il poeta dice:

Lo caldo sghermidor subito fue. (Inf., XXII, 142).

Espressione vivace, ma che non sveglia nessuna immagine e ti lascia freddo. Non ha saputo cogliere quel movimento, quella smorfia che fanno quando si sentono scottare e si sciolgono. La pancia di mastro Adamo, che sotto il pugno di Sinone *sonò come fosse un tamburo*, è una felice caricatura; ma è una freddura il dire:

E mastro Adamo gli percosse il volto  
Col pugno suo, che non parve men duro. (Ivi, XXX, 103).

Manca spesso a Dante la caricatura, e i suoi versi più comici non fanno ridere. Perchè, a fare la caricatura, bisogna fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, spassareisi, obbliarsi in quello, alzarlo a contromodello. Dante non ha questo sublime obbligo comico, non ha indulgenza nè amabilità. Teme di sporcarsi tra quella gente; e se ode, se ne fa rimproverare da Virgilio; e se ci sta, se ne scusa:

Ahi fiera compagnia! ma nella chiesa  
Co' santi, ed in taverna co' ghiottoni. (Ivi, XXII, 14).

Il suo riso è amaro; di sotto alla facezia spunta il disdegno, e spesso nella mano la sferza gli si muta in pugnale.

Il riso muore quando il personaggio comico ha coscienza del suo vizio e, non che sentirne vergogna vi si pone al di sopra e ne fa il suo piedistallo. Allora non sei tu che gli fai la caricatura; ma è lui stesso il suo proprio artista, che si orna del suo difetto come di un manto reale, e se ne incorona e se ne fa un'aureola, atteggiandosi e situandosi nel modo più acconcio a dire: — miratemi, — più acconcio a dare spicco al suo vizio. La bestia non cela il suo vizio e non arrossisce: il rossore è proprio della faccia umana. L'uomo, consapevole del suo difetto, che vi si pone al di sopra, rinuncia alla faccia umana o dicesi sfacciato o sfrontato. Qui la caricatura uccide sè stessa: il comico, giunto alla sua ultima punta, si scioglie; e n' esce un sentimento di supremo disgusto e ribrezzo, che è il sublime del comico: la propria abbiezione predicata e portata in trionfo aggiunge al disgusto un sentimento che tocca quasi l'orrore. Qui Dante è nel suo campo. Il suo eroe è Vanni Fucci. Mastro Adamo è come animale, senza coscienza

della sua bassezza, Vanni Fucci ha avuto la coscienza e l'ha soffocata. Sono i due estremi nella scala del vizio: l'uno non è mai salito fino all'uomo; l'altro è passato per l'uomo ed è ricaduto nella bestia. Si sente bestia, e si pone come tipo bestiale, o sceglie le circostanze più acconcie a darvi risalto:

Vita bestial mi piacque o non umana,  
 Sì come a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci  
 Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.

Ecco l'uomo che fa le fiche a Dio, il Capaneo di Malebolge l'umano divenuto bestiale e idealizzato come talo.

Ma l'umano non muore mai in tutto. L'uomo diviene bestia, ma la bestia torna uomo. E, con senso profondo, Dante anche sulla faccia sfrontata di Vanni Fucci scoperto ladro gitta il rossore della vergogna:

E di trista vergogna si dipinse. (*Inf.*, XXIV, 124, 132).

L'uomo che ha coscienza del suo vizio e se ne vergogna, in luogo di mostrarlo al naturale, ciò che produce la caricatura, cerca occultarlo sotto contraria apparenza: il poltrone fa il bravo. Nasco il contrasto tra l'essere e il parere: la situazione divien comica, e la sua forma è l'ironia. Lo spettatore indulgente e che vuole spassarsi a sue spese finge di crederlo e di secondarlo, accetta come seria l'apparenza che si dà, anzi la carica ancora di più: fa il bravo, ed egli lo chiama un Orlando, ma accompagnando le parole di un cotale ammiccar d'occhi che esprima scambievolmente intelligenza, di un tuono di voce in falsetto, di un riso equivoco, che vuol dire: — io ti conosco. — Perciò l'essenziale dell'ironia non è nell'immagine ma nel sottinteso: è il riflesso che succede allo spontaneo; immagine sottile nel sentimento. Forma delicata, perchè lo spettatore, alla vista del difetto che altri cerca di mascherare, non sente collera, non gli strappa la maschera dal viso, anzi se la mette egli stesso e serba una compostezza e una pulitezza, equivoca ne' movimenti e ne' gesti. Forma di tempi civili, assai rara nelle età barbare e nelle poesie primitive. Dante, accigliato, bruseo, tutto di un pezzo, com'è ne' suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono nè alla caricatura nè all'ironia. Ma dalla sua fantasia d'artista è uscita una di quelle creazioni che sono le grandi scoperte nella storia dell'arte, un mondo nuovo; il nero Cherubino, che strappa a san Francesco (*Inf.*, XXVII, 113) l'anima



di Guido da Montefeltro, è il padre di Mefistofele. Egli crea il diavolo, gli dà il suo concetto e la sua funzione. Il diavolo è l'ironia incarnata: non ci è uomo tanto briccone che il diavolo non sia più briccone di lui; e capite che non è disposto a guastarsi la bile per le briccenerie degli uomini. L'uomo può ingannare un altro uomo, ma non può ficcarla al diavolo, perchè il diavolo nel suo senso poetico è lui stesso, la sua coscienza che risponde con un'alta risata a' suoi sofismi, e gli fa il controsillogismo, o gli dico beffandolo:

Forse

Tu non pensavi ch'io loico fossi! (Inf., XXVII, 122).

Il brutto come il bello muore nel sublime. E il brutto è sublime quando offende il nostro senso morale ed ostentico e ci getta in violenta reazione. Scoppia la collera, l'indignazione, l'orrore: il comico è immediatamente soffocato. Quando veggo un difetto rivelarsi all'improvviso, uso la caricatura. Quando veggo un difetto che cerca mascherarsi, prendo la maschera anch'io e uso l'ironia. Ma quando quel difetto mi offende, mi sfida, mi provoca, si mette dirimpetto a me come contraddizione al mio intimo senso, la mia coscienza, così audacemente negata e contraddetta, reagisce: io strappo al vizio la maschera e lo mostro qual è, nella sua laida nudità. La caricatura e l'ironia si risolvono in una forma superiore, il sarcasmo: la porta per la quale volgiamo le spalle al comico e rientriamo nolla grande poesia.

Nel sarcasmo caricatura e ironia riappariscono, ma per moriro: nasce la caricatura, ed è guastata; spunta la maschera ed è strappata. E la morto viene da questo: che nella forma sarcastica del brutto ci è l'idea che l'uccide, il suo contrario. Nel canto de' simoniaci il sarcasmo fa la sua splendida apparizione. Il comico muore sotto l'ira di Dante. L'antitesi tra quello che è di fuori e quello che è nella sua anima scoppia in ravvicinamenti innaturali, come *calcando i buoni e sollevando i pravi, Dio d'oro e d'argento*; e spesso in parole a doppio contenuto, che è l'immagine del sarcasmo (Inf., XIX, 105, 112, 108). Tale è la parola rimasa proverbiale, con che è qualificata la servilità della Chiesa. Parimento chiama *adulterio* la simonia e *idolatria* l'avarietà (Par., IX, 142; Inf., XIX, 113); parole nelle quali entrano come elementi la santità del matrimonio e il vero Dio; in una sola immagine c'è il brutto e ci è l'idea che lo condanna.



Ma il sarcasmo dee purificare o consumare sè stesso. Finchè rimane nel particolare e nel personale, il linguaggio è acre, bilioso: hai Giovenale e Menzini. Il poeta, non che rimanere imprigionato in quello spettacolo, dee spiccarsene, porcisi al di sopra, allargare l'orizzonte, essere eloquente, voco di verità, espressione impersonale della coscienza. Certo, in quel canto de' simoniaci vive immortale la vendetta dell'uomo ingannato che anticipa a Bonifazio l'inferno, e del ghibellino e del cristiano che vede nel papato temporale una pietra d'inciampo o di scandalo. Ma i sentimenti o le passioni personali, se hanno ispirato il poeta e resa terribilmente ingegnosa la sua fantasia, non penetrano nella rappresentazione. Bisogna sapere la storia per indovinare i terribili incentivi dell'alta creazione. Ciò che qui senti, è la convinzione, la buona fede del poeta, la sincerità e l'impersonalità della sua collera: onde sgorga dal suo labbro eloquente tanta magnificenza d'immagini e di concetti. Prima Dante è in collera con Niccolò, pinto in pochi tratti, vano, piccolo, col cervello e co' sensi nel piede. E comincia col "tu", e l'assale corpo a corpo, con ironia amara che si trasforma nel pugnale del sarcasmo:

E guarda ben la mal tolta moneta,  
Ch'esser ti fece contra Carlo ardito (Inf., XIX, 98).

Ma nel pendio dell'ingiuria si contiene d'un tratto; passaggio meritamente ammirato: la piccola persona di Niccolò scompare; sottentra il "voi", i papi, il papato; le idee guadagnano di ampiezza senza perdere di energia, e da ultimo la collera svanisce in una certa tristezza pura di ogni stizza; è deplorare, non è più un inveire:

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,  
Non la tua conversion, ma quella dote  
Che da te prese il primo ricco padre! (Ivi, XIX, 115).

Tale è Malebolge: miniera inesaurita di caratteri eomici, concezione delle più originali, dove il comico è posto ed è sciolto. Poco felice nel maneggio delle forme comiche, il poeta è insuperabile quando se ne sviluppa, mutato il riso in collera, come nella sua invettiva, nella pena di Bertram dal Bornio (Inf., xxviii, 119, 134), nella rappresentazione di Vanni Fucci. Rimane un fondo comico che aspetta ancora il suo artista. Pure in quella materia appena formata vive immortale il suo nero cherubino.

Nel pozzo de' traditori la vita scende di un grado più giù: l'uomo bestia diviene l'uomo ghiaccio, l'essere petrificato, il fossile. In questo regresso dell'inferno, in questo cammino a ritroso dell'umanità siamo giunti a quei formidabili inizi del genere umano, regno della materia stupida, vuota di spirito, il puro terrestre, rappresentato ne' giganti, figli della terra, nella loro lotta contro Giove, natura celeste e spirituale, inferiore di forza fisica, ma armato del fulmine:

cui minaccia

Giove dal cielo ancora, quando tuona (*Inf.*, XXXI, 4).

Con questo mito concorda la storia biblica degli angeli ribelli. Qui all'ingresso trovi i giganti; alla fine Lucifero: mitologia e bibbia si mescolano, espressioni della stessa idea. La lotta è finita: i giganti sono incatenati; Lucifero è immenso e stupido carname, il gradino infimo nella scala de' demòni. Il gigantesco è la poesia della materia; ma qui, vuoto e inerte, è prosa. Tra' giganti e Lucifero stanno i dannati fitti nel ghiaccio. Le acque putride di Malebolge, ventate dalle enormi ali di Lucifero, si agghiacciano, s'indurano, diventano mare di vetro, di dentro a cui traspariscono come festuche i traditori contro i congiunti nella Caina, contro la patria nell'Antenora, contro gli amici nella Tolomea, e contro i benefattori nella Giudecca. La pena è una, ma graduata secondo il delitto. Il movimento si estingue a poco a poco, la vita si va petrificando, finchè cessa in tutto la lacrima, la parola e il moto. L'immagine più schietta di questo mondo oristallizzato è il teschio dell'arcivescovo Ruggieri, inanimato e immobile sotto i denti di Ugolino.

L'Ugolino è una delle più straordinarie e interessanti fantastic. È per lui che la vita e la poesia entra in questo mare morto, dove la natura e il demonio e l'uomo è materia stupida e senza interesse. Come concetto morale, il tradimento è la colpa più grave; ma qui manca l'organo della colpa: il grido della coscienza sembra agghiacciato insieme col colpevole. Questo grido può uscire dal petto concitato di Dante spettatore, come è già avvenuto in Malebolge, dove l'invettiva di Dante risolve il comico. Qui ci è di meglio. Tra questi esseri petrificati Dante gitta il suo Ugolino, ghiacciato come gli altri, come traditore egli pure, ma col capo sul capo di Ruggieri, perchè insieme egli è il suo tradito e il suo carnefice. È la vit-



tima che qui alza il grido contro il traditore, e gli sta eternamente co' denti sul capo, saziando in quello il suo odio, istrumento inconscio della vendetta di Dio. Così è nato l'Ugolino, il personaggio più ricco, più moderno, più popolare di Dante, dove l'analisi è più profonda o più sviluppata, nelle sue straordinarie proporzioni così umano e vero.

Prendete ora una carta topografica dell'inferno, e guardate questa piramide capovolta, a forma d'imbuto. Vedete l'immensa base alla cima, senza figura altra che di cerchi, fra le tenebre eterne; e poi quei cerchi prendon figura di città rosseggiante di fiamme, e la città di bolgia putrida e puzzolenta, e la bolgia di pozzo entro il quale è petrificata la natura: in cima l'infinito, alla fine il triste buco sopra *l' qual pontan tutte l'altre rocce (Inf., XXXII, 3)*; e voi avete così l'immagine visibile di questo inferno estetico. Gli è come nelle rivoluzioni. Nel primo entusiasmo tutto è grande; poi vien fuori il sanguinario, il feroce, l'orribile; finchè da' più bassi fondi della società sale su il laido, l'abbietto e il plebeo. Questa decomposizione o depravazione successiva della vita è l'Inferno.

L'Inferno è l'uomo compiutamente realizzato come individuo, nella pienezza o libertà delle sue forze. E può misurare la grandezza dell'opera chi vede gli abbozzi di Dino Compagni, o lo scarno *Ezzelino*, o le rozze formazioni de' misteri e delle leggende. L'individuo era ancora astratto e impigliato nelle formole, nelle allegorie o nell'asceticismo. In quelle vuote generalità ci è la donna o l'uomo, come genere, come simbolo, come l'anima: manca l'individuo. E manca tanto, che spesso non ha un nome, ed è la mia donna, o un giovine, un santo uomo. Non un nome solo era rimasto vivo nel mondo dell'arte, fra tante liriche o leggende. Dante voleva scrivere il mistero dell'anima; si cacciò tra allegorie e formole: ed ecco uscirgli dalla fantasia l'individuo, valente e possente, nel rigoglio e nella gioventù della forza, spezzato il nocciolo dove lo avea chiuso il medio evo. I pittori disegnavano santi o cupole, i filosofi fantasticavano sull'ontè: i lirici platonizzavano, gli ascetici contemplavano e pregavano: Dante pensava l'inferno; e là, tra' furori della carne e l'infuriar delle passioni, trovava la stoffa di Adamo, l'uomo com'è impastato con la sua grandezza e con la sua miseria, e non descritto ma rappresentato e in azione, e



non solo ne' suoi atti ma ne' suoi motivi più intimi. Così apparve sull'orizzonte poetico Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, Pier delle Vigne, Brunetto, Capaneo, Ulisse, Vanni Fucci, il nero elerubino, Niccolò III e Ugolino. Tutte le corde del cuore umano vibrano. Vedi, attorno a questa schiera d'immortali, turba infinita di popolo nella maggior varietà di attitudini, di forme, di sentimenti, di carattere, che ti passano avanti, alcuni appena sbozzati, altri numero e nome, altri segnati in fronte di qualche frase indimenticabile, che li eterna, come Taide, Mosca, Giasone, Omero, Aristotele, papa Celestino, Bonifazio, Clemente, Bruto, Bocca degli Abati, Bertram dal Bornio.

Nel regno de' morti si sente per la prima volta la vita nel mondo moderno. Come è bella la luce, "il dolce lume", a Cavalcanti! Quanta malinconia è in quella selva de' suicidi, spogliata del verde! Come è commovente Brunetto, che raccomanda a Dante il suo *Tesoro*, e Pier delle Vigne che gli raccomanda la sua memoria! Come ride quel giardiniere del peccato innanzi a Francesca! Col vivo sentimento della dolce vita (*Inf.*, x, 69, 82; xxvi, 26), della bella natura, è accompagnato il sentimento della famiglia. Quel padre che cado supino udendo la morte del figlio; e Ugolino che, dannato a morire di fame, guarda nel viso a' figliuoli; e Anselmuccio che gli domanda: — che hai? — e Gaddo che gli dice: — perchè non mi aiuti? — sono scene solitarie della poesia italiana. Ciascuno è in una situazione appassionata. I sentimenti, spinti alla punta, idealizzano e ingrandiscono gli oggetti. Tutto è colossale, e tutto è naturale. E in mezzo torreggia Dante, il più infernale, il più vivente di tutti: pietoso, sdegnoso, gentile, crudele, sarcastico, vendicativo, feroce, col suo elevato sentimento morale; col suo culto della grandezza e della scienza anche nella colpa, col suo dispregio del vile e dell'ignobile; alto sopra tanta plebe; così ingegnoso nelle sue vendette, così eloquente nelle sue invettive.

Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare.

Chi vuole ora concepire il *Purgatorio*, si metta in quella età della vita che le passioni si scoloriscono e l'esperienza



e il disinganno tolgono le illusioni, e, scemata la parte attiva e personale, l'uomo si sente generalizzare, si sente più come genere che come individuo. Spettatore più che attore, la vita si manifesta in lui non come azione, ma come contemplazione artistica, filosofica, religiosa. In quella calma delle passioni e de' sensi era posto l'ideale antico del Savio, l'ideale nuovo del Santo, fuso insieme in quel Catone, che Dante chiama nel *Convito* (IV, 28) anima nobilissima e la più perfetta immagine di Dio in terra. Catone è il savio antico, pinto come i filosofi, con quella sua lunga barba, in quella calma o gravità della sua decorosa vecchiezza:

Degno di tanta riverenza in vista,  
Che più non dee a padre alcun figliuolo. (*Purg.*, I, 32).

Ma è qualcosa di più: è il savio battezzato e santificato, con la fronte radiante, illuminata dalla grazia, sì che pare un sole. Virgilio non comprende questo savio cristianizzato, e parla al Catone di sua conoscenza, ricordando la sua virtù, la sua morte per la libertà, la sua Marzia. E il nuovo Catone risponde: — Marzia, che piacque tanto agli occhi miei, non mi move più; m, ase donna del cielo ti guida, non ci è mestier lusinga:

Basta ben che per lei tu mi richegge. — (*Ivi*, 93).

Che cosa è il purgatorio? È il mondo dove questo doppio ideale è realizzato: il mondo di Catone o della libertà, dove lo spirito si sviluppa dalla carne e cerca la sua libertà:

Libertà va cercando, ch'è sì cara,  
Come sa chi per lei vita rifiuta. (*Ivi*, 71).

Altro concetto, altra natura, altro uomo, altra forma, altro stile. Non è più l'*Iliade*: è l'*Odissea*, è un nuovo poema. Paragonare *Inferno* e *Purgatorio*, e maravigliarsi che qui non sieno lo bellezze ammirate colà, gli è come maravigliarsi che il purgatorio sia purgatorio e non inferno. O, se pur vogliamo maravigliarci di qualche cosa, maravigliamoci che il poeta abbia potuto così compiutamente dimenticare l'antico se stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e, seppellito in questo nuovo mondo, ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quella immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: obbligo dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio.



L'inferno è il regno della carne, che scende con costante regresso sino a Lucifero. Il purgatorio è il regno dello spirito che sale di grado in grado sino al paradiso. È là che si sviluppa il mistero, la commedia dell'anima, la quale dall'estremo del male si riscote e si sente e, mediante l'espiazione e il dolore, si purifica e si salva. Onde con senso profondo il purgatorio esce dall'ultima bolgia infernale; e Lucifero, principe delle tenebre, è quello stesso per le spalle del quale Danto salendo esce a riveder le stelle.

Ci è un avanti-purgatorio, dove la carne fa la sua ultima apparizione. Il suo petere non è più al di dentro: l'anima è già libera: della carne non resta che la mala abitudine. Gradazione finissima e altamente comica, dalla quale è uscito l'immortale ritratto di Belacqua; caricatura felicissima nolla figura, ne' movimenti, nelle parole, e tanto più comica quanto più Belacqua si sforza di rimaner serio, usando un'ironia che si volge contro di lui. (*Purg.*, IV, 121).

Questo avanti-purgatorio è quasi una transizione tra l'inferno e il purgatorio; il peccato vi è e non v'è; è ancora nell'abitudine, non è più nell'anima; il demonio ci sta sotto la forma del serpente d'Eva, involto tra le erbe o i fiori, cacciato via da due Angioli dalle vesti e dalle ali di color verde, simbolo della speranza. Comparisce per scomparire, quasi per far testimonianza che se ne va dalla scena per sempre. Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e con la carne gran parte di poesia se ne va.

L'anima non appartiene più alla carne, ma l'ha avuta una volta sua padrona e se ne ricorda. Là carne non è più una realtà come nell'inferno, ma una ricordanza. Nei sette gironi, rispondenti a sette peccati mortali, le anime ricordano le colpe per condannarle, ricordano le virtù per compiacersene.

Quel ricordare le colpe non è so non l'inferno che ricomparisce in purgatorio per esservi giudicato e condannato; quel ricordare le virtù non è se non il paradiso che prelude in purgatorio per esservi desiderato e vagheggiato: l'inferno ci sta in rimembranza; il paradiso ci sta in desiderio. Carne e spirito non sono una realtà: la tirannia della carne è una rimembranza; la libertà dello spirito è un desiderio.

Poichè la realtà non è più in presenza ma in imma-



ginazione, essa vi sta non come azione rappresentata o drammatica ma come immagine dello spirito, a quel modo che noi riproduciamo dentro di noi la figura delle cose non presenti e pingiamo al di fuori quello spettro della mente. Questa realtà dipinta vien fuori nelle pareti e nei bassirilievi del purgatorio. Nell'inferno e nel paradiso non sono pitture, perchè ivi la realtà è natura vivente: è l'originale, di cui nel purgatorio hai il ritratto. Inferno e paradiso sono in purgatorio, ma in pittura, come il passato e l'avvenire delle anime, non presente agli occhi, ma all'immaginativa. Quelle pitture sono il loro *memento*, lo spettacolo di quello che furono, di quello che saranno, che le stimola, mette in attività la loro mente, sì che ricordano altri esempi o si affinano, si purgano.

Siamo dunque fuori della vita. Le passioni tornano innanzi alle anime, ma non sono più le loro passioni: sono fuori di esse, contemplate in sè o in altri con l'occhio dell'uomo pentito. Anche le virtù sono estrinseche alle anime, contemplate al di fuori come esempi o ammaestramenti. Le anime sono spettatrici, contemplanti, non attrici. Passioni, buone o cattive, non sono in presenza e in azione, ma sono una visione dello spirito, figurata in intagli o pitture.

Questa concezione, così semplice e vera nella sua profondità, è la pittura e la scultura, l'arte dello spazio, idealizzata nella parola o fatta poesia. Perchè il poeta non dipinge, ma descrive il dipinto. La parola non può riprodurre lo spazio che successivamente, e perciò è inefficace a darti la figura, come fa il pennello e lo scarpello. Nè Dante si sforza di dipingere, entrando in una gara assurda col pittore. Ma compie e idealizza il dipinto, mostrando non la figura ma la sua espressione e impressione: dinanzi all'immaginazione la figura diviene mobile, acquista sentimento e parola. Le aquile di Traiano in vista si muovono al vento; la vedovella è atteggiata di lagrime e di dolore; nell'attitudine di Maria si legge: *Ecce Ancilla Dei*; l'angiolo intagliato in atto soave non sombrava immagine che tacè:

Giurato si saria ch'ei dicesse! — *Ave* — (*Purg.*, X, 81, 78, 44, 40).

Davide ballando sembra più e meno cho Re; e gli sta di contro Micol, che ammirava,

Si come donna dispettosa e trista.

(*Ivi*, 69).

Erano i tempi di Giotto; e parovano maravigliosi quei primi tentativi dell'arte. Quest'alto ideale pittorico di



Dante fa presentire i miracoli del pannello italiano. Il poeta aveva innanzi all'immaginazione figure animate, parlanti, dipinte da *Colui che mai non vide cosa nuova*, ben più vivaci che non gliele potevano offrire i suoi contemporanei.

Più in là il dipinto sparisce: senza aiuto di senso, per sua sola virtù, lo spirito intuisce il bene e il male, ricorda i buoni e i cattivi esempi, vedo da sè stesso e in sè stesso. La realtà non solo non ha la sua esistenza, come cosa sensata, il sensibile; ma neppure come figurativa, in pittura: diviene una visione diretta dallo spirito, che opera già libero e astratto dal senso. Nasce un'altra forma dell'arte, la visione estatica. L'anima vede farsi dentro di sè una luce improvvisa, nella quale pullulano immagini sopra immagini, come bolle d'acqua che gonfiano e sgonfiano, e l'universo visibile si dilegua innanzi a questa luce interiore, di modo che il suono di *mille tube* non basterebbe a rompere la contemplazione. Dante trova forme nuove ed energiche ad esprimere questo fenomeno. Le immagini *piovono* nell'alta fantasia; la mente è

sì ristretta  
Dentro da sè, che di fuor non venia  
Cosa che fosse allor da lei ricetta. (Purg., XVII, 15, 22).

L'immaginativa *no ruba* di fuori, sì

ch'uom non s'accorge  
Perchè d'intorno suonin mille tube. (Ivi, 14).

L'anima, volta in estasi, ficca gli occhi nell'immagine con ardente affetto:

Come dicesse a Dio: — D'altro non calme. — (Ivi, VIII, 12).

Tra queste visioni bellissima è quella del martirio di Santo Stefano: un quadro a contrasto, dove tra la folla inferocita, che grida: — *martira martira*, — è la figura del santo, la persona già aggravata dalla morto e china verso terra, ma gli occhi al cielo preganti pace o perdono: è il sopraprestare dell'anima nell'abbandono del corpo (Purg., XV, 108).

Siamo dunque in piena vita contemplativa. Il processo della santificazione si sviluppa. Nell'inferno, i tumulti e le tempeste della vita reale appassionata dal furore dei sensi: qui, entriamo in quel mondo di romiti e di santi, in quel mondo de' misteri e delle estasi, così popolare, nel mondo di Girolamo, di Francesco d'Assisi e di Bonaventura, dove la pittura attingea le sue ispirazioni.

Nella visione estatica lo spirito ha già un primo grado di santificazione: ha conquistato la sua libertà dal senso, ha già il suo paradiso; ma è un paradiso interiore, immagine e desiderio, o non sarà realtà, paradiso reale, se non quando quella luce o quelle immagini, vedute dallo spirito entro di sé, sieno fuori di sé, sieno cosa e non immagini. Il purgatorio è il regno delle immagini, uno spettro dell'inferno, un simulacro del paradiso.

Nella visione estatica lo spirito è attivo e conscio; nel sogno è passivo e inscio: è una forma di visione superiore, non solo senza opera del senso, ma senza opera dello spirito; è visione divina, prodotta da Dio. Perciò il sogno anzi che il fatto sia, sa le novelle; e l'anima

Alle sue vision quasi è divina (*Purg.*, XXVII, 92; IX, 18).

Nel sogno si rivela il significato delle visioni e delle apparenze del purgatorio. Che cosa significano quelle pitture e quelle estasi? che cosa è il purgatorio? È il regno dell'intelletto o del vero, dove il senso è spogliato delle sue belle e piacevoli apparenze e mostrato qual è, brutto o puzzolento. L'apparenza è una Sirena:

— Io son, — cantava, — io son dolce Sirena,  
Che i marinari in mezzo il mar dismago,  
Tanto son di piacere a sentir piena. —

Ma una donna santa, la Verità, fende i drappi; e la mostra qual è, femmina balba o soialba, e mostra il ventre:

Quel mi svegliò col puzzo che n'usciva. (*Ivi*, XIX, 19, 33).

Vinto il senso e l'apparenza, si presenta a Dante in sogno l'immagine della vita, non quale pare ma qual è: la vera vita a cui sospira e che cerca nel suo pellegrinaggio. E vede la vita nella prima delle due sue forme, la vita attiva, lo affaticarsi nelle buone opere per giungere alla beatitudine della vita contemplativa. La sirena è rozza e abbozzata: manca a Dante il senso della voluttà; senti nel verso stesso non so che intralciato e stanco. Lia (*Purg.*, XXVII, 101) è una delle sue più fresche creazioni: personaggio tipico così perfetto nel suo genere come la Fortuna. La sua felicità non è ancora beatitudine, come è della suora che vive guardando Dio, il suo miracolo; ma appunto perciò è più interessante e poetica, più umana, più vicina a noi, questa bella fanciulla, che va tutta lieta pel prato e coglie fiori e se ne fa ghir-



landa, e si mira allo specchio. Tale è la prima immagine che il giovine incontra sovente ne' suoi sogni!

L'ultima forma sotto la quale si presenta la realtà è la visione simbolica, dove la forma non significa più sè stessa, ma un'altra cosa. Il purgatorio finisce tra' simboli: è il paradiso che si offre all'anima sotto figura. Cristo è un grifone, e il carro su cui sta è la Chiesa; o Dante ha una serie di strane visioni, che rappresentano simbolicamente la storia della Chiesa.

Così la realtà corpulenta e tempestosa dell'inferno si va diradando e sottilizzando per trasformarsi nella vera realtà, lo spirito o il paradiso. Questo processo di carne a spirito è il purgatorio, dove la forma diviene pittura, estasi, sogno, simbolo. Il simbolo già non è più forma, ma puro spirito, lavoro intellettuale. Sotto la figura ci è la nuova e vera realtà, pronta a svilupparsene e comparire essa direttamente.

L'uomo del purgatorio ha i sentimenti conformi a questo stato dell'anima. Il suo carattere è la calma interiore, assai simile alla tranquilla gioia dell'uomo virtuoso, che, nella miseria terrena, sulle ali della fede e della speranza, alza lo spirito al paradiso. Le ombre sono contente nel fuoco, gli affetti hanno dolci e temperati, il desiderio puro d'inquietudine e d'impazienza. Ne nasce un mondo idillico, che ricorda l'età dell'oro, dove tutto è pace e affetto e dove si manifestano con effusione le pure gioie dell'arte, i dolci sentimenti dell'amicizia. In questo mondo di pitture e sculture Dante si è coronato di artisti: Casella, Sordello, Guido Guinicelli, Buonagiunta da Lucca, Arnaldo Daniello, Oderisi, Stazio; e ne ha cavato episodi commoventi, che fanno vibrare le fibre più delicate del cuore umano. Ricorderò il suo incontro con Casella, e il ritratto di Sordello, e i cari ragionamenti dell'arte con Guinicelli e Buonagiunta, l'incontro di Stazio o Virgilio. È un lato della *Vita Nuova*, pur così vero in tempi che la vita intima della famiglia, dell'arte e dell'amicizia ora un rifugio e quasi un asilo fra le tempeste della vita pubblica. Come tocca il core l'amicizia di Dante e di Forese, fratello di Corso Donati, il principale nemico di Dante, e quel domandar eh'egli fa di Piccarda! I movimenti improvvisi dell'affetto e della meraviglia sono colti con tanta felicità che rimangono anche oggi vivi nel popolo, come è l'"O," lungo e roco delle anime che veggon l'ombra di Dante;



o il paragone delle pecorelle; e la calma di Sordello *a guisa di leon quando si posa*, mutata subito in un sì vivace impeto di affetto; e Stazio che corre incontro a Virgilio per abbracciarlo, obliando di essere un'ombra; e il cerchio dell'anime intorno a Dante, *quasi obliando d'ire a farsi belle* (*Purg.*, VI, 66; II, 75); e Casella che so no spicca e si gitta tra le braccia di Dante:

O ombre vane, fuor che nell'aspetto!  
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,  
E tante mi tornai con esse al petto. (*Purg.*, II, 79).

Questa intimità, questo tenere nel cuore un cantuccio chiuso al mondo, riservato alla famiglia, agli amici, all'arte, alla natura, quasi tempio domestico, impenetrabile a' profani, è il mondo rappresentato nel *Purgatorio*. Le ricordanze de' casi anche più tristi sono pure di amarezza, raddolcite dalle speranze dell'ultimo giorno. Manfredi non ha una ingiuria per i suoi nemici: chiede perdono ed ha già perdonato.

Io mi rendei  
Piangendo a Quei che volentier perdona. (*Ivi*, III, 119).

Buonconte di Montefeltro racconta le circostanze più strazianti della sua morte con una calma e una serenità, che diresti indifferenza, se non te ne rivelasse il segreto il sentimento espresso in questi versi:

Nel nome di Maria finii, e quivi  
Caddi, e rimase la mia carne sola. (*Ivi*, V, 101).

Ciascuno ha conservato in quel cantuccio del cuore il suo tempio domestico. Come è caro quel Forese con quel "Nella mia ,, ,

La vedovella mia, che molto amai! (*Ivi*, XXIII, 92).

E Buonconte ricorda la sua Giovanna e gli altri che si sono dimenticati di lui; e Manfredi vuol essere ricordato a Costanza; e Iacopo a' suoi Fanesi, che pregassero per lui; la sola Pia non ha alcun nome nel suo santuario domestico, o non ha che Dante che possa ricordarsi di lei:

Ricorditi di me, che son la Pia. (*Ivi*, V, 133).

Questo mondo così affettuoso è penetrato di malinconia: sentimento nuovo, che avrà tanta parte nella poesia moderna, e generato qui, nel *Purgatorio*. Questo sentimento



ti prende a udir la Pia, così delicata nella solitudine del suo core; eppure non era sola, e ricorda la gemma, pegno d'amore. La tenerezza e delicatezza dei sentimenti dispone l'animo alla malinconia: perchè malinconia non è se non dolce dolore, dolore raddolcito da immagini care e tenere. Richiede perciò anime raccolte che vivano in fantasia, sieno *pen-sose*, non distratte dal mondo, chiuse nella loro intimità. La malinconia è il frutto più delicato di questo mondo intimo. Come ti va al core quell'ora che incomincia i tristi lai la rondinella, presso alla mattina, e quella squilla di lontano:

Che paia 'l giorno pianger che si more, (*Purg.*, VIII, 3).

e quell'ora della sera che i naviganti partono e s'inteneriscono pensando

Lo dì c'han detto a' dolci amici addio! (*Ivi*, VIII, 3).

Qui Dante gitta via l'astronomia, che rende spesso così aride le sue albe e le sue primavere, e rende tutte le dolcezze di una natura malinconica. Tra le scene più intime; più penetrate di malinconia, è il suo incontro con Casella. Cominciano espansioni di affotto. Nel primo impeto corrono ad abbracciarsi. Casella dice:

Così com'io t'amai  
Nel mortal corpo, così t'amo sciolta. (*Ivi*, II, 88).

Dante risponde: — Casella mio! — E lo prega a voler cantare, come faceva in vita, che col canto gli acquistava l'anima, e ora l'anima sua è così affannata. E Casella canta una poesia di Dante; e Dante e Virgilio e le anime fanno cerchio, rapite, dimentiche del purgatorio, sgridate da Catone. Ma se Catone non perdona, perdonano le Muse. Quest'oblio del purgatorio, questa musica che ci riconduce alle care memorie della vita, la terra che scende nell'altro mondo e si impossessa delle anime, sì che obliano di essere ombre e vogliono abbracciare gli amici e pendono dalla bocca di Casella, questo è poesia. Ci si sente qua dentro la malinconia dell'esilio, l'uomo che, giovine ancora, desiderava, con la sua Bico e i suoi amici e le loro donne, ritrarsi in un'isola o farne il santuario dei suoi affetti e obliarvi il mondo.<sup>1</sup>

E c'è la malinconia propria del purgatorio, quel vedere

<sup>1</sup> Nel sonetto: "Guido, vorrei, che tu e Lapo ed io „.



di là con mutati occhi le grandezze e gli affetti terreni; quel disabbellirsi della vita, quel cadere di tutte le illusioni:

Non è il mondan romore altro ch'un fiato  
Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,  
E muta nome perchè muta lato. (Purg., XI, 100).

Una delle figure più interessanti è Adriano. All'ultimo della grandezza dice:

Vidi che li non si quetava 'l core,  
Nè più salir poteasi in quella vita;  
Per che di questa in me s'accese amore. (Ivi, XIX, 100).

Questo Papa disilluso ha lunga e mala parentela, e sono tutti morti per lui, eccetto la buona Alagia:

E questa sola di là m'è rimasa. (Ivi, XIX, 145).

Quest'ultimo verso è prego di malinconia.

Questa calma filosofica, che fa guardare dall'alto del purgatorio la vita e ne scopre il vano e il nulla, restringe il circolo della personalità e della realtà terrena. Gli individui appaiono e spariscono, appena disegnati; hanno la bellezza, ma anche la monotonia e l'immobilità della calma. Sono uomini che discutono e conversano in una sala, più che uomini agitati e appassionati. I grandi individui storici, le grandi creature della fantasia scompaiono.

Più che negli individui, la vita si manifesta nei gruppi: la vita qui è meno individuo che genere. La comune anima ha la sua espressione nel canto. Nell'inferno non ci son cori, perchè non vi è l'unità dell'amore. L'odio è solitario; l'amore è simpatia e armonia; la musica e il canto conseguono i loro effetti nella misurata varietà delle voci e degl'istrumenti. Qui le anime sono esseri musicali, che escono dalla loro coscienza individuale, assortite in uno stesso spirito di carità:

Una parola in tutte era ed un modo,  
Si che pareva tra esse ogni concordia. (Ivi, XVI, 20).

Le anime compariscono a gruppi e cantano salmi e inni; espressione varia di dolore, di speranza, di preghiera, di letizia, di lodi al Signore. Quando giungono al purgatorio, le odì cantare: *In exitu Israël de Ægypto*. Giungono nella valle, ed ecco intonare il *Salve Regina*. La sera odì l'inno: *Te lucis ante terminum Rerum creator poscimus*. Entrando nel purgatorio, risuona il *Te Deum* (Ivi, II, 46; VII, 82; VIII, 13; IX, 140).



Sono i salmi e gl'inni della chiesa, cantati secondo le varie occasioni, e di cui il poeta dice le prime parole. Ti par d'essere in chiesa e udir cantare i fedeli. Quei canti latini erano allora nella bocca di tutti, erano cantati da tutti in chiesa; il primo verso bastava a ricordarli. Il poeta ha creduto bastar questo ad accendere ne' petti l'entusiasmo religioso. E forse bastava allora, quando quei versi suscitavano tante rimembranze e immagini della vita religiosa. La poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi. Un nome, una parola basta in certi tempi a produrre tutto l'effetto: con quei tempi se ne va la loro poesia, e restano cosa morta. Molte parti del poema dantesco, aride liste di nomi e di fatti, soprattutto le allusioni politiche, allora così vive, oggi son morte. E tutta questa lirica del purgatorio è cosa morta. Perché Dante non crea dal suo seno quei sentimenti, ma li trova belli e scritti nei canti latini, e si contenta di dirne le prime parole. Pure, la situazione delle anime purganti è altamente lirica; la loro personalità non è individualo ma collettiva, o l'espressione di quella comune anima svegliatasi in loro è l'onda canora de' sentimenti. Qui mancò la vena e la forza al gran poeta, e si rimise a Davide di quello ch'era suo compito. Più che visioni e simboli e dipinti, la vita del purgatorio ora questa effusione lirica di dolore, di speranza, di amore, di quell'incendio interiore che rende le anime affettuose, concordi in uno stesso spirito di carità. Ha saputo così ben dipingerle queste anime ardenti, che s'incontrano, si baciano o vanno innanzi, tirate su verso il cielo!

Li veggio d'ogni parte farsi presta  
 Ciascun'ombra, e baciarsi una con una,  
 Senza ristar, contente a breve festa.  
 Così per entro loro schiera bruna  
 S'ammusa l'una con l'altra formica,  
 Forse a spiar lor via e lor fortuna. (Purg., XXVI, 31).

E che poteva e sapeva con pari felicità esprimere i loro sentimenti, non solo il vago e l'indeterminato, ma anche il proprio o il successivo, ed essere il Davide del suo purgatorio, lo mostra il suo "paternostro", rimasto canto solitario.

Le fuggitive apparizioni degli angeli sono quasi immagine anticipata del paradiso nel luogo della speranza. In essi non è alcuna subbietività: sono forme eteree vestite



di luce, fluttuanti come le mistiche visioni dell'estasi, e nondimeno ciascuna con propria apparenza e attitudine:

Tal che pareo beato per iscritto....  
 Verdi, come fogliette pur mo' nate,  
 Erano in veste, che da verdi penne  
 Percosso traean dietro e ventilate....  
 Ben discerneva in lor la testa bionda,  
 Ma nelle facce l'occhio si smarria,  
 Come virtù ch'a troppo si confonda....  
 A noi venia la creatura bella  
 Bianco vestita, e nella faccia quale  
 Par tremolando mattutina stella.

(Purg., II, 44; VIII, 30, 34; XII, 88).

Molto per la pittura, poeo per la poesia. Manca la parola, manca la personalità. Ci è il corpo dell'angiolo, non ci è l'angiolo. Nelle dolci note, tra quelle forme d'angioli, l'anima s'infutura, *gusta le primizie del piacere eterno* (ivi, XIX, 30). Di che prende qualità la natura del purgatorio: una montagna, scala al paradiso, in principio faticosa a salire.

E quanto più va su, e men fa male.  
 Però quand'ella ti parrà soave  
 Tanto, che 'l su andar ti fia leggiero,  
 Come a seconda giù l'andar con nave,  
 Allor sarai al fin d'esto sentiero. (Ivi, IV, 90).

Il luogo è rallegrato da luce non propria, ma riflessa dal sele o dalle stelle, che sono il paradiso dantesco. La prima impressione della luce, uscendo dall'inferno, cava a Dante questa bella immagine:

Dolce color d'oriental zaffiro,  
 Cho s'accoglieva nel sereno aspetto  
 Dell'aer, puro infino al primo giro,  
 Agli occhi miei ricominciò diletto. (Ivi, I, 13).

La natura è l'accordo musicale e la voce di quel di dentro: qui natura, angeli e anime sono un solo canto, un selo universo lirico. Scona stupenda è nel canto VII, meravigliosa consonanza tra le ombre sedute, quete, che cantano *Salve Regina*, e la vista allegra del seno erboso e fiorito dove stanno:

Non avea pur natura ivi dipinto,  
 Ma di soavità di mille odori  
 Vi faceva un incognito indistinto.  
*Salve Regina* in sul verde e in sui fiori  
 Quivi seder cantando anime vidi. (Ivi, VII, 79).

Le anime piangono e cantano, e il luogo alpestro è lieto di apriche valli e di campi odorati: il quale contrasto ha termine quando l'anima si leva con libera volontà a miglior soglia, tolte le *schiume della coscienza* (*Purg.*, XIII, 88), con pura letizia. Così come nell'inferno si scende sino al pozzo ghiacciato della morte, nel purgatorio si sale sino al paradiso terrestre; immagine terrena del paradiso, dove l'anima è monda del peccato o della carne, è rifatta bella e innocente. Tutto è qui che alletti lo sguardo e lusinghi l'immaginazione: riso di cielo, canti di uccelli, vaghezza di fiori, e tremolar di fronde e mormorare di acque, descritto con dolcezza e melodia, ma insieme con tale austera misura che non dà luogo a mollezza ed ebbrezza di sensi, nè il diletto turba la calma.

Il purgatorio è il centro di questo mistero e commedia dell'anima; è qua che il nodo si scioglie. Dante, più che spettatore, è attore. Uscito dall'inferno, appena all'ingresso del purgatorio, l'Angiolo incide sulla sua fronte sette "P", che sono i sette peccati mortali (*ivi*, IX, 112), che si purgano no' sette gironi. Da un girone all'altro una "P", scompare dalla fronte, finchè van via tutte, e puro o rinnovellato giunge al paradiso terrestre. Passa da uno stato nell'altro in sonno, cioè a dire per virtù della grazia, senza sua coscienza. È Lucia, *nimica di ciascun crudele*, che lo piglia dormite e sognante e lo conduce in purgatorio (*Inf.*, II, 100). Così la storia intima dell'anima, i suoi errori, le passioni, i travimenti, i pentimenti, sono storia esterna e simbolica: il dramma è strozzato nella sua culla. La crisi del dramma, il punto in cui il nodo si scioglie, è il pentimento, l'anima che si riconosce, e caccia via da sè il peccato, e si pente e si vergogna e ne fa confessione. A questo punto il dramma si fa umano, e ciò che avrebbe potuto far Dante, si vede da quello che ha fatto qui; ma una storia intima, personale, drammatica dell'anima, com'è il *Faust*, non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici.

Qui tutt'i personaggi del dramma si trovano a fronte. Di qua Dante, Virgilio, Stazio; di là Beatrice con gli Angioli; in mezzo è il rio che li divide, bipartito in due fiumi: Lete, l'oblio, ed Eunoè, la forza. Nell'uno l'anima si spoglia della scoria del passato: nell'altra attinge virtù di "salire alle stelle",

L'alto fato di Dio sarebbe rotto  
 Se Lete si passasse, o tal vivanda  
 Fosso gustata senza alcuno scotto  
 Di pentimento, che lacrime spanda. (*Purg.*, XXX, 142).



Di là è Matildé, che tuffa le anime, pagato lo "scotto del pentimento", e le passa all'altra riva, rifatte nell'antico stato d'innocenza. E lo specchio dell'anima rinnovellata è Matilde, che danza e sceglie fiori; in sembianza ancora umana, celesto creatura, con l'ingenua giocondità di fanciulla, con la leggerezza di una Silfide, col pudico sguardo di vergine, il viso radiante di luce. Tale era Lia, affacciata al poeta in sogno: il presentimento di Matilde, il nunzio del paradiso terrestre.

La scena, dove questo mistero dell'anima si scioglie, ha le sacre e venerabili apparenze di un mistero liturgico: una di quelle sacre rappresentazioni che si facevano durante le processioni. Vedi una chiesa animata e ambulante di processione: sette candelabri, che a distanza parevano sette alberi d'oro, e dietro gente vestita di bianco che canta *Osanna*, e le fiammelle lasciano dietro di sé lunghe liste lucenti, e sotto questo cielo di luce sfila la processione. Ecco a due a due i profeti e i patriarchi dell'antico Testamento: sono vontiquattro seniori coronati di giglio,

Tutti cantavan: — Benedetta tûe  
Nello figlie di Adamo, o benedette  
Sieno in eterno le bellezze tue. — (*Purg.*, XXIX, 8).

Segue la Chiesa in figura di carro trionfale a due ruote (i due Testamenti), tra quattro animali (i quattro vangeli), tirato da un Grifone, simbolo di Cristo; a destra Fede, Speranza e Carità; a sinistra Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, vestite di porpora; dietro due vecchi, san Luca e san Paolo; e dietro a loro, quattro in umile paruta, forse gli scrittori dell'*Epistole*, e, solo e dormente, san Giovanni dall'*Apocalisse*:

E, dietro da tutti, un veglio solo  
Venir dormendo con la faccia arguta. (*Ivi*, XXIX, 143).

Si ode un tuono. La processione si ferma. Comincia la rappresentazione. Virgilio guarda attonito, non meno che Dante. Il senso di quella processione allegorica gli sfugge. La missione del savio pagano è finita. Hai innanzi la dottrina nuova, la Chiesa di Cristo co' suoi profeti e patriarchi, oo' suoi evangelisti e apostoli, co' suoi libri santi.

Fermata la processione, uno canta e gli altri ripetono: — *Veni, Sponsa, de Libano* —; e sul carro si leva la moltitudine di angeli che cantano e gittano fiori.

Tutti dicean: — *benedictus, qui venis*, —  
E, fior gittando di sopra e d'intorno,  
— *Manibus o date lilia plenis*. — (*Ivi*, XXX, 19).



Tra questa nuvola di fiori appare donna sovra candido velo, cinta d'oliva, sotto verde manto, vestita di colore di fiamma: appare come la Madonna nelle processioni; sotto i fiori che le gittano dalle finestre i fedeli. Danto non la vede, ma la sento: è Beatrice.

Quest'apoteosi di Beatrice, questo primo apparire della sua Donna, ancora velata fra tanta gloria, scioglie l'immaginazione dalla rigidità de' simboli e de' riti, e le dà le libere ali dell'arte. Il dramma si fa umano; spuntano le immagini e i sentimenti.

Io vidi già nel cominciar del giorno  
 La parte orïental tutta rosata,  
 E l'altro ciel di bel sereno adorno;  
 E la faccia del Sol nascere ombrata,  
 Sì che, per temperanza di vapori,  
 L'occhio la sostenca lunga fiata.  
 Così dentro una nuvola di fiori,  
 Che dalle mani angelico saliva  
 E ricadeva giù dentro e di fuori,  
 Sovra candido vel cinta d'oliva  
 Donna m'apparve, sotto verde manto,  
 Vestita di color di fiamma viva. (Purg., XXX, 22).

L'apparire di Beatrice è lo sparire di Virgilio. Qui l'astrattezza del simbolo è superata. Ti senti innanzi ad un'anima d'uomo. Quella donna è la sua Beatrice, l'amore della sua prima giovinezza; e Virgilio è il "dolcissimo padre", che sparisce, quando più no aveva bisogno, quando ora proprio come un "fantolino", in paura che si volge alla mamma; e si volge, e non lo vede più, e lo chiama tre volte per nome nella mente sbigottita. Il mistero liturgico si trasforma in un dramma moderno.

E lo spirito mio, che già cotanto  
 Tempo era stato ch'alla sua presenza  
 Non era di stupor tremando affranto,  
 Senza dagli occhi aver più conoscenza,  
 Per occulta virtù, che da lei mosse,  
 D'antico amor senti la gran potenza.  
 Tosto che nella vista mi percosso  
 L'alta virtù, che già m'avea trafitto  
 Prima ch'io fuor di puerizia fosse,  
 Volsimi alla sinistra, col respitto  
 Col quale il fantolin corre alla mamma,  
 Quando ha paura o quando egli è afflitto,



Per dicer a Virgilio: — Men che dramma  
 Di sangue m'è rimasto, che non tremi;  
 Conosco i segni dell'antica fiamma. —  
 Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
 Di sè, Virgilio, dolcissimo padre,  
 Virgilio, a cui per mia salute dièmi. (Purg., XXX, 34).

Dal pianto di Dante esce un felicissimo passaggio per introdurre in iscena Beatrice:

Dante, perchè Virgilio se ne vada,  
 Non pianger anco, non piangere ancora,  
 Chè pianger ti convien per altra spada.

Gli occhi di Dante sono là verso la donna, che lo chiama per nome:

Guardami ben: ben son, ben son Beatrice.  
 Come degnasti d'accedere al monte?  
 Non sapèi tu che qui l'uomo è felice?

E gli occhi cadono nolla fontana, e, non sostenendo la propria vista, cadono sull'erba:

Gli occhi mi caddero giù nel chiaro fonte;  
 Ma, veggendomi in esso, i' trassi all'erba:  
 Tanta vergogna mi gravò la fronte! (Ivi, XXX, 55, 73).

Qui è la prima volta e sola che un'azione è rappresentata nel suo cammino e nel suo svolgimento, come in un mistero; e Dante vi rivela un ingegno drammatico superiore. I più intimi e rapidi movimenti dell'animo scappano fuori; i due attori, Dante e Beatrice, vi sono perfettamente disegnati; gli Angioli fanno coro e intervengono. La scena è rapida, calda, piena di movimenti e di gradazioni fine e profonde. La vergogna di Dante senza lagrime o sospiri giunge a poco a poco sino al pianto diretto. Dapprima sta lì più attonito che compunto; ma, quando gli Angioli nel loro canto hanno aria di compatirgli, come se dicessero: — *Donna, perchè.. lo stempri?* — (ivi, XXX, 54), scoppia in pianto. Quello che non potè il rimprovero, ottiene il compatimento. Gradazione vera e profonda, e rappresentata con rara evidenza d'immagine. Instando Beatrice: — *Di', di', se questo è vero,* — tra confusione e vergogna, esitando e incalzato; gli esce un tale sì dalla bocca, che si poteva vedere ma non udire:

Al quale intender fôr mestier le viste. (Ivi, XXXI, 5, 15).

I sentimenti dell'animo scoppiano con tanta ingenuità e naturalezza, che rasentano il grottesco: quando Beatrice



dice: — Alza la barba, — il nostro dottore con linguaggio della scuola riflette:

E quando per la "barba", il viso chiese,  
Ben conobbi 'l velen dell'argomento. (*Purg.*, XXXI, 74).

Il berretto dottorale spunta tutto a un tratto sul capo di Dante fra le lagrime e i sospiri, o dà a questa magnifica storia del cuore un colorito locale.

Queste gradazioni corrispondono alle parole di Beatrice. Qui non ci è dialogo: è lei che parla: le risposte di Dante sono lo sue emozioni. Pure non ci è monotonia nè declamazione: tutto osce da una situazione vera e, finalmente, analizzata. *Regalmente proterva* (*Ivi*, XXX, 70), la sua severità è raddolcita poi dal canto degli Angioli. Beatrice non parla più a Dante: parla agli Angioli e narra loro la storia di Dante. La situazione diviene meno appassionata, ma più elevata: mai la poesia non si era alzata a un linguaggio sì nobile; lo spiritualismo cristiano trovava la sua Musa:

Quando di carne a spirto era salita,  
E bellezza e virtù cresciuta m'era,  
Fu' io a lui men cara e men gradita;  
E volse i passi suoi per via non vera,  
Imagini di ben seguendo false,  
Che nulla promission rendono intera. (*Ivi*, XXX, 127).

Poi si volta a Dante; e il discorso diviene personale, stringente, implacabile nella sua logica. È una sola idea sotto varie forme, ostinata, insistente, che vuole da Dante una risposta. — Sei uomo, hai la barba: come potesti preferire a mo le cose fallaci della terra, o *pargoletta*, od *altra vanità con sì breve uso?* — E quando Dante poté formare la voce, viene la risposta:

le presenti cose  
Col falso lor piacer volser miei passi,  
Tosto che il vostro viso si nascose. (*Ivi*, XXXI, 59, 34).

Come si vede, è l'antica lotta tra il senso e la ragione che qui ha il suo termino; è la vita tragica dell'anima fra gli errori e le battaglie del senso, che qui si scioglie in commedia, cioè in lieto fine, con la vittoria dello spirito. L'idea è più che trasparente: è manifestata direttamente nel suo linguaggio teologico. Ma l'idea è calata nella realtà della vita e produco una vera scena drammatica, con tale fusione di terreno o di celeste, di passione



e di ragione, di concreto e di astratto, che vi trovi la steffa da cui dovea sorgere più tardi il dramma spagnuolo.

Dante, pentito, tuffato nel fiume Lete, è menato a Beatrice dalle Virtù, sue ancelle:

Noi sem qui Ninfe; e nel ciel semo stelle;  
 Pria che Beatrice discendesse al mondo,  
 Fummo ordinate a lei per sue ancello.  
 Menrenti agli occhi suoi... (Purg., XXXI, 106).

E Beatrice gli svela la sua faccia. Non è poesia che possa rendere quello che Dante vedo, quello che sente:

O isplendor di viva luce eterna,  
 Chi pallido si fece sotto l'ombra  
 Sì di Parnasso, o bevve in sua cisterna,  
 Che non paresse aver la mente ingombra,  
 Tentando a render te, qual tu paresti,  
 Là, dove armonizzando il Ciel t'adombra,  
 Quando nell'aere aperto ti solvesti? (Ivi, XXXI, 139).

Compiuta la rappresentazione, ricomincia la processione sino all'albero della vita; dove, antitesi a questa Chiesa gloriosa di Cristo, apparisce in visione allegorica la Chiesa terrena, trafitta dall'impero, travagliata dall'eresia, corrotta dal dono di Costantino, smembrata da Maometto, e in ultimo meretrice fra le braccia del Re di Francia. Concetto stupendo, questo apparire della vita terrena nell'ultimo del purgatorio, germogliata dall'albero infausto del peccato di Adamo. Il terreno apparisce quando ci si diliega per sempre dinanzi, non solo in realtà ma in ricordanza. Siamo già alla soglia del Paradiso.

Così finisce questa processione dantesca, una delle concezioni più grandiose del poema, anzi in sè sola tutto un poema, dove ci vediamo sfilare davanti tutt'i grandi personaggi della Chiesa celeste; immagine anticipata del regno di Dio, un'apoteosi del cristianesimo, ontro di cui si rappresenta il più alto mistero liturgico, la commedia dell'anima.

Questa processione dovè far molta impressione in quei tempi delle processioni, de' misteri e delle allegorie, quando gli angeli, le virtù e i vizi, e Cristo e Dio stesso entravano in iscena. Ma è appunto questo carattere liturgico e simbolico, che qui scema in gran parte la bellezza della poesia. Questo difetto nuoce soprattutto nella rappresentazione della Chiesa terrena, dove l'aquila, la volpe e il drago



e il gigante e la meretrice rimpiccoliscono un concetto così magnifico, una storia così interessante.

Lo stesso contrasto si affaccia a Dante quando il mantovano Sordello, sentendo Virgilio esser di Mantova, esce dalla sua calma di leone:

.. — O Mantovano, io son Sordello

.. — E l'un l'altro abbracciava.

E Dante pensa alla sua Firenze, dove

l'un l'altro si rode

Di quei ch'un muro ed una fossa serra. (*Purg.*, VI, 74, 83).

Qui non è impigliato nelle allegorie. Scoppia il contrasto impetuoso, eloquente; e n'esce una poesia tutta cose, dove si riflettono i più diversi movimenti dell'animo: il dolore, lo sdegno, la pietà, l'ironia, una calma tristezza.

Il *Purgatorio* è il doleo rifugio della vecchiezza. Quando la vita si disabbella a' nostri sguardi, quando le volgiamo le spalle e ci chiudiamo nella santità degli affetti domestici tra la famiglia o gli amici, nelle opere dell'arte e del pensiero, il *Purgatorio* ci s'illumina di viva luce e diviene il nostro libro, e ci scopriamo molte delicate bellezze, una gran parte di noi. Fu il libro di Lamennais, di Balbo, di Schlosser.

Viene il *Paradiso*. Altro concetto, altra vita, altre forme.

Il paradiso è il regno dello spirito, venuto a libertà, emancipato dalla carne o dal senso, perciò il soprasensibile, o come dice Dante, il "trasumanare,,", il di là dall'umano. È quel regno della filosofia che Dante volea realizzare in terra; il regno della pace, dove intelletto, amore e atto sono una cosa. Amore conduco lo spirito al supremo intelletto, e il supremo intelletto è insieme supremo atto. La Triade è insieme unità. Quando l'uomo è alzato dall'amore fino a Dio, hai la congiunzione dell'umano e del divino, il sommo bene, il Paradiso.

Questo ascetismo o misticismo non è dottrina astratta: è una forma della vita umana. Ci è nel nostro spirito un di là, ciò che dicesi il sentimento dell'infinito, la cui esistenza si rivela più chiaramente alle nature elevate.

L'arte antica avea materializzato questo di là, umanando il cielo; e la filosofia, partendo dalle più diverse direzioni, era giunta a questa conclusione pratica: che l'ideale della saggezza o perciò della felicità è posto nella uguaglianza dell'anima; ciò che dicevasi *apatia*, affrancamento dalle



passioni e dalla carne: pagana tranquillità che vedi nelle figure quiete e serene e semplici dell'arte greca.

Questa calma filosofica trovi nelle figure eroiche del limbo:

Parlavan rado, con voci soavi....

Semblanza avevan nè trista nè lieta.... (*Inf.*, IV, 114, 81).

Virgilio n'è il tipo più puro, le cui impressioni vanno di rado al di là di un sospiro o di un movimento tosto represso. Questa calma è la fisionomia del purgatorio, il carattere più spiccato di quelle anime, dove l'aspirazione al cielo è senza inquietudine, sicure di salirvi quando-chessia. Ma già in quelle anime penetra un elemento nuovo: l'estasi, il rapimento, la contemplazione; ci sta Catone, ma irradiato di luce.

Col cristianesimo s'era restaurato nello spirito questo inquieto di là, e divenne in breve molta parte della vita, anzi la principale occupazione della vita. E si sviluppò un'arte e una letteratura conforme. Chi vedo gli ammirabili mosaici del paradiso sotto le cupole di San Marco e di San Giovanni Laterano, o le facce estatiche de' Santi consumati dal fervore divino, ha innanzi stampato il tipo di questo uomo nuovo. Quel di là, il celeste, il divino, appare su quelle facce, come appare nella *Città di Dio* di santo Agostino e nella *Diea salutis* di san Bonaventura. A questa immagino avea composta la sua *Gerusalemme celeste* Frate Giacomino da Verona nel secolo decimoterzo.

Questo di là, intravveduto nelle estasi, ne' sogni, nelle visioni, nelle allegorie del *Purgatorio*, eccolo qui nella sua sostanza: è il *Paradiso*. Il quale, intravveduto nella vita, ha una forma, e può essere arte; ma non si concepisco come, veduto ora nella sua purezza, come regno dello spirito, possa avere una rappresentazione. Il paradiso può essere un canto lirico, che contenga, non la descrizione di cosa che è al di sopra della forma, ma la vaga aspirazione dell'anima a *non so che divino* (*Par.*, III, 55), ed anche allora l'obbietto del desiderio, pur rimanendo *un incognito indistinto* (*Purg.*, VII, 81), riceve la sua bellezza da immagini terrene, come nell'*Aspirazione* e nel *Pellegrino* di Schiller e in questi bei versi del *Purgatorio*, imitati dal Tasso:

Chiamavi 'l cielo e intorno vi si gira,

Mostrandovi le sue bellezze eterne. (*Purg.*, XIV, 148).

Per rendere artistico il Paradiso, Dante ha immaginato un paradiso umano, accessibile al senso e all'immagina-



zione. In paradiso non c'è canto e non luce e non riso; ma, essendo Dante spettatore terreno del paradiso, lo vede sotto forme terrene:

Per questo la scrittura condiscende  
A vostra facultade, e piedi e mano  
Attribuisce a Dio, ed altro intende. (Par., IV, 43).

Così Dante ha potuto conciliare la teologia e l'arte. Il paradiso teologico è spirito, fuori del senso e dell'immaginazione e dell'intelletto: Dante gli dà parvenza umana e lo rende sensibile ed intelligibile. Le anime ridono, cantano, ragionano come uomini. Questo rende il paradiso accessibile all'arte.

Siamo all'ultima dissoluzione della forma. Corpulenta e materiale nell'*Inferno*, pittorica e fantastica nel *Purgatorio*, qui è lirica e musicale: immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto, faseia e cerchio dello spirito, non esso spirito. Il purgatorio, come la terra, riceve la luce dal sole e dalle stelle, e queste l'hanno immediatamente da Dio; sicchè le anime purganti, come gli uomini, veggono il Sole, e nel Sole intravedono Dio, offerendosi già alla fantasia popolare come emanazione di luce; ma i Beati intuiscono Dio direttamente per la luce che move da lui senza mezzo:

Lume ch'a lui veder ne condiziona. (Ivi, XIV, 48).

Adunque il paradiso è la più spirituale manifestazione di Dio; e perciò di tutte le forme non rimane altro che luce, di tutti gli affetti non altro che amore, di tutt'i sentimenti non altro che beatitudine, di tutti gli atti non altro che contemplazione. Amore, beatitudine, contemplazione prendono anche forma di luce: gli spiriti si scaldano ai raggi d'amore; la beatitudine o letizia sfavilla negli occhi e fiammeggia nel riso; e la verità è siccome in uno specchio dipinta nel cospetto eterno:

Luce intellettual piena d'amore,  
Amor di vero ben pien di letizia,  
Letizia che trascende ogni dolzore. (Ivi, XXX, 39).

Gli affetti e i pensieri delle anime si manifestano con la luce; l'ira di san Pietro fa trascolorare tutto il paradiso (ivi, XXVII, 28).

Il paradiso ha ancora la sua storia e il suo progresso, come l'inferno e il purgatorio. È una progressiva manife-



stazione dello spirito o di Dio in una forma sempre più sottile sino al suo compiuto sparire; manifestazione ascendente di Dio, che risponde a' diversi ordini o gradi di virtù. Sali di stella in stella, come di virtù in virtù, sino al cielo empireo, soggiorno di Dio.

Ad esprimere queste gradazioni, unica forma è la luce. Perciò non hai qui, come nell'inferno o nel purgatorio, differenze qualitative, ma unicamente quantitative, un più e un meno. Prima la luce non è così viva che celi la faccia umana; più si sale e più la luce occulta le forme come in un santuario. Come è la luce, così è il riso di Beatrice, un *crescendo* superiore ad ogni determinazione; la fantasia, formando, non può seguire l'intelletto che distingue. Bene il poeta vi adopera l'estremo del suo ingegno, conscio della grandezza e difficoltà dell'impresa:

L'acqua ch'io prendo giammai non si corse;  
Minerva spira e conducemi Apollo,  
E nove Muse mi dimostran l'Orse. (Par., II, 7).

Dapprima, caldo di questo mondo, sua fattura, allettato dalla novità o dal meraviglioso do' fenomeni che gli si affacciano, le immagini gli escono vivaci, peregrine; poi, quasi stanco, diviene arido e dà in sottigliezze;<sup>1</sup> ma lo vedi rivelarsi e poggiare più e più a inarrivabile altezza, sereno, estatico; diresti che la difficoltà lo alletti, la novità lo rinfanchi, l'infinito lo esalti.

Il paradiso propriamente detto è il cielo empireo, immobile e che tutto move, centro dell'universo. Ivi sono gli spiriti, ma, secondo i gradi do' loro meriti e della loro beatitudine, appaiono ne' nove cieli che girano intorno alla terra: la Luna, Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove, Saturno, le stelle fisse e il Primo Mobile. Ne' primi sette cieli, che sono i sette pianeti, ti sta avanti tutta la vita terrena. La luna è una specie di avanti-paradiso. I neglienti aprono l'inferno e il purgatorio, e aprono anche il

<sup>1</sup> Ecco esempi di aridità e di sottigliezze:

- |   |                 |
|---|-----------------|
| ..... e quale io allor vidi                   |                 |
| Negli occhi santi amor, qui l'abbandono.      | (c. XVIII, 8).  |
| E gli occhi avea di letizia si pieni,         |                 |
| Che passar mi convien senza costruito.        | (c. XXIII, 23). |
| E tal nella sembianza sua divenne             |                 |
| Qual diverrebbe Giove, s'egli o Marte         |                 |
| Fossero augelli e cambiassersi penne.         | (c. XXVII, 13). |
| Pocia tra esse un lume si schiari,            |                 |
| Si che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo, |                 |
| Il verno avrebbe un mese di un sol di.        | (c. XXV, 100).  |



paradiso. E i negligenti del paradiso sono i manchevoli non per volontà propria, ma per violenza altrui. Il loro merito non è pieno, perchè mancò loro quella forza di volontà che tenne Lorozone sulla grata e fo' Muzio severo alla sua mano (*Par.*, IV, 83). Perciò in loro rimane ancora un vestigio della terra: la faccia umana. In Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove hai le glorio della vita attiva: i legislatori, gli amanti, i dottori, i martiri, i giusti. In Saturno hai la corona e la perfezione della vita: i contemplanti. Percorsi i diversi gradi di virtù, comincia il tripudio, o, come dice il poeta, il trionfo della beatitudine. Ed hai nelle stelle fisse il trionfo di Cristo, nel Primo Mobile il trionfo degli Angioli, e nell'empireo la visione di Dio, la congiunzione dell'umano e del divino, dove s'acqueta il desiderio.

Questa storia del paradiso secondo i diversi gradi di beatitudine ha la sua forma no' diversi gradi di luce.

La luce, veste e fascia delle anime, è la sola superstite di tutte le forme terrene, e non è vera forma, ma semplice parvenza e illusione dell'occhio mortale. Essa è la stessa beatitudine, la letizia delle anime, che prende quell'aspetto agli occhi di Dante:

La mia letizia mi ti tien celato,  
Che mi raggia d'intorno e mi nasconde,  
Quasi animal di sua seta fasciato. (*Par.*, VIII, 52).

Queste parvenze dell'interna letizia si atteggiano, si determinano, si configurano ne' più diversi modi, e non sono altro che i sentimenti o i pensieri delle anime, che paion fuori in quelle forme. E n' esce la natura del paradiso, luce diversamente atteggiata e configurata, che ha aspetto or di aquila, or di croci, or di cerchio, or di costellazione, ora di soala, con viste nuove e meraviglioso. Queste combinazioni di luce non sono altro cho gruppi d'anime, che esprimono i loro pensieri co' loro moti e atteggiamenti. A rendere intelligibili le parvenze di questo mondo di luce, il poeta si tira appresso la natura terrestre e ne coglie i fenomeni più fuggevoli, più delicati, e ne fa lo specchio della natura celeste. Così riontra la terra in paradiso, non come sostanziale ma come immagine: parvenza dello parvenze celesti. È la terra che rende amabile questo paradiso di Dante; è il sentimento della natura che diffonde la vita tra questo combinazioni ingegnoso e simboliche.



La terra ha pure la sua parte di paradiso, ed è in quei fenomeni che inebbriano, innalzano l'animo e lo dispongono alla tenerezza e all'amore: trovi qui tutto che in terra è di più etereo, di più sfumato, di più soave. E come l'impressione estetica nasce appunto da questo profondo sentimento della natura terrestre, avviene che il lettore ricorda il paragone, senza quasi più sapere a che cosa si riferisca. Questi paragoni di Dante sono le vere gemme del *Paradiso*:

- Come a raggio di sol che puro mèi  
 Per fratta nube, già prato di fiori  
 Vider, coperti d'ombra, gli occhi miei;  
 Vid'io così più turbo di splendori  
 Fulgorati di su da raggi ardenti,  
 Senza veder principio di fulgori. (c. XXIII, 79).
- Si come 'l sol, che si cela egli stessi  
 Per troppa luce, come il caldo ha róse  
 Le temperanze dei vapori sposi;  
 Per più letizia si mi si nascose  
 Dentro al suo raggio la figura santa  
 E, così chiusa chiusa, mi rispose. (c. V, 133).
- Come l'augello, intra le amate fronde,  
 Posato al nido de' suoi dolci nati,  
 La notte che le cose ci nasconde,  
 Che, per veder gli aspetti disiiati  
 E per trovar lo cibo onde li pasca,  
 In che i gravi labor gli sono aggrati,  
 Previene il tempo in su l'aperta frasca,  
 E con ardente affetto il sole aspetta,  
 Fiso guardando, pur che l'alba nasca. (c. XXIII, 1).
- . . . . . come orologio, che ne chiami  
 Nell'ora che la sposa di Dio surge  
 A mattinar lo sposo perchè l'ami;  
 Che l'una parte l'altra tira ed urge,  
 "Tin-tin," sonando con sì dolce nota,  
 Che 'l ben disposto spirto d'amor turge. (c. X, 139).
- . . . e cantando vanio,  
 Come per acqua cupa cosa grave. (c. III, 122).
- Qual lodoletta, che in aere si spazia,  
 Prima cantando, e poi tace, contenta  
 Dell'ultima dolcezza che la sazia. (c. XX, 73).
- Parava a me che nube ne coprisse  
 Lucida, spessa, solida e polita,  
 Quasi adamante che lo sol ferisse.  
 Per entro sè l'eterna margarita  
 Ne ricevette, com'acqua recepe  
 Raggio di luce, permanendo unita. (c. II, 31).



Si come schiera d'api, che s'infiora  
 Una fiata, ed una si ritorna  
 Là dove suo lavoro s'insapora. (c. XXXI, 7).  
 E vidi lume in forma di riviera,  
 Fulvido di fulgori, intra duo rive,  
 Dipinte di mirabil primavera.  
 Di tal fumana uscian faville vive,  
 E d'ogni parte si mescean ne' fiori,  
 Quasi rubini ch'oro circonscrive.  
 Poi, come inebriate dagli odori  
 Riprofondavan sè nel miro gurge;  
 E s'una entrava, un'altra usciane fuori. (c. XXX, 61).

Queste tre ultime terzine sono mirabili di spontaneità e di evidenza. Il poeta ha circonfuso le celesti sostanze di tutto ciò che in terra è più ridente e smagliante. Siamo nell'empireo. La virtù visiva è stanca, ma si raccende alle parole di Beatrice, sì che gli appare la riviera di luce; e, fortificata la vista in quella riviera, in quei fiori inebrianti, in quell'oro, in quei rubini, in quelle vive faville, Dante discerne ambo le corti del cielo nel santo delirio del loro tripudio. Ma in verità gli scanni de' beati sono meno poetici di questo due rive "dipinte di mirabil primavera".

Ma la forma, come parvenza dello spirito, è un presso a poco, un quasi, un come, *fioca e corta* al concetto. Questa impotenza della forma produce un sublime negativo, che Dante esprime con l'energia intellettuale di chi ha vivo il sentimento dell'infinito:

. . . . . appressando sè al suo Disire  
 Nostro intelletto si profonda tanto,  
 Che la memoria retro non può ire.  
 . . . . . ogni minor natura,  
 È corto recettacolo a quel Bene  
 Ch'è senza fine e Sè con Sè misura.  
 . . . . . nella giustizia sempiterna  
 La vista che riceve il vostro mondo,  
 Com'occhio per lo mare, entro s'interna;  
 Chè, ben che dalla proda veggia il fondo,  
 In pelago nol vedo; e nondimeno  
 Egli è, ma'l cela lui l'esser profondo. (*Par.*, I, 9; XIX, 49, 58).

La letizia, che move le anime e *trascende ogni dolzore*, non è se non beatitudine. E rendo beate le anime l'ontusiasmo dell'amore e la chiarezza intellettuale o, come dice Dante, *luce intellettuale piena d'amore*. Esse hanno allegro il cuore e allegra la mente. Nel cuore è perenne desiderio e pe-



renne appagamento. Nella mente la verità sta come *dipinta* (*Par.*, XVII, 39).

La luce è forma inadeguata della beatitudine. Ti dà la parvenza, ma non il sentimento e non il pensiero. Spuntano perciò due altre forme: il canto e la visione intellettuale.

Quello che nel purgatorio è amicizia, nel paradiso è amore, ardere di desiderio, placato sempre, non saziato mai, infinito come lo spirito. Stato lirico o musicale, che ha la sua espressione nella melodia e nel canto. La medesimezza del sentimento spinto sino all'entusiasmo genera la comunione delle anime; la persona non è l'individuo ma il gruppo, come è delle moltitudini nei grandi giorni della vita pubblica. I gruppi qui non sono Cori, che accompagnino e compiano l'azione individuale, ma sono la stessa individualità diffusa in tutte le anime; e se vogliamo chiamarli Cori, sono il Coro di personaggi invisibili e muti, di Cristo, di Maria e d'Iddio. Ecco il Coro di Maria:

Per entro il cielo scese una facella,  
 Formata in cerchio a guisa di corona,  
 E cinsela e girossi intorno ad ella.  
 Qualunque melodia più dolce suona  
 Quaggiù e più a sè l'anima tira,  
 Parrebbe nube che squarciata tuona,  
 Comparata al suonar di quella lira,  
 Onde si coronava il bel zaffiro,  
 Del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.  
 — Io sono amore angelico, che giro  
 L'alta letizia che spira del ventre  
 Che fu albergo del Nostro Disiro;  
 E girerommi, Donna del ciel, mentre  
 Che seguirai tuo Figlio, o farai dia  
 Più la sfera superna, perchè li entre. —  
 Così la circolata melodia  
 Si sigillava; e tutti gli altri lumi  
 Facean sonar lo nome di Maria...  
 E come fantolin, che invêr la mamma  
 Tende le braccia poi che 'l latte prese,  
 Per l'animo che infin di fuor s'inflamma;  
 Ciascun di quei candori in su si stese  
 Con la sua cima sì, che l'alto affetto,  
 Ch'egli aveano a Maria, mi fu palese.  
 Indi rimaser li nel mio cospetto,  
 Regina Coeli cantando sì dolce  
 Che mai da me non si parti il diletto.

(*Par.*, XXIII, 94-111; 121-129).

Quella facella è l'angiolo Gabriele, e il Coro è angelico. Angioli e Beati sono penetrati dello stesso spirito, hanno vita comune; se non che negli angioli la virtù è innocenza e la letizia è irriflessa: plenitudine volante tra' Beati e Dio, che il poeta ha rappresentato in alcuni bei tratti; è un andare e venire nel modo abbandonato e allegro della prima età, tripudianti o folleggianti con una espansione che il poeta chiama "arte," e "gioco,":

Qual è quell'angel, che con tanto gioco  
Guarda negli occhi la nostra Regina,  
Innamorato sì, che par di foco? (Par., XXXII, 103).

L'amicizia o comunione delle animo è detta dal poeta "sodalizio" .. I loro moti sono danze, le loro voci sono canti; ma, in quell'accordo di voci, in quel turbine di movimenti, la personalità seompare; è una musica in cui i diversi suoni si confondono e si perdono in una sola melode. Non ci è differenza di aspetto, ma, per dir così, una faccia sola. Questa comunanza di vita è il fondo lirico del *Paradiso*, ma è la sua parto fiacca, perchè il poeta, contento a citare le prime parole di canti ecclesiastici, non ha avuta libertà e attività di spirito da creare la lirica del paradiso, rappresentando nel canto i sentimenti o gli affetti del celeste sodalizio. E dove potea giungere, lo mostra la preghiera di san Bernardo, che è un vero Inno alla Vergine, e l'inno a san Francesco d'Assisi e l'inno a san Domenico, nolla loro semplicità, anche un po' rozza, tutto cose e più schietti che i magniloquenti inni moderni.

I canti dello animo sono vuoti di contenuto, voci e non parole, musica e non poesia: è tutto una sola onda di luce di melodia e di voce, che ti porta seco:

— Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo —  
Cominciò — gloria! — tutto il Paradiso,  
Sì che m'inebrïava il dolce canto.  
Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso  
Dell'universo; perochè mia ebbrezza  
Entrava per l'udire e per lo viso.  
O gioia! o ineffabile allegrezza!  
O vita intera d'amore e di pace!  
O senza brama sicura ricchezza! (Ivi, XXVII, 1).

È l'armonia universale, l'inno della creazione. La luce, vincendo la corporale impenetrabilità e frammischiando i suoi raggi, esprime anche al di fuori questa compenetra-



zione delle anime, l'individualità sparita nel mare dell'essere. Il poeta, signore anzi tiranno della lingua, forma ardite parole a significare questa medesimezza amorosa degli esseri nell'essere: *inciela, imparadisa, india, intuassi, immei, inlei, s'infutura, s'illuia* (*Par.*, III, 97; XXVIII, 3; IV, 28; IX, 81, 73; XXII, 127; XVII, 98); delle quali voci alcune, dopo lungo obbligo, rivivono. La redenzione dell'anima è la sua progressiva emancipazione dall'egoismo della coscienza; la sua individualità non le basta; si sente incompiuta, parziale, disarmonica, e sospira alla idealità nella vita universale. Questo è il carattere della vita in paradiso. Non solo sparisce la faccia umana, ma in gran parte anche la personalità. Vivono gli uni negli altri e tutti in Dio.

Questo vanire delle forme e della stessa personalità riduce il paradiso a una corda sola, a lungo andare monotona, se non vi penetrasse la terra e, con la terra, altre forme ed altre passioni. La terra penetra come contrapposto a questa vita d'amore e di pace. È vita d'odio e di vana scienza, e provoca le collere e i sarcasmi de' Celesti.

Il contrapposto è colto in alcuni momenti altamente poetici. Accolto nel sole gloriosamente allato a Beatrice, si affaccia al poeta tutta la vanità delle cure terrestri:

O insensata cura de' mortali,  
 Quanto son difettivi sillogismi  
 Quei che ti fanno in basso batter l'ali!  
 Chi dietro a iura, e chi ad aforismi  
 Sen giva, e chi seguendo sacerdozio,  
 E chi regnar per forza o per sofismi,  
 E chi rubare, e chi civil negozio;  
 Chi nel diletto della carne involto  
 S'affaticava, e chi si dava all'ozio. (*Par.*, XI, 1).

Un altro momento di alta poesia è quando il poeta dall'alto delle stelle fisse guarda alla terra:

e vidi questo globo  
 Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante. (*Ivt*, XXII, 134).

La terra *che ci fa tanto feroci*, veduta dal cielo, gli pare un' "aiuola". Il concetto, abbellito e allargato dal Tasso, ha qui una severità di esocuzione quasi ieratica. Il poeta si sente già cittadino del cielo, e guarda così di passata e con appena un sorriso a tanta viltà di "sembiante", volgendone immediatamente l'occhio e mirando in Beatrice:



L'aiuola, che ci fa tante fereci,  
 Velgendom'io con gli eterni Gemelli,  
 Tutta m'apparve da' colli alle foci:  
 Poscia rivolsi gli ecchi agli ecchi belli. (Par., XXII, 151).

Pure è quest' "aiuola,, che desta nel seno do' Beati varietà di sentimenti e di passioni, facendo vibrar nuove corde. Accanto all'inno spunta la satira in tutte le sue gradazioni: il frizzo, la caricatura, l'ironia, il sarcasmo. Qual frizzo che l'allusione di Carlo Martello, così pungente nella sua generalità:

E fate Re di tal ch'è da sermone! (Ivi, VIII, 147).

Beatrice, dottissima in teologia, si mostra non meno dotta nel maneggio della caricatura e dell'ironia, frustando i predicatori plobei di quel tempo:

Ora si va cen motti e con iscede  
 A predicare; e, pur che ben si rida,  
 Gonfia 'l cappuccio e più non si richiede. (Ivi, XXIIX, 115)

Giustiniano conchiude il suo nobilissimo racconto dei casi e della gloria dell'antica Roma con fiere minacce ai guelfi, nemici dell'aquila imperiale. Papi e monaci sono i più assaliti. San Tommaso, dette le lodi di san Francesco, riprende i francescani, e san Benedetto i benedettini, e san Pietro il Papa (ivi, XII, 115; XXII, 73; XXVII, 40). Tutt'i re di quel tempo mandano sangue sotto il flagello di Dante. Non si può attendere da' Santi alcuna indulgenza alle umano fralezze. La satira è acerba; la sua musa è l'indignazione, e la sua forma ordinaria è l'invettiva. Le forme comiche sono uccise in sul nascere e si sciolgono nel sarcasmo. Il sarcasmo non è qui nè un pensiero nè un tratto di spirito, ma pittura viva del vizio, con parole anche grossolane, come *cloaca* (ivi, XXVII, 25) che mettano in vista il laido e il disgustoso. Il vizio è colto, non in una forma generale e declamatoria, ma là, in quegli uomini, in quel tempo, sotto quelli aspetti, con pienezza di particolari ed esattezza di colorito: capolavori di questo genere sono la pittura de' benedettini o l'invettiva di san Pietro.

Questo contrapposto tra il cielo e la terra non è altro se non l'antitesi che è in terra tra i buoni e i cattivi, e, per scendere al particolare, tra l'età dell'oro del cristianesimo e i tempi degeneri del poeta; è il presente condannato dal passato, è il passato messo in risalto dal suo contrasto con la corruzione presente. Ci erano i bene-



dettini, ma ci era stato san Benedetto; ci era Bonifazio e Clemente, ma ci era stato san Pietro e Lino e Cleto e Sisto e Pio e Calisto e Urbano (*Par.*, XXVII, 41, 44). Gli uomini di quell'aurca età più illustri per santità e per scienza sono qui raccolti, come in un pantheon; è il mondo eroico cristiano, succeduto a quel mondo eroico pagano stato descritto nel Limbo, e di cui Giustiniano fa il panegirico in Paradiso (VI, 35).

Questa età dell'oro, collocata nel passato e messa a confronto con la tristizia di quei tempi, ha ispirato a Dante una delle scene più interessanti; ed è la pittura dell'antica e della nuova Firenze, fatta dal Cacciaguida, uno dei suoi antenati. Ivi inno o satira sono fusi insieme: vedi l'ideale dell'età dell'oro e della domestica felicità con tanta semplicità di costumi, con tanta modestia di vita; e di rinvio vedi il villano di Aguglione e le "sfacciate donne fiorentine", (*Par.*, XVI, 56; *Purg.*, XXIII, 101). La conclusione di questa scena di famiglia prende proporzioni epiche: Dante si fa egli medesimo il suo piedistallo. Nella predizione che Cacciaguida gli fa del suo esilio è tanta malinconia e tanto affetto, che ben si pare la profonda tristezza del vecchio e stanco poeta. L'esilio non è rappresentato ne' patimenti materiali; Dio riserba dolori più acuti ai magnanimi: lasciare ogni cosa diletta più caramente e domandare il pane all'insolente pietà degli estranei, questo strazio di tanti miseri vive qui immortale ne' versi divenuti proverbiali del più misero e del più grande. Ma è un dolore virile: tosto rileva la fronte, e dall'alto del suo ingegno e della sua missione poetica vede a' suoi piedi tutt'i potenti della terra (*Par.*, XVII, 55, 98).

La letizia delle anime non è solo amore, ma visione intellettuale. La luce, il riso non sono altro che manifestazione del loro perfetto vedere: perciò la luce è detta "intellettuale". Beatrice spiega così il suo riso a Dante:

S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore  
 Di là dal modo che in terra si vede,  
 Sì ch'è degli occhi tuoi vinco 'l valore,  
 Non ti maravigliar; chè ciò procede  
 Da perfetto veder, che, come apprende,  
 Così nel bene appreso move il piede. (*Par.*, V, 1).

La beatitudine è la contemplazione, e la contemplazione è appunto questa perfetta visione intellettuale. Perciò le anime non investigano, non discutono e non dimostrano, ma veggono e descrivono la verità, non come idea ma



come natura vivente. In terra ci è l'apparenza del vero, e perciò diversità di sistemi filosofici, come spiega Beatrice:

Voi non andate giù per un sentiero  
 Filosofando; tanto vi trasporta  
 L'amor dell'apparenza e 'l suo pensiero. (Par., XXIX, 85).

In paradiso la verità è "tutta.. dipinta nel cospetto eterno"; in Dio è legato con amore in un volume *ciò che per l'universo si squaderna* (ivi, XXXIII, 87): vedere Dio è vedere la verità. E non è visione solo di cosa, ma di pensieri o di desiderî. I beati vedono il pensiero di Dante senza che egli lo esprima.

La scienza com'era concepita a' tempi di Dante, sposata alla Teologia, avea una forma concreta e individuale, matoria contemplabile e altamente poetica. Un Dio personale, che, immobile motore, produce amando l'idea esemplare dell'universo, pura intelligenza o pura luce, che penetra e risplende in una parte più e meno in un'altra sino alle ultime contingenze; gli astri, dove si affacciano i Beati, influenti sulle umane sorti o governati da intelligenze da cui spira il moto e le virtù de' loro giri; il cielo empireo, centro di tutt'i cerchi cosmici e soggiorno della pura luce; l'universo, splendore della divinità, dove appare squadernato ciò che in Dio è un volume; l'ordine e l'accordo di tutto il Creato dalle infimo incarnazioni fino alle nove gerarchie degli Angioli; la caduta dell'uomo per il primo peccato e il suo riscatto per l'incarnazione e la passione del Verbo; la verità rivolata, oscura all'intelletto, visibile al cuore, avvalorato dalla fede, confortato dalla speranza, infiammato dalla carità (vedi i canti XIII, II, XXX, XXXIII, X, XXVIII e XXIX, XXVII, VII, XIV, XXV, XXVI): in questa scienza della creazione, il pensiero è talmente concretato e incorporato, che il poeta può contemplarlo come cosa vivente, come natura. Perciò la forma scientifica è qui meno un ragionamento che una descrizione, come di cosa che si vede e non si dimostra. Il perfetto vedere de' Beati è privilegio di Dante; nessuno gli sta del pari nella forza e chiarezza della visione. Spirito dommatico, credente e poetico, predica dal paradiso la verità assoluta; e non la pensa, la scolpisce. Diresti che pensi con l'immaginazione, aguzzata dalla grandezza e verità dello spettacolo. Nascono ardite metafore e maravigliose comparazioni. L'accordo della prescienza col libero arbitrio è una delle con-



cezioni più difficili e astruse; ma qui non è una concezione, è una visione, uno spettacolo: così potente è questa immaginazione dantesca:

La contingenza, che fuor del quaderno  
 Della vostra materia non si stende,  
 Tutta è dipinta nel cospetto eterno:  
 Necessità però quindi non prende,  
 Se non come dal viso, in che si specchia,  
 Nave che per corrente giù discende.  
 Da indi, sì come viene ad orecchia  
 Dolce armonia da 'organo, mi viene  
 A vista 'l tempo che ti s'apparecchia. (Par., XVII, 37).

Il poeta procede per deduzione, guardando le cose dall'alto del paradiso, da cui dechina via via fino alle ultime conseguenze: forma contemplativa e dommatica, anzi che discorsiva e dimostrativa, e propria della poesia, presentando all'immaginazione vasti orizzenti in una sola comprensione:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
 Che l'uno e l'altro eternalmente spira  
 Lo Primo e Ineffabile Valore,  
 Quanto per mente o per occhio si gira,  
 Con tanto ordine fe' ch'esser non puote  
 Senza gustar di Lui chi ciò rimira. (Ivi, X, 1).

Questa forma poetica della scienza, questa visione intellettuale, abbozzata nel *Tesoretto*, è condotta qui a molta perfezione. È un certo modo di situare l'oggetto e metterlo in vista, sì chè l'occhio dell'immaginazione lo comprenda tutto. Se ci è cosa che ripugna a questa forma, è lo scolasticismo con la barbarie delle sue formole e le sue astrazioni; ma l'immaginazione vi fa penetrare l'aria e la luce: miracolo prodotto dalle due grandi potenze della mente dantesca: la virtù sintetica e la virtù formativa. Veggasi la stupenda descrizione che fa Beatrice del moto degli astri, di poco inferiore alla storia del processo creativo, il capolavoro di questo genere (*ivi*, II, 112). Qui la scienza della creazione è abbracciata in un solo girar d'occhio, con sì stretta e rapida concatenazione che tutto il creato ti sta innanzi come una sola idea semplice. Ci sono concetti difficilissimi ad esprimersi, come l'unità della luce nella sua diversità, e l'imperfezione della natura, che non ti dà mai realizzato l'ideale. I concetti qui non sono astrazioni, ma forze vive, gli attori della creazione, la luce, il cielo, la natura; e non hai un ragionamento: hai



una storia animata, con una chiarezza e vigore di rappresentazione che fa di Dio e della natura vere persone poetiche:

Ciò che non muore e ciò che può morire  
 Non è se non splendor di quell' Idea,  
 Che partorisce, amando, il nostro Sire;  
 Chè quella Viva Luce che sì mea  
 Dal suo Lucente, che non si disuna  
 Da lui nè dall'Amor che in Lor s'intrea;  
 Per sua bontate il suo raggiare aduna,  
 Quasi specchiato, in nove sussistenze,  
 Eternalmente rimanendosi una. (Par., XIII, 52).

Queste tre terzine sono una meraviglia di chiarezza e di energia in dir cosa difficilissima. Nè minor potenza di intuizione trovi nella fine quando, paragonando l'ideale alla cera del suggello, aggiunge:

Ma la natura la dà sempre scema,  
 Similmente operando all'artista,  
 C'ha l'abito dell'arte e man che trema. (Ivi, XIII, 76)

Ed anche la mano di Dante trema, chè fra tante bellezze ei è non poca scoria. Non di rado vedi, non il poeta ma il dottore che esce dall'università di Parigi pieno in capo di tesi e di sillogismi. Molte quistioni sono troppo speciali, altre sono infarcite di barbarie scolastica: definizioni, distinzioni, citazioni, argomentazioni. E questo è non per difetto di virtù poetica ma per falso giudizio. A lui pare che questo lusso di scienza sia la cima della poesia, e se ne vanta, e si beffa di quelli che lo hanno sin qui seguito in piccola "barca". — Tornate indietro, — egli dice; — chè il mio libro è per soli quei pochi che possono gustare il *pan degli Angioli* (ivi, II, 1, 11); — e sono i filosofi e i dottori suoi pari. Perciò il *Paradiso* è poco letto e poco gustato. Stanca soprattutto la sua monotonia, che par quasi una serie di domande e di risposte fra maestro e discente.

La visione intellettuale è la beatitudine. L'esposizione della scienza riesce in cantici e inni; le ultime parole del veggente si confondono con gli osanna del cielo:

Finito questo, l'alta corte santa  
 Risonò per le spere un — Dio lodiamo —  
 Nella melode che lassù si canta...  
 Sì come io tacqui, un dolcissimo canto  
 Risonò per lo cielo; e la mia donna  
 Dicea con gli altri: — Santo, Santo, Santo. —  
 (Ivi, XXIV, 112; XXVI, 67).

Così è sciolto questo mistero dell'anima. Adombrato ne' simboli e allegorie del purgatorio, qui il mistero è svelato: è la divina commedia dell'anima, il suo "indiarsi", (*Par.*, IV, 28) nell'eterna letizia. La forza che tira Dante a Dio, si che sale come rivo *se d'alto monte scendè giuso ad imo* (*Ivi*, I, 138), è l'amore, è Beatrice, che all'alto volo gli veste le piume. Beatrice è in sè il compendio del paradiso, lo specchio dove quello si riflette ne' suoi mutamenti. Può dipingerla quando prega Virgilio o quando *regalmente... proterva* (*Inf.*, II, 55; *Purg.*; XXX, 70) rimprovera l'amante; ma qui è spiritualizzata tanto, che è indarno opera di pennello. La stessa parola non è presente di descrivere quel riso e quella bellezza trasmutabile, se non ne' suoi effetti su Dante e su' Celesti. Ecco uno de' più bei luoghi:

Quivi la donna mia vid'io sì lieta,  
 Come nel lume di quel ciel si mise,  
 Che più lucente se ne fe' il pianeta;  
 E se la stella si cambiò e rise,  
 Qual mi fec'io, che pur per mia natura  
 Trasmutabile son per tutte guise!  
 Como in peschiera ch'è tranquilla e pura  
 Traggon i pesci a ciò che vien di fuori,  
 Per modo che lo stimin lor pastura;  
 Sì vid'io ben più di mille splendori  
 Trarsi vèr noi; ed in ciascun s'udia:  
 — Ecco chi crescerà li nostri amori. — (*Par.*, V, 94).

Spiritualizzato il corpo, spiritualizzata l'anima. L'amore è purificato: nulla resta più di sensuale. Dante, che nel purgatorio sentì il tremore *dell'antica fiamma* (*Purg.*, XXX, 48), qui ode Beatrice con un sentimento assai vicino alla riverenza. Quando ella si allontana, ci non manda un lamento: ogni parte terrestre è in lui arsa e consumata. Le sue parole sono affettuose; ma è affetto di riverente gratitudine, siccome, nel piccolo cenno che gli fa Beatrice, l'amore dell'uomo come ombra si dilegua nell'amore di Dio, ella lo ama in Dio:

Così orai, e quella, sì lontana  
 Come pareva, sorrise e riguardommi;  
 Poi si tornò alla Eterna Fontana. (*Ivi*, XXXI, 91).

Come Dante non potè entrare nel paradiso terrestre a vedere il simbolo del trionfo di Cristo senza lo scotto del pentimento, così non può ne' Gemelli o stelle fisse con-



templare il trionfo di Cristo ehe non dichiara la sua fede. Allora san Pietro lo incorona poeta, e "poeta," vuol dire banditore della verità. San Pietro gli dice:

E non asconder quel ch'io non ascondo. (*Par.*, XXVII, 66).

Così la *Commedia* ha la sua consacrazione e la sua missione. È la verità bandita dal cielo, della quale Dante si fa l'apostolo e il profeta: è il *poema sacro* (*Ivi*, XXV, 1). Con quella stessa coscienza della sua grandezza che si fe' *sesto tra cotanto senno* (*Inf.*, IV, 102), qui si pone accanto a san Pietro e se ne fa l'interprete, congiungendo in sé le due corone, il Savio e il Santo, l'antica e la nuova civiltà, il filosofo e il teologo.

Dichiarata la sua fede, consacrato e incoronato, Dante si sente oramai vicino a Dio. Avea già contemplata la Divinità nella sua umanità, il Dio-uomo. Il trionfo di Cristo, la festa dell'Incarnazione, sembra reminiscenza di funzioni ecclesiastiche, co' suoi principali attori, Cristo, la Vergine, Gabriello. Cristo e la Vergine sono, come nel Santuario, invisibili; la festa è tutta fuori di loro e intorno a loro. Succede il trionfo degli Angioli, e poi nell'Empireo il trionfo di Dio.

L'empireo è la città di Dio, il convento de' Beati, il proprio e vero paradiso. Beatrice raggia sì, che il poeta si concede vinte, più che tragedo e comico superato dal suo tema, e desiste dal seguir

Più dietro a sua bellezza poetando,  
Come all'ultimo suo ciascuno artista. (*Ivi*, XXX, 32).

Ivi è la luce intellettuale, che fa visibile

Lo Creatore a quella creatura  
Che solo in lui vedere ha la sua pace. (*Ivi*, XXX, 101).

La luce ha figura circolare, come il giallo di una rosa, le cui bianche foglie si distendono per l'infinito spazio, e sono gli scanni de' Beati. San Bernardo spiega e descrive il meraviglioso giardino. Il punto che più splende è là dove seno *gli occhi da Dio dilette e venerati* (*Ivi*, XXXIII, 40), dove è la Vergine e gli angioli. Quel punto è la pacifica orifiamma del paradiso, la bandiera della pace. Il giardino, la rosa, l'orifiamma sono immagini graziose, ma inadeguate. Queste metafore non valgono la stupenda terza,



dove san Bernardo è rappresentato in forma umana e intelligibile:

Diffuso era per gli occhi e per le gene  
Di benigna letizia, in atto pio,  
Quale a tenero padre si conviene. (Par., XXXI, 61).

Il paradiso, appunto perchè paradiso, non puoi determinarlo troppo e descriverlo senza impiccolirlo. La sua forma adeguata è il sentimento, l'eterno tripudio: ciò che è ben colto in quella plenitudine volante di angeli, che diffondono un po' di vita tra quella calma. Il vero significato lirico del paradiso è nell'inno di Dante a Beatrice e nell'inno di san Bernardo alla Vergine (*ivi*, XXXI, 79-90; XXXIII, 1-40), ne' quali è il paradiso guardato dalla terra con sentimenti e impressioni di uomo. I beati stessi diventano interessanti, quando tra quella luce vedi spuntare *visi a carità suadi ed atti ornati di tutte onestadi*, o quando *chiudon le mani* implorando la Vergine (*ivi*, XXXI, 49; XXXIII, 39).

Anche Dio ha voluto descrivere Dante, e vede in lui l'universo, e poi la Trinità e poi l'Incarnazione, congiunzione dell'umano e del divino, in cui si acqueta il desiderio, il *disiro e il velle*:

Si come ruota che igualmente è mossa. (*Ivi*, XXXIII, 143).

Dante vede, ma è visione di cui hai le parole e non la forma; ci è l'intelletto, non ci è più l'immaginazione, divenuta un semplice lume, un barlume. La forma sparisce; la visione cessa "quasi tutta"; sopravvive il sentimento:

quasi tutta cessa  
Mia visione, ed ancor mi distilla  
Nel cor lo dolce che nacque da essa.  
Così la neve al sol si disigilla;  
Così al vento nelle foglie lievi  
Si perdea la sentenza di Sibilla. (*Ivi*, XXXIII, 61).

L'immaginazione, morendo, manda in questi bei versi l'ultimo raggio. All'*alta fantasia* manca la *possa* (*ivi*, XXXIII, 142); e insieme con la fantasia muore la poesia.

Così finisce la storia dell'anima. Di forma in forma, di apparenza in apparenza, ritrova e riconosce sè stessa in Dio, pura intelligenza, puro amore e puro atto. Ed è in questa concordia che l'anima acqueta il suo desiderio, trova la pace. Nell'*Inferno* signoreggia la materia anarchica: le sue forme ricevono d'ogni sorte differenze, spic-



cate, distinte, corpulente e personali. Nel *Purgatorio*, la materia non è più la sostanza, ma un momento: lo spirito acquista coscienza di sua forza e, contrastando e soffrendo, conquista la sua libertà; la realtà vi è in immaginazione, rimembranza del passato da cui si sprigiona, aspirazione all'avvenire a cui si avvicina; onde le sue forme sono fantasmi e rappresentazioni dell'immaginativa anzi che obbietti reali: pitture, sogni, visioni estatiche, simboli e canti. Nel *Paradiso* lo spirito, già libero di grado in grado, s'india; le differenze qualitative si risolvono e tutte le forme svaporano nella semplicità della luce, nella incolorata melodia musicale, nel puro pensiero. Quel regno della pace che tutti cercavano, quel regno di Dio, quel regno della filosofia, quel *di là*, tormento e amore di tanti spiriti, è qui realizzato. Il concetto della nuova civiltà di cui avevi qua e là oscuri e sparsi vestigi, è qui compreso in una immensa unità, che rinchiude nel suo seno tutto lo scibile, tutta la coltura e tutta la storia. E chi costruisce così vasta mole, ci mette la serietà dell'artista, del poeta, del filosofo e del cristiano. Consapevole della sua elevatezza morale e della sua potenza intellettuale, gli stanno innanzi, acuti stimoli all'opera, la patria, la posterità, l'adempimento di quella sacra missione che Dio affida all'ingegno, acuti stimoli ne' quali sono purificati altri motivi meno nobili, l'amor della parte, la vendetta, le passioni dell'esule; ci è là dentro nella sua sincerità tutto l'uomo, ci è quel d'Adamo e ci è quel di Dio. A poco a poco quel mondo della fantasia diviene parte del suo essere, il suo compagno fino agli ultimi giorni, e vi gitta, come nel libro della memoria, l'eco de' suoi dolori, delle sue speranze e delle sue maledizioni. Nato, a immagine del mondo che gli era intorno, simbolico, mistico e scolastico, quel mondo si trasforma e si colora e s'impolpa della sua sostanza, e diviene il suo figlio, il suo ritratto. La sua mente sdegna la superficie, guarda nell'intimo midollo; e la sua fantasia ripugna all'astratto, a tutto dà forma. Onde nasce quella intuizione chiara e profonda che è il carattere del suo genio. E non solo l'oggetto gli si presenta con la sua forma, ma con le sue impressioni e i suoi sentimenti. E n'esce una forma, che è insieme immagine e sentimento: immagine calda e viva, sotto alla quale vedi il colore del sangue, il muovere della passione. E con l'immagine tutto è detto: e non vi s'indugia e non la



sviluppa, e corre lievemente di cosa in cosa, e sdegna gli accessori. A conseguire l'effetto, spesso gli basta una sola parola comprensiva, che ti offre un gruppo d'immagini e di sentimenti; o spesso, mostra la parola dipinge, non fosse altro, con la sua giacitura, l'armonia del verso ne esprime il sentimento. Tutto è succo, tutto è cose; cose intiere nella loro vivente unità, non decomposte dalla riflessione e dall'analisi. Per dirla con Dante, il suo mondo è un volume non squadernato. È un mondo penoso, ritirato in sé, poco comunicativo, come fronte annuvolata da pensiero in travaglio. In quelle profondità scavano i secoli, e vi trovano sempre nuove ispirazioni e nuovi pensieri. Là vive, involto ancora e nodoso e preguo di misteri, quel mondo, che, sottoposto all'analisi umanizzato e realizzato, si chiama oggi "letteratura moderna".

## VIII.

## IL CANZONIERE.

Dante morì nel 1321. La sua *Commedia* riempie di sé tutto il secolo. I contemporanei la chiamarono "Divina", quasi la parola sacra, il libro dell'altra vita, o come diceano, "il libro dell'anima". Un tale Trombetta, quattrocentista, la mette fra le opere sacre e i libri dell'anima da studiarsi in quaresima, come le *Vite de' Santi Padri*, la *Vita di san Girolamo*. Il popolo cantava i suoi versi anche in contado, e pigliava alla semplice la sua fantasia. I dotti ammiravano la scienza sotto il volo delle favole, quantunque alcuni austeri, come Cecco d'Ascoli, quel velo non ce l'avrebbero voluto. E Fazio degli Uberti credè di far cosa più degna rimuovendo ogni velo ed esponendoci arida scienza nel suo *Dittamondo* (*dicta mundi*).

L'impressione non fu puramente letteraria. Ammiravano la forma squisita, ma tenevano il libro più che poesia. Vedevano là entro il libro della vita o della verità, e ben presto fu spiegato e commentato come la Bibbia e come Aristotile, accolto con la stessa serietà con la quale era stato concepito.

Oscurissimo in molti particolari, e per le allusioni politiche e storiche e pel senso allegorico, il libro nel suo



insieme è così chiaro o semplice che si abbraccia tutto di un solo sguardo. La scienza della vita o della creazione è colta ne' suoi tratti essenziali e rappresentata con perfetta chiarezza e coesione. L'armonia intellettuale diviene cosa viva nell'architettura, così coerente e significativa nelle grandi linee, così accurata no' minimi particolari. L'immaginazione anche più pigra concepisce di un tratto inferno, purgatorio e paradiso. Il pensiero nuovo, mistico e spiritualista, lunga elaborazione dei secoli, compariva qui perfettamente armonizzato o pieno di vita. In questo mondo intellettuale o dommatico, così ben rispondente alla coscienza universale, si sviluppava la storia o il mistero dell'anima nella più grande varietà delle forme, sì che vi si rifletteva tutta la vita morale nel suo senso più serio e più elevato. Il sentimento della famiglia, la viva impressione della natura, l'amor della patria, un certo senso d'ordine, di unità, di pace interiore che fa contrasto al disordine o alla licenza di quei costumi pubblici e privati, la virtù dell'indignazione, il disprezzo di ogni viltà e volgarità, la virilità e la fierezza della tempra, l'aspirazione ad un ordine di cose ideale e superiore, il vivero in ispirito e in contemplazione come staccato dalla terra, il sentimento della giustizia e del dovere, la professione della verità, piaccia o non piaccia, con l'occhio volto a' posteri, e quella fede congiunta con tanto amore, quell'accento di convinzione, quella coscienza che ha il poeta della sua personalità, della sua grandezza e della sua missione; tutto questo appartiene a ciò che di più nobile ed elevato è nella natura umana. Anche quel non so che scabro e rozzo e quasi selvaggio, ch'è nella superficie, rondava l'immagine di quell'eroica e ancor barbara giovinezza del mondo moderno.

Ma l'impressione prodotta dalla *Commedia* rimaneva circoscritta nell'Italia centrale. La scuola del "nuovo stile", non avea fatto ancora sentire la sua azione nelle rimanenti parti d'Italia, dove la lingua dominante era sempre il latino scolastico ed ecclesiastico. Malgrado l'esempio di Dante, non era ancora stabilito che in rima si potesse scrivere d'altro che di cose d'amore. E in questa sentenza era anche Cino da Pistoia, solo superstite di quella scuola immortale dalla quale era uscita la *Commedia*. Compariva sulla scena la nuova generazione.

Lo studio de' classici, la scoperta di nuovi capolavori, una maggior pulitezza nella superficie della vita, la fine



delle lotte politiche col trionfo de' guelfi, la maggior diffusione della coltura sono i tratti caratteristici di questa nuova situazione. La situazione si fa più levigata, il gusto più corretto, sorge la coscienza puramente letteraria, il culto della forma per sè stessa. Gli scrittori non pensarono più a render le loro idee in quella forma più viva e rapida che si offrì loro innanzi; ma cercarono la bellezza e l'eleganza della forma. Dimesticatisi con Livio, Cicerone, Virgilio, parve loro barbaro il latino di Dante; ebbero in dispregio quei trattati e quelle storie che erano state l'ammirazione della forte generazione scomparsa, e non poterono tollerare il latino degli scolastici e della Bibbia. Intenti più alla forma che al contenuto, poco loro importava la materia, pur che lo stile ritraesse della classica eleganza. Così sorsero i primi puristi e letterati in Italia, e capi furono Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio.

Nel Petrarca si manifesta energicamente questo carattere della nuova generazione. Fece lunghi e faticosi viaggi per iscoprire le opere di Varrone, le storie di Plinio, la seconda deca di Livio; trovò le epistole di Cicerone e due sue orazioni. Dobbiamo a' suoi conforti e alla sua liberalità la prima versione di Omero e di parecchi scritti di Platone. Scopritore instancabile di codici, emendava, postillava, copiava: copiò tutto Terenzio. In questa intima familiarità co' più grandi scrittori dell'antichità greco-latina, tutto quel tempo di poi, che fu detto il "medio evo", gli apparve una lunga barbarie; di Dante stesso ebbe assai poca stima; gli stranieri chiamava "barbari"; gl'italiani chiamava *latin sanguie gentile*; voleva una ristaurazione dell'antichità, e che non fosse ancora fattibile, ne accagiona la corruttela de' costumi. Era Potracco e si fece chiamare Petrarca; sbattezzò i suoi amici e li chiamò Socrati e Leli, ed essi sbattezzarono lui e lo chiamarono Cicerone. Conchiuse la sua vita scrivendo epistole a Cicerone, a Seneca, a Quintiliano, a Tito Livio, ad Orazio, a Virgilio, ad Omero, co' quali viveva in ispirito; e poco innanzi di morire scrisse una lettera alla Posterità, alla quale raccomanda la sua memoria.

Così appariva l'aurora del Rinascimento. L'Italia volgeva le spalle al medio evo, e, dopo tante vicissitudini, ritrovava sè stessa e si affermava popolo romano e latino. Questo proclamava Cola da Rienzo dall'alto del Campi



doglio. Guelfi e ghibellini divennero nomi vietati; gli scolastici cessero il campo agli eruditi e a' letterati; la teologia fu segregata dagli studii di coltura generale e divenne scienza de' chierici; la filosofia conquistò il primato in tutto lo scibile; le allegorie, le visioni, le estasi, le leggende, i miti, i misteri, separati dal tronco in cui vivevano, divennero forme puramente letterarie e d'imitazione; tutto quel mondo teologico, mistico nel concetto, scolastico e allegorico nelle forme, fu tenuto barbarie da uomini che erano già in grado di gustare Virgilio o Omero.

Questa nuova Italia, che ripiglia le sue tradizioni o si sente romana e latina e si pone nella sua personalità di rincontro agli altri popoli, tutti stranieri e barbari, ispira al giovine Petrarca la sua prima canzone. Qui non ci è più il guelfo o il ghibellino, non il romano o il fiorentino; c'è l'Italia che si sente ancora regina delle nazioni; ci è l'italiano che parla con l'orgoglio di una razza superiore, e ricorda Mario come se fosse vivuto l'altro ieri e quella storia fosse la sua storia; ci è la viva impressione di quel mondo classico sul giovine poeta, che ivi trova i suoi antenati e cerca di nuovo quell'Italia potente e gloriosa, l'Italia di Mario. L'orgoglio nazionale e l'odio de' barbari è il motivo della canzone, lo spirito che vi alita per entro. Vi compariscono già tutte le qualità di un grande artista. La chiarezza e lo splendore dello stile, la fusione delle tinte, l'arte de' chiaroscuri, la perfetta levigatezza e armonia della dizione, la sobrietà nel ragionamento, la misura ne' sentimenti, un dolce calore che penetra dappertutto senza turbare l'equilibrio e la serenità e l'eleganza della forma, fanno di questa canzone uno de' lavori più finiti dell'arte. L'Italia ha avuto il suo poeta; ora ha il suo artista.

In questa risurrezione dell'antica Italia è naturale che la lingua latina fosse stimata non solo lingua de' dotti ma lingua nazionale, e che la storia di Roma dovesse sembrare agl'italiani la loro propria storia. Da queste opinioni uscì l'*Africa*, che al Petrarca dovè parere la vera *Eneide*, la grande epopea nazionale, rappresentata in quella lotta ultima, nella quale Roma, vincendo Cartagine, si apriva la via alla dominazione universale. Questo poema rispondeva così bene alla coscienza pubblica, che Petrarca fu incoronato principe de' poeti ed ebbe tal grido e tali onori che nessun uomo ha avuto mai. Nuovo Virgilio,



volle emulare anche a Cicerone, accettando volentieri leghazioni che dessero occasione di recitare pubbliche orazioni. Scrisse egloghe, trattati, dialoghi, epistole, sempre in latino: lavori molto apprezzati da' contemporanei, ma tosto dimenticati, quando, cresciuta la coltura e raffinato il gusto, parve il suo latino così barbaro come barbaro era parso a lui il latino di Dante e de' Mussati, de' Lovati e de' Bonati, tenuti a' tempi loro quasi redivivi Orazi e Virgili.

Ma la lingua latina potea così poco rivivere come l'Italia latina. Il latino scolastico avea pure alcuna vita, perchè lo scrittore sforzava la lingua e l'ammodernava e ci metteva sè stesso. Ma il latino classico non potea produrre che un puro lavoro d'imitazione. Lo scrittore, pieno di riverenza verso l'alto modello, non pensa ad appropriarselo e trasformarlo, ma ad avvicinarvisi possibilmente. Tutta la sua attività è volta alla frase classica, che gli sta innanzi nella sua generalità, spoglia di tutte le idee accessorie che suscitava ne' contemporanei, o dove è il più fino e il più intimo dello stile. Perciò schiva il particolare e il proprio; corre volentieri appresso le perifrasi e le circonlocuzioni; è arido nelle immagini, povero di colori, scarso di movimenti interni, e dice non quanto o come gli sgorga dal di dentro, ma ciò che può rendersi in quella forma e secondo quel modello: difetti visibili nell'*Africa*. Così si formò una coscienza puramente letteraria, lo studio della forma in sè stessa con tutti gli artifici e i lenocini della retorica: ciò che fu detto "elegantia", forma scelta e nobile: maniera di scrivere artificiosa, che pare anche nelle sue canzoni politiche, come quella a Cola da Rienzo, opera più di letterato che di poeta, e perciò pregiata molto finchè in Italia durò questa coscienza artificiale.

In verità il Petrarca era tutt'altro che romano o latino, come pur voleva parere: potè latinizzare il suo nome, ma non la sua anima. Lo scrittore latino è tutto al di fuori, ne' fatti e nelle cose, è tutto vita attiva e virile; diresti non abbia il tempo di piegarsi in sè e interrogarsi. Al Petrarca sta male l'abito di Cicerone; anche i contemporanei, a sentirlo, battevano le mani e ridevano. Non sentivano l'uomo in tutto quel rimbombo ciceroniano. L'uomo c'era, ma più simile all'anacoreta e al santo che a Livio e a Cicerone, più inclinato alle fantasie e alle estasi che all'azione. Natura contemplativa e solitaria, la vita



esterna fu a lui non occupazione, ma diversione; la sua vera vita fu al di dentro di sè; il solitario di Valchiusa fu il poeta di sè stesso. Dante alzò Beatrice nell'universo, del quale si fece la coscienza e la voce: egli calò tutto l'universo in Laura, e fece di lei e di sè il suo mondo. Qui fu la sua vita, e qui fu la sua gloria.

Pare un regresso: pure è un progresso. Questo mondo è più piccolo, è appena un frammento della vasta sintesi dantesca, ma è un frammento divenuto una compiuta e ricca totalità, un mondo pieno, concreto, sviluppato, analizzato, ricerca ne' più intimi recessi. Beatrice, sviluppata dal simbolo o dalla scolastica, qui è Laura nella sua chiarezza e personalità di donna; l'amore, scioltosi dalle universi cose entro le quali giaceva involupato, qui non è concetto nè simbolo, ma sentimento; e l'amante, che occupa sempre la scena, ti dà la storia della sua anima, instancabile esploratore di sè stesso. In questo lavoro analitico psicologico la realtà pare sull'orizzonte chiara e schietta, sgombra di tutte le nebbie tra le quali era stata ravvolta. Usciamo infine da' miti, da' simboli, dalle astrattezze teologiche e scolastiche, e siamo in piena luce nel tempio dell'umana coscienza. Nessuna cosa oramai si pone di mezzo tra l'uomo e noi. La sfinge è scoperta: l'uomo è trovato.

Gli è vero che la teoria rimane la stessa. La donna è scala al Fattore; l'amore è il principio delle univorse cose; ma tutto questo è accessorio, è il convenuto; la sostanza del libro è la vicenda assidua de' fenomeni più delicati del cuore umano. Cresciuto in Avignone fra le tradizioni provenzali e le corti d'amore, quando Francesco da Barberino avea già pubblicato i *Documenti d'Amore* e i *Reggimenti delle Donne*, raccolta di tutte le leggi e costumanze galanti, egli attinge nello stesso arsenale e spaccia la stessa retorica: allegorie, concetti, sottigliezze, spiritose galanterie. Soprattutto tiene molto a questo: che tutto il mondo sappia non essere, il suo, amore sensuale, ma amicizia spirituale, fonte di virtù. Dante chiama "infamia", l'accusa di avere espresso il suo amore troppo sensualmente; e, a cessare da sè l'infamia, trasformò Beatrice nella filosofia e scrisse canzoni filosofiche. Ma le continue proteste e dichiarazioni del Petrarca non convincono nessuno; perchè è il corpo di Laura, non come la bella faccia della Sapienza ma come corpo, che gli scalda l'immaginazione.



Laura è modesta, casta, gentile, ornata di ogni virtù; ma sono qualità astratte: non è qui la sua poesia. Ciò che move l'amanto e ispira il poeta, è Laura da'capei biondi, dal collo di latte, dallo guance infocate, da' sereni occhi, dal dolce viso; la quale egli situa e atteggia in mille maniere e ne cava sempre un nuovo ritratto, che spicca in mezzo ad un bel paesaggio, il verde del campo, la pioggia de' fiori, l'acqua che mormora, fatta la Natura eco di Laura.

Questo sentimento delle belle forme, della bella donna e della bella Natura, puro di ogni turbamento, è la Musa del Petrarca. Diresti Laura un modello, del quale il pittore sia innamorato, non come uomo ma come pittore, intento meno a possederlo che a rappresentarlo. E Laura è poco più che un modello: una bella forma serena, posta lì per essere contemplata e dipinta; creatura pittorica, non interamente poetica: non è la tale donna nel tale o tale stato dell'animo, ma è la Donna, non velo o simbolo di qualcos'altro, ma la donna come bella. Non ci è ancora l'individuo: oì è il genere. In quella quietudine dell'aspetto, in quella serenità della forma ci è l'ideale femminile ancora divino, sopra le passioni, fuori degli avvenimenti, non tòco da miseria terrena, cho il poeta credrebbe profanare calandolo in terra e facendolo creatura umana. La chiama una "Dea", ed è una Dea; non è ancor donna. Sta ancora sul piedistallo di statua; non è scesa in mezzo agli uomini, non si è umanata. Coloro i quali vogliono leggere nell'anima di questo essere muto e senza ospanzione, e cercarvi il suo segreto, fanno il contrario di quello che volle il poeta: cercano la donna dov'egli vede la Dea. Certo a' nostri occhi Laura dee parere una forma monotona e anche talora insipida; ma chi si metto in quei tempi mitici e allegorici, troverà in Laura la creatura più reale che il medio evo potova produrre.

La vita di Laura diviene umana appunto allora che è morta od è fatta creatura celeste. Qui l'amore non può aver niente più di sensuale: è l'amore di una morta, viva in cielo, e può liberamente spandersi. Non vedi più i capei d'oro, o le roseo dita e il bel piede, dal quale l'erbotta verde e i fiori di eolor mille desiderano d'esser tocchi. Pure questa Laura non dipinta è più bella, e, soprattutto, più viva, perchè *meno altera* (*Rime in morte*, CCCII), meno Dea e più donna, quando apparisce all'amante, e siedo sulla sponda



del suo letto, e gli assiuga gli occhi con quella mano tanto desiata; e, salendo al cielo fra gli Angioli, si volge indietro come aspetti qualcuno; e nella suprema beatitudine desidera il bel corpo e l'amante, ed entra con lui in dolci colloqui. Così il mistero di Laura si scioglie nell'altro mondo; come è nella *Commedia*: tutte le contraddizioni finiscono. Sciolta dalle condizioni del reale, tolta di mezzo la carne, divenuta creatura libera dell'immaginazione, Laura par fuori con chiarezza, acquista un carattere, dove ci è la Santa e ci è soprattutto la donna. Esseri taciturni e indefiniti mentre vivono, Beatrice e Laura cominciano a vivere appunto quando muoiono.

E il mistero si scioglie anche nel Petrarca. In vita di Laura, sorge l'opposizione tra il senso e la ragione, tra la carne e lo spirito. Questo concetto fondamentale del medio evo, se nel Petrarca è purificato della sua forma simbolica e scolastica, rimane pur sempre il suo *credo* cristiano e filosofico. L'opposizione era sciolta teoricamente con l'amicizia platonica o spirituale, legame d'animo, puro di ogni concupiscenza; dalla quale astrazione non potea uscire che una lirica dottrinale e sbiadita, senza sangue, dove non trovi nè l'amante nè l'amata nè l'amore. Vi sono momenti nella vita del Petrarca abbastanza tranquilli e prosaici, perchè egli si possa dare a questo spasso. Allora riproduce la scuola de' trovatori con tutt'i suoi difetti, in una forma eletta e vezzosa che li pallia. E vi trovi il convenzionale, il manierato, le regole e le sottigliezze del Codice d'amore, soprattutto concettoso, dotato com'era di uno spirito acuto. Non coglie sè stesso nel momento della impressione; la impressione è passata, e se la mette dinanzi e la spiega come critico o filosofo: hai un di là dell'impressione, la impressione generalizzata e spiegata, come è nella più parte de' suoi sonetti in vita di Laura; antitesi, freddure, sottigliezze, ragionamenti in forma pretensiosa e civettuola. Allora tutto è chiaro, tutto è spiegato con Platone e col Codice d'amore; hai il solito contenuto lirico allora in voga sulla donna, sull'amore, pomposamente abbigliato. Trovi un maraviglioso artefice di verso, un ingegno colto, ornato, acuto, elegante; non trovi ancora il poeta e non l'artista. Ma nel momento delle impressioni, tra le sue irrequietezze e agitazioni, circuito di fantasmi, par fuori la sua personalità: trovi il poeta e l'artista. Quello che sente è in opposizione con quello che crede. Crede che la

carne è peccato, che il suo amore è spirituale, che Laura gli mostra la via che al ciel conduce, cho il corpo è un velo dello spirito. E se in questo *credo* trovasse ogni suo appagamento, avremmo Dante e Beatrice. Ma non vi si appaga; l'educazione classica e l'istinto dell'artista si ribella contro queste astrazioni di uno spiritualismo esagerato; si rivela in lui uno spirito nuovo, il senso del reale e del concreto, così sviluppato ne' pagani. Non vi si appaga l'artista e non vi si appaga l'uomo, perchè si sente inquieto, non ben sicuro di quello che crede e vuol far credere, e sente il morso del senso e tutte le ansietà di un amore di donna. Scoppia fuori la contraddizione o il mistero. Il suo amore non è così possente che lo metta in istato di ribellione verso le sue credenze, nè la sua fede è così possente che uccida la sensualità del suo amore. Nasce un fluttuar continuo di riflessioni contraddittorie, un sì ed un no, un voglio e non voglio.

.. l' medesmo non so quel ch'io mi veglio.

Nasce il mistero dell'amore, cho ti offre le più diverse apparenze, senza che il poeta giunga ad averno chiara coscienza:

S'Amor non è, cho dunquo è quel ch'io sento?

Ma, s'egli è Amor, per Dio, che cosa e quale? (*In vita*, CXXXII).

Manca al Petrarca la forza di sciogliersi da questa contraddizione, e più vi si dimena, più vi s'impiglia. Il Canzoniere in vita di Laura è la storia delle sue contraddizioni. Ora gli pare che contraddizione non ci sia, e unisce in pace provvisoria cielo e terra, ragione e senso, gli occhi che mostrano la via del cielo e gli occhi alfin "dolce tremanti",

Ultima speme de' cortesi amanti. (*Ivi*, LXXII, 74).

Sono i suoi momenti di sanità e di forza, di entusiasmo più artistico che amoroso, dal quale escono le vivaci descrizioni del bel corpo e le tre "canzoni sorelle".<sup>1</sup> Ora si sente inquieto, e si lascia ir dietro alla corrente delle impressioni e delle immagini, e vede il meglio e al peggio s'appiglia, come conchiude nella canzone

l' vo pensando, e nel pensier m'assale, (*In morte*, CCLXIV).

<sup>1</sup> Sono quelle che cominciano: "Perchè la vita è breve"; "Gentil mia donna, i' veggio"; "Poi che per mio destino" (*In vita*, LXXI, LXXII, LXXIII).



dove è rappresentata la lotta interna tra la ragione e il senso, la ragione che parla e il senso che morde. E ci son pure momenti che la ragione piglia il di sopra, e si volge a Dio, e si confessa, e fa proposito di svellere dal suo cuore il *falso dolce fuggitivo*,

Che 'l mondo traditor può dare altrui. (*In vita*, CCLXIV, 28, 29).

Non c'è dunque nel *Canzoniere* una storia, un andar graduato da un punto all'altro; ma è un vagar continuo tra le più contrarie impressioni, secondo le occasioni o lo stato dell'animo in questo o quel momento della vita. Non ci è storia, perchè nell'anima non ci è una forte volontà nè uno scopo ben chiaro; perciò è tutta in balia d'impressioni momentanee, tirata in opposte direzioni. Di che nasce un difetto d'equilibrio, la discordia o la scissura interiore. Il reale comparisce la prima volta nell'arte, condannato, maledetto, chiamato il "falso dolce fuggitivo"; pur desiderato, di un desiderio vago che si appaga solo in immaginazione, debolmente contraddetto e debolmente secondato. Minore è la speranza, più vivo è il desiderio, il quale, mancatagli la realtà, si appaga in immaginazione. Nasce una vita di sogni, di estasi, di fantasie di quello che l'anime desidera, non con la speranza di conseguirlo, anzi con la coscienza di non conseguirlo mai. Il poeta sogna, e sa che sogna, e gli piace sognare:

E più certezza averne fôra il peggio. (*Ivi*, CXXV, 76).

Perchè, se per averne più certezza, rompe il corso dell'immaginazione, sopraggiunge il disinganno. Così vive in fantasia, fabbricandosi godimenti interrotti spesso dalla riflessione con un "ahi lasso!", in un flutto perenne d'illusioni e disillusioni. Il disaccordo interno è appunto in questo: nella immaginazione che costruisce e nella riflessione che distrugge. Malattia dello spirito, nata appunto dall'esagerazione dello spiritualismo: lo spirito non è sano, perchè, a forza di segregarsi dalla natura e dal senso, si trova alfine di rincontro e ribelle l'immaginazione; e l'immaginazione non è sana, perchè ha di rincontro a sè e ribelle la riflessione, che in un attimo le dissipa i suoi castelli incantati. Lo spirito rimane pura riflessione o ragione astratta, e non ha forza di sottoporsi la volontà, per il contrasto che trova nell'immaginazione. L'immaginazione rimane pura immaginazione, e non ha forza sulla



volontà, non lavora a realizzare i suoi dolci fantasmi, per il contrasto che trova nella riflessione. Se una delle due forze potesse soggiogar l'altra, nascerebbe l'equilibrio e la salute; ma le due forze lottano senza alcun risultato, non si giunge mai a un virile "io voglio", ci è al di dentro il sì e il no in eterna tenzone; perciò la vita non esce mai al di fuori in un risultato, in un'azione; rimane pregna di pensieri e immaginazioni tutta al di dentro:

In questi pensier, lasso,  
Notte e di tienmi il signor nostro, Amore. (*In vita*, CXII).

Lo spirito consuma sè stesso in un fantasticare inutile e in una inutile riflessione. È punito là dove ha peccato. Ha voluto assorbir tutto in sè; e ora si trova solo, e si ciba di sè stesso, od è egli medesimo il suo avvoltoio. Stanco, svogliato, disgustato di una realtà a cui si sente estraneo, il poeta, come un romito, volge le spalle al mondo e si riduce nella solitudine di Valchiusa, e ne fa il suo eremo, o rimane solo con sè stesso a fantasticare, *solo e pensoso*, incalzato dal suo interno avvoltoio:

Solo o pensoso i più deserti campi  
Vo misurando a passi tardi o lenti. (*Ivi*, XXXV).

Da questa situazione sono uscite le due più profonde canzoni del medio evo, l'una poco nota, l'altra assai popolare, amendue poco studiate: l'una che incomincia:

Di pensiere in pensier, di monte in monte;

l'altra che incomincia:

Chiare, fresche o dolci acque. (*Ivi*, CXXIX, CXXVI).

Se il Petrarca avesse avuto piena e chiara coscienza della sua malattia, di questa attività interna inutile e oziosa, una specie di lenta consunzione dello spirito, impotente ad uscir da sè e attingere il reale, avremmo la tragedia dell'anima, come Dante ne concepì la commedia: una tragedia, nella quale il medio evo avrebbe riconosciuto la sua impotenza e la sua condanna; tra' dolori della contraddizione vedremmo il misticismo morire, spuntare l'alba della realtà, il senso o il corpo, prosoritto e dichiarato il peccato, ripigliare la parte che gli tocca nella vita. Ma nel Petrarca la lotta è senza virilità. Gli manca la forza, che abbondò a Dante, d'idealizzarsi nell'universo; e, rimanendo chiuso nella sua individualità, gli manca



pure ogni forza di resistenza: sì che la tragedia si risolve in una flebile elegia. Il poeta si abbandona facilmente, e prorompe in lacrime e in lamenti. Acuto più che profondo, non guarda negli abissi del suo male e si contenta descriverne i fenomeni, condensati in immagini e in sentenze rimaste proverbiali. Tonero e impressionabile, capace più di emozioni che di passioni, non dimora lungamente nel suo dolore, ohè vien presto l'alleviamento, lo scoppio delle lacrime e de' lamenti. Artista più che poeta, è disposto a consolarsi facilmente, quando l'immaginazione abbia virtù di offrirgli un simulacro di quella realtà di cui sente la privazione:

In tante parti e sì bella la veggio,  
Che, se l'error durasse, altro non cheggio. (*In vita*, CXXIX, 37).

La famiglia, la patria, la natura, l'amore sono per il poeta, com'era Dante, cose reali, che riempiono la vita e lo danno uno scopo. Per il Petrarca sono principalmente materia di rappresentazione: l'immagine per lui vale la cosa. Ma, come ci è insieme in lui la coscienza che è l'immagine e non la cosa, la sua soddisfazione non è intera: ci è in fondo un sentimento della propria impotenza, ci è questo: — non potendo avere la realtà, mi appago del suo simulacro. — Onde nasce un sentimento elegiaco *dolce amaro*: la malinconia; sentimento di tutte le anime tenere, che non reggono lungamente allo strazio o non osano guardare in viso il loro male, e si creano amabili fantasmi e dolci illusioni. Manca al suo strazio l'elevata coscienza della sua natura e la profondità del sentimento. Ci è anzi in lui la tendenza a dissimularselo, cercando scampo nella benefica immaginazione. La fisionomia di questo stato del suo spirito è scolpita nella canzone

Chiare, fresche e dolci acque;

cielo fosco e funebre, che a poco a poco si rasserena nei più cari dilette dell'immaginazione, insino a che da ultimo divien luce di paradiso:

Cestei per fermo nacque in paradiso! (*Ivi*, CXXVI, 55).

Il poeta è così attirato in questo mondo fabbricatogli dall'immaginazione, che, quando si riscuote, domanda:

Qui come venn'io o quando? (*Ivi*, CXXVI, 62).

Il suo obbligo, il suo sogno era stato così tenace, così simile alla realtà, che gli parova essere in cielo, non là dov'era.



Questa dolce malinconia è la verità della sua ispirazione, è il suo genio. Quando si sforza di uscirne, spunta spesso il retore: le sue collere, le sue ammirazioni non sono senza una esagerazione e ricercatezza, che rivelano lo sforzo. Ma quando vi s'immerge e vi si annega, la sua forma acquista il carattere della verità congiunta con la grandezza: è un modello di semplicità e naturalezza.

Gli è che Natura, negandogli le grandi convinzioni e le grandi passioni e lo sguardo profondo di Dante, ne aveva fatto un artista finito. L'immagine appaga in lui non solo l'artista, ma tutto l'uomo. Senza patria, senza famiglia, senza un centro sociale in mezzo a cui viva altro che letterario, ritirato nella solitudine dello studio e nell'intimo commercio degli antichi, la verità e la serietà della sua vita è tutta in queste espansioni estetiche, come la vita del Santo è nelle sue estasi e contemplazioni. Dante è sbandito da Firenze, ma la sua anima è sempre colà. Il Petrarca è costretto a dimostrare la sua italianità:

Non è questo 'l terren ch'i toccai pria? (*In vita*, CXXVIII, 81).

A Dante non fa bisogno di rettorica. Si sente italiano e ne ha tutte le passioni, e ne senti il fremito e il tumulto nella sua poesia. Ciò che al contrario ti colpisce nel mondo personale e solitario del Petrarca è la privazione della realtà, e un desiderio di essa scemo di forza, che si appaga ne' docili sogni dell'immaginazione. Tutto converge nell'immaginazione; tutto gli si offre come un sensibile: il pensiero e il sentimento sono in lui contemplazione estetica, bella forma. Ciò che l'interessa non è entusiasmo intellettuale, nè sentimento morale o patriottico, ma la contemplazione per sè stessa, in quanto è bella, un sentimento puramente estetico. Laura piange; egli dice: — quanto son belle quelle laerime! — Laura muore; egli dice:

Morte bella pareo nel suo bel viso. (*Trionfo della Morte*, I, 172).

Fantastica sulla sua morte. Ed ecco Laura che prega sulla sua fossa,

Asciugandosi gli occhi col bel velo. (*In vita*, CXXVI, 39).

La bellezza per Dante è apparenza simbolica, la bella faccia della sapienza: dietro a quella ci sta la vita nella sua serietà, vita intellettuale e morale. Qui la bellezza, emancipata dal simbolo, si pone per sè stessa, sostanziale,



libera, indipendente, quale si sia il suo contenuto, sia pure indifferente o frivolo o repugnante. Il contenuto, già così astratto o scientifico, anzi scolastico, qui pare per la prima volta essenzialmente come bellezza schietta, realtà artistica. Al Petrarca non basta che l'immagine sia viva, come bastava a Dante; vuole che sia bella. Ciò che move il suo cervello a sviluppare e formare l'immagine, non è l'idea, come storia o filosofia o etica, ma è il piacere estatico, che in lui s'ingenera della sua contemplazione.

Questo sentimento della bella forma è così in lui conaturato, che penetra ne' minimi particolari dell'elocuzione, della lingua e del verso. Dante anche nei più minuti particolari di esecuzione guarda il di dentro e non lo perde mai di vista, perchè è il di dentro che l'appassiona; il Petrarca rimane volentieri al di fuori e non resta che non l'abbia condotto all'ultima perfezion tecnica. Nolle immagini, ne' paragoni, nelle idee non cerca novità e originalità, anzi attinge volentieri ne' classici e ne' trovatori, intento non a cercare o trovare, ma a dir meglio ciò che è stato detto da altri. L'obbiettivo della sua poesia non è la cosa, ma l'immagine, il modo di rappresentarla. È reca a tanta finitezza l'ospressione, che la lingua, l'elocuzione, il verso, finora in uno stato di continua e progressiva formazione, acquistano una forma fissa e definitiva, divenuta il modello de' secoli posteriori. La lingua poetica è anche oggi quale il Petrarca ce la lasciò, nè alcuno gli è entrato innanzi negli artifici del verso e dell'elocuzione. Quel tipo di una "lingua illustre", che Dante vagheggiava nella prosa, il Petrarca lo ha realizzato nella poesia, dalla quale è sbandito il rozzo, il disarmonico, il volgare, il grottesco e il gotico: elementi che pur compariscono nella *Commedia*. È una forma bella non solo per rispetto all'idea, ma per sè stessa, aulica, aristocratica, elegante, melodiosa. La parola vale non solo come segno, ma come parola. Il verso è non solo armonia o rispondenza con quel di dentro, ma melodia, elemento musicale in sè stesso.

Ma questa bella forma non è un puro artificio tecnico o meccanico, una vuota sonorità; anzi vien fuori da una immaginazione appassionata o innamorata, che ha il suo riposo, il suo ultimo fine in sè stessa. È una immaginazione chiusa in sè, non trascendente, che di rado si alza



a fantasia o a sentimento, anzi rifugge dal fantasma e tende spesso a produrre immagini finite, ben contornate, chiare e fisse. E se vi si appagasse, sarebbe poesia assolutamente pagana e plastica. Ma il grande artista, ne' momenti anche più geniali della produzione, sente come un vuoto, qualche cosa che gli manchi, e non è soddisfatto ed è malinconico. Che gli manca?

Gli manca, com'è detto, il possesso e il godimento e la serietà o la forza della vita reale. Come artista si sente incompiuto; come immaginazione si sente isolato: vivere in immaginazione gli piace; pur sente che là non è la vita, e vi trova sollievo, non appagamento. Questo sentimento del vuoto che penetra ne' più cari dilette dell'immaginazione e li tronca bruscamente; questa immaginazione che, appunto perchè si sente immaginazione e non realtà, produce le sue creature con la lacrima del desiderio negli occhi; questo desiderio inestinguibile che pullula dal seno stesso dell'arte e la chiarisce ombra e simulacro e non cosa viva, seno il fondo originale e moderno della poesia petrarchesca. L'immagine nasce trista, perchè nasce con la coscienza di essere immagine e non cosa; e lo strazio di questa coscienza è raddolcito, perchè, non ci essendo la cosa, ci è l'immagine, e così bella, così attraente. Situazione piena di misteri, di contraddizioni e di chiaroscuri, che genera quel non so che *dolce amaro*, detto malinconia, un sentirsi consumare e struggere dolcemente:

1400  
1401 Che dolcemente mi consuma e strugge. (*In vita*, LXXII, 39).

La malinconia è la Musa cristiana, è il male di Dante e de' più eletti spiriti di quel tempo. Ma la malinconia del Petrarca e della nuova generazione che gli stava attorno è già di un'altra natura e accenna a tempi nuovi.

La malinconia di Dante ha radice nello spirito stesso del medio evo, che poneva il fine della vita in un di là della vita, nella congiunzione dell'umano e del divino, che è la base della *Divina Commedia*. Le anime del *Purgatorio* sono malinconiche perchè sospirano appresso ad un Bene, di cui hanno innanzi la sola immagine nel' pitture, ne' simboli, nelle visioni estatiche. Quei godimenti dell'immaginativa aguzzano più il desiderio. Non basta loro l'immagine: vogliono la realtà; e questo volere, raddolcito alla presenza del simulacro, genera la loro malinconia. Sono prive del paradiso, ma lo veggono in imma-



ginazione e sperano di salirvi quando che sia: perciò sono contente nel fuoco. La condizione delle anime purganti è molto simile a quella degli uomini nella vita terrena: è lo stesso tarlo che li rode. La vita corporale è un velo, un simulacro di quel di là che la fede e la scienza offriva chiarissimo all'intelletto e all'immaginazione; perciò la vita corporale era in sè stessa il peccato o la carne, l'inferno, il vasello o la prigione, dove l'anima vive malinconica: il giorno della morte è per l'anima il giorno della vita e della libertà. Non che profondarsi nel reale e cercare di assimilarcelo, l'anima tende a separarsene e vivere in ispirito o in immaginazione, fabbricandosi un simulacro di quel di là a cui spera di giungere: indi la tendenza all'ascetismo, alla solitudine, all'estasi e al misticismo. Questa era la malinconia di Caterina quando dicea: — Muoio e non posso morire. —

La stessa tendenza e la stessa malinconia è nel Petrarca. Anch'egli cerca fabbricarsi ombre e simulacri di Laura, anch'egli cerca l'oblio e il riposo no' sogni dell'immaginazione. Quando la santa e il poeta s'incontrarono in Avignone, dovettero sentirsi sotto un aspetto parenti di spirito. Il poeta aveva la stessa inclinazione alla solitudine, alla contemplazione, al raccoglimento, all'estasi, alla malinconia. E, se guardiamo all'apparenza, c'era in tutti o due le stesse credenze e le stesse aspirazioni. Quel "muoio e non posso morire,, corrisponde bene a questo grido del poeta:

Aprasi la pregon ov'io son chiuso,  
E che 'l camino a tal vita mi serra. (*In vita*, LXXII, 20).

Ma qui futate la rettorica, e là avete l'espressione nuda ed energica di un sentimento che investe tutta l'anima e consuma la Santa a trentatrè anni. Questa concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, in che è la serietà della vita, mancò al Petrarca. Il suo mondo è pur quello di Caterina e di Dante, mondato della sua scorza scolastica e simbolica, ridotto in forma più chiara e artistica, ma pur quello. Se non che questo mondo mistico non lo possiede tutto, e, sovrano e indiscusso nella mente, non tira a sè tutte le forze della vita. È in lui visibile una dispersione o distrazione di forze, come di uomo tirato di qua e di là da contrarie correnti, che vorrebbe pigliar la sua via e non se ne sente la forza, e vaga



in balia dei flutti scontento e riluttante. La bella unità di Dante, che vedeva la vita nell'armonia dell'intelletto e dell'atto mediante l'amore, è rotta. Qui ci è scompiglio interiore, ribellione, contraddizione:

E veggio 'l meglio ed al peggior m'appiglio. (*In vita*, CCLXIV, 136).

La malinconia di Caterina è l'impazienza del morire, di unirsi con Cristo; la malinconia di Dante è la dissonanza fra il mondo divino o la "selva oscura", la vita terrena: malinconia piena di forza e di speranza, che si scioglie nell'azione. La malinconia del Petrarca è la coscienza della sua interna dissonanza e della sua impotenza a conciliarla: malinconia insanabile, perchè il male non è nell'intelletto, è nella volontà, non certo ribelle ma debole e contraddittoria. Per palliare la dissonanza, esce in mezzo la sofistica e la retorica, con le più smaglianti frasi, con le più sottili distinzioni: intervalli di tregua, che fanno risorgere più acuta la coscienza del male. Gli è che il medio evo è già nel suo petto in fermentazione, penetrato di altri elementi, senza che egli abbia una distinta coscienza di questo nuovo stato: accanto al cristiano ascetico ci è l'erudito, il letterato, l'artista, il pagano, l'uomo di mondo con tutti gli istinti e le tendenze naturali che vogliono farsi valere. Si forma in lui un essere contraddittorio, come nei tempi di transizione, che non è ancora l'uomo nuovo e non è più l'uomo antico.

La malinconia del Petrarca non è dunque più la malinconia del medio evo, di un mondo formato e trascendente, che rende quaggiù malinconico lo spirito per il suo legame a quel corpo; ma è la malinconia di un mondo nuovo che, oscuro ancora alla coscienza, si sviluppa in seno al medio evo e ci sta a disagio, e tende a sprigionarsene, e non ne ha la forza per la resistenza che trova nell'intelletto. L'intelletto appartiene al medio evo, alle cui dottrine ha tolta la ruvida scorza, non la sostanza. Quel mondo nuovo, plastico, pagano, reazione della natura contro il misticismo, è ancora così debole, così poco lineato, che l'intelletto può condannarlo e maledirlo, o assimilarlo con una sofistica apparenza di conciliazione; e se, cacciato dalla vita reale, riappare nell'immaginazione, può penetrare anche colà e dirgli: — tu non sei che un fantasma. —

Se in vita di Laura questo sentimento nuovo, che sorge



più vicino all'uomo e alla natura, è dissimulato co' più ingegnosi sofismi, quasi peccato che si cerchi di palliare, dopo la morte di Laura, purificato e trasformato, si manifesta con più energia. Beatrice morta diviene per Dante la scienza, la voce di quel mondo di là, ov'era lo scopo della vita. La storia di Beatrice è sviluppo di idee e di dottrino nella lirica o nella *Commedia*. Il suo riso è luce intellettuale, raggio dell'intelletto. La storia di Laura è profondamente umana o roale, eco do' più delicati sentimenti, delle più tenere emozioni, delle più vivaci impressioni che colpiscono l'uomo in terra.

La poesia in vita di Laura è dominata dall'intelletto, da una riflessione sofisticata e rettorica, che altera la purità de' sentimenti, o sottilizza le immagini, e raffredda le impressioni, e con vani sforzi di conciliazione mette più in vista quel sì e quel no che battagliavano nella debole volontà del poeta. In morte di Laura ogni battaglia cessa e non ci è più vestigio di sofismi e di rettorica, perchè la conciliazione, creata finora così ingegnosamente e non conseguita, è già avvonuta per la natura delle cose. Laura morta diviene libera creatura dell'immaginazione, non più persona autonoma e resistente ma docile fantasma. Il poeta ne fa la sua creatura, può darle affetti e pensieri, quali gli piaccia: può piangerla, vederla, parlare seco, vivere seco in ispirito. La situazione è semplice e umana. È la donna amata, sparita dalla terra, che ti apparisce in sogno e ti asciuga gli occhi e ti prende per mano e ti parla: consolazioni malinconiche, interrotte da una lagrima, quando ti svegli. Dante si asciuga presto la lacrima, e si getta fra le onde agitate dell'esistenza, e si rifà un ideale e lo chiama Beatrice. A lui manca il tempo di piangere, perchè tiene nel suo petto due secoli, ed ha la forza di comprenderli e realizzarli. Il Petrarca giunge qui che è già stanco e disgustato dell'esistenza; vi giunge con l'anima di solitario e di romito, e non ha altra forza che di piangere:

Ed io son un di quei che 'l pianger giova. (*In vita*, XXXVII, 63).

Piange la fine delle illusioni, il vacuo dell'esistenza, il perire di tutte le cose:

Veramente siam noi polvere ed ombra. (*In morte*, CCXCIV).

Così, dopo vane speranze e vani timori, quest'anima tenera e impressionabile rinunzia alla lotta, e si abbandona,



e si separa da un mondo dove invano orasi sforzata di penetrare, e si ritira nella solitudine della sua immaginazione con Laura, chiamando partecipe de' suoi lamenti l'usignuolo, o il vago augelletto, e la valle e il bosco e l'aura e l'onda. La scissura interna dà luogo ad una calma elegiaca; il cuore stanco si riconcilia con l'intelletto. Il passato, cagione di gioie o di affanni, gli pare un sogno; la vita gli pare insipida; vivere è un breve sonno; morire è svegliarsi tra gli spiriti eletti; quando gli occhi si chiudono, allora si aprono nell'eterno lume; il mondo cristiano, non contraddetto mai dal suo intelletto, ora penetra nel suo cuore, gli appare come un mondo nuovo, che dipinge con accenti di meraviglia:

Come va 'l mondo! or mi diletta e piace

Quel che più mi dispiacque; or veggio o sento

Che per aver salute ebbi tormento

E breve guerra per eterna pace.

(*In morte*, CCXC).

Ecco in che modo rappresenta questo nuovo stato nel suo inno alla Vergine:

Da poi ch'i nacqui in su la riva d'Arno,

Cercando or questa ora quell'altra parte,

Non è stata mia vita altro ch'affanno.

Mortal bellezza, atti e parole m'hanno

Tutta ingombrata l'alma...

Non tardar, ch'i son forse a l'ultimo anno.

I dì miei, più correnti che saetta,

Fra miserie e peccati

Sonsen andati; e sol morte n'aspetta. (*Ivi*, CCCLXVI, 82).

Quest'uomo, che gitta sul passato lo sguardo del disinganno, che chiama la sua vita miseria o peccato, che vede gli anni fuggiti con tanta rapidità senza alcun frutto, ben si promette di fare un altro canzoniere alla Vergine; ma è troppo tardi. — Omai son stanco! — grida. E se ne' *Trionfi* cerca d'ingrandire il suo orizzonte e uscire da sè e contemplare l'umanità, ciò che ne' suoi vorsi ha ancora qualche interesse è il suo passato, ohe i vecchi hanno il privilegio di evocare, rifarne qualche frammento; è soprattutto il sogno di Laura, tanto imitato da noi.

Chi legge il *Canzoniere* non può non ricevere questa impressione: di un mondo astratto, rettorico, sofistico, quale fu foggato da' trovatori, dove appariscono sentimenti più umani e reali e forme più ehiare e ri'evate; o, se vogliamo guardare più alto, di un mondo mistico-



scolastico oltreumano, ammesso ancora dall'intelletto, ma repulso dal cuore e condannato dall'immaginazione. Se guardiamo alla forma, quel mondo ha perduto il suo aspetto simbolico-dottrinale, che lo teneva al di là della vita e dell'arte, e si è umanizzato, è divenuto immagine e sentimento: il tempio gotico si è trasformato in un bel tempio greco, nobilmente decorato, elegante, con luce uguale, con perfetta simmetria, ispirata da Venere, dea della bellezza e della grazia. Il grottesco, il gotico, gli angoli, le punte, le ombre, l'indefinito, il dissonante, il prolisso, il superfluo, il volgare, il difforme, tutto è cacciato via da questo tempio dell'armonia: meraviglia di arte, che chiude un secolo e ne annunzia un altro. L'artista gode; l'uomo è scontento. Perché sotto a questa bella forma così levigata e pulita vive un povero core d'uomo, nutrito di desideri e d'immagini, a cui lo tira la natura, da cui lo allontana la ragione, senza la forza di uscire dalla contraddizione e senza la ferma volontà di realizzarle. L'uomo è minore dell'artista. L'artista non posa che non abbia data l'ultima finitezza al suo idolo; l'uomo non osa di guardarsi, e abbozza i moti del proprio cuore, e salta nelle più opposte direzioni, quasi tema di fermarsi troppo, di esser costretto a volere e a risolversi. Perciò quella bella superficie riman fredda; non ha al di sotto profondità di esplorazione o energia di volontà e di convinzione. La situazione poteva esser tragica: rimane elegiaca; poesia di un'anima debole e tenera, che si effonde malinconicamente in dolci lamenti, assai contenta quando possa vivere in immaginazione e fantasticare: l'uomo svanisce nell'artista. Gli è che a quest'uomo maneava quella fede seria e profonda nel proprio mondo, che fece di Caterina una Santa e di Dante un poeta. Quel mondo giace nel suo cervello già decomposto e in fermentazione, mescolato con altre Divinità. Ciò che di più serio si move nel suo spirito è il sentimento dell'arte congiunto con l'amore dell'antichità e dell'erudizione. È in abbozzo l'immagine anticipata dei secoli seguenti, di cui fu l'idolo. L'arte si afferma come arte e prende possesso della vita.

Così il medio evo, quando appena cominciava a svilupparsi negli altri popoli, presso di noi, per una precoce cultura, si dissolveva prima che avesse potuto esplicarsi in tutti gli aspetti dell'arte e produrre la forma drammatica. Dante, che dovea essere il principio di tutta una



letteratura, ne fu la fine. Quel mondo, così perfetto al di fuori, è al di dentro scisso o fiacco: è centemplazione d'artista, non più fede e sentimento. Questa dissonanza, tra una forma così finita e armonica e un contenuto così debole e contraddittorio ha la sua espressione ne' sentimenti che prevalgono a' tempi di transizione: la malinconia, la tenerezza, la delicatezza, il molle e voluttuoso fantasticare. E l'illustre malato, abbandonato ai flutti di questo doppio mondo, di un mondo che se ne va e di un mondo che se ne viene, e che, con tanta dolcezza e grazia, rappresenta una contraddizione a sciogliere la quale gli manca la coscienza e la forza, è Francesco Petrarca.

## IX.

## IL DECAMERONE.

Se ora apri il *Decamerone*, letta appena la prima novella, gli è come un cascar dalle nuvole e un domandarti col Petrarca: "Qui come venn'io o quando?," (*In vita*, CXXVI, 55). Non è una evoluzione, ma è una catastrofe o una rivoluzione, che da un dì all'altro ti presenta il mondo mutato. Qui trovi il medio evo non solo negato, ma canzonato.

Ser Ciapperello è un Tartufo anticipato di parecchi secoli, con questa differenza: che il Molière te ne fa venire disgusto e ribrezzo, con l'intenzione di concitare gli uditori contro la sua ipocrisia; dove il Boccaccio ci si spassa, con l'intenzione meno d'irritarti contro l'ipocrita che di farti ridere a spese del suo confessore e de' creduli frati e della credula plebe. Perciò l'arma del Molière è l'ironia sarcastica; l'arma del Boccaccio è l'allegria caricatura. Per giungere a queste forme e a queste intenzioni bisogna andare fino a Voltaire. Giovanni Boccaccio, sotto un certo aspetto, fu il Voltaire del secolo decimoquarto.

Molti se la pigliano col Boccaccio e dicono ch'egli guastò e corruppe lo spirito italiano. Egli medesimo in vecchiaia fu preso dal rimorso e finì chierico, cendannando il suo libro. Ma quel libro non era possibile se nello spirito italiano non fosse già entrato il guasto, se guasto s'ha a dire. Ove le cose, di cui ride il Boccaccio, fossero state venerabili, poniamo pure ch'egli avesse potuto ri-



derne, i contemporanei ne avrebbero sentita indignazione. Ma fu il contrario. Il libro parve rispondero a qualche cosa che volea da lungo tempo uscir fuori dalle anime, parve dire a voce alta ciò che tutti dicevano nel lero segreto, e fu applauditissimo; con tanto successo che il buon Passavanti se ne spaventò e vi oppose come antidoto lo *Specchio di penitenza*. Il Boccaccio fu dunque la voce letteraria di un mondo, quale era già confusamente avvertito nella coscienza. C'era un segreto: egli lo indovinò, e tutti batterono le mani. Questo fatto, in luogo di essere maledetto, merita di essere studiato.

Il carattere del medio evo è la trascendenza, un di là oltreumano ed oltre naturale, fuori della natura e dell'uomo, il genere e la specie fuori dell'individuo, la materia e la forma fuori della loro unità, l'intelletto fuori dell'anima, la perfezione e la virtù fuori della vita, la legge fuori della coscienza, lo spirito fuori del corpo, e lo scopo della vita fuori del mondo. La base di questa teologia filosofica è l'esistenza degli universali. Il mondo fu popolato di esseri o intelligenze, sulla cui natura molto si disputò: Sono esse idee divine? Sono generi e specie reali? Sono specie intelligibili? Questo edificio gemeva già sotto i colpi dei nominalisti, cioè di quelli che negavano l'esistenza de' generi e delle specie, e li chiamavano "puri nomi", e dicevano esistere solo il singolo, l'individuo. Sulla loro bandiera era scritto un motto divenuto così popolare: — Non bisogna moltiplicare enti senza necessità. —

L'ascetismo era il frutto naturale di un mondo teocratico spinto all'esagerazione. La vita quaggiù perdeva la sua serietà e il suo valore. L'uomo dimorava con lo spirito nell'altra vita. E la cima della perfezione fu posta nell'estasi, nella preghiera o nella contemplazione.

Così nacque la letteratura teocratica, così nacquero le leggende, i misteri, le visioni, le allegorie: così nacque la commedia, il poema dell'altra vita.

Il pensiero non aveva intimità, non calava nell'uomo e nella natura, ma se ne teneva fuori, tutto interno alla natura e alla qualità degli enti, che erano le stesse forze umane e naturali sciolte dall'individuo ed esistenti per sè stesso. Le astrazioni dello spirito divennero esseri viventi. E perchè le astrazioni, frutto dell'intelletto inesauribile nelle sue distinzioni e suddistinzioni, sono infinite, questi



esseri moltiplicarono nell'acuto intelletto degli scolastici. Come il mondo scolastico fu popolato di esseri astratti, così il mondo poetico fu popolato di esseri allegorici: l'uomo, l'anima, la donna, l'amore, le virtù, i vizi. Non erano persone, come le pagane divinità: erano semplici personificazioni.

Il sentimento, come frutto di inclinazioni umane e naturali, era peccato. Le passioni erano scomunicate. La poesia ora madre di menzogne. Il teatro, cibo del diavolo. La novella e il romanzo, generi di letteratura profani. Tutto questo si chiamava il "senso", e il luogo comune di questo mondo ascetico era la lotta del senso con la ragione, da fra Guittone a Francesco Petrarca. Il sentimento, reietto come senso e costretto ad esser ragione, strappato dal cuore umano, divenne anch'esso un universale, un fatto esteriore, ora simbolico, ora scolastico, o, come si diceva, "platonico". Il padre de' sentimenti, l'amore, divenne un fatto filosofico, forza unitiva, unità dell'intelletto e dell'atto. Così nacque la lirica platonica dal Guinicelli al Petrarca. Il senso e l'immaginazione si ribellavano contro questo platonismo. Ed è in questa ribellione, ancorachè poco scrutata e poco accentuata, che è la grandezza della lirica petrarchesca. Rappresentare i moti del cuore e della immaginazione nella loro naturalezza e intimità era vietato. E colui che più gustò di questo frutto proibito fu il Petrarca.

L'immaginazione era un istrumento dell'intelletto, destinata a creare forme e simboli di concetti astratti. Lo sa il povero Dante. Nessuno ebbe mai l'immaginazione così torturata. E nacquero forme simboliche o intellettuali, nella cui generalità scomparve l'individuo con la sua personalità. Erano forme tipiche: generi e specie, anzichè l'individuo. La regina delle forme, la donna, non potè sottrarsi a questa invasione degli universali, e rimase un ideale più divino che umano; bella faccia, ma faccia della sapienza, più amata che amante, e amata meno come donna che come scala alle cose celesti. Così nacquero Beatrice e Laura.

Certo, a nessuno è lecito parlare con poca riverenza di questo mondo dell'autorità, che segna un momento interessantissimo nella storia dello spirito umano e che ha pure il suo fondamento nella vita. L'illuminismo o il misticismo, la visione estatica, è un portato naturale dello



spirito nella sua alienazione dal corpo, ciò che dicevasi *vivere in astrazione*: momento di concitazione e di entusiasmo, che l'uomo pare più che uomo e sembra in lui parli un Dio o un demonio. Perciò quell'entusiasmo fu detto "furore divino", o "estro": qualità de' profeti e dei poeti, che sono tutt'uno per Dante. Questa elevazione dell'anima in sè stessa e al di sopra de' limiti ordinari della vita reale, è il lato eroico dell'umanità, il privilegio della giovinezza, la condizione di tutto le società primitive, quando, cessati i bisogni materiali, vi si sveglia lo spirito. Tutto ciò che ci fa disprezzare la vita e le ricchezze e i piaceri, è degno di stima.

Ma è uno stato di tensione e di disquilibrio che non può aver durata. L'arte, la coltura, la conoscenza e la esperienza della vita lo modificano e lo trasformano.

L'arte, impossessandosi di questo mondo, lo umanizza, lo accosta all'uomo e alla natura, lo mescola di altri elementi, vi fa penetrare le passioni e i furori del senso. Non ci hai ancora equilibrio; non ci hai qualche cosa che sia la vita nella sua intimità, insieme paradiso e inferno; ma già di rincontro al paradiso hai l'inferno, di rincontro a Beatrice hai Francesca da Rimini, o di rincontro a Dante, simbolo dell'umanità, hai Dante Alighieri, l'individuo in tutta la sua personalità. Nel *Canzoniere* quel mondo si spoglia pure le sue forme natio, teologiche, scolastiche, allegoriche, e prende aspetto più umano e naturale.

E se fosse durato ancora un pezzo nella coscienza, non è dubbio che l'arte vi si sarebbe compiutamente sviluppata; e come la visione e la leggenda divenne la *Commedia*, come Solvaggia divenne Beatrice, e Beatrice Laura, dal seno de' misteri sarebbe uscito il dramma, e molti generi di letteratura, ancora iniziali e abbozzati già nella *Commedia*, sarebbero venuti a maturità, come l'inno e la satira. Ma già quel mondo nel *Canzoniere* non ha più il calore dell'entusiasmo o della fede, e in quelle forme così eleganti lascia una parte della sua sostanza. Il sentimento religioso, morale, politico vive fiaccamente nella coscienza del poeta; e il posto rimasto vuoto è occupato dall'arte.

Questo infiacchirsi della coscienza, questo culto della bella forma fra tanta invasione di antichità greco-romana, sono i due fatti caratteristici della nuova generazione, che succede all'età virile e credente e appassionata di Dante.



Quegli uomini non si appassionano più per le dottrine e non cercano il vero sotto i "versi strani,": la bella veste li appaga. I loro studi non hanno più a guida l'investigazione della verità, ma l'erudizione: c'è il sapere per il sapere, come l'arte per l'arte. I *Fiori*, i *Giardini*, i *Conviti*, i *Tesori*, dove la sapienza sacra e profana era usata a scopo morale, danno luogo a raccolte semplicemente storiche ed erudite. Ci sono ancora gli scolastici, che chiamano il Petrarca un insipiente; ma le loro querele si spondono nel plauso universale, che pone il Petrarca accanto a Virgilio. E ceduto Virgilio non è più il mago, precursore del cristianesimo, e neppure il savio "che tutto seppe", (*Inf.*, VII, 3), ma è il dolce ed elegante poeta. Dante s'incorona da sé in Paradiso poeta, profeta e apostolo; i contemporanei incoronano nel Petrarca l'autore dell'*Africa*, della nuova *Eneide*. La coltura e l'arte sono i nuovi idoli dello spirito italiano.

Ma la coltura e l'arte non è il naturale fiorire di un mondo interiore, anzi è accompagnata con l'infacchirsi della coscienza, e si pone già per sé stessa, come un fatto estrinseco che abbia il suo valore in sé e sia a un tempo mezzo e scopo. È una coltura e un'arte *formale* non riscaldata abbastanza dal contenuto. Ci è lì dentro lo stesso mondo di Dante, ma c'è come ragione in lotta col sentimento e con l'immaginazione: lotta fiacca e inconcludente; scemato è il vigore della fede e della volontà.

Gli è che quel mondo mistico, fuori della natura e dell'uomo, appunto per la sua esagerazione non poteva avere alcun riscontro con la realtà. Ebbe la sua età dell'oro, evocata da Dante con tanta malinconia; ma a lungo andare doveva rimaner pura teoria, ammessa per tradizione e per abitudine e contraddotta nella vita pratica. Più alto era il modello, più visibile era la contraddizione e più scandalosa. Nel secolo di Dante e di Caterina grandi sono i lamenti e le invettive per la corruttela de' costumi, e specialmente ne' papi e ne' chierici che con l'esempio contraddicevano alle loro dottrine. Queste invettive divennero il luogo comune della letteratura, e ne odi l'eco, un po' rettorica, ne' versi eleganti del Petrarca contro l'avara Babilonia. Ma lo spettacolo, divenuto abituale e generale, non moveva più indignazione; e mentre Caterina ammoniva e il Petrarca satireggiava, il mondo continuava sua via. Al lato al misticismo vedevi il cinismo. Dirimpetto a Caterina vedevi Giovanna di Napoli.

La corruttela de' costumi non ora negazione ardita delle dottrine cristiane, anzi tutti si tenevano buoni cristiani ed erano zelantissimi contro gli eretici, e molti facevano all'ultimo penitenza. Ma era qualche cosa di peggio: era indifferenza, un oscurarsi del senso morale. Quel mondo viveva ancora nell'intelletto, non creduto e non combattuto, ozioso, senza alcuna efficacia su' sentimenti e sulle azioni.

In questa condizione degli spiriti, la coltura doveva avere un effetto deleterio. La parte leggendaria, fantastica, miracolosa di quel mondo doveva parere a quegli ingegni così svegliati cosa così poco seria come le prediche dei Frati contraddette dalla vita. Sparisce quel candore infantile di fede anche nelle cose più assurde, che tanto ci alletta negli scrittori antecedenti. Le classi colte cominciano a separarsi dalla plebe e a prendersi spasso della sua credulità. Esser credente era prima un titolo di gloria de' più forti ingegni. Essere incredulo diviene ora indizio di animo colto.

D'altra parte la maggiore coltura, generando un più vivo sentimento della natura e dell'uomo, doveva affrettare la rovina di un mondo così astratto e così estrinseco alla vita. Il reale, sconosciuto, doveva prender la sua rivincita; la natura, troppo compressa, doveva reagire a sua volta. Così di rincontro a quello spiritualismo esagerato sorgeva una reazione inevitabile: il naturalismo e il realismo nolla vita pratica.

Indi è che la coltura, in luogo di calare in quel mondo e modificarlo e trasformarlo e riabilitarlo nella coscienza, come fu più tardi in Germania, si collocò addirittura fuori di esso; o, lasciata la coscienza vuota, impiegò la sua attività ne' piaceri dell'erudizione e dell'arte.

Così quel mondo si trovò fuori della coscienza, senza lotta intellettuale, anzi rimanendo ozioso padrone dell'intelletto. Ci erano anche allora i liberi pensatori, soprattutto ne' conventi, ma erano sforzi isolati, sceviti; una lotta più seria era stata iniziata da' ghibellini, ma la rotta di Benevento e il trionfo durevole de' guelfi avea posto fine alla discussione e all'esame. Gli uomini amavano meglio scoprire e postillare manoscritti, e nelle cose di fede lasciar dire il Papa e vivere a modo loro.

Questo fu il naturale effetto della vittoria guelfa. Finiscono le lotte e le discussioni; successe l'indifferenza reli-



giosa e politica, fra tanto fiorire di cultura, di erudizione, di arte, di commeroi e d'industrie. Ci erano tutti i segni di un grande progresso: una più esatta conoscenza dell'autichità, un gusto più fine e un sentimento artistico più sviluppato, una disposizione meno alla fede che alla critica e all'investigazione, minor violenza di passioni, maggiore eleganza di forme: l'idolo di questa società doveva essere il Petrarca, nel quale riconosceva e incoronava se stessa. Ma sotto a quel progresso v'era il germe di una incurabile decadenza: l'infacciamento della coscienza.

Il *Canzoniere*, posto tra quei due mondi, senza esser nè l'uno nè l'altro, così elegante al di fuori, così fiacco e discorde al di dentro, è l'ultima voce, letteraria, rettorica ed elegiaca, di un mondo che si oscurava nella coscienza. I contemporanei applaudivano alla bella forma, o non cercavano e non si appassionavano pel contenuto, o come avveniva con la *Commedia*.

Quel mondo, divenuto letterario e artistico, anche un po' rettorico o convenzionale, non rispondeva più alle condizioni reali della vita italiana. Quel misticismo, quell'estasi dello spirito, che si rivela un'ultima volta con tanta malinconia e tenerezza nel Petrarca, era in aperta rottura con le tendenze e le abitudini di una società colta, erudita, artistica, dedita a' godimenti e alle cure materiali, ancora nell'intelletto cristiana, non scettica e non materialista, ma nella vita già indifferente o ineuriosa degli alti problemi dell'umanità. Il linguaggio era lo stesso, ma dietro alla parola non ci era più la cosa. Questo era il segreto di tutti, quel qualche cosa, non avvertito e non definito, ma che pur si manifestava con tanta chiarezza nella vita pratica. E colui che doveva svelare il segreto e dargli una voce letteraria, non usciva già dalle scuole: usciva dal seno stesso di una società che doveva così bene rappresentare.

Tutti i grandi scrittori erano usciti dall'Università di Bologna: Guinicelli, Cino, Cavalcanti, Dante, Petrarca.

Giovanni Boccaccio, nato il 1313, nove anni dopo il Petrarca e otto prima della morte di Dante, "non pienamente avendo imparato grammatica", come scrive Filippo Villani, "volendo e costringendolo il padre per cagione di guadagno, fu costretto ad attendere all'abbaco, e per la medesima cagione a peregrinare",

Il padre era un mercante fiorentino, e alla mercatura



indirizzò il figlio. Quando i giovani appena cominciavano i loro studi nella Università, il nostro Giovanni faceva, come si direbbe oggi, il commesso viaggiatore in servizio del padre, e il suo libro era la pratica e la conoscenza del mondo. Girando di città in città, si mostrava più dedito alle piacevoli letture e a' passatempi che all'esercizio della mercatura, e più uomo di spirito e di immaginazione che uomo d'affari. Era chiamato il poeta. Venuto in Napoli a ventitrè anni, menava vita signorile, bazzicava in corte, usava co' gentiluomini, spendeva largamente, amoreggiava, scribacchiava, leggechiava. Dicesi che alla vista della tomba di Virgilio rimase pensoso e sentì la sua vocazione poetica. Fatto è che il buon padre, visto che non se ne potea cavare un mercante, pensò farne un giurconsulto, e lo mise a studiare i canoni, con gran rincrescimento del giovane, che chiama sciupato il tempo messo a fare il mercante e ad imparare i canoni. Finalmente, libero di sè, si gittò agli studi letterarii, e, come portava il tempo, si diè al latino e al greco, e si empì il capo di mitologia e di storia greca e romana. E' menava la vita, mezzo tra gli studi e i piaceri, spesso viaggiando, non più a mercatare, ma a cercar manoscritti. Narrasi che a' 7 aprile del 1341 siasi nella chiesa di San Lorenzo invaghito di Maria, figlia naturale di re Roberto: certo, nella corte spensierata e licenziosa della regina Giovanna non potè prender lezione di buon costume nè di amori platonici. E volse lo studio e l'ingegno a rallegrare col suo spirito la corte e la sua non ingrata Maria, che con nome poetico chiamò Fiammetta. Il Petrarca non era ancora comparso sull'orizzonte: tutto era pieno di Dante, e tra' i suoi più appassionati era il nostro poeta. Frutto della sua ammirazione fu la *Vita di Dante*, uno de' suoi lavori giovanili. Ma egli poteva ammirarlo, non comprenderlo, perchè lo spirito di Dante non era in lui. Formatosi fuori della scuola, alieno da ogni seria cultura scolastica e ascetica, profano anzi che mistico ne' sentimenti e nella vita, si foggì un Dante a sua immagine. Chi vuol conoscere le opinioni e i sentimenti del nostro giovane, legga quel libro e vi troverà già la stoffa da cui uscì il *Decamerone*. Nessuna originalità e profondità di pensiero, nessuna sottigliezza di argomentazione; tutto vi è dimostrato, anche le più comuni verità: ma il fondamento della dimostrazione non è nell'intelletto, è nella memoria: non hai innanzi un pensa-

tere nè un disputatore, ma un erudito. Vuol mestrare l'ingratitude di Firenze verso Dante, ed ecco uscir fuori Selone "il cui petto uno umano tempio di divina sapienza fu reputato", (*Vita di Dante*, ed. Moutier, Firenze, 1823, 7), e la Siria, la Macedonia, la greca e la romana repubblica, e Atene, e Argo, o Smirne, e Piles, e Chios, e Colofon, e Mantova, e Sulmona, e Venosa, e Aquino. "Tu sola, conchiude il poeta, quasi i Camilli.. i Torquati, i Fabrizi, i Catoni, i Fabi, e gli Scipioni.... in te fussero.... aveudoti lasciato il tuo antico cittadino Claudiano cader dalle mani, non hai avuta del presente poeta cura, ma l'hai da te scacciato, sbandito, privatolo, se tu avessi potuto, del tuo soprannome", (*ivi*, 41). Volendo parlar di Dante, comincia *ab ovo*, dalla prima fondazione di Firenze; spesso lascia lì Dante ed esce in lunghe digressioni, tra le quali è notevole quella sulla natura della poesia. Secondo lui, il linguaggio poetico fu trovato per porgere *sacrate lusinghe* alla divinità, cen parole lontane "da ogni altro plebeo o pubblico stilo di parlare", e "sotto legge di certi numeri composte, per li quali alcuna dolcezza si sentisse e cacciassesi il rincrescimento e la noia". I poeti imitarono "dello Spirito Santo le vestigie"; perchè, come nella Divina Scrittura, "la quale *teologia* appelliamo, quando con figura di alcuna storia, quando col senso di alcuna visione", si mostra "l'alto mistero della Incarnazione del Verbo Divino, la vita di quello, le cose occorse nella sua morte, e la resurrezione vittoriosa....; così li poeti...., quando con finzioni di varii iddii, quando con trasmutazioni di uomini in varie forme, quando con leggiadre persuasioni ne dimostrano le cagioni delle cose, gli effetti delle virtù e de' vizi", (*ivi*, 52, 53). Poi spiega ciò che lo Spirito Santo volle mostrare nel rogo di Mosè, nella visione di Nabucodenosor, nelle lamentazioni di Geremia; e ciò che i poeti vollero mostrare in Saturno, Giove, Giunone, Nettuno e Plutone e nelle trasformazioni di Ercole in Dio e di Liccaone in lupo, e nella bellezza degli Elisi e nell'oscurità di Dite. E, ribattendo quelli che chiamano i poeti antichi inventori di favole *a niuna verità consonanti*, conclude che *la Teologia e la Poesia quasi una cosa si posson dire, anzi ehe la Teologia niuna altra cosa è che una poesia d'Iddio, e poetica finzione* (*ivi*, 53). L'erudito poeta non si arresta qui, e ci regala la favola di Dafne, amata da Febo e in lauro convertita, per darci spiegazione perchè



i poeti avovano la corona d'alloro. Di quello che fu il mondo interiore di Dante, qui non è alcun vestigio; invece il mondo esterno vi è sviluppato fino all'aneddoto, fino al pettegolezzo. Ci si vede uno spirito curioso e profano, che cerca il meraviglioso e lo straordinario negli accidenti umani, disposto a spiegarli con la superficialità di un erudito e di un uomo di mondo o *del secolo*, come si diceva allora. Spende le ultime pagine ad almanaccare sopra un sogno attribuito alla madre di Dante e vi fa pompa di tutta la sua erudizione. Sotto il suo sguardo profano Beatrice perde tutta la sua idealità, e l'amore di Dante, scacciato dalle sue regioni ascetiche e platoniche e scolastiche, acquista una tinta romanzesca. Il nostro Giovanni non si fa capace come Dante a nove anni abbia potuto amare Beatrice. Il caso gli pare strano o ne cerca diverse spiegazioni. Forse fu *conformità di complessioni e di costumi*, forse anche *influenza del cielo* (*Vita di Dante*, 18). Ma queste spiegazioni non lo appagano, e si ferma in quest'altra, che cava dall'esperienza. Dante, secondo lui, vide Beatrice in una festa il primo di maggio, quando "la dolcezza del cielo rivesto di suoi ornamenti la terra, e tutta per la varietà de' fiori mescolati fra le verdi fronde la fa ridente ,, , e " per isperienza veggiamo nelle feste, per la dolcezza de' suoni, per la generale allegrezza, per la dilicatezza de' cibi o de' vini, gli animi cziandio degli uomini maturi non che de' giovanetti ampliarsi e divenire atti a poter legghiermente esser presi da qualunque cosa che piace ,, (*Ivi*, 17, 18). Dante dunque amò fanciullo per la stessa ragione che può amare un uomo maturo; i cibi e i vini delicati e l'allegrezza generale, ecco ciò che dispose il suo animo all'amore. Beatrice era per Dante " angeletta bella e nova ,, , senza contorni o senza determinazioni, scesa di cielo a mostrare le bellezze e le virtù che le " piovono ,, dalle stelle. Tutto questo non entra al Boccaccio, il quale vuol puro spiegarsi come la potè parere un'angioletta; e si foggia nella profana immaginazione una bella immagine di fanciulla e la descrive così: " assai leggiadretta.... secondo la sua fanciullezza, e ne' suoi atti gentilesca e piacevole molto, con costumi e con parole assai più gravi e modeste che 'l suo picciolo tempo non richiedeva; e, oltre a questo, avea le fattezze del volto delicate molto e ottimamente disposte, e piane, oltre alla bellezza, di tanta onesta vaghezza, che quasi un'angioletta era reputata da molti ,, (*ivi*, 18). Ecco un'angio-



letta di carno; eccoci dalle mistiche altezze di Dante caduti in piena fisiologia e notomia. Dante amò perchè tra vivande e sollazzi l'animo è disposto ad amare, e Beatrice pareva quasi un'angioletta perchè era fatta così e così. Beatrice muore a ventiquattro anni; il nostro biografo non se ne maraviglia, perchè *un poco di soverchio di freddo o di caldo che noi abbiamo, da essere a non essere ci conduce* (*Vita di Dante*, 20). I parenti e gli amici per consolare Dante gli diedero moglie: "Oh menti cieche, oh tenebrosi intelletti!..." eselama il nostro scapolo e nemico dell'amore regolato. "Qual medico, egli aggiunge, s'ingegnerà di cacciare l'acuta febbre col fuoco, o 'l freddo delle midolla dell'ossa col ghiaccio o con la neve? certo niun altro se non colui, il quale con nuova moglie crederà le amorose tribolazioni mitigare," (*ivi*, 22). E qui, da uomo esperto della materia, parla della natura e de' fenomeni dell'amore e dell'indole delle donne, e delle noie e degli affanni de' mariti e compiangere il povero Dante. Dipinge con tocchi sicuri, o in certi punti è eloquente, perchè qui è in casa sua; udite queste periodo: "Possiamo pensare, quanti dolori nascondono lo camere, li quali da fuori, da chi non ha occhi la cui perspicacità trapassa le mura, sono reputati diletti," (*ivi*, 26). Ma Dante, secondo ch'egli narra, dimenticò presto moglie e Beatrice, e si diè all'amore delle donne: ciò che l'indusse al gran viaggio nell'altro mondo, ovo se ne fece così aspramente rimproverare da Beatrice. Il quale amore non pare poi un così gran peccato al nostro scapolo; "Chi sarà tra' mortali giusto giudice a condannarlo? Non io," (*ivi*, 66). Ed ecco venire innanzi l'erudito, e citare parecchi casi di uomini illustri vinti dalle donne: Giove, Ercole, Paride, Adamo, Davide, Salomone, Erode. Ti par di assistere a una parodia. Eppure niente è più serio. Il giovane è pieno di ammirazione verso Dante, che chiama un Iddio fra gli uomini, e credo con questa *Vita* riparare alla ingratitudine di Firenze e alzargli un monumento.

La *Vita di Dante* è una rivelazione. Qui dentro si manifesta l'autore in tutta la sua ingenuità o spontaneità: vi trovi il nuovo uomo cho si andava formando in Italia. Mette in un fascio mondo sacro e profano, Bibbia o mitologia, teologia e poesia; la teologia è una *poesia di Dio*, una *finzione poetica* (*ivi*, 59). Questa strana mescolanza era già comune al secolo: Dante stesso ne dava esempio. Ma



dove Dante tirava il mondo antico nel circolo del suo universo e lo battezzava, lo spiritualizzava, il Boccaccio sbattezza tutto l'universo e lo materializza. In teoria ammette la religione, e parla con riverenza della teologia che ci fa conoscere *la divina essenza e le altre separate intelligenze* (*Vita di Dante*, 16). Ma in pratica questo mondo dello spirito rimane perfettamente estraneo alla sua intelligenza e al suo cuore. Misticismo, platonismo, scolasticismo, tutto il mondo dantesco non ha alcun senso per lui. Non solo questo mondo gli rimane estraneo come coltura, ma ancora più come sentimento. E gli manca non solo il sentimento religioso, ma fino quella certa elevazione morale che talora ne fa le veci. Spento è in lui il cristiano e anche il cittadino. Non gli è mai venuto in mente che servire la patria e dare a lei l'ingegno e le sostanze e la vita è un dovere così stretto come è il provvedere al proprio sostentamento. Dietro al cittadino comincia a comparire il buon borghese, che ama la sua patria, ma a patto non gli dia molto fastidio e lo lasci attendere alla sua industria e non lo tiri per forza di casa o di bottega. De' guelfi e ghibellini è perduta la memoria, tanto che il Boccaccio crede doverno spiegare il significato. E non si persuade come Dante siasi potuto mescolare nelle pubbliche faccende, e ne reca la cagione alla sua vanità, ed ha quasi l'aria di dirgli: — Ben ti sta. — Non voglio dire con questo che il Boccaccio fosse uomo dispregiatore della religione o della virtù o della patria; solo era di costumi, pure tutti i doveri comuni della vita li adempiva con la stessa puntualità e diligenza degli altri, e molte legazioni gli furono commesse da' suoi concittadini. Ma l'età eroica ora passata; la nuova generazione non comprendeva più le lotte e le passioni de' padri; il carattere era caduto in quella mezzanità che non è ancora volgarità e non è più grandezza; della religione, della libertà, dell'uomo antico c'erano ancora le forme, ma lo spirito era ito. Di vita pubblica qualche apparenza era ancora in Toscana, sede della cultura; nelle altre parti era vita di corte. L'erudizione, l'arte, gli affari, i piaceri costituivano il fondo di questa nuova società borghese e mezzana, della quale ritratto era il Boccaccio, gioviale, cortigiano, erudito, artista. Se la malinconia dell'estatico Petrarca ti presentava un simulacro dell'uomo antico, la spensierata gioivialità del Boccaccio è l'ingresso nel mondo, a voce alta

e beffarda, della materia o della carno, la maledetta, il peccato; è il primo riso di una società più colta o più intelligente, disposta a burlarsi dell'antica; è la natura o l'uomo che, pure ammettendo l'esistenza di "separate intelligenze", non ne tien conto e fa di sè il suo mezzo e il suo scopo.

Questo tempo fu detto di transizione. Vivevano insieme nel seno degli uomini due mondi: il passato nelle sue forme se non nel suo spirito, ed un mondo nuovo che si affermava come reazione a quello, fondato sulla realtà presa in sè stessa e vuota di elementi ideali. Erano in presenza il misticismo, con le sue forme ricordevoli del mondo soprannaturale, e il puro naturalismo. Ma il misticismo, indebolito già nella coscienza, ora divenuto abituale e tradizionale, applaudito nel Petrarca non come il mondo sacro, ma come un mondo artistico e letterario. Il naturalismo al contrario sorgeva allora in piena concordia con la vita pratica e co' sentimenti, con tutti gli allettamenti della novità. Questo mutamento nello spirito dovea capovolgere la base della letteratura. Il romanzo e la novella, rimasti generi di scrivere volgari e scomunicati, presero il sopravvento. Al mondo lirico con le sue estasi, le sue visioni e le sue leggende, il suo entusiasmo, succede il mondo epico o narrativo, con le sue avventure, le sue feste, le sue descrizioni, i suoi piaceri e le sue malizie. La vita contemplativa si fa attiva; l'altro mondo sparisce dalla letteratura; l'uomo non vive più in ispirito fuori del mondo, ma vi si tuffa e sente la vita e gode la vita. Il celeste e il divino sono proscritti dalla coscienza: vi entra l'umano e il naturale. La base della vita non è più quello che dee essere, ma quello che è; Dante chiude un mondo; il Boccaccio ne apre un altro.

Mettiamo ora il piè in questo mondo del Boccaccio. Che vi troviamo? Opere latine di gran mole: una specie di dizionario storico, ove hai tutte le antiche forme mitologiche usate da' poeti e con le loro spiegazioni allegoriche, e i fatti degli uomini illustri e delle celebri donne; libri tradotti in francese, in tedesco, in inglese, in ispannuolo, in italiano, di cui si fecero moltissime edizioni, accolti con infinito favore da' contemporanei, come una nuova rivelazione dell'antichità. Prima ci erano le enciclopedie e i "fiori", e i "giardini", ove si raccoglieva ciò che gli antichi pensarono in filosofia, in etica, in rettorica; il Boe-



caocio raccoglie quello che gli antichi immaginarono, quello che operarono. Al mondo del puro pensiero succede il mondo dell'immaginazione e dell'azione. Vediamolo ora all'opera. Quest'uomo, che ha pieno il capo di tanta erudizione greca e latina, che ammira Dante perchè ha saputo molto bene imitare Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano, e a cui di fiorentino è rimasto l'amore del bello idioma e il sentimento dell'arte, è insieme il trovatore e il giullare della Corte, rallegrata dalle suo facezie e dai suoi racconti; è l'erede della "gaja scienza"; sa a menadito romanzi francoesi, italiani e provenzali, e scrive per sollazzarsi e per sollazzare. Ci erano in lui parecchi uomini non ben fusi: l'erudito, l'artista, il trovatore, il letterato e l'uomo di mondo.

Ecco uscirgli dall'immaginazione il *Filocolo*. Il titolo è greco, come più tardi è il *Filostrato* e come sarà il *Decamerone*. La materia è tratta da un romanzo spagnuolo, ed è gli amori di Florio e Biancofiore. Ma si tratta della Spagna pagana, al tempo di Roma pagana, quando già vi penetrava il cristianesimo. La materia è tale che il giovane autore vi può sviluppare tutto le sue tendenze. Ai giovani innamorati e alle amoroze donzello consacra "i nuovi versi, i quali — egli dice loro — non vi porgeranno i crudeli inondamenti dell'antica Troia, nè le sanguinose battaglie di Farsaglia...., ma udirete i pietosi avvenimenti dell'innamorato Florio e della sua Biancofiore, i quali vi fiano graziosi molto", (*Filocolo*, ed. Moutier, Firenze, 1829, t. I, 9). Probabilmente i giovani vaghi e le donne innamorate avrebbero desiderato una storia di amore più breve e meno dotta. Ma come resistere alla tentazione? Il giovine ci ficca dentro tutta la mitologia, o ad ogni menoma occasione esce fuori con la storia greca o romana. Giulia, uccisole il marito, nell'ultima disperazione parlando all'uccisore, cita Ecuba o Cornelia. Nè la mitologia ci sta a pigione, come semplice colorito, ma è la vera macchina del racconto, come in Omero e Virgilio. E se Giove, Pluto, Venere, Pallade e Cupido fossero personaggi vivi, avremmo un grottesco non dispiacevole; ma sono personificazioni ampollose o rettoriche, formate dalla memoria, non dall'immaginazione. Ancoora, visto che teologia e poesia sono una stessa cosa, la teologia è paganizzata, e Dio diviene Giove, e Lucifero diviene Pluto: sì che pagani e cristiani, inimicandosi a morte, usano le stesse forme e adorano gli stessi iddii.



Macchinismo vuoto, che s'intramette dappertutto e guasta il linguaggio naturale del sentimento, introducendo ne' fatti e nelle passioni un'espressione artificiale e metaforica. Volendo dire giovani innamorati si dice: "i quali avete la vela della barca della vaga mente dirizzata a' venti che muovono dalle dorate penne ventilanti del giovane figliuolo di Citerea „ (*Filocolo*, t. I, 8). L'avvicinarsi della sera è espresso così: "I disiosi cavalli del sole caldi per lo diurno affanno si bagnavano nelle marine acque d'occidente „ (*ivi*, 18). Altrove è detto: "L'aurora aveva rimossi i notturni fuochi, e Febo avea già rasciutte le brinose erbe „ (*ivi*, 15). Nasce uno stile pomposo o freddo, che invano l'autore cerca incalorire con le figure rettoriche, in cui è maestro. Spesseggiano le interrogazioni, le esclamazioni, le personificazioni, le apostrofi; il sentimento si sviluppa dalle cose e si pone per sè stesso in una forma ampollosa o pretenziosa. Il prode Lelio è ucciso sul campo di battaglia, e il poeta vi recita su questa magnifica tirata rettorica: "Oh misera fortuna, quanto seno i tuoi movimenti vari e fallaci nelle mondane cose!... Ove sono i molti tesori che tu con ampia mano gli avevi dati? Ove i molti amici? Ove la gran famiglia? Tu gli hai con subito giramento tolte tutte queste cose, e il suo corpo senza sepoltura morto giace negli strani campi. Almeno gli avessi tu concedute le romane lacrime, o le tremanti dita del vecchio padre gli avessero chiusi i morienti occhi, o l'ultimo onore della sepoltura gli avesse potuto fare.... „ (*ivi*, 53). Giulia sviene; *gli spiriti... vagabondi pare che vadano per lo vicino aere*; e il poeta fa una lunga apostrofe a Lelio, che lei semiviva abbandona, o dice di Amore: "Deh! quanto Amore si portò villanamente tra voi, avendovi tenuti insieme con la sua virtù tanto tempo caramente congiunti, e ora, nell'ultimo partimento, non consentì che voi v'avessi insieme baciati o almeno salutati „ (*ivi*, 42). I personaggi fanno spesso lunghe orazioni con tutti gli artifici della rettorica, com'è la parlata di Pluto a' ministri infernali, imitata dal Tasso (*Gerus.*, IV, 9). Spesso la sensualità si scopre tra le lacrime. Giulia si straccia i capelli e si squarcia le vesti; il giovane deplore quello *isconcio tirare che traeva i biondi capelli dell'usato modo e ordine*, e aggiunge: "I vestimenti squarciati mostravano le colorito membra, che in prima soleano nascondere „ (*ivi*, 54). Non mancano qua e colà tratti affettuosi, e anche modi e forme di dire semplici, efficaci;



ma rimane il più spesso fuori dell'uomo e della natura, involuppato in perifrasi, circonlocuzioni, aggettivi, orazioni, descrizioni e citazioni; ci si sente una viva tendenza al reale, guastata dalla retorica e dall'erudizione. Accampandosi nel mendo antico e portandovi protensioni erudite e rettoriche, la letteratura, se da una parte si emancipava da quel mondo teologico-scolastico che sorgeva come barriera tra l'arte e la natura, s'intoppava dall'altra in una nuova barriera: un mondo mitologico-rettorico.

Il successo del *Filocolo* alzò l'animo del giovane a più alto volo. Pensò qualche cosa come l'*Eneide*, e scrisse la *Teseide*. Ma niente era più alieno dalla sua natura che il genere eroico, niente più lontano dal secolo che il suono della tromba. Qui hai assedi, battaglie, congiure di Dei e di uomini, pompose descrizioni, artificiosi discorsi, tutto lo scheletro e l'apparanza di un poema eroico; ma nel suo spirito borghese non entra alcun sentimento di vera grandezza, e Teseo e Arcita o Palemone e Ippolito ed Emilia non hanno di epiche che il mantó. Il suo spirito è disposte a veder le cose nella loro minutezza, ma più scende nei particolari, più l'oggetto gli si sminuzza e scioglie, sì che ne perde il sentimento e l'armonia. Le armi, i modi del combattere, i sacrifici, le feste, tutta l'esteriorità è rappresentata con la diligenza e la dottrina di un erudito; ma dov'è l'uomo? e dev'è la natura? Dei suoi personaggi, carichi di emblemi e di medaglie antiche, si è perduto la memoria. Ecco un campo di battaglia. Egli vede con molta chiarezza i fenomeni che ti presenta, ma è la chiarezza di un naturalista, scompagnata da ogni movimento d'immaginazione; ci è l'immagine, manca il fantasma, que' sottitutesi e que' chiarescuri, che ti danno il sentimento e la musica delle cose:

Dopo il crudele e dispietato assalto  
 Orribile per suoni è per fedite,  
 Là fatto prima sopra il rosso smalto,  
 Si dileguaron le polveri frite;  
 Non tutte, ma tal parte, che da alto  
 Ed ancora da basso eran sentite  
 Parimento e vedute di costoro  
 Le opere e 'l marziale aspro lavoro. (Teseide, VIII, 86).

È un'ottava prosaica, dove un fenomeno comunissimo è sminuzzate con la precisione e distinzione di un anatomico, non di un poeta. Il Tasse tutte condensa in un



verso solo che ti presenta in unica immagine il campo di battaglia:

La polve ingombra ciò eh'al sangue avanza. (*Gerus.*, XX, 52).

La stessa prosaica maniera trovi nell'ottava seguente:

Il sangue quivi de' corpi versato  
 E de' cavalli ancor similmente,  
 Aveva tutto quel campo inaffiato,  
 Onde attuttata s'era veramente  
 E la polvere e 'l fumo: imbragaeciato  
 Di sangue era ciascun destrier corrente,  
 O qualunque romo vi fosse caduto,  
 Benchè a caval poi fosse rivenuto. (*Teseide*, VIII, 87).

Qui il sangue è talmente analizzato negli oggetti e congiunto con particolari così vuoti e insignificanti, che se ne perde l'impressione. Alla grande maniera, sobria, rapida, donsa, di Dante, del Petrarca, succede il prolisso, il diluito e il volgare. Chi ricorda descrizioni simili nell'Ariosto e nel Tasso, vi troverà le stosse cose, ma vive e mobili, piene di sentimento e di significato. Nel canto duodecimo descrive la bellezza di Emilia da' capelli fino alle anche, anzi fino a' piedi; e non si contenta di passare a rassegna tutto le parti del corpo, chè di ciascuna fa minuta descrizione, e non solo nel quale, ma nel quanto, sì che pare un geometra misuratore. Dello ciglia dice:

Più che altra cosa  
 Nerissime e sottil, nelle qua' lata  
 Bianchezza si vedea lor dividendo,  
 Nè il debito passavan sè estendendo. (*Ivi*, XII, 55).

Ecco un'ottava similmente prosaica su' capelli:

Dico che li suoi crini parean d'oro,  
 Non per treccia ristretti ma soluti,  
 E pettinati sì che in fra loro  
 Non n'era un torto, e cadean sostenuti  
 Sopra li candidi omeri, nè fôro  
 Prima nè poi sì be' giammai veduti:  
 Nè altro sopra quelli ella portava,  
 Che una corona eh' assai si stimava. (*Ivi*, XII, 54).

Ottave e versi soffrono malattia di languore: così procede il suono fiacco e sordo.

La *Teseide* è indirizzata a Fiammetta, e copertamente e sotto nomi greci espone una vera storia d'amore. Ma la gravità del soggetto e le intenzioni letterarie soperchia-



rono l'autore e lo tirarono in un mondo epico pel quale non era nato. Meglio riuscì nel *Filostrato*, dove lo scheletro greco e troiano, esattamente ripredotto nella sua superficie, è penetrato di una vita tutta moderna. L'allusione non è in questo o quel fatto, come nella *Teseide*, ma è nello spirito stesso del racconto. I languori di Troilo, gli artefici di Pandaro, che è il mezzano, le resistenze sempre più deboli di Griseida, le gradazioni voluttuose di un amore fortunato, le arti e le lusinghe di Diomede presso Griseida, la sua vittoria e le disperazioni di Troilo, questo non è epico e non è cavalleresco se non solo ne' nomi de' personaggi; è una pagina tolta alla storia secreta della corte napoletana; è il ritratto della vita borghese, collocata di mezzo fra la rozza ingenuità popolana e l'ideale vita feudale o cavalleresca. Qui per la prima volta l'amore, squarciato il velo platonico, si manifesta nella sua realtà ed autonomia, separato da' suoi antichi compagni, l'onore e il sentimento religioso; e non è già amore popolano ma borghese, cioè a dire raffinato, pieno di tenerezze e di languori, educato dalla coltura e dall'arte. Mancati tutti gli altri sentimenti della vita pubblica e religiosa, non rimane altra poesia che della vita privata. La quale è vil prosa, quando il fine del vivere non è che il guadagno, ed è nobilitata dall'amore; vivere tra' godimenti di amore, con l'animo lontano da ogni cupidigia di onori e di ricchezze, questo è l'ideale della vita privata, nella quale la parte seria e prosaica è rappresentata dal mercante. È un ideale che il Boccaccio trova nella sua propria vita, quando volse le spalle alla mercatura e si diede a' piacevoli studi e all'amore. Descritti in morbidissime ottave i voluttuosi ardori di Troilo e Griseida, il poeta, calda ancora l'immaginazione, così prorompe:

Deh! pensin qui gli dolorosi avari,  
 Che hiasiman chi è innamorato,  
 E chi, come fan essi, a far denari  
 In alcun modo non s'è tutto dato,  
 E guardin se, tenendoli ben cari,  
 Tanto piacer fu mai da lor prestato,  
 Quanto ne presta amore in un sol punto  
 A cui egli è con ventura congiunto.  
 Ei diranno di sì, ma mentiranno;  
 E questo amor dolorosa pazzia  
 Con risa e con ischerni chiameranno;  
 Senza veder che sola un'ora fia



Quella che s'è o' danari perderanno,  
 Senza aver gioia saputo che sia  
 Nella lor vita. Iddio gli faccia tristi,  
 Ed agli amanti doni i loro acquisti. (*Filostrato*, III, 3<sup>e</sup>).

Ottave sconnesse o saltellanti, assai inferiori alle bellissime che precedono; il poeta sa meglio descrivere che ragionare; puro ci senti per entro un po' di calore, e la conclusione è felicissima; è un modo súbito e vivace di immaginazione come di rado gl'incontra.

Sotto aspetto epico questo racconto è una vera novella con tutte le situazioni divenute il luogo comune delle sterie d'amore: i primi ardenti desiri, l'intramessa di un amico pietoso e le ritrosie della donna, le raffinate velleità del godimento, la separazione degli amanti, le promesse e i giuramenti e gli svenimenti della donna, la sua fragilità e i lamenti e i furori del tradito amante. Sotto vernice antica spunta il mondo interiore del Boccaccio: una mellezza sensuale dell'immaginazione congiunta con una disposizione al comico e al satirico. La infedeltà di Griseida lo fa uscire in questo ritratto della donna:

Giovine donna è mobile, e vogliosa  
 È degli amanti molti, e sua bellezza  
 Estima più che allo specchio, e pomposa  
 Ha vanagloria di sua giovinezza;  
 La qual quanto piacevole e vezzosa  
 È più, cotanto più seco l'apprezza:  
 Virtù non sente nè conoscimento,  
 Volubil sempre come foglia al vento. (*Ivi*, VIII, 30).

A Beatrice e Laura succede Griseida; all'amore platonico l'amore sensuale; al volo dell'anima verso la sua patria, il cielo, succede il tripudio del corpo. La reazione è compiuta. A Dante succede il Boccaccio.

La contraddizione prende quasi aria di parodia inconscia nell'*Amorosa visione*. La *Commedia* è imitata nel suo disegno e nel suo meccanismo. Anche il Boccaccio ha la sua visione. Anch'egli incontra la bella donna, che dee guidarlo all'altura, che è *principio e cagion di tutta gioia* (*Inf.*, I, 78), via a salute e pace. Ma, dove nella *Commedia* si va "di carne a spirito", sino al sommo Bene, in cui l'umano è compiutamente divinizzato o spiritualizzato, dove nella *Commedia* il sommo Bene è scienza, e contemplazione, qui il fine della vita è l'umano, e la scienza è il principio, e l'ultimo termine è l'amore, o la fine del sogno è in questi versi:



Tutto stordito mi riscossi allora,  
 E strinsi a me lo braccia, e mi credea  
 Infra esse Madonna avervi ancora. (*Amorosa visione*, XLIX, 46).

Il Paradiso del Boccaccio è un tempio dell'umanità, un nobile castello, oho ricorda il Limbo dantesco, ricco di sale splendido e storiato, come sono le pareti del purgatorio. Ed è tutta la storia umana che ti viene innanzi in quelle pitture. Dante invoca le Muse, l'alto ingegno; il Boccaccio invoca Venere:

O somma e graziosa Intelligenza,  
 Che movi il terzo cielo, o santa Dea,  
 Metti nel petto mio la tua potenza. (*Ivi*, II, 1).

Una scala assai stretta mena al castello, e sulla piccola porta è questa scritta:

. . . . . questa  
 Picciola porta mena a via di vita,  
 Posto che paia nel salir molesta:  
 Riposo eterno dà cotal salita.  
 Dunque salite su senza esser lenti:  
 L'animo vinca la carne impigrita. (*Ivi*, II, 64).

Eccoci nella prima sala. E vi son pinte le sette scienze, e via via schiere di filosofi o poi di poeti, a quel modo che fa Dante nel Limbo. Tutto il canto quinto è consacrato a Virgilio o a Dante, del quale dice:

Costui è Dante Alighier fiorentino,  
 Il qual con eccellente stil vi scrisse  
 Il sommo Ben, le Pene, e la gran Morte:  
 Gloria fu delle Muso mentre visse  
 Nè qui rifiutan d'esser sue consorte. (*Ivi*, V, 84).

Dalla sala delle Muse si passa nella sala della Gloria. E ti sfilano innanzi moltitudine di uomini venuti in fama, quasi un quadro della storia del mondo. Da Saturno e Giove scendi all'età de' giganti e degli eroi; poi giungi agli uomini e alle donne illustri di Grecia e di Roma; in ultimo viene la cavalleria ne' suoi due oircoli di Arturo o Carlomagno, sino all'ultimo oavaliere, Federico II, e l'occhio si stende a Carlo di Puglia, Corradino, Ruggeri di Loria e Manfredi. Il poeta dà libero corso alla sua vasta erudizione, intento più a raccogliere esempi che a lumeggiarli; sicchè nessuno de' suoi personaggi è giunto a noi oosi vivo come è l'Omero e l'Aristotele del Limbo dantesco e l'Omero del Petrarca.



Siamo infine nella sala di Amore e Venere. E come innanzi la storia, qui vien fuori la mitologia, e senti le prodezze amorose di Giove, Marte, Bacco e Pluto ed Ercole. Poi vengono gli amori di Giasone, Tesco, Orfeo, Achille, Paride, Enea, Lancillotto.

Scienza, gloria, amore: ecco la vita quando non vi si intrometta la Fortuna e colpisca Cesare o Pompeo nel sommo della felicità. Percorsi i circoli della vita, comincia il tripudio o la beatitudine; e non sono già le danze delle "luci sante", nel trionfo di Cristo o degli Angeli, ma le voluttuose danze di un paradiso maomettano o le danze delle ninfe napoletane a Baia. Il poeta s'innamora; e mentre in sogno si tuffa negli amorosi dilette e tiene fra le braccia la donna, si sveglia, e la sua guida gli dice:

ciò che porse  
Il tuo dormire alla tua fantasia  
Tutto averai. (Amorosa visione, L, 13).

E mentre la visione si dilegua, ella lo raccomanda al *Sir di tutta pace* (ivi, L, 94), all'Amore.

Con le stesse forme e con lo stesso disegno di Dante il Boccaccio riesce a un concetto della vita affatto opposto: alla glorificazione della carne, nella quale è il riposo e la pace. La *divina commedia* qui è cavata fuori del soprannaturale, in cui Dante aveva involupata l'umanità e se stesso e il suo tempo, ed è umanizzata, trasformata in un real castello, sede della coltura e dell'amore. Se non che il Boccaccio non vide che quelle forme contemplative e allegoriche, naturale involuero di un mondo mistico e soprannaturale, mal si attagliavano a quella vita tutta attiva e terrena, ed erano disformi al suo genio, superficiale ed esterno, privo di ogni profondità ed idealità: perciò riesce monotono, prolisso e volgare. Oggi, a tanta distanza, e'è difficile a concepire come non abbia trovato subito il suo genere, che è la rappresentazione della vita nel suo immediato, sciolta da ogni involuero non solo teologico e scolastico ma anche mitologico e cavalleresco. Ma lento è il processo dell'umanità anche nell'individuo, che passa per molte prove e tentennamenti prima di trovare se stesso. Il Boccaccio, amico delle Muse, stima co' suoi contemporanei che *le cose volgari non possono fare un uomo letterato* e che si richiedono *più alti studi*. E gli alti studi sono il latino e il greco, la conoscenza dell'antichità. Il



suo maggior titolo di gloria era l'ampia erudizione, che lo rendeva superiore a Dante ed anche al suo *Silvano*, il Petrarca. Trova innanzi a sè forme consacrate e ammirate, le forme epiche di Virgilio e Stazio, le forme liriche di Dante e di *Silvano*; e in quelle forme vuol realizzare un mondo prosaico cho gli si move dentro. Nei suoi primi lavori salta fuori tutto il suo mondo greco-romano, mitologico e storico, con grande ammirazione de' contemporanei. Gli amori di Troilo e Griseida, d'Arcita e Palemone passarono le Alpi e fecondarono l'immaginazione di Chaucer; i quadri storici e mitologici della sua *Visione* ispirarono molti *Saggi* e molti *Tempi* dell'umanità. Chi legge i *Reali di Francia* e tante scarse traduzioni di romanzi francesi allora in voga, può concepire che gran miracolo dovè parere la *Teseide*, il *Filostrato* o il *Filocolo*. Anche nelle sue *Rime* si vede l'uomo nuovo alle prese con forme vecchie. Vi trovi il solito repertorio, l'innamoramento, i sospiri, i desiri, i pentimenti, il volgersi a Dio e alla Madonna; ma la bella unità lirica del mondo di Dante o del Petrarca è rotta, ed ogni idealità è scomparsa. Dietro alle stesse forme è un diverso contenuto, che mal vi si adagia. La donna in nome è ancora un'angioletta, ma che angio! Ella sta, non raccolta e modesta nella sua ingenuità infantile, come Bice, o nella sua casta dignità come Laura; ma, *all'ombra di mille arbori fronzuti, in abito leggiadro e gentile* tende lacci con gli occhi vaghi e col cianciar donnesco (Sonetto XXXVIII). Hai la donna vezzosa e civettuola d'una vita comune, ed un amante distratto, che ora esala sospiri profani in forme platoniche o tradizionali, ora pianta lì la sua angioletta e si sfoga contro i suoi avversari, e ragiona della morte e della fortuna o inveisce contro le donne:

Elle donne non son, ma doglia altrui,  
 Senza pietà, senza fè, senz'amore,  
 Liete del mal di chi più lor credette. (Sonetto XXXV).

Perchè meglio si comprenda questa disarmonia tra forme convenzionali e un contenuto nuovo, guardiamo questo sonetto:

Su la poppa sedea d'una barchetta,  
 Che 'l mar segando presta era tirata,  
 La donna mia con altre accompagnata,  
 Cantando or una or altra canzonetta.  
 Or questo lito ed or quest'isoletta,  
 Ed ora questa ed or quella brigata



Di donne v'sitando, era mirata  
 Qual discesa dal ciel nuov'angioletta.  
 Io che, seguendo lei, vedeva farsi  
 Da tutte parti incontro a rimirarla  
 Gente, vedea come miracol novo:  
 Ogni spirito mio in me destarsi  
 Sentiva, e, con Amor di commendarla  
 Vago, non vedea mai il ben ch'io provo. (Sonetto XXXII).

Il sonetto comincia bene, in forma disinvolta e fresca, ancorachè per la parto tecnica un po' trascurata. In quelle giovanette che cantano a mare e vanno a visitare le amiche e sono ammirate dalla gente, vedi una scena tutta napoletana, e ti corre innanzi Baia, sede di segrete delizie che destano le furie gelose del poeta:

Perir possa il tuo nome, Baia, e il loco. (Sonetto IV).

Ma questa bella scena alla fine si guasta, col solito spirito e col solito Amore vago di commendare, e riesco in una freddezza. Chi vuol vedere un sonetto affatto moderno, dove l'autore si è sciolto da ogni involucri artificiale e ti coglie in atto la vita di Baia con le sue soavità e le licenze, senta questo:

Intorno ad una fonte, in un pratello  
 Di vordi erbette pieno e di bei fiori,  
 Sedeano tre angiolette, i loro amori  
 Forse narrando; ed a ciascuna il bello  
 Viso adombrava un verde ramoscello  
 Che i capei d'òr cingea, al qual di fuori  
 E dentro insieme i dua vaghi colori  
 Avvolgeva un soave venticello.  
 E dopo alquanto l'una alle due disse,  
 Com'io udii: — Deh! se per avventura  
 Di ciascuna l'amante or qui venisso,  
 Fuggiremo noi quinci per paura? —  
 A cui le due risposer: — Chi fuggisse,  
 Poco savia saria con tal ventura. — (Sonetto XII).

Qui senti il Boccaccio in quella sua mescolanza di sensuale e malizioso. Gli scherzi del venticello sono abbozzati con l'anima di un Satiro che divora con gli occhi la preda, e la chiusa cinica così inaspettata ti toglie a ogni idealità e ti gitta nel comico. Qui il Boccaccio trova sè stesso. Fu chiamato *Giovanni della tranquillità* per quella sua spensierata giovialità, che lo tenea lontano da ogni esagerazione delle passioni e tiravalo nel godimento e nel gusto della vita reale. E quantunque si doglia dell'epiteto come d'una ingiuria e lo rifiuti sdegnosamente, pure è là il suo



genio e la sua gloria, e non dove sfoggia in forme rettoriche sentimento ed erudizione. Fu chiamato anche *uomo di vetro*, per una total sua mobilità d'impressioni e di risoluzioni, di cui sono esempio le *Rime*, dove invano cerchi l'unità organica del *Canzoniere* e un disegno qualunque, avvolto il poeta dalle onde delle impressioni e della vita reale e de' suoi studi e reminiscenze classiche. Pure, tra molte volgarità trovi un elevato sentimento dell'arte o, com'egli dice, l'amor delle Muse che lo trae d'inferno, come chiama la terra deserta dalle Muse. Vidi — egli canta —

. . . . . una ninfa uscire  
D'un lieto bosco, e verso me venire  
Co' crin ristretti da verde corona.  
A me venuta, disse: — l' son colei,  
Che fo di chi mi segue il nome eterno,  
E qui venuta sono ad amar presta:  
Lieva su, vieni; — ed io già di costei  
Acceso, mi levai; and'io, d'inferno  
Uscendo, entrai nell'amorosa festa. (Sonetto, XXVIII).

Da questo clovato sentimento dell'arte è uscito il sonetto sopra Dante, scritto con una gravità e vigore di stile così insueto, che farebbe quasi dubitare sia cosa sua:

Dante Alighieri son, Minerva oscura  
D'intelligenza e d'arte, nel cui ingegno  
L'eleganza materna aggiunse al segno,  
Che si tien gran miracol di natura.  
L'alta mia fantasia pronta o sicura  
Passò il tartareo e poi il celeste regno,  
E 'l nobil mio volume feci degno  
Di temporale e spirital lettura.  
Fiorenza gloriosa ebbi per madre,  
Anzi matrigna a me pietoso figlio,  
Colpa di lingue scellerate e ladre.  
Ravenna fummi albergo del mio esiglio;  
Ed ella ha il corpo, e l'alma il sommo Padre,  
Presso cui invidia non vince consiglio. (Sonetto CVIII).

La stessa disparità tra le forme e il contenuto troviamo nella *Fiammetta* e nel *Corbaccio* o *Laberinto d'amore*, Sono due generi nuovi e pel contenuto affatto moderni. La *Fiammetta* è un romanzo intimo e psicologico, dove una giovane amata e abbandonata narra ella medesima la sua storia, rivelando con la più fina analisi le sue impressioni. Il *Corbaccio* è la satira del sesso femminile fatta dal vendicativo scrittore, canzonato da una donna. La scelta di



questi argomenti è felicissima. L'autore volge le spalle al medio evo o inizia la letteratura moderna. Di un mondo mistico-teologico-scolastico non è più alcun vestigio. Oramai tocchiamo terra: siame in cospetto dell'uomo e della natura. Abbiamo una pagina di storia intima dell'anima umana, colta in una forma seria e diretta nella *Fiammetta*, in una forma negativa e satirica nel *Corbaccio*. La letteratura non è più trascendente ma immanente, cioè a dire vede l'uomo e la natura in sé stessa e non in forme estrinseche e separate, mitologiche e allegoriche. Ma il Boccaccio non sa trovare le forme convenienti a questo contenuto. Per rappresentarlo nella sua verità non aveva che a mettersi in immediata comunione con quello ed esprimere le sue impressioni così naturali e fresche come gli venivano. Ma s'accosta a questo mondo con l'animo preoccupato dall'erudizione, dalla storia, dalla mitologia e dalla retorica, e lo vede, lo dipinge a traverso di queste forme. L'impressione giungendo nel suo spirito vi è immediatamente falsificata, nè si riconosce più dietro a quel denso involucro, che, se non è teologico-scolastico, è pur qualche cosa di più strano, è mitologico-retterico. Nasce una nuova trascendenza, la cui radice non è nel naturale sviluppo del pensiero religioso e filosofico, come l'antica, ma nell'avviamento classico preso dalla coltura. Fiammetta, abbandonata da Panfile, prima di fare i suoi lamenti vuol vedere come in Virgilio si lamenta Didone abbandonata, pensando che a lei non è lecito di lamentarsi in altra guisa (*Fiammetta*, cap. VIII). E se vuol consolarsi cercando compagni al suo dolore, ti fa un trattato di storia antica, narrando tutti i casi infelici di amore degli antichi Iddii ed eroi. E so sogna, cerca in Ovidio la spiegazione de' sogni. Vuol dire che sente vergogna di palesare i suoi godimenti amorosi? E ti definisce la vergogna e ragiona lungamente de' suoi effetti sulle donne (*ivi*, cap. I). Vuol esprimere gioia, speranza, timore, dolore, ira, gelesia? E analizza ciascuno di questi sentimenti, facendo tesoro di tutti i luoghi topici registrati da Aristotele. Bisogna vedere con che diligenza il Sansovino nota tutti i luoghi etici e patetici e le imitazioni e le erudizioni della *Fiammetta*, a guida de' maestri e degli scolari. Dante, "Minerva oscura", potè spesso tra le nebbie delle sue allegorie attingere il mondo reale, perchè era artista, e, se è scolastico, non è mai retterico: il Boccaccio non può distrigarsi da quel mondo artificiale e coglier la



natura, perchè gli manca ogni società di vita interiore nel pensiero e nel sentimento, e vi supplisce con le esagerazioni e le amplificazioni. Che dirò delle sue descrizioni così minute come le sue analisi, e tutte di seconda mano, non ispirate dall'impressione immediata della natura? Veggasi il suo inverno e la primavera e l'autunno, e tutto le sue descrizioni della bellezza virile e femminile, fatte con la squadra e col compasso. Così gli è venuto scritto un romanzo prolisso, noioso, in guisa che, a sentir quegli eterni lamenti della Fiammetta che aspetta Panfilo, siamo tentati di dire: — Panfilo torna presto! che non la sentiamo più. —

Più conforme al suo genio è il *Corbaccio*, satira delle donne. Ma, come il burlato è lui, le risa sono a sue spese, specialmente quando si lamenta che una donna abbia potuto farla a lui, che pure è un letterato. Vi mostra egli così poco spirito come nella lettera a Nicolò Acciajoli, che il Petrarca grecizzando chiamava Simonide, dove loda le alte strida perchè, invitato alla corte di Napoli, gli sia toccata quella cameraccia e quel lettaccio, ed esce in vituperi, in minacce, in pettegolezzi resi ancora più ridicoli da quella forma ciceroniana. Come qui minaccia e vituperava e inveisce alla latina, così nel *Corbaccio* satireggia con la storia, co' luoghi comuni degli antichi poeti, narrando fatti o allegorie e ammassando noiosi ragionamenti. L'ordito è semplicissimo. Il Boccaccio, beffato da una donna, si vuole uccidere, ma il timore dell'inferno ne lo tiene, e pensa più saviamente a vivere e a vendicarsi, non col ferro ma, come i letterati fanno, con *concordare di rime* o *distender di prose*. Fra questi pensieri si addormenta e si trova in sogno nel Laberinto d'amore o Valle incantata, una specie di selva dantesca, dove gli appare un'ombra, ed è il marito della donna, che nel purgatorio espia la troppa pazienza avuta con lei. Costui gli espone tutte le cattive qualità delle donne, a cominciare dalla sua. E quando si è bene sfogato, lo conduce sopra di un monte altissimo, onde vede il Laberinto metter capo nell'inferno. Questa vista guarisce il Boccaccio del mal concetto amore. Come si vede, la satira non è rappresentazione artistica ma esposizione, in forma di un trattato di morale, de' vizi femminili. Nondimeno trovi qua o là dei bei motti e novelle graziose e descrizioni vivaci dei costumi delle donne, con l'uso felicissimo del dialetto fiorentino: com'è la donna in chiesa, che "incomincia una dolente filza di

paternostri, dall'una mano nell'altra e dall'altra nell'una trasnutandogli senza mai dirne niuno „, o la donna che con le sue gelosie nen dà tregua al marito, o “ di ciarlaro mai non resta, mai non molla, mai non fina: dälle, dälle, dälle, dalla mattina infino alla sera, o la notte ancora non sa restare „. Nelle sue gelose querele si rivela il vero genio del Boccaccio: una forza comica accompagnata con vera felicità di espressione, attinta in un dialetto così vivace e già maturo, pieno di scorciatoie, di frizzi, di motti, di grazie. Citiamo alcuni brani: “Credi tu ch'ì sia abbagliata o ch'io non sappia a cui tu vai dietro? a cui tu vuogli bene? o con cui tutto il dì favelli?... Misera me, che è cotanto tempo ch'io ci venni, e pur una volta ancora non mi dicesti:.... — Amor mio, ben sia venuta. — Ma, alla croce di Dio, ch'io farò di quelle a te che tu fai a me. Or son io così sparuta? Non son io così bella come la cotale? ma sai che ti dico? chi due becche bacia, l'una convien che puzzi. Fatti in costà: se Iddio m'aiuti, tu non mi toccherai: va' dietro a quello di oui tu so' degno, chè certo tu nen eri degno di aver me, e fai bene ritratto di quello che tu se'. Ma a fare a far sia „ (Corbaccio, ed. Montier, 189). Questa è lingua già degna di Plauto; e il *Corbaccio* è sparso di cotali scene, degne di colui che aveva già scritto il *Decamerone*.

Fra tanti peccati che il marito tradito o l'amante burlato attribuiscono alla donna c'è pur questo: che “ le sue orazioni e i suoi paternostri sono i romanzi franceschi „, e “ tutta si stritola quando legge Lancellotto o Tristano.... nelle camere segretamente „. E anche “ legge la *canzone dello indovinello*, e quella *di Florio e di Bianceflore* e simili altre cose assai „. Sono preziose rivelazioni sulla letteratura profana e proibita, allora in voga. Ma, se peccato c'è, il maggior peccatore era il Boccaccio per l'appunto, che per piacere alle donne scrivea romanzi. Puro è lecito credere ch'elle leggevano con più gusto la nuda storia “ francesca „ di Florio e Bianceflore, che l'imitazione letteraria fatta dal Boccaccio, detta *Filocolo*, dove Biancofiore (*Blanchefleur*) è chiamata all'italiana Biancofiore. Alle donne caleva poco di mitologia e storia antica; e se tanta erudizione è artificio rettorico poteva parere oosa mirabile al suo maestro di greco, Pilato, e a' latinisti e grecisti che erano allora i letterati, le donne, oho cercavano ne' libri il piacer loro, facevano de' suoi scritti poca stima, e, “ oio che peggio era, per lui, Aristotile, Tullio, Virgilio e Tito

Livio e molti altri illustri uomini, creduti suoi amici o domestici, come fango scalpitavano e schernivano... In verità, le donne col loro senso naturale erano migliori giudici in letteratura che Leonzio Pilato e tutti i dotti.

Quelli che chiamarono tranquillo il nostro Giovanni espressero un concetto più profondo che non pensavano. La tranquillità è appunto il carattere del nuovo contenuto ch'egli cercava sotto forme pagane. La letteratura del medio evo è tutt'altro che tranquilla; anzi il suo genio è l'inquietudine, un carcere continuo, il di là senza speranza di attingerlo. Il suo uomo è sospeso da terra con gli occhi in alto, accesi di desiderio. L'uomo del Boccaccio è, al contrario, assiso, in ozio idillico, cen gli occhi vòlta alla madre terra, alla quale domanda e dalla quale ottiene l'appagamento. Ma al Boccaccio non piace esser chiamato tranquillo, inconsapevole che la sua forza è lì dov'è la sua natura. E si prova nel genere eroico e cavalleresco, e nelle confessioni della *Fiammetta* tonta un genere lirico-tragico. Tentativi infelici di uomo che non trova ancora la sua via. L'indefinito è negato a lui, che describe la natura con tanta minutezza di analisi. Il sospiro è negato a lui, che numera ad uno ad uno i fenomeni del sentimento. L'eroico e il tragico non può allignare in un'anima idillica e sensuale. E quando vi si prova, riesce falso e retorico. Perciò non gli riesce ancora di produrre un mondo, cioè una totalità organica, armonica e concorde. Nel suo mondo epico-tragico-cavalleresco penetra uno spirito eterogeneo e dissolvente, che rende impossibile ogni formazione artistica, il naturalismo pagano: spirito invitto, perchè è il solo che vivo al di dentro di lui, il solo che si possa dire il suo mondo interiore. E quando gli riesce di coglierlo nella sua semplicità e verità, come gli si move al di dentro, allora trova sè stesso e diviene artista. Questo mondo, gittato come frammento discorde e caotico ne' suoi romanzi epici e tragici, par fuori in tutta la sua purezza nel *Ninfale fiesolano* e nel *Ninfale d'Ameto*.

Qui l'autore, volgendo le spalle alla cavalleria e ai tempi eroici, rifà con l'immaginazione i tempi idillici delle antiche favole e dell'età dell'oro, quando le Deità scendevano amicamente nella terra popolata di Ninfie, di pastori, di fauni e di satiri. La mitologia non è qui elemento errante fuori di posto in mondo nen suo: è lei tutto il mondo.

Questo mondo mitologico primitivo è un inno alla Na-



tura. Nel *Ninfale fiesolano* la ninfa sacra a Diana, vinta dalla natura, manca al suo voto ed è trasmutata in fonte. L'animo del racconto è il dolce peccato, nel quale cadono Africo e Mensola, non per corruzione o depravazione di cuore, ma per l'irresistibile forza della natura nella piena semplicità ed innocenza della vita: sì che, saputo il fatto, ne viene compassione alla stessa Diana. Indi a poco so-  
praggiunge Atalante e con la guida del figlio della colpa, nato da Mensola, distrugge gli asili sacri a Diana, e marita le Ninfe per forza, ed edifica Fiesole, ed introduce la civiltà e la coltura. Così il mondo mitologico perisce con le sue selvatiche istituzioni, e comincia il viver civile conforme alle leggi della natura e dell'amore.

Il racconto è diviso in sette parti o canti ed è in ottava rima. L'autore, non costretto a gonfiare le gote nè a raffinare i sentimenti, si fa cullare dolcemente dalla sua immaginazione in questo mondo idillico, e descrive paesaggi e scene di famiglia e costumi pastorali con una facilità che spesso è negligenza, non è mai affettazione o esagerazione. La tromba è mutata nella zampogna, suono più umile, ma uguale e armonioso: l'ottava procede piana e naturale, talora troppo rimessa; e non mancano di bei versi imitativi. Africo e Mensola debbono dividersi, chè l'ora è tarda; e il poeta dice:

. . . . . partir non si sanno  
Ma or si partono, or tornano, or vanno. (*Ninfale fies.*, V, 54).

Altrove dice:

Sempre mirandosi avanti ed intorno,  
Se Mensola vedea, poneva mente. (*Ivi*, II, 26).

Frequente è in lui l'uso dello sdrucciolo in mezzo al verso e quell'entrare de' versi l'uno nell'altro, che slega e intoppa le sue ottave eroiche, ma dà a queste ottave idilliche un aspetto di naturalezza o di grazia. Il suo periodo poetico, saltellante e imbrogliato nella *Teseide*, qui è corrente e spedito, assai prossimo al linguaggio naturale e familiare:

Ella lo vide prima che lui lei,  
Perchè a fuggir del campo ella prendea:  
Africo la senti gridare: — omei —  
E poi guardando fuggir la vedea:  
E infra sè disse: — per certo costei  
È Mensola —; e poi dietro le correa;  
E si la prega, e per nome la chiama,  
Dicendo: — aspetta quel che tanto t'ama. — (*Ivi*, II, 27).

Africe dorme; e il padre dice alla moglie, Alimena:

. . . . . — o cara sposa,  
 Nostro figliuol mi pare addormentato,  
 E molto ad agio in sul letto si posa,  
 Sì che a destarlo mi parria peccato;  
 E forse gli saria cosa gravosa  
 Sed io l'avessi del sonno svegliato. —  
 — E tu di' vero, — diceva Alimena, —  
 Lascial posaro e non gli dar più pena. —

(*Ninfale fiesolano*, III, 6).

Manca il rilievo: per soverchia naturalozza si casca nol triviale e nel vulgare. Più tardi verrà il grande artista, che calerà in questo mondo della natura e dell'amore appena sbizzato e pur ora uscite alla luce, e gli darà l'ultima o perfotta forma.

Simile di disegno ma in più larghe preporzioni è il *Ninfale d'Ameto*. È il trionfo della natura e dell'amore sulla barbarie de' tempi primitivi. E il barbaro qui non è la Ninfa sacrata a Diana, chio per violenza di natura rompe il voto; ma è il pastore abitatore della foresta co' Fauni o le Driadi, che, scendendo al piano, lascia la alpina ferità e prende abito civile. Il luego della scena comincia in Fiosele, negli antiohissimi tempi detta Cerito, quando vi abitavano lo Ninfe e non era venuto ancera Atalante a cacciarle via e introdurvi cestumi umani. Così l'*Ameto* si cellega col *Ninfale fiesolano*. Il pastore Ameto erra e caccia su pel mente e per la solva, quando un dì affaticato giungo co' suoi cani al piano, presso il Mugnone; e riposando e trastullandosi co' cani, gli giunge all'orechio un dolce canto, e guidato dalla melodia scopre più giovanotte intorno alla bellissima Lia. Sono Ninfe non sacrate a Diana, ma a Venere. Lia racconta nella sua canzone la steria di Narciso, *bellissimo e crudo cacciatore* (*Ameto*, ed. Moutier, 12), che, rifiutando il caro amore delle donne e innamorato della sua immagine, fu convertito in fiere. Ameto parte pensoso, recando seco l'immagine di Lia. Venuta la primavera, torna al piano, e cerca e chiama Lia, desorivendo la sua bellezza e offrondele doni:

Tu se' lucente e chiara più che 'l vetro,  
 E assai dolce più ch'uva matura;  
 Nel cuor ti sento, ov'io sempre t'impetro.  
 E siccome la palma inver' l'altura  
 Si stende, così tu, vie più vezzosa,  
 Che 'l giovanetto agnel no la pastura.



E se' più cara assai e' graziosa,  
 Che le fredde acque a' corpi faticati  
 O che le fiamme a' freddi o ch'altra cosa.  
 E i tuoi capei più volte ho simigliati  
 Di Cerere a le paglie secche e bionde,  
 D'intorno crespi al tuo capo legati...  
 Vienne, ch'io serbo a te giocondo dono,  
 Che io ho còlta fiori in abbondanza,  
 Agli occhi bei, d'odor soave e buono.  
 E siccome suol esser mia usanza,  
 Le ciriege ti serbo, e già per poco  
 Non si riscaldan per la tua distanza.  
 Con queste bianche e rosse come fuoco  
 Ti serbo gelse, mandorle e susine,  
 Fravole e bozzacchioni in questo loco;  
 Belle peruzze e fichi senza fine,  
 E di tortole ho preso una nidiata,  
 Le più belle del mondo e piccoline. (Ameto, 26, 27).

Si avvicinano i giorni sacri a Venere, e nel suo tempio traggono pastori e fauni e satiri e ninfe, e Ameto trova la sua Lia fra bellissime Ninfe, delle quali contempla le bellezze partè a parte, fatto giudice esperto e amoroso. E tutti fan cerchio a un pastore che canta le lodi di Venere, e di Amore. Sopravvengono altre Ninfe, le quali *non umane pensava, ma Dee*, e contempla rapito celesti bellezze, e di pastore si sente divenuto amante, dicendo: "Io, usato di seguire bestie, amore poco avanti da me non saputo seguendo, non so come mi convertirò in amante seguendo donne „ (ivi, 37, 49). Le belle Ninfe gli siedono intorno ed egli scioglie un inno a Giove e canta la sua conversione. Questi sono gli antecedenti del romanzo, sparsi di vaghi-sime descrizioni di bellezze femminili in quella forma minuta e stancante che è il vezzo dell'autore. Lia propone che ciasouna Ninfa canti la sua storia e canti la Deità reverita da lei, acciocchè *oziose, come le misere fanno, non passino il chiaro giorno* (ivi, 58). Sedute in cerchio e posto in mezzo Ameto come loro presidente o antistite, cominciano i loro racconti. Sono sette Ninfe: Mopsa, Emilia, Adiona, Aorimonia, Agapes, Fiammetta e Lia, ciascuna consacrata a una divinità, Pallade, Diana, Pomena, Bellona, Veure, delle quali si cantano le lodi. Ne' racconti delle Ninfe vedi la vittoria dell'amore e della natura sulla ferina salvatichezza degli uomini, e all'ozio bestiale tener dietro le arti di Pallade, di Diana, di Astrea, di Pomena, e di Bellona: la cultura e l'umanità. Ti vedi innanzi svi-



lupparsi tutte il mondo della cultura, e cominciare da Atene ed in ultimo posare in Etruria, dove l'autore cen giusto orgoglio pene il principio della cultura. Da ultimo apparisce luce una e trina, entro la quale guardando Ameto, Mopsa "gli occhi asciugandoli, da quelli levò l'oseura caligine", sì che nella triforme ravvisa la celeste e santa Venere, madre di amore puro e intellettuale. Tuffato nella fonte da Lia, gittati i panni selvaggi e lavato di ogni lordura, si sente "di brutto fatto uomo", e "vede chi sieno le Ninfe, le quali più all'occhio cho all'intelletto orano piacite, o ora all'intelletto p'acciono più che all'occhio; discerne quali sieno i templi e quali le Dee di cui cantano e chenti sieno i loro amori; e un poco in sè si vergogna de' concupisceveli pensiori avuti", (*Ameto*, 193, 194). Le Ninfe, le quali non sone altro che le scienze e lo arti della vita civile, tornano alla celeste patria, e Ameto canta la sua relenzione dallo stato selvaggio.

Questo disegno evidentemente è uscito da una testa giovanile, ancora sotto l'azione di tutti i diversi elementi di quella cultura. Palpabili sono le reminiscenze della *Divina Commedia*. Lia e Fiammetta ricordano Matilde e Beatrice. Il concetto nella sua sostanza è dantesco: è l'emancipazione dell'uomo, il quale, percorse le vie del senso e dell'amore sensuale, è dalla scienza innalzato all'amore di Dio. Anche la forma allegorica è dantesca, non essendo quelle apparizioni che simboli di concetti e figure di quelle "separate intelligenze", che prosiedono alle stelle e regolano i modi dell'animo. Tutto questo si trova involuppato in un mondo mitologico, che è la sua negazione, animato da un naturalismo spinto sino alla licenza. Apuleio e Longo contendono con Dante nel cervello dello scrittore. Il romanzo, che nell'intenzione dovrebbe essere spirituale, è nel fatto soverchiate da un vivo sentimento della bella natura e de' piaceri amorosi. Si vodo il giovane, che sta con Dante in astratto, ma ha pieno il capo di mitologia, di romanzi greci e franceschi, di avventuro licenziose, e fa di tutto una mescolanza. Se qualche cosa in questa neiosa lettura ti alletta, è dove lo scrittore si abbandona alla sua natura, com'è la comica descrizione che Acrimonia fa del suo vecchio marito, nel quale intravvedi già il povero dottore, a cui Paganino rubò la moglie (*Dec.*, Giorn. II, 10); e com'è qua e là qualche pittura e sentimento idillico. Pure, in un mondo così dissenante e seordato si sviluppa chiara-



mente un entusiasmo giovanile per la coltura e l'umanità. Ci si sente il secolo cho scuote da sè la rozza barbarie e s'incammina fidente verso un mondo più colto e polito. Ameto si spaglia il ruvido abito del medio evo, e, guidato dalle Muso, prendo aspetto gentile e umana. Le ombre del misticismo si diradano nel tempio di Venere. Dante canta la redenzione dell'anima noll'altro mondo. Il Boccaccio canta la fine della barbarie e il regno della coltura. È lo spirito nuovo, da cui più tardi uscirà Loroenzo de' Modici e Poliziano.

Gittando ora un solo sguardo su questi lavori, si possono raccogliere con chiarezza i caratteri della nuova coltura: Le teorie in astratto rimangono lo stesso o il Boccaccio pensa come Dante. Ma nel fatto lo spirito abbandona il cielo e si raccoglie in terra; perde la sua idealità e la sua inquietudine, o divieno tranquillo, calato tutto o soddisfatto nella materia della sua centeniplaziono. A un mondo lirico di aspirazioni indefinite, espresso nella visione e nell'estasi, succede un mondo epico, che ha no' fatti umani o naturali il suo principio e il suo termine. Il poeta in luogo d'idealizzare realizza, cioè a dire fugge le forme sintetiche e comprensivo che gittano lo spirito in un di là da esso, e cerca una forma nella qualo la immaginazione si trovi tutta o si riposi. Non ci è più il *forse* o il *parere*, non una forma appena abbozzata quasi velo di qualcos'altro, ma una forma terminata e chiusa in sè e corpulenta, nella quale l'oggetto è minutamente analizzato nelle singole parti: alla terzina succede l'analitica ottava. Rimangono ancora le torzine, o le visioni o le allegorie, i sonetti e le canzoni, ma come formo prettamente convenzionali e d'imitazione, sciolte dallo spirito che le ha generate: il passato per lungo tempo si continua come morta forma in un mondo mutato. Succedono formo giovani e nuovo, più conformi a un contenuto opioo. Sul mendo inquieto delle allegorie e dello visioni si alza il sereno e tranquillo mondo pagano, con le sue doità umanizzate, con la sua natura animata, col suo vivo sentimento della bellezza, con la sua disinteressata contemplazione artistica. Queste tendonzo non trovano seddisfazione in un contenuto eroico o cavalleresco, perohè la serietà di una vita eroica o cavallerosca è ita via insieme col medio evo e non è più nella coscienza, e non può essere altro che imitazione letteraria e artificio rettorico.



Più conveniente a quelle forme è la vita idillica, ne' cui tranquilli ozi, nella cui semplicità e chiarezza l'anima, agitata dalle lotte politiche e turbata dalle ombre di un mondo trascendente, si raccoglie come in un porto e si riposa. L'idillio è la prima forma nella quale si manifesta questa nuova generazione, fiacca e stanca, pur colta ed erudita, che chiama barbara la generazione passata e celebra i nuovi tempi della coltura e dell'umanità, invocando Venere e Amore.

Specchio di questa società, nelle sue fluttuazioni, nelle sue imitazioni, nelle sue tendenze, è il Boccaccio. I suoi tentennamenti e le sue dissonanze provengono dalla coesistenza nel suo spirito d'elementi vecchi e nuovi, vivi e morti, mescolati. Un doppio involuero, mistico e mitologico, circonda come una nebbia questo mondo della natura.

Fra questi tentennamenti si andò formando il *Decamerone*. Il Boccaccio lascia qui cavalleria, mitologia, allegoria, e tutto il suo mondo classico, tutte le sue reminiscenze dantesche; e si chiude nella sua società, e ci vive e ci gode, perchè ivi trova sè stesso, perchè vive anche lui di quella vita comune. Par così facile attingere la società in questa forma diretta e immediata: pur si vede quanto laboriosa gestazione è necessaria, perchè esca alla luce il mondo del tuo spirito.

Quel mondo esisteva prima del *Decamerone*. In Italia abbondavano romanzi e novelle e *canzoni latine*, canti licenziosi. Le donne, come abbiám visto, leggevano secretamente tra loro questi libri profani, e i novellatori intrattenevano le liete brigate con racconti piacevoli e licenziosi. Il fondo comune de' romanzi erano le avventure de' cavalieri della Tavola rotonda e di Carlomagno. Nell'*Amorosa visione* il Boccaccio cita un gran numero di questi eroi ed eroine: Artù, Lancillotto, Galeotto, Isotta la bionda, Chedino, Palamides, Lionello, Tristano, Orlando, Oliviero, Rinaldo, Guttifrè, Roberto Guiscardo, Federico Barbarossa, Federico II. Egli medesimo scrisse romanzi per far piacere alle donne; e, rifatto il romanzo di Florio e Biancofiore, cercò un teatro più conforme ai suoi studi classici ne' tempi eroici e primitivi delle greche tradizioni. Pure, le novelle doveano riuseire più popolari e più gradite, perchè più conformi a' tempi e a' costumi. E se ne affazionavano o inventavano di ogni sorta, serie e comiche,



morali o osceno, variate e abbellito dai novellatori secondo i gusti dell'uditorio. La novella era dunque un genere vivente di letteratura, lasciato in balia dell'immaginazione e, come materia profana e frivola, trascurata dagli uomini colti. Rivale della novella ora la leggenda coi suoi miracoli e le sue visioni. Gli uomini colti si tenevano alto in una regione loro propria e lasciavano a' frati i *Fioretti di san Francesco* e la *Vita del beato Colombini*, o a' buon-temponi la semplicità di Calandrino o le avventure galanti di Alatiol.

In questo mondo profano e frivolo entrò il Boccaccio, con non altro fine che di scrivere cose piacevoli e far cosa grata alla donna che glie ne avea data commissione. E raccolse tutta quella materia informe e rozza, trattata da illetterati, o ne fece il mondo armonico dell'arto.

Dotte ricerche sonosi fatto sulle fonti dalle quali il Boccaccio ha attinte le sue novelle. E molti credono si tolga qualche cosa alla sua gloria, quando sia dimostrato che la più parte de' suoi racconti non sono sua invenzione, quasi che il merito dell'artista fosse nell'inventare, e non piuttosto nel formare la materia. Fatto è che la materia, così nella *Commedia* e nel *Canzoniere* come nel *Decamerone*, non uscì dal cervello di un uomo, anzi fu il prodotto di una elaborazione collettiva, passata per diverse forme iusino a che il genio non l'obbo fissata o fatta eterna.

Ci erano in tutti i popoli latini novelle sotto diversi nomi, ma non c'era la Novella, o tanto meno il Novelliere, in cui i singoli racconti fossero composti ad unità e divenissero un mondo organico. Questo organismo vi spirò dentro il Boccaccio, e di racconti diversi di tempi, di costumi e di tendenze fece il mondo vivente del suo tempo, la società contemporanea, della quale egli avea tutte le tendenze nel bene e nel male.

Non è il Boccaccio uno spirito superiore, che vedo la società da un punto elevato e ne scopre le buone e cattive parti con perfetta e severa coscienza. È un artista che si sente uno con la società in mezzo a cui vive, e la dipinge con quella mezza coscienza che hanno gli uomini fluttuanti fra le mobili impressioni della vita senza darsi la cura di raccogliersi o analizzarle. Qualità che lo distingue sostanzialmente da Dante e dal Petrarca, spiriti raccolti ed estatici. Il Boccaccio è tutto nel mondo di



fuori, tra' dilette e gli ozi e, le vicissitudini della vita, e vi è occupato e soddisfatto, e non gli avviene mai di piegarsi in sè, di chinare il capo pensoso. Le rughe del pensiero non hanno mai traversata quella fronte e nessun'ombra è calata sulla sua coscienza. Non a caso fu detto Giovanni della tranquillità. Sparisce con lui dalla nostra letteratura l'intimità, il raccoglimento, l'estasi, la inquieta profondità del pensiero, quel vivere dello spirito in sè, nutrito di fantasmi e di misteri. La vita sale sulla superficie e vi si liscia e vi si abbellisce. Il mondo dello spirito se ne va: viene il mondo della natura.

Questo mondo superficiale, appunto perchè vuoto di forze interne e spirituali, non ha serietà di mezzi e di scopo. Ciò che lo muove non è Dio nè la scienza, non l'Amore unitivo dell'intelletto e dell'atto, la grande base del medio evo; ma è l'istinto o l'inclinazione naturale: vera e violenta reazione contro il misticismo. Ti vedi innanzi una lieta brigata, che cerca dimenticare i mali e le noie della vita passando le calde ore della giornata in piacevoli racconti. Era il tempo della peste, e gli uomini con la morte innanzi si sentivano sciolti da ogni freno e si abbandonavano al carnevale della loro immaginazione. Di questo carnevale il Boccaccio aveva l'immagine nella Corte ove avea passati i suoi più bei giorni, attingendo le sue ispirazioni in quel letame, sul quale le Muse e le Grazie sparsero tanti fiori. Un congegno simile trovi già nell'*Ameto*, un decamerone pastorale: se non che, ivi i racconti sono allegorici e preordinati ad un fine astratto; non c'è lo spirito della *Divina Commedia*, ma ce n'è l'ossatura. Qui al contrario i racconti non hanno altro fine che di far passare il tempo piacevolmente, e sono veri mezzani di piacere e d'amore, il vero Principe Galeotto, titolo italiano del novelliere, velato pudicamente da un titolo greco. I personaggi evocati nell'immaginazione da diversi popoli e tempi appartengono allo stesso mondo, vuoto al di dentro, corpulento al di fuori. Personaggi, attori, spettatori e scrittore sono un mondo solo, il cui carattere è la vita tutta al di fuori, in una tranquilla spensieratezza.

Questo mondo è il teatro de' fatti umani abbandonati al libero arbitrio e guidati ne' loro effetti dal caso. Dio o la Provvidenza ci sta di nome, quasi per un tacito accordo, nelle parole di gente caduta nella più profonda in-



differenza religiosa, politica o morale. E non c'è neppure quella intima forza delle cose, che crea la logica degli avvenimenti e la necessità del loro cammino; anzi l'attrattivo del racconto è proprio nell'opposto, mostrando le azioni umane per il capriccio del caso riuscire a un fine affatto contrario a quello che ragionevolmente si poteva presupporre. Nasce una nuova specie di meraviglioso, generato non dall'intrusione nella vita di forze oltrenaturali sotto forma di visioni o miracoli, ma da uno straordinario concorso di accidenti non possibili ad essere preveduti o regolati. L'ultima impressione è che signore del mondo è il caso. Ed è appunto nel vario giuoco delle inclinazioni o delle passioni degli uomini sottoposte a' mutabili accidenti della vita, che è qui il *Deus ex machina*, il Dio di questo mondo.

E poichè la macchina è il meraviglioso, l'imprevisto, il fortuito, lo straordinario, l'interesse del racconto non è nella moralità degli atti, ma nella loro straordinarietà di caso o di effetti. Non già che il Boccaccio sconosca il mondo morale e religioso ed alteri le nozioni comuni intorno al bene od al male; ma non è questo di che si preoccupa e che lo appassiona. Poco a lui rileva che il fatto sia virtuoso o vizioso; ciò che importa è che possa stuzzicare la curiosità con la straordinarietà degli accidenti e dei caratteri. La virtù, posta qui a fare effetto sull'immaginazione, manca di semplicità e di misura, e diviene anch'essa un istrumento del meraviglioso, condotta ad una esagerazione che scopro nell'autore il vuoto della coscienza ed il difetto di senso morale. Esempio notevole è la Griselda (Giornata X, 10.<sup>a</sup>), il personaggio più virtuoso di quel mondo. La quale, per mostrarsi buona moglie, soffoca tutti i sentimenti della natura e la sua personalità e il suo libero arbitrio. L'autore, volendo foggiare una virtù straordinaria che colpisca di ammirazione gli uditori, cade in quel misticismo contro di cui si ribella e che mette in gioco, collocando l'ideale della virtù femminile nell'abdicazione della personalità, a quel modo che, secondo l'ideale teologico, la carne è assorbita dallo spirito e lo spirito è assorbito da Dio. Si rinnova il sacrificio di Abramo, e il Dio che mette la natura a così crudele prova è qui il marito. Similmente la virtù in Tito e Gisippo (Giorn. X, 8.<sup>a</sup>) è collocata così fuori del corso naturale delle cose, che non ti alletta come un esempio, ma ti stu-



pisce come un miracolo. Ma virtù eccezionali e spettacolose sono rare apparizioni, e ciò che spesso ti occorre è la virtù tradizionale di tempi cavallereschi e feudali: una certa generosità e gentilezza di re, di principi, di marchesi, reminiscenze di storie cavalleresche ed eroiche in tempi borghesi. La qual virtù è in questo: che il principe usa la sua potenza a protezione dei minori, e soprattutto degli uomini valenti d'ingegno e di studi e poco favoriti dalla fortuna, come furono Primasso o Bergamino, verso i quali si mostrarono magnifici l'abate di Cligny e Can Grande della Scala (Giorn. I, 7.<sup>a</sup>). Così è molto commendato il primo Carlo d'Angiò, il quale, potendo rapire e sforzare due bellissime fanciulle figliuole di un ghibellino, amò meglio dotarle magnificamente e maritarle (Giorn. X, 6.<sup>a</sup>). La virtù in questi potenti signori è di non fare malvagio uso della loro forza, anzi di mostrarsi liberali e cortesi. Già cominciava in quel mondo a parer fuori una classe di letterati, che viveva alle spese di questa virtù, celebrando con giusto cambio una magnificenza della quale assaporavano gli avanzi. L'anima altera di Dante mal vi si piegava, nè gli fu ultima cagione d'amarezza quel mendicare la "vita a frusto a frusto", e "scendere e salir per l'altrui scale". Ma i tempi non erano più all'eroica; e il Petrarca si lasciava dotare e mantenere da' suoi mecenati, e il Boccaccio vivea de' rilievi della corte di Napoli, comicamente imbestiato quando il mantenimento non era dicevole a un par suo, disposto da' buoni o da' cattivi cibi al panegirico o alla satira. Talo è il tipo di ciò che in questo mondo boecacevole è chiamato la virtù: una liberalità e gentilezza d'animo, che dalle castella penetra nelle città e fino ne' boschi, asilo de' masnadieri, della quale sono esempio Natan, e il Saladino, e Alfonso, e Ghino di Tacco, e il negromante di Ansaldo (Giorn. X, 3.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>). Questo, se non è propriamente senso morale, è pur senso di gentilezza, che raddolcisce i costumi o spoglia la virtù del suo carattere teologico e mistico, posto nell'astinenza e nella sofferenza, le dà aspetto piacevole, più conforme ad una società colta e allegra. Vero è che, siccome il caso, regolatore di questo mondo, ne fa di ogni maniera, talora l'allegria che vi domina è funestata da tristi accidenti che turbano il bel sereno. Ma è una nuvola improvvisa, la quale presto si scioglie e rende più cara la vista del sole, o, come dice la Fiammetta, è una *fiera materia, data*



a temperare alquanto la letizia (Giorn. IV, 1.<sup>a</sup>). Volendo guardare più profondamente in questo fenomeno, osserviamo che la gioia ha poche corde, e sarebbe cosa monotona, noiosa e perciò poco gioiosa, come avviene spesso ne' poemi idillici, se il dolore non vi si gittasse entro con le sue corde più varie e più ricche d'armonia, traendosi appresso un corteggio di vivaci passioni: l'amore, la gelosia, l'odio, lo sdegno, l'indignazione. Il dolore ci sta qui non per sè, ma come istrumento della gioia, stuzzicando l'anima, tenendola in sospensione e in agitazione, insino a che per benignità della fortuna o del caso comparisce d'improvviso il sereno. E quando pure il fatto sorta trista fine, com'è in tutti i racconti della giornata quarta, l'emozione è superficiale ed esterna, esalata e raddolcita in descrizioni, discorsi e riflessioni, e non condotta mai sino allo strazio, com'è nel fiero dolore di Dante. Sono fugaci apparizioni tragiche in questo mondo della natura e dell'amore, provocate appunto dalla collisione della natura e dell'amore, non con un principio elevato di moralità, ma con la virtù cavalleresca, *il punto d'onore*. Di che bellissimo esempio, oltre il Gerbino, è il Tancredi, che, testimone della sua onta, "uccide l'amante della figliuola, e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopra esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore...". Il motivo della tragedia è il punto d'onore, perchè ciò che move Tancredi è l'onta ricevuta, non solo per l'amore della figliuola, ma ancora più per l'amore collocato in un uomo di umile nazione (Giorn. IV, 1.<sup>a</sup>). Ma la figliuola dimostra vittoriosamente al padre la legittimità del suo amore e della sua scelta, invocando le leggi della natura e il concetto della vera nobiltà, posta non nel sangue ma nella virtù; e l'ultima impressione è la condanna del padre indarno pentito e piangente sul morto corpo della figliuola, il quale apparisce non come giusto vendicatore del suo onore offeso, ma come ribelle verso la natura e l'amore. L'effetto estetico è la compassione verso il padre e la figliuola, l'una di alto animo, l'altro umano e di benigno ingegno, vittime tutti o due non per difetto proprio, ma per le condizioni del mondo in mezzo a cui vivono. La conclusione ultima è la rivendicazione delle leggi della natura e dell'amore verso gli ostacoli in cui s'intoppiano. Sicchè la tragedia è qui il suggello e la riprova del mondo boeaccevole; e il dolore fugace che vi fa la sua comparsa,



presentato nella sua forma più mite e tenera, vicina alla compassione, è come il condimento della gioia, a lungo andare insipida quando sia abbandonata a sè stessa.

La base della tragedia è mutata. Non è più il terrore che invade gli spettatori incontro a un Fato incomprendibile, che si manifesta nella catastrofe, come nei greci; e nappuro l'espiazione per le leggi di una giustizia superiore, come nell'inferno dantesco: ma è il mondo abbandonato alle sue forze naturali e cieche, nel cui conflitto rimane l'amore come una specie di diritto superiore, incontro a cui tutti hanno torto. La natura, che nel mondo dantesco è il peccato, qui è la legge, ed ha contro di sè non un mondo religioso e morale, di cui non è vestigio ancorchè ammosso in astratto e in parola, ma la società come si trova ordinata in quel complesso di leggi, di consuetudini che si chiamano l'onore. Il conflitto è tutto però al di fuori, nell'ordine de' fatti prodotti dal diverso urto di queste forze e terminati dalla benignità o malvagità del caso o della fortuna; o non sale a vera opposizione interna che sviluppi le passioni e i caratteri. Il poeta non è un ribelle alle leggi sociali e tanto meno un riformatore; prende il mondo com'è; e se le sue simpatie sono per le vittime dell'amore, non biasima perciò coloro che dall'onore sono mossi ad atti crudeli, anch'essi degni di stima, vittime anch'essi. Così esalta Gerbino, che volle romper la fede data dal re anzi che mancare alle leggi dell'amore ed esser tenuto vilo; ma non biasima il re che lo fece uccidere, *volendo anzi senza nipote rimanere ch'essere tenuto re senza fede* (Giorn. IV, 4.<sup>a</sup>). Non nasce in mezzo all'agitazione dei fatti esteriori una calma interna, una specie di equilibrio, dove l'emozione non penetra se non quanto è necessario a ravvivare e variare l'ossistenza. Perciò in questo mondo borghese e indifferente e naturale la tragedia rimane esteriore o superficiale, naufragata qui come un frammento galleggiante nella vastità delle onde. Il movimento non ha radice nella coscienza, nelle forti convinzioni e passioni stimolato dal contrasto; ma si scioglie in un giuoco di immaginazione, in una contemplazione artistica de' vari casi della vita che sorprendano e attirino la tua attenzione. Per dirla con un solo vocabolo comprensivo, virtù o vizi qui non hanno altro significato che di *avventure*, ovvero casi straordinari tirati in iscena dal capriccio del caso. Gli uditori non vi prendono altro



interesse che di trovarvi materia a passare il tempo con piacere; e del loro piacere è mezzana la stessa virtù e lo stesso dolore.

Un mondo, il cui Dio è il caso e il cui principio direttivo è la natura, non è solo spensierato o allegro, ma è anche comico. Già quel non prendero in nessuna serietà gli avvenimenti o farne un giuoco di pura immaginazione, quell'intreccio capriccioso de' casi, quell'equilibrio interno che si mantiene sereno tra le più crudeli vicissitudini, sono il terreno naturale su cui germina il comico. Un'allegrezza vuota d'intenzione e di significato è cosa insipida: è appunto quel riso che abbonda nella bocca degli stolti. Perchè il riso abbia malizia o intelligenza, dee avere una intenzione o un significato, dee esser comico. E il comico dà a questo mondo la sua fisionomia e la sua serietà.

Questa società è essa medesima una materia comica, perchè niente è più comico che una società spensierata e sensuale, da cui escono i tipi di Don Giovanni e di Sanzio Panza. Ma è una società che rappresentava a quel tempo quanto di più intelligente e colto era nel mondo, e ne avea coscienza. Una società siffatta aveva il privilegio di esser presa sul serio da tutto il mondo o di poter ridere essa di tutto il mondo. In effetti due cose sorie sono in questa novolla: l'apoteosi dell'ingegno e della dottrina che si fa riconoscere e rispettare da' più potenti signori, e una certa alterozza borghese che prendo il suo posto nel mondo o si proclama nobile al pari dei baroni o de' conti. Questi sono i caratteri di quella classe a cui appartenova il Boccaccio, istruita, intelligente, che teneva sè civile o tutto l'altro barbarie. E il comico qui nasce appunto da questo: è la caricatura che l'uomo intelligente fa dello cose o degli uomini posti in uno strato inferiore della vita intellettuale. La società colta aveva innanzi a sè i frati ed i preti, o, come dice il Boccaccio, le cose cattoliche, orazioni, confessioni, prodiche, digiuni, mortificazioni della carne, visioni e miracoli; e dietro stava la plobe con la sua sciocchezza e la sua credulità. Sopra questi due ordini di cose o di persone il Boccaccio fa sonare la sferza.

Materia del comico è dunque l'officacia delle orazioni, come "il paternostro", di san Giuliano, il modo di servire Dio nel deserto (Giorn. II, 2.<sup>a</sup>; III, 10.<sup>a</sup>), la vita pratica de' frati, dei preti o delle monache in contraddizione con le loro prediche, l'arte della santificazione insegnata a fra



Puceio, i miracoli e le apparizioni de' santi, come l'apparizione dell'angelo Gabriello (Giorn. III, 4.<sup>a</sup>; IV, 2.<sup>a</sup>), e la semplicità della plebe, trastullo dei furbi. Visibile soprattutto è la reazione della carne contro gli eccessivi rigori di un clero che proscriveva il teatro e la lettura de' romanzi e predicava i digiuni e i eilizi come la via al paradiso. È una reazione che si annunzia naturalmente con la licenza e il cinisino. La carne scomunicata si vendica e chiama *meccanici* i suoi maldicenti, cioè gente che giudica grossamente secondo l'opinione volgare. Così il mondo dello spirito in quelle sue forme eccessive è divenuto per questa gente il mondo volgare. È immaginabile con che voluttà la carne, dopo la lunga compressione, si sfoghi, con che delizia ti ponga innanzi ad uno ad uno i suoi godimenti, scegliendo i modi e le frasi più scomunicate, e talora volgendo a senso osceno frasi e immagini sacre. È il mondo profano in aperta ribellione, che ha rotto il freno e fa la caricatura al padrone cadutogli di sella. Su questo fondo comico s'intreccia una grande varietà di accidenti, di cui sono gli eroi i due protagonisti immortali di tutte le commedie, chi burla e chi si fa burlare, i furbi e i gonzi, e di questi i più martoriati e i più innocenti, i mariti. E fra tanti accidenti si sviluppa una grande ricchezza di caratteri comici, de' quali alcuni sono rimasti veri tipi, come il cattivello di Calandrino e lo scolare vendicativo che sa dove il diavolo tien la ooda (Giorn. IX, 5.<sup>a</sup>; VIII, 7.<sup>a</sup>). I caratteri seri sono piuttosto singolarità che tipi, individui perduti nella minutezza ed eccezionalità della loro natura, come Griselda, Tito, il conte di Anguersa, madama Beritola, Ginevra o la Salvestra e l'Isabetta e la figlia di Tancredi (Giorn. X, 10.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>; II, 8.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>; IV, 8.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup>). Ma i caratteri comici sono la parte viva e intima e sentita di questo mondo, e riflettono in sé fisionomie universali che incontrate nell'uso comune della vita, come compar Pietro e maestro Simone e fra Puccio e il frato Montone e il giudice Squasimodee e monna Belcolore o Tofano e Gianni Lotteringhi, e tutte le varietà, perchè *infinita è la turba degli stolti* (Giorn. IX, 10.<sup>a</sup>; 3.<sup>a</sup>; III, 4.<sup>a</sup>; V, 5.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>; VII, 4.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup>). Così questo mondo spensierato e gioviale si disegna, prende contorni, acquista una fisionomia: diviene la Commedia umana.

Ecco, a così breve distanza, la Commedia e l'Anticommedia, la *divina commedia* e la sua parodia, la commedia umana! o sullo stesso suolo e nello stesso tempo Passa-

vanti, Cavaica, Caterina da Siena, voci dell'altro mondo, soverchiate dall'alto e profano riso di Giovanni Boccaccio. La gaia scienza esce dal suo sepolcro col suo riso incontaminato; i trovatori e i novellatori, spenti dai ferri sacerdotali, tornano a vita e ripigliano le danze e le gioiose canzoni nella guelfa Firenze; la novella e il romanzo, proscritti, proscrivono alla lor volta e rimangono padroni assoluti della letteratura. Certo, questo mutamento non viene improvviso, come appare un moto di terra: lo spirito laicale è visibile in tutta la letteratura e si continua con tradizione non interrotta, come s'è visto, insino a che nella *Divina Commedia* prende arditamente il suo posto e si proclama anch'esso sacro e di diritto divino, e Dante, laico, assume tono di sacerdote e di apostolo. Ma Dante il fa con tanta industria, che tutto l'edificio stia in piedi e la base rimanga salda. La sua *Commedia* è una riforma; la *commedia* del Boccaccio è una rivoluzione, dove tutto l'edificio crolla e sulle sue rovine escono le fondamenta di un altro.

La *Divina Commedia* uscì dal numero de' libri viventi, e fu interpretata come un libro classico, poco letta, poco capita, pochissimo gustata, ammirata sempre. Fu divina, ma non fu viva. E trasse seco nella tomba tutti quei generi di letteratura, i cui germi appaiono così vivaci e vigorosi ne' suoi schizzi immortali: la tragedia, il dramma, l'inno, la laude, la leggenda, il mistero. Insieme perirono il sentimento della famiglia e della natura e della patria, la fede in un mondo superiore, il raccoglimento e l'intimità, le caste gioie dell'amicizia e dell'amore, l'ideale e la serietà della vita. In questo immenso mondo, crollato prima di venire a maturità e produrre tutti i suoi frutti, ciò che rimase fecondo fu Malebolge, il regno della malizia, la sede della umana *commedia*. Quel Malebolge, che Dante gitta nel loto e dove il riso è soverchiato dal disgusto e dalla indignazione, eccolo qui che mena sulla terra la sua ridda infernale, abbigliato dalle Grazie, e si proclama esso il vero paradiso, come capì don Felice e non capì il povero frate Puccio (Giorn. III, 4.<sup>a</sup>). In effetti qui il mondo è preso a rovescio. *Commedia* per Dante è la beatitudine celeste. *Commedia* pel Boccaccio è la beatitudine terrena, la quale, tra gli altri piaceri, dà anche questo: di passare la malinconia spassandosi alle spalle del cielo. La carne si trastulla, e ehi ne fa le spese è lo spirito.

Se la reazione contro uno spiritualismo esagerato e lon-



tanissimo della vita pratica fosse venuta da lotte vivaci nelle alte regioni dello spirito, il movimento sarebbe stato più lento o più contrastato, come negli altri popoli, ma insieme più fecondo. Il contrasto avrebbe fortificata la fede negli uni e le convinzioni negli altri, e generata una letteratura piena di vigore e di sostanza, alla quale non sarebbe mancata nè la passione di Lutero nè l'eloquenza di Bossuet nè il dubbio di Pascal, nè le forme letterarie possibili solo dove la vita interiore è forte e sana. Così il movimento sarebbe stato insieme negativo e positivo: il distruggere sarebbe stato insieme l'edificare. Ma, l'audacia del pensiero punite inesorabilmente, troncata col sangue l'opposizione ghibellina, rimasto il papato arbitro o vicino e sospettoso e vigile, quel mondo religioso, così corrotto nei costumi come assoluto nelle dottrine e grottesco nelle forme, al contatto con una coltura così rapida o con lo spirito fatto adulto e maturo dello studio degli antichi scrittori, non potè esser preso sul serio dalla gente colta, che pure è quella che ha in mano l'indirizzo della vita nazionale. Nacque a questo modo la scissura tra la gente colta o tutto il rimanente della società, che pure era la gran maggioranza, rimasta passiva e inerte in mano al prete di Varlungo, a donno Gianni, a frate Rinaldo e a frate Cipolla (Giorn. VIII, 2.<sup>a</sup>; IX, 10.<sup>a</sup>; VIII, 3.<sup>a</sup>; VI, 10.<sup>a</sup>). Sicchè per la gente istruita quel mondo divenne il mondo del volgo o de' "meccanici", e saperne ridere era segno di coltura: ne ridevano anche i chierici che volevano esser tenuti uomini colti. Così coesistevano, l'una accanto all'altra, due società distinte, senza troppo molestarsi. La libertà del pensiero era negata, vietato metterlo in dubbio la dottrina astratta; ma, quanto alla pratica, era un altro affare: si viveva o si lasciava vivere, trastullandosi tutti e sollazzandosi nel nome di Dio o di Maria. Gli stessi predicatori ne davano esempio, cercando di divertire il pubblico con motti e ciance od iscede; cesa che al buon Dante muoveva lo stomaco e che faceva ridere il Boccaccio, scrivendo nella conclusione del suo Novelliere: "Se le prediche de' frati per rimerder delle lor colpe gli uomini il più oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine." L'indignazione di Dante era caduta: sopravvenne il riso, come di cose ormai comuni. Non si move



la bile se non in quelli che credono e veggono profanata la loro credenza ne' fatti: è la bile de' santi e di tutti gli uomini di coscienza. Ma quella colta società, vuota di senso religioso e morale, non era disposta a guastarsi la bile per i difetti degli uomini. Le *sfacciate donne fiorentine* (*Purg.*, XXIII, 101) qui allettano e lasciviano e fanno *quadri viventi*, come si dice e si fa oggidì. Il traffico delle cose sacre, occasione allo scisma della credente Germania e che Dante nella nobile ira sua chiama adulterio, qui è materia di amabili frizzi, senza fiele e senza malizia. La confessione suggerisce l'idea di equivoci molto ridicoli, ne' quali sono i laici o le laiche, che la fanno a' preti, uomini *tondi* o *grossi*, come si mostra nel confessore di ser Ciappelletto, e nel frate Bestia, carattere comico de' meglio disegnati. Il foggiar miracoli, come quel di Masetto l'ortolano o del mal capitato Martellino o di frate Alberto o di frate Cipolla (*Giorn.* III, 3.<sup>a</sup>; I, 1.<sup>a</sup>; III, 1.<sup>a</sup>; II, 1.<sup>a</sup>; IV, 2.<sup>a</sup>; VI, 10.<sup>a</sup>), il fabbricar santi e renderli miracolosi, come è di ser Ciappelletto, è rappresentato con l'allegria comica di gente colta e incredula. Profanazioni simili fanno ridere, perchè le cose profanate non ispirano più riverenza.

Questa società tal quale, sorpresa calda calda nell'atto della vita, è trasportata nel *Decamerone*: quadro immenso della vita in tutte le sue varietà di caratteri e di accidenti i più atti a destare la meraviglia, sul quale spicca Malebolge tirato dall'inferno e messo sul proscenio; il mondo sensuale e licenzioso della furberia e della ignoranza, entro cui si move senza mescolarvisi un mondo colto e civile, il mondo della cortesia, riflesso di tempi cavallereschi, vestito un po' alla borghese, spiritoso, elegante, ingegnoso, gentile, di cui il più bel tipo è Federico degli Alberighi (*Giorn.* V, 9.<sup>a</sup>). Gli abitanti naturali di questo mondo sono preti e frati e contadini e artigiani e umili borghesi e mercatanti, con un corteggio femminile corrispondente; e le alto risa plebee di questo perpetuo carnevale coprono le donne e i cavalieri, le armi e gli amori, le cortesie e le imprese di quel mondo dello spirito, della coltura, dell'ingegno o della eleganza; allegro anch'esso, ma di un'allegrezza costumata e misurata, magnifico negli atti, avvenente nelle forme, e nel parlare o ne' modi decoroso. Quosti due mondi, le cui varietà si perdono nello sfondo del quadro, vivono insieme, producendo un'impressione univa e armoniosa di un mondo spen-



sierato e superficiale, tutto al di fuori nel godimento della vita, menato in qua e in là da' capricci della fortuna.

Questo doppio mondo, così armonizzato nelle sue varietà, riceve la sua intonazione dall'autore e dalla lieta brigata che lo introduce in iseena. L'autore e i suoi novellatori appartengono alla classe colta e intelligente. Essi invocano spesso Dio, parlano della Chiesa con rispetto, osservano tutte le forme religiose, fanno vacanza il venerdì, perchè in quel giorno il nostro Signore per la *nostra vita morì*, cantano canzoni platoniche e allegoriche, e menano vita allegra, ma costumata e quale a gentili persone si richiede. Lo spirito, l'eleganza, la coltura, le muse rendono questa società amabile, come oggi si riscontra ne' circoli più eleganti. Specchio suo è quel mondo della cortesia, reiniscenza feudale abbellita dalla coltura o dallo spirito, alla cui immagine si dipinge la colta e ricca borghesia. E come quel mondo feudale avea i suoi buffoni e giullari, questa società ha anch'essa chi la rallegra. E i suoi giullari e buffoni sono quell'infinito mondo che le si schiera innanzi: preti, frati, contadini, artigiani, di cui prende spasso, traendo piacere così dai babbei come dai furbi. In questo comico non ci è punto una intenzione seria e alta, come correggere i pregiudizi, assalire le istituzioni, combattere l'ignoranza, moralizzare, riformare: nel che sta la superiorità del comico di Rabelais e di Montaigne, che è la reazione del buon senso contro un mondo artificiale e convenzionale. Lì il riso è serio, perchè lascia qualche cosa nella coscienza; qui il riso è per il riso, per passare malinconia, per cacciare la noia. Quel mondo plebeo è guardato come fa un pittore il modello, senz'altra intenzione che di pigliare i contorni e i lineamenti e mettere in vista ciò che può meglio trastullare la nobile brigata. Nell'immenso naufragio sopravviveva la coscienza letteraria e il sentimento artistico fortificato dallo spirito e dalla coltura, ed è da quella coscienza che sono usciti questi capolavori: i modelli idealizzati a uso e piacere di una società intelligente e sensuale dal geniale artista, idolo delle giovani donne a cui sono intitolati.

L'ideale comico, rimasto come il suggello dell'immortalità su questi modelli, è nella rappresentazione diretta di questa società, così com'è, nella sua ignoranza e nella sua malizia, messa al cospetto di una società intelligente, che sta lì a bella posta per applaudire e batter le mani.



Il motivo comico non esce dal mondo morale, ma dal mondo intellettuale. Sono uomini colti che ridono alle spalle degli uomini inculti, che sono i più. Perciò il carattere dominante che rallegra la scena è una certa semplicità di spirito di nature inculte, messa in risalto quando si trova a contatto con la furberia: ciò che costituisce il fondo del carattere sciocco. Con la millanteria è congiunta spesso la credulità, la vanità, la volgarità de' desiderî. La furberia dà il rilievo a questo carattere, sì che lo metta in vista nel suo aspetto ridicolo. Ma la furberia è anch'essa comica, non certo allo sciocco, ma agl'intelligenti uditori che la comprendono. Così i due attori concorrono, ciascuno per la parte sua, a produrre il riso. Qui è il fondamento della commedia boccacevole. Si vede la coltura in quel suo primo fiorire mostrar coscienza di sè, volgondo in gioco l'ignoranza e la malizia delle classi inferiori. Il comico ha più sapore quando i beffati sono quelli che ordinariamente beffano, quando cioè i furbi, che burlano i semplici, sono alla lor volta burlati dagl'intelligenti, com'è il confessore burlato dalla sua penitente (Giorn. III, 3.<sup>a</sup>).

Il comico talora vien fuori per un improvviso motto o facezia, che illumina tutta una situazione e provoca il riso di un tratto e irresistibilmente: ciò che oggi si direbbe un tratto di spirito. Sono brevi novelle, il cui sapore, come nel sonetto, è tutto nella chiusa. Di questo genere è la novella del giudeo che, guardando a Roma la corruzione cristiana, si converte al cristianesimo. La chiusa sopraggiunge così improvvisa e così disforme alle premesse, che l'effetto è grande. E ce n'è parecchie altre di questo stampo, o non molto folici, perchè l'autore lavora sopra un motto già trovato e noto. Tali sono le novelle della Marchesana di Monferrato, di Guglielmo Borsiere e di Maestro Alberto. Questi fuochi incrociati di motti e di frizzi, che brillano con tanto splendore ne' circoli eleganti e bastano ad acquistarti riputazione di uomo di spirito, sono la parte più appariscente ma più elementare dello spirito. La fucina dove si fabbricavano motti, facezie, proverbi, epigrammi, frizzi, era la scuola dei trovatori e della gaia seionza. Moltissimi di questi motti si erano già accasati nel dialetto fiorentino, e con molti altri usciti dall'immaginazione di un popolo così svegliato e arguto. Il *Decamerone* ne è seminato. Ma questi motti, appunto perchè entrati già nel corpo della lingua, non sono altro che



parole e frasi, un dizionario morto; e raccogliarli e infilarli, come fa il Burchiello, non è da uomo di spirito. Sono i colori del comico, non sono il comico esso medesimo. Sono il patrimonio già acquistato dello spirito nazionale, e perciò mancanti di quella freschezza o di quell'imprevisto che è la qualità essenziale dello spirito; nè possono conseguire un effetto estetico se non associandosi a qualche cosa di nuovo e d'inaspettato, trovato allora allora ehe ti vengono sotto la penna. Ciò fa che il Burchiello è insipido, e il Boccaccio è spiritoso; perchè per il Boccaccio i motti e i frizzi non sono scopo a sè stessi, ma un semplice mezzo di stile, il colorito.

Lo spirito, nel suo senso elevato, è nel comico quello che il sentimento è nel serio: una facoltà artistica. E come il sentimento, così lo spirito è un grande condensatore, dando una velocità di percezione ehe ti faccia cogliere di un tratto sotto contrarie apparenze il simile o il dissimile. Dove la sagacia giunge per via di riflessione, lo spirito giunge di un salto e intuitivamente. I figli di Ugolino nell'esaltazione del sentimento dicono: — "Tu ne vestisti queste misere carni e tu ne spoglia", — Qui il sentimento opera nel serio quello che nel comico lo spirito: congiunge improvvisamente e in una sola frase idee e immagini diverse. Ma per giungere a questa produzione geniale è necessario che lo spirito sia anch'esso un sentimento, il sentimento del ridicolo, cioè a dire stando in mezzo al suo mondo ne provi tutte le emozioni, e ei viva entro e ci si spassi, pigliandovi lo stesso interesse che altri piglia nelle cose più serie della vita. Pure l'emozione dee esser quella di uno spettatore intelligente anzi che di un attore mescolato in mezzo a' fatti, sì ehe tu guardi quella calma e prontezza di animo, che ti tenga superiore allo spettacolo: ond'è che il vero uomo di spirito fa ridere e non ride, lui. È questa calma superiore che rende lo spirito padrone del suo mondo e glielo fa foggiare a sua guisa, annodando le fila, sviluppando i caratteri, disegnando le figure, distribuendo i colori.

Lo spirito del Boccaccio è meno nell'intelletto che nell'immaginazione, meno nel cercar rapporti lontani che nel produrre forme comiche. Lo studio, che i suoi antecessori pongono a spiritualizzare, lui lo pone a incorporare. E cerca l'effetto non in questo o quel tratto, ma nell'insieme, nella massa degli accessori tutti stretti come una falange.



Gli antecessori fanno schizzi: egli fa descrizioni. Quelli cercano l'impressione più che l'oggetto; egli si chiude e si trincerava nell'oggetto e lo percorre e rivoltava tutto. Perciò spesso hai più il corpo e meno l'impressione, più sensazione che sentimento, più immaginazione che fantasia, più sensualità che voluttà. Mancano i profumi a' suoi fiori, mancano i raggi alla sua luce. È una luce opaca, per troppa densità e ripetizione di sé stessa. Questa maniera nelle cose serie è insopportabile, come nel *Filocolo* e nell'*Ameto*, con quelle interminabili descrizioni e orazioni, dove ti senti come arenato e che non vai innanzi. E ti offende anche talora nel *Decamerone*, quando per esempio si fa parlare Tito o la figliuola di Tancredi con tutte le regole della retorica e della logica (Giorn. X, 8.<sup>a</sup>; IV, 1.<sup>a</sup>). Ma nel comico questa maniera è una delle sue forme più naturali, e la prima a comparire nell'arte dopo quella esplosione rudimentale di motti e di proverbi. Perché il comico è il regno del finito e del senso, e le prime sue impressioni sono singolarizzate nelle minute pieghe degli oggetti; dove nel serio le prime impressioni ti danno allegorie e personificazioni, forme generalizzate nell'intelletto. Questa prima forma del comico è la caricatura.

La quale è la rappresentazione diretta dell'oggetto, fatta in modo che sia messo in vista il suo lato difettoso e ridicolo. Certo, basterebbe metterti sott'occhio il difetto e lasciarti indovinare tutto il resto. Un solo tratto di spirito illumina tutto il corpo e te lo presenta all'immaginazione. Ma il Boccaccio non se ne contenta, o, come fa il pittore, ti disegna tutto il corpo, scegliendo e distribuendo in modo gli accesserii e i colori, che ne venga maggior luce sul lato difettoso. Di che nasce che il ridicolo non rimane isolato su quel punto, ma si spande su tutta l'immagine, di cui ciascuna parte concorre all'effetto, appa-recchiando, graduando e producendo una specie di *cre-scendo* nella scala del comico. Il riso, perchè vi sei ben preparato e disposto, di rado ti viene improvviso e irresistibile, come in quei brevi tratti che ti presentano rapporti inaspettati; anzi spesso più che riso è una gioia uguale che ti tiene in uno stato di pacata soddisfazione. Non ti senti occitato: ti senti appagato. Non ridi, ma hai la faccia spianata e contenta e ti si vede il riso sotto le guance, non tale però che debba per forza scattar fuori in quella forma contratta e convulsa. Il quale effetto nasce



da queste: che l'autore nen ti presenta una serie di rapporti usciti dall'intelletto, ma una serie di forme uscite dall'immaginazione. E sono forme piene, carnose, togate, minutamente disegnate. L'autoro, come obbliato in queste mondo dell'immaginazione, ha aria di non aggiungervi niente del suo, egli che no è il mago. E tu ci stai dentro come incantato. L'autore non si distrae mai, nen mette il capo fuori per fare una smorfia che provochi il riso, non tratta il suo argomento come cosa frivola, e piglia e lascia o torna. Quella è la sua idea fissa, e lo incalza e lo tiene e tiraselo appresse, e non gli dà fiato so non sia uscita tutta fuori. E tu nou ti distrai: ti senti come dondolato deliziosamente nella tua contemplazione; nè il riso, cho talora ti coglie, t'interrompe, chè subito ti ci rituffi ontro, e corri e corri, o il corso è finito e tu corri ancora dolcemente naufragato. Ma non è il mondo orientale, dove l'immaginazione, quasi fatta ebbra dall'oppie, salta fremente dalle braccia dell'amore pe' vasti campi dell'infinito e ti fa provaro quel sentimento che dicesi voluttà e che è l'infinito nel senso, quel vago e indefinito o musicale che tra gli abbracciamenti ti rivela Dio. Questo è un monde prettamente sensuale, ohiuso e appagato in forme precise e rotonde, da cui niente è cho ti stacchi e ti rapisca in alte regioni. Appunto perchè questi fiori non mandano profumi e queste luci non gittauo raggi, tu hai sensazioni e nen sentimenti, immaginazione e non fantasia, sensualità o non voluttà. Il *rêve* scompare. L'estasi non tiene più assorti i tuoi sguardi. Hai trovato il tuo paradiso in quella realtà piena o attraente. Diresti cho la carne, in questo suo primo riapparire nel mondo, ti si sveli nel suo tripudio tutta nuda, ed empia di lusinghe e di vezzi il tuo paradiso. Perciò la forma di questo paradiso è cinica, anche più dove un senso ironico di modestia è una civetteria cho riacoende il senso.

Poichè la forma di questo mondo è la caricatura, uscita da una immaginazione abbondante, minuta disegnatrice, hai innanzi non punte e rialzi, ma l'oggetto intero nelle sue più fine gradazioni. Brove ne' preliminari e nella dipintura astratta di personaggi, l'autere alza subito il sipario e ti trovi in piena azione cho si movono o parlano. E già fin da' primi lineamenti ti balza innanzi il motivo comico, che ti si sviluppa a poco a poco per via di gradazioni, l'una entrata nelle altre con effetto oresente. Il



Boccaccio vi spiega quella qualità che i Francesi, mirando alla forza nel suo calore o nella sua facilità, chiaman *verve*, e noi chiamiamo *brio*, mirando all'a forza nella sua allegra genialità. Di che meraviglioso esempio è la novella di Ali-bech e l'altra di ser Ciappelletto (Giorn. III, 10.<sup>a</sup>, I, 1.<sup>a</sup>). A render più piceanto la caricatura serve l'ironia, che qui è ferma non sostanziale ma accessoria. Ed è un'apparento bonomia, un'aria d'ingenuità, con la quale il narratore fa il pudico e lo scrupoloso, e non vuol credere e pur crede, e si fa la croce con un segghigno. Questa ironia è come una specie di salo comico, che rendo più saporito il riso a spese del "paternostre," di san Giuliano e de' miraceli di ser Ciappelletto.

Essende base di questo mondo la descrizione, cioè l'oggetto non ne' suoi raggi e ne' suoi profumi, cioè a dire nelle sue impressioni, ma nel suo corpo singolarizzate ed individuato, ha bisogno di forme piene e ricche: e così nascono le due forme della nuova letteratura: l'ottava rima nolla poesia e il periodo nella prosa.

Abbiamo già vista la nona rima svilupparsi con magnificenza orientale nel poema *l'Intelligenza*. L'ottava rima non è inventata dal Boccaccio, come non è sua invenzione il periodo. Ma è lui che le dà un corpo e l'intenzione. Prima di lui l'ottava rima è un accozzamento slegato e fortuito, dove diversi oggetti sono ficcati insieme a caso, che potrebbero assai beno star da sè. Stanno lì dentro oggetti nudi: non ci è un solo oggetto sviluppato e addobbato. L'ottava rima è un meccanismo, non è ancora un organismo. Il Boccaccio ha fatto dell'ottava una totalità organica, ed è l'oggetto che si sviluppa a poco a poco nelle sue gradazioni. Ben trovi nei suoi poemi ottave felici; ma in generale ello sono impigliate, mal costruite, e in sul più bello ti cascano. Nel genere eroico ti riesce sforzato e teso; nel genere idillico ti riesce volgare e abbandonato. Gli è che l'ottava, nell'ampiezza e magnificenza delle sue costruzioni, è la maggiore idealità della forma poetica e richiede un'attività geniale che manca al Boccaccio, errante in un mondo artificiale o convenzionale. Il difetto è tutto al di dentro, nell'anima; ciò che freddamente è concepito, nasce debole e mal congegnato, e non ci vale artificio.

Qui al contrario l'autore è a casa sua: pinge un mondo in cui vive, a cui partecipa con la più grande simpatia,



e, tutto in esso, gitta via ogni involucre artificiale. Ci è in lui qualche cosa più cho il letterato: ci è l'uomo che vi guazza entro e vi si dimena e vi si strofina e vi lascivia. E n'esce una forma, che è quel mondo esso medesimo, di cui sente gli stimoli nella carne e nell'immaginazione. Così è venuta fuori quella forma di prosa che si chiama il periodo boccacevole.

A quel tempo il grande movimento letterario che aveva il suo centro a Firenze si era di poco allargato fuori di Toscana. La restaurazione dell'antichità che presentava all'immaginazione nuovi orizzonti, il mondo greco che allora spuntava appena, involto in quel vago chiaroscuro che accresce le illusioni, tirava a sè l'attenzione. La lingua di Dante non era ancora lingua italiana: la chiamavano idioma fiorentino. La lingua era sempre il latino, nè era mutata l'opinione che di sole cose frivole e amorose si potesse scrivere in *latino volgare*, come si chiamavano i dialetti. Il Boccaccio dice di sè che scrive in idioma fiorentino, e quelli che usavano il volgare dice che scrivevano in latino volgare. Il tipo di perfezione era sempre il latino, e l'ideale vagheggiato dalla classe erudita era un volgare nobile o illustre, secondo quel modello configurato, un volgare alzato a quella stessa perfezione di forma. Questo tentò Dante nel *Convito*, con piena fede che il volgare fosse acconcio ad esprimere le più gravi speculazioni della scienza non altrimenti che il latino; e quello scolastico latino volgare o volgare latino, nudo e tutto ossa e nervi, parve per la prima volta magnificamente addobbato nelle larghe pieghe della toga romana. Ma la pece scolastica s'era appiccata anche a Dante, e quella barbarie delle scuole sta così, in quelle ampie forme, a disagio come un contadino vestito a festa in abito cittadino. Non ci è fusione: ci è punte e contrasti.

Il Boccaccio non era uscito dalle scuole e, quando più tardi studiò filosofia e un po' anche teologia, il suo spirito era già formato nell'esperienza della vita comune, nell'uso del suo volgare e nello studio de' classici. Come il Petrarca, ha in abominio gli scolastici, ne' quali vede proprio il contrario di quella elegante coltura greca e romana, vede la barbarie e la rozzezza. Regnano nel suo spirito, divinità, Virgilio e Ovidio e Livio e Cicerone, e non ci è Bibbia che tenga, e non ci è san Tommaso. Quando vuol dipingere alcun lato serio, morale o scientifico, del suo mondo, la sua imitazione è un artificio esterno e mecca-



nico, perchè ha più immaginazione che sentimento e più intelletto che ragione. La sua forma è decorosa, nobile, spesso disimpacciata, ma troppo uguale e placida, e talora ti fa sonnacchiare. Il periodo è un rumor d'onde uniforme, mosse faticosamente da mare stanco e sonnolento. Manea l'ispirazione: supplisce la retorica e la logica. Il che avviene perchè il Boccaccio, separato dalle immagini e gitato nel vago del sentimento o nell'astratto del discorso, perde il piede e va giù. Tratta le idee come fossero corpi, e analizza e minuteggia che è uno sfinimento. Le idee sono luoghi comuni, annacquati in un viavai di piccoli e oziosi accessori, distinzioni, riserve, condizioni, se, ma, avvegnachè e conciossiacosachè. Uno studio soverchio di esattezza, una notomia minuta di ogni pensieruzzo mette più in vista la volgarità e insipidezza dell'idea. La forma si stacca visibilmente dalla cosa, e appare un meccanismo ingegnoso, lavorato accuratamente e sempre quello. Cosa c'è sotto? Il luogo comune. Questo fu chiamato più tardi "forma letteraria". E non c'è cosa più contraria alla scienza, che è parola e non frase, e mal si riconosce nelle circonlocuzioni, nelle perifrasi e ne' pleonasmî. In questo artificio ci è un progresso: ci è quell'arte de' nessi e delle gradazioni, che mancava alla prosa, e rivela uno spirito adulto, educato dai classici. Ma ci è il difetto opposto: un volere di ogni idea fare una catena cominciata e terminata in sè; ciò che è un pantano e non acqua corrente. Il Boccaccio odia gli scolastici; ma il suo periodo non è che sillogismo mascherato, una frase generica, come *umana cosa è aver compassione degli afflitti* (Proemio del *Decamerone*), che per molti andirivieni riesce in qualche volgare moralità. Il formulario è divenuto un meccanismo ben congegnato; ma il fondo è lo stesso. Vedi lo scolastico vestito a nuovo e più alla moda. Se l'ampio giro del periodo boccacevole è una catena artificiale dove la scienza perde la sua semplicità ed elasticità e la sua libertà di movimento, non è meno assurdo nell'espressione del sentimento, la forza più libera e indisciplinabile dello spirito, che spezza tutti i legami della logica e sbalza fuori con rapidità. I bruschi e tragici movimenti dell'animo qui sono come cristallizzati tra congiunzioni, parentesi e ragionamenti. Manca ogni subbiettività, ti è difficile guardare al di dentro nella coscienza: i casi sono straordinari, i fatti interessanti, le situazioni drammatiche, e non ti viene la lacrima, e non ti



sentì commosso, perchè l'anima non si manifesta che in frasi comuni o rigirate. Veggasi la novella di madama Beritola e l'altra del conte d'Anguersa (Giorn. II, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>), ove tra' più pietosi accidenti o mutazioni della fortuna non si muta la forma, sempro attillata e guantata. Pure, qua e là si sente una certa, non dirò commozione, ma emozione di una immaginazione calda, e n'escono movimenti sentimentali, come nelle ultime parole della figliuola di Tancredi e in alcuni tratti della Griselda (Giorn. IV, 1.<sup>a</sup>; X, 10.<sup>a</sup>).

Questa forma di periodo, che si affa così poco alla scienza e al sentimento, dove appare un mero meccanismo foggato alla latina, acquista senso e moto quando il teatro della vita è noll'immaginazione, cioè a dire quando l'autor si trova nel vivo dell'azione, non con ideo e sentimenti ma con oggetti innanzi bon determinati. Tale è la descrizione della peste, o del combattimento di Gerbino (Giorn. III, 4.<sup>a</sup>). Perchè il fatto non è come l'idea, uno e semplice, ma come il corpo: è un multiplo, un insieme di circostanze e di accessori. Questo insieme è il periodo, il quale nella sua ovoluzione è ciò che in pittura si chiama un quadro. Aggruppare le circostanze, subordinarlo, coordinarle intorno ad un centro, ombreggiare, lumeggiare, è arte somma nol Boccaccio. La descrizione, quando sta per sè, in astratto e separata dall'azione, non riscalda abbastanza l'immaginazione e riesce fronzuta, com'è spesso nello introduzioni. Ma, quando ci è qualche cosa che si move e cammina e rassomiglia ad un'azione, l'immaginazione si mette in moto anche lei, e assiste pacata allo spettacolo, disegnando e facendo quadri in quelle larghe forme che si chiamano periodi. Questa maniera di narrare a quadri non è certo l'andamento naturale dell'azione, che perde l'impeto e l'attrito, arrestata ne' suoi movimenti più rapidi dall'occhio tranquillo di una immaginazione disegnatrice. E perciò non è maniera conveniente alla storia e non è prosa, ma è arte in forma prosaica e narrazione poetica. Que' quadri e periodi ti danno non pur l'ordine e il legame e il significato de' fatti, ma le movenze, le attitudini, lo gradazioni: onde nasce quell'effetto d'insieme che dicesi fisonomia o espressione.

Ma dovo il periodo boeccacevole diviene una creazione *sui generis*, un organismo vivento, è nel lato comico e sensuale del suo mondo. E non è già che vi adoperi maggiore artificio o finezza; ma è oho qui ci è la musa, vale



a dire tutto un mondo interiore, la malizia, la sensualità, la mordacità, un vero sentimento comico e sensuale. Ed è questa sentimentalità la sola che la natura abbia concessa al Boccaccio, che penetra in quei flessuosi giri della forma e ne fa le sue corde. Il suo periodo è una linea curva che serpeggia o guizza ne' più libidinosi avvolgimenti, con rientrature e spezzamenti e spostamenti e riempiture; e sono vezzi e grazie o oivetterie di stile, che ti pongono innanzi non pur lo spettacolo nella sua chiarezza prosaica, ma il suo motivo sentimentale e musicale. Quelle onde sonore, quelle pieghe ampie della forma latina, piena di gravità e di decoro, dove si sente la maestà e la pompa della vita pubblica, trasportata dal foro nelle pareti di una vita privata oziosa o sensuale, diventano i lubrici volteggiamenti del piacere stuzzicato dalla malizia. In bocca a Tito, a Gisippo (Giorn. X, 8.<sup>a</sup>), senti la rettorica imitazione di un mondo fuori della coscienza; l' "aria", è pur quella, ma cantata da un borghese che non ne ha il sentimento e sbaglia spesso il motivo. Qui al contrario, in questo mondo erotico e malizioso, hai la stessa "aria", penetrata da un altro motivo che la soggioga e so l'assimila; e quelle forme magniloquenti che arrotondivano la bocca degli oratori, arrotondiscono il vizio e gli danno gli ultimi finimenti e allettamenti. I latini nell'espressione del comico gittavano via le armi pesanti o vestivano alla leggiera; il Boccaccio concepisce come Plauto e scrive come Cicerone. Pure, il suo concepire è così vivo e vero che Cicerone si trasforma nella sua immaginazione in una sirena vezzosa che tutta in sé si spezza e si dimena. Ma spesso, tutto dentro nel soggetto, gitta via i viluppi e i contorcimenti, e salta fuori snello, rapido, diritto, incisivo. Maestro di scorciatoie e di volteggiamenti, la sua immaginazione, covata da un sentimento vero, spazia come padrona tra forme antiche e moderne e le fonde e ne fa il suo mondo, e vi lascia sopra il suo stampo. Sarebbe insopportabile questo mondo e profondamente disgustoso, se l'arte non vi avesse profuse tutte le sue venori, involupando la sua nudità in quelle ampie forme latine, come in un velo agitato da venti lasivi. L'arte è la sola serietà del Boccaccio, sola che lo renda meditativo fra le orgie dell'immaginazione o gli corrughi la fronte nella più sfrenata licenza, come avveniva a Dante e al Petrarca nelle loro più alte e pure ispirazioni. Di che è uscito uno stile dove si tro-



vano fusi i vari uomini che vivevano in lui: il letterato, l'orudito, l'artista, il cortigiano, l'uomo di studio e di mondo; uno stile così personale, così intimo alla sua natura e al suo secolo, che l'imitazione non è possibile, e rimane monumento solitario e colossale fra tante contraffazioni.

Che cosa manca a questo mondo?

Mondo della natura e del senso, gli manca quel sentimento della natura e quel profumo voluttuoso che gli darà il Poliziano.

Mondo della commedia, gli manca quell'alto sentimento comico nelle sue forme umoristiche e capricciose che gli darà l'Ariosto.

E che cosa è questo mondo?

È il mondo cinico e malizioso della carne, rimasto nelle basse sfere della sensualità e della carioatura spesso buffonesca, involuppato leggiadramente nelle grazie e nei vezzi di una forma piena di civetteria; un mondo plebeo che fa le fische allo spirito, grossolano ne' sentimenti, raggentilito e imbellettato dall'immaginazione, entro del quale si move elogantemente il mondo borghese dello spirito e della coltura con reminiscenze cavalleresche.

È la nuova Commedia, non la divina, ma la terrestre Commedia. Dante si avvolge nel suo lusso e sparisce dalla vista. Il medio evo, con lo sue visioni, le sue leggende, i suoi misteri, i suoi terrori e lo suo ombre e le sue estasi, è cacciato dal tempio dell'arte. E vi entra rumorosamente il Boccaccio e si tira appresso per lungo tempo tutta l'Italia.

## X.

### L'ULTIMO TRECENTISTA.

L'ultima voce di questo secolo è Franco Sacchetti, l'uomo *discolo e grosso* (Proemio delle *Trecento novelle*). Di mezzana coltura, d'ingegno poco al di là del comune ma di un raro buon senso, di poca iniziativa e originalità ma di molta semplicità e naturalezza, era nella sua mediocrità la vera eco del tempo. Gli faceva cerchio la turba de' rimatori, ripetizione stanca del passato: il lucchese Guinigi e Matteo da San Miniato, e Antonio da Ferrara, o Filippo Albizi, e



Giovanni d'Amerigo, e Francesco degli Organi, e Benuccio da Orvieto, e Antonio da Faenza, e Astorre pur da Faenza, e Antonio Cocco, e Angelo da San Geminiano, e Andrea Malavolti, e Antonio Piovano, e Giovanni da Prato, e Francesco Peruzzi, e Alberto degli Albizi, e Benno de' Benedetti, che lo chiama *Eroe gentile*, e parecchi altri. E il nostro "eroe gentile", riceveva e mandava sonetti, scambiando lodi con lodi. Ultime voci de' trovatori italiani. Luoghi comuni e forma barbara annunziano un mondo tradizionale ed esaurito. Ci trovi anche sentimenti morali e religiosi, ma insipidi e freddi come un'ave maria ripetuta meccanicamente tutt'i giorni. Per questo lato il Sacchetti continua il passato, fa perchè gli altri fanno, pensa così perchè gli altri così pensano, piglia il mondo come lo trova, senza darsi la pena di esaminarlo. Questa è la sua parte morta. Ma ci è una parte viva, quella a cui partecipa e che suona nel suo spirito, quella in cui apparisce la sua personalità. Ed è appunto quel mondo di cui il Boccaccio è così vivace espressione.

Franco è il vero uomo della tranquillità. Il Boccaccio sdegnava l'epiteto, e talora voleva sonare la tromba e rappresentare azioni e passioni eroiche. Franco non ha pretensioni, e si mostra com'è, ed è contento di esser così. È uomo stampato all'antica in tempi corrotti: buon cristiano e insieme nemico dogl'ipocriti e mal disposto verso i preti e i frati, diritto ed intero nella vita, alieno dalle fazioni, benevolo a tutti, talora mordace ma senza fiele, modesto estimatore di sè e lontanissimo di mettersi allato a' grandi poeti di quel tempo, che erano, secondo lui e i contemporanei, Zanobi da Strada, il Petrarca e il Boccaccio. Quali erano i desidèri del nostro brav'uomo? Menare una vita tranquilla e riposata; ed era il più contento uomo del mondo quando in villa o in città potea darsi buon tempo fra le allegre brigate, motteggiando, novelando, sonetteggiando. Ci è in lui dell'idillico e del comico. Ama la villa, perchè in città

Mal vi si dice, e di ben far vi è caro;

e nelle sue "cacce", nelle sue ballate senti non di rado la freschezza dell'aura campestre, come è quella, così briosa, delle donne che givano cogliendo fiori per un boschetto, e l'altra delle montauine, di una grazia così ingenua. In città è un burlone, pieno il capo di motti, di



facezie, di fatterelli, e te li snocciola come gli escono, con tutto il sapore del dialetto e con un'aria di bonomia che ne accresce l'effetto. I suoi sonetti e le canzoni sono molto al di sotto de' madrigali e ballate o canzoni a ballo, di un andare svelto e allegro, dove non mancano pensieri galanti e gentili; dietro il poeta senti l'uomo che ci piglia gusto e vi si sollazza, e sta già con l'immaginazione nella lieta brigata dove i versi saranno cantati, tra musica e ballo. Veggasi la ballata del pruno o il madrigale del falcone.

Le novelle del Sacchetti hanno per materia lo stesso mondo boccacevole in un aspetto più borghese o domestico: frizzi, burle, amorazzi, ipocrisie fratesche, aneddoti, pettegolezzi vengon fuori; bassa vita popolana in forma popolana. Alcuni le pregiano più che il *Decamerone* per lo stile semplice e naturale e rapido, non privo di malizia e di arguzia fiorentina. Ma la naturalezza del Sacchetti è quella dell'uomo a cui le Muse sono avarie de' loro doni. Non è artista, e neppure d'intenzione. Gli manca ogni sorta d'ispirazione. Quel mondo, con tanta magnificenza organizzato nel *Decamerone*, è qui un materiale grezzo, appena digrossato. Perciò delle sue trecento novelle si ricorda appena qualche aneddoto: nessun personaggio è rimasto vivo.

Il Sacchetti sopravvisse al secolo. Nel suo buon umore ci è una nota malinconica, che all'ultimo manda più lugubre suono. Non piace al brav'uomo un mondo in cui chi ha più danari vale più, o grida che *vertù con pecunia non si acquista*, e che *gentilezza e virtù son nella mota*. Dipinge al vivo gli avvocati de' suoi tempi:

Leggo civile e ragion canonica  
 Apparan ben; ma nel mal spesso l'usano:  
 Difendono i ladroni e gli altri accusano.  
 Chi ha danari e chi più puote scusano:  
 Tristo a colui che con costor s'incronica,  
 Se non empie lor man sotto la tonica!

Ora se la piglia con le vecchie. Ora è tutto stizzoso per lo nuove fogge di vestire portate a Firenze da altri paesi. Grida contro la turba de' rimatori e de' cantatori:

Pieno è il mondo di chi vuol far rime:  
 Tal compitar non sa, che fu ballate,  
 Tosto volendo che sieno intonate.  
 Così del canto avvien: senz'alcun'arte  
 Mille Marchetti veggio in ogni parte.



E quando muore il Boccaccio, *copioso fonte di eleganze*, esclama:

Ora è mancata ogni poesia,  
 E vote son le case di Parnaso....  
 S'io piango o grido, che miracol fia,  
 Pensando che un sol c'era rimasto,  
 Giovan Boccacci: ora è di vita fore?...  
 . . . Quel duol che mi pugne  
 È che niun riman, nè alcun viene,  
 Che dia segno di spene  
 A confortar che io salute aspetti,  
 Perchè in virtù non è chi si diletta....  
 Sarà virtù giammai più in altrui?  
 O starà quanto medicina ascosta,  
 Quando anni cinquecento perdè il corso?...  
 Chi fia in quella etate,  
 Forse vedrà rinascere tal semenza;  
 Ma io ho pur temenza,  
 Che prima non risuoni l'alta tromba,  
 Che si farà sentir per ogni tomba....  
 Ne' numeri ciascuno ha mente pronta,  
 Dove moltiplicando s'apparecchia  
 Sempre tirare a sè con la man destra....  
 E le meccaniche arti  
 Abbraccia chi vuol esser degno ed alto....  
 Ben veggio giovinetti assai salire  
 Non con virtù, perchè la curan poco,  
 Ma tutto adopron in corporea vesta:....  
 . . . . . giammai non cercan loco  
 Dove si faccia delle Muse festa....  
 Come deggio sperar che surga Dante,  
 Che già chi il sappia legger non si trova?  
 E Giovanni, che è morto, ne fe' scola.  
 Tutte le profezie, che disson sempre  
 Fra il sessanta e l'ottanta essere il mondo  
 Pieno di svari e fortunosi giorni,  
 Vidon che si dovean perder le tempore  
 Di ciascun valoroso e gire al fondo.  
 E questo è quel che par che non soggiorni.  
 E, s'egli è alcun che guardi,  
 Gli studi in forni vede già conversi....

Questa canzone di cui abbiamo citati alcuni brani è l'elogio funebre del Trecento, pronunziato dal più candido e simpatico de' suoi scrittori, l'ultimo trecentista. Sulla fine del secolo il vecchio burlone gitta uno sguardo malinconico indietro, e gli si affaccia la grande figura di Dante, e l'*Africa* col suo *alto poeta*, e Giovan Boccacci



non col suo festevole *Decamerone*, ma co' dotti e magni volumi latini, *de' viri illustri, delle donne chiare*, e il terzo:

Bucolica; il quarto: monti e fiumi;

Il quinto: degl'Iddii e lor costumi.

Oimè! Dante è morto. Morto è Boccacci. Petrarca muore. Chi rimane? E l'ultimo trecentista guarda intorno e risponde: — Nessuno. — Ricorda le infauste profezie, nunzie di sciagure fra il sessanta e l'ottanta, e gli pare venuto il finimondo. La forte semenza da cui uscirono i tre grandi e tanti altri dottissimi, teologi, filosofi, legisti, astrologi, è perita per sempre? o risurgerà dopo cinquecento anni; come fu della medicina? o non verrà prima il giudizio finale? Il mondo è dato all'abaco e alle arti meccaniche; *nuda è l'adorna scuola* da tutte sue parti:

Non si truova fenestra

Che valor dentro chiuda.

La nuova generazione è tutta dietro alle mode e a' sollazzi e al guadagno, e non cura virtù, e spregia le Muse, e non ci è chi sappia leggere Dante, e gli studi sono mutati in "forni". Il poeta accomiata la canzone in questo modo:

Orfana, trista, sconsolata o cieca,

Senza conforto e fuor d'ogni speranza,

Se alcun giorno t'avanza,

Como tu puoi, ne va peregrinando,

E di' al cielo: — io mi ti raccomando. —

Con questi tristi presentimenti si chiude il secolo. Il Dugento finisco con Cino e Cavalcanti e Dante già adulti e chiari: finisce come un'aurora entro cui si vede già brillare la vita nuova, una nuova era. Il Trecento finisce come un tristo tramonto, così tristo e oscuro che il buon Franco pensa: — chi sa se tornerà il sole? —

Antonio da Ferrara, sparsasi voce della morte del Petrarca, intuona ancho lui un poetico *Lamento*. Piangono intorno al grand'uomo Gramatica, Rettorica, Storia, Filosofia; e lo accompagnano al sepolcro di Parnaso

Virgilio, Ovidio, Giovenale e Stazio,

Lucrezio, Persio, Lucano e Orazio

E Gallo.

E Pallas Minerva, venuta dall'angelico regno, conserva la sua corona. In ultimo della mesta processione spunta l'autore col suo nome, cognome e soprannome:

È Anton de' Beccar, quel da Ferrara,

Che poco sa ma volentieri impara.



È anche un brav'uomo costui; vede anche lui tutto nero:

Del mondo bandita è concordia e pace:  
Per l'universo la discordia trona:  
Sommerso è ogni bene;  
L'amor di Dio ha bando;  
E parmi che la Fè vada mancando.

Sono lamenti senili di uomini superficiali e mediocri, dove non trovi alcuna profondità di vista e non forza di mente o di sentimento. Pur vi trovi, ancorchè in forma pedantesca, la fisonomia del secolo negli ultimi giorni della sua esistenza.

Quella nota malinconica è la stessa forza che tirò alla Certosa il vecchio Boccaccio, e volse a Maria gli ardori del Petrarca, o rattristò le ultime ore di Franco Sacchetti, e piegò le ginocchia di Giovanna innanzi a Caterina da Siena. Perchè quella forza, contraddetta e negata nella vita, occupava ancora l'intelletto, e tra le orgie di una borghesia arricchita e gaudente comparirà talora come un rimorso, e chiamerà gli uomini alla penitenza.

— La fede va mancando, — grida il ferrarese. — E gli studi si convertono in forni, — nota il fiorentino. Non si potea meglio dipingere la fisonomia che andava prendendo il secolo e che comunicava alla nuova generazione. Possiamo disegnarla in brevi tratti.

Come il popolo grasso piglia il sopravvento in Firenze, così nelle altre parti d'Italia la borghesia si costituisce, si ordina, diviene una classe importante per industrie, per commerci, per intelligenza o per coltura. E lo stacco si fa profondo tra la plebe e la classe colta. La coltura non è privilegio di pochi, ma si allarga e si diffonde, e fa del popolo italiano il più civile d'Europa.

La vita pubblica e la vita religiosa rimangono stazionarie fra l'universale indifferenza. Continuano le stesse forme; ma, sciolte dallo spirito che le rendeva venerabili, quelle persone, quei riti e quel linguaggio appaiono cosa ridicola e diventano il motivo comico delle liete brigate.

La vita privata viene su. Ed è vita socievole, spensierata, condita dallo spirito. Gli uomini si uniscono in compagnie o brigate non per discutere, ma per sollazzarsi, in città e in villa. E si sollazzano a spese delle classi incolte. Trovatori, canterani e novellatori non sono più il privilegio delle castella e delle corti. L'allegria feudale si spande anche nelle case de' ricchi borghesi, e i racconti e i pia-



cevoli ragionamenti condiscono i loro piaceri, o in una forma spesso licenziosa e cinica. La licenza del linguaggio era il solletico dell'allegria.

Così venne una letteratura sensuale e motteggiatrice, profana e pagana. Le novelle o i romanzi tennero il campo. L'allegria vita della città si specchiava in forme liriche svelte e graziose: rispetti, strambotti, frottole, ballate e madrigali. L'allegria vita de' campi avea pur le sue forme: le cacce e gl'idilli. L'anima di questa letteratura è lo spirito comico e il sentimento idillico.

La forma dello spirito comico è la caricatura penetrata di un'ironia maliziosa, ma non maligna. La forma idillica è la descrizione della bella natura, penetrata di una molle sensualità. Traspire da tutta questa letteratura una certa quiete e tranquillità interiore, come di gente spensierata e soddisfatta.

Giovanni Boccaccio è il grande artista che apre questo mondo allegro della natura.

Il misticismo perisee, ma ben vendicato, traendosi appresso religione, moralità, patria, famiglia, ogni semplicità e dignità di vita. Vengono nuovi ideali: la voluttà idillica e l'allegria comica. Sono le due divinità della nuova letteratura.

Ma, come l'antica letteratura vede i suoi ideali attraverso un involucro allegorico scolastico, così la nuova non può trovare sè stessa se non attraverso lo involucro del mondo greco-latino.

La vita del Boccaccio è in compendio la vita letteraria italiana, come si andrà sviluppando. Comincia scopritore instancabile di manoscritti, o tutto mitologia e storia greca e romana. Non è ancora un artista: è un erudito. La sua immaginazione erra in Atene e in Troia. Tenta questo e quel genere, e non trova mai sè stesso. Quel mondo è come un denso velo che muta il colore degli oggetti e gliene toglie la vista immediata. Imita Dante, imita Virgilio, petrarcheggia e platoneggia come il buon Sacchetti. Scrive magni volumi latini, ammirazione de' contemporanei. E si scopre artista, quando, gittato via tutto questo bagaglio, scrive per sollazzo, abbandonato alla genialità dell'umore. Dove cerca il piacere, trova la gloria.

Questa vita, ne' suoi tentennamenti, nelle sue imitazioni, nelle sue pedanterie, ne' suoi ideali, è la storia della nuova letteratura.

## XI.

## LE STANZE.

Siamo al secolo decimoquinto. Il mondo greco-latino si presenta alle immaginazioni come una specio di Pompei, che tutti vogliono visitare e studiare. L'Italia ritrova i suoi antenati, e i Boccacci si moltiplicano: l'impulso dato da lui o dal Petrarca diviene una febbre o, per dir meglio, quella tale corrente elettrica che in certi momenti investe tutta una società o la riempie dello stesso spirito. Quella stessa attività, che gittava l'Europa crociata in Palestina e più tardi, spingendola verso le Indie, le farà trovare l'America, tira ora gl'Italiani a dissepellire il mondo civile, rimasto per così lungo tempo sotto le ceneri della barbarie. Quella lingua era la lingua loro, e quel sapere era il loro sapere; agl'Italiani pareva avere racquistato la conoscenza e il possesso di sè stessi, essere rinati alla civiltà. E la nuova era fu chiamata il *Rinascimento*. Nè questo era un sentimento che sorgeva improvviso. Per lunga tradizione Roma era capitale del mondo, gli stranieri orano barbari, gl'Italiani erano sempre gli antichi Romani, orano sangue latino, e la loro lingua era il latino, e la lingua parlata era chiamata il latino volgare, un latino usato dal volgo. Questo sentimento, legato in Dante con le sue opinioni ghibelline, ispirava più tardi l'*Africa* e latinizzava anche le facezie del Boccaccio. Ora diviene il sentimento di tutti e dà la sua impronta al secolo. La storia ricorda con gratitudine gli Aurispi, i Guarini, i Filelfi, i Bracciolini, che furono i Colombi di questo mondo nuovo. Gli scopritori sono insieme professori e scrittori. Dopo le lunghe peregrinazioni in oriente e in occidente, vengono le lotture, i commenti, le traduzioni. Il latino è già così diffuso, che i classici greci si volgono in latino perchè se ne abbia notizia, come i dugentisti volgevano in volgare i latini. Pullulano latinisti e grecisti: la passione invade anche le donne. Grande stimolo è non solo la fama, ma il guadagno. Diffusa la coltura, i letterati moltiplicano e si stringono intorno alle corti e si disputano i rilievi ringhiando. Sorgono centri letterari nelle



grandi città: a Roma, a Napoli, a Firenze; più tardi a Ferrara, intorno agli Estensi. E quei centri si organizzano e diventano Accademie. Sorgo la pontaniana a Napoli, l'accademia platonica a Firenze, quella di Pomponio Leto e di Platina a Roma. Illustri greci, caduta Costantinopoli, traggono a Firenze. Gemistio spiega Platone a' mercatanti fiorentini. Marsilio Ficino, il traduttore di Platone, lo predicava dal pulpito, come la Bibbia. Pico della Mirandola, morto a trentun anno, stupisce l'Italia con la sua dottrina, ed, oltrepassando il mondo greco, cerca in Oriente la culla della civiltà.

I caratteri di questa coltura sono palpabili.

Innanzi tutto ti colpisco la sua universalità. Il centro del movimento non è più solo Bologna e Firenze. Padova gareggia con Bologna. Il Mezzodì, dopo lungo sonno, prende il suo posto nella storia letteraria; e il Panormita fa già presentare il Pontano e il Sannazzaro. Roma è il convegno di tutti gli eruditi, attirati dalla liberalità di Nicolò V. La coltura acquista una fisionomia nazionale: diviene italiana. Anche il volgare, trattato dalle classi colte ed atteggiato alla latina, si scosta dagli elementi locali e municipali, e prende aria italiana.

Ma è l'Italia de' letterati, col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo. O, per dir meglio, popolo non ci è. Cadute sono le repubbliche, mancata è ogni lotta intellettuale, ogni passione politica. Hai plebe infinita, cenciosa e superstiziosa, la cui voce è coperta dalla romorosa gioia delle corti e de' letterati, esalata in versi latini. A' letterati fama, onori e quattrini; a' principi incensi, tra il fumo dei quali sono giunti a noi Papa Nicolò, Alfonso il magnanimo, Cosimo padre della patria, e più tardi Loronzo il magnifico, e Leone X e i duchi di Este. I letterati facevano come i capitani di ventura: servivano chi pagava meglio; il nemico dell'oggi diveniva il protettore del dimani. Erranti per le corti, si vendevano all'incanto.

Questa fiacchezza e servilità di carattere, accompagnata con una profonda indifferenza religiosa, morale e politica, di cui vediamo gli albori fin da' tempi del Boccaccio, è giunta ora a tal punto che è costume e abito sociale, o si manifesta con una franchezza che oggi appare cinismo. Una certa ipocrisia c'è, quando si ha ad esprimere dot-



trine non ricevute universalmente; ma, quanto alla rappresentazione della vita, ti è innanzi nella sua nudità. È una letteratura senza veli, e più sfacciata in latino che in volgare.

Ne nasce l'indifferenza del contenuto. Ciò che importa non è cosa s'ha a dire, ma come s'ha a dire. I più sono secretari di principi, pronti a vestire del loro latino concetti altrui. La bella unità della vita, come Dante l'aveva immaginata, la concordia amorosa dell'intelletto e dell'atto, è rotta. Il letterato non ha obbligo di avere delle opinioni, e tanto meno di conformarvi la vita. Il pensiero è per lui un dato, venutogli dal di fuori, quale esso sia: a lui spetta dargli la veste. Il suo cervello è un ricco emporio di frasi, di sentenze, di eleganze; il suo orecchio è pieno di cadenze e di armonie: forme vuote e staccate da ogni contenuto. Così nacque il letterato e la forma letteraria.

Il movimento iniziato a Bologna era intellettuale: si cercava negli antichi la scienza. Il movimento ora è puramente letterario: si cerca negli antichi la forma. Sorge la critica, circondata di grammatiche e di rettoriche; il gusto si raffina; gli scrittori antichi non sono più confusi in una uguale adorazione: si giudicano, si classificano, pigliano posto. Questi lavori filologici ed eruditi sono la parte più seria e più durevole di questa coltura. Spiccano fra tutti le *Eleganze* di Lorenzo Valla. Il titolo ti dà già la fisionomia del secolo.

Effetti di questa coltura cortigiana e letteraria, coi suoi vari centri in tutta Italia, sono una certa stanchezza di produzione, l'inerzia del pensiero, l'imitazione delle forme antiche come modelli assoluti, l'uomo e la natura guardati a traverso di quelle forme. È una nuova trascendenza, il nuovo involucro. Lo scrittore non dice quello che pensa o immagina o sente, perchè non è l'immagine che gli sta innanzi, ma la frase di Orazio e di Virgilio. Vede il mondo non nella sua vista immediata, ma come si trova rappresentato da' classici; a quel modo che Dante vedea Beatrice a traverso di Aristotele e di san Tommaso.

Ma non ci è guscio che tenga incontro all'arte. Dante potè spesso rompere quel guscio, perchè era artista. E se in questa coltura fossero elementi seri di vita intellettuale e di elevate ispirazioni, non è dubbio che vedremmo venire il grande artista, destinato a farne sentire il suono pur tra queste forme latine. Ciò che ferve nell'intimo seno



di una società, tosto o tardi vien su e spezza ogni involucro. Si dà colpa al latino che questo non sia avvenuto. E se il medio evo non ha potuto sviluppare tra noi tutte le sue forme, se il mondo interiore della coscienza s'è infiacchito, la colpa è de' classici che paganizzarono la vita e le lettere! La verità è che i classici di questo fatto sono innocentissimi. Certo, il mondo di Omero e di Virgilio, di Tucidide e di Livio non è un mondo fiacco e frivolo. E se i latinisti non poterono riprodurne che l'esterno meccanismo, e se sotto a quel meccanismo ci è il vuoto, gli è che il vuoto era nell'anima loro, e nessuno dà ciò che non ha. Un cuore pieno trova il modo di spandersi anche nelle forme più artificiali e più ripugnanti.

Leggete questi latinisti. Cosa c'è lì dentro che viva e si mova? Lo spirito del Boccaccio, che alloggia in quei versi e in quelle prose: la quiete idillica e il sale comico, in una forma elegante e vezzosa. Questo studio dell'eleganza nelle forme, accompagnato co' tranquilli ozi della villa e i sollazzevoli convegni della città, era in iscorcio tutta la vita del letterato.

Così, quando il secolo era travagliato da mistiche astrazioni e da disputazioni sottili, il latino fu scolastico. E ora che il naturalismo idillico e comico del Boccaccio è il vero e solo mondo poetico, il latino è idillico, dico il latino artistico e vivo. La grande orchestra di Dante è divenuta già nel Petrarca la flebile elegia. In questo latino elegante il dolore è elegiaco, e il piacere è idillico. La vita è tutta al di fuori, è un riso della natura e dell'anima: la stessa elegia è un rapimento voluttuoso de' sensi. Sulle rive di Mergellina il Pontano canta gli *Amori* e i *Bagni di Baia*, ora tutto vezzeggiativi e languori, ora motteggevole e faceto. Mergellina, Posilipo, Capri, Amalfi, le isole, le fonti, le colline escono dalla sua immaginazione pagana Ninfe vezzose e allegrano le nozze della sua *Lepridina*. La crassa sensualità è vaporizzata fra le grazie dell'immaginazione e i deliziosi profumi dell'eleganza. La sua Musa, come la sua colomba, *fugit insulsos et parum venustos. odit sorditiam*, nega i suoi doni a quelli che sono *illepidi atque inelegantes*, e *gaudet nitore*, e rassomiglia alla sua *puella*, di cui nessuna *vivit mundior elegantiorque* (*Epig.*, VII). Spirito di eleganza, questo è il mondo poetico di una borghesia colta e contenta, che cantava i suoi ozi e passava il tempo tra Quintiliano, Cicerone, Virgilio, e i bagni e le cacce e gli amori.

Ne senti l'eco tra le delizie di Baia o tra le villette di Fiesole. Il Pontano scrivea la *Lepidina* tra i susurri della cheta marina; il Poliziano scrivea il *Rusticus* tra le aure della sua villetta fiesolana. In tutte o due ispiratrice è la bella natura campestre, con più immaginazione nel Pontano, con più sentimento nel Poliziano. Piace la *cerula* ninfa Posilipo e la candida Mergellina; e quel voler esser uccello per cascarle in grembo è un bel tratto galante, una sensualità dell'immaginazione (*Lepid.*, 11, 3, 21, 23). Il Pontano è figurativo, tutto vezzi e tutto spirito; il Poliziano è più semplice, più vicino alla natura, o te ne dà l'impressione:

Hic resonat blando tibi pinus amata susurro;  
 Hic vaga coniferis insibilat aura cupressis;  
 Hic scatebris salit et bullantibus incita venis  
 Pura coloratos interstrepit unda lapillos. (*Rusticus*, 11).

Questo latino, maneggiato con tanta sveltezza, modulato con tanta grazia, non cade nel vuoto come lingua morta, e questi canti non sono lavori di pura erudizione e imitazione. Lorenzo Valla chiama il latino la lingua nostra; nessuna cosa di qualche importanza non si scrivea se non in latino, e metteasi a fuggire il volgare quello studio che oggi si mette a fuggire il dialetto. Dante stesso era detto *poeta da calzolari e da fornai*. Non pareva impossibile continuare il latino come i greci continuavano il greco, parlare la lingua universalmente, la lingua della scienza e della cultura, essere intesi da tutti gli uomini istruiti.

Ma queste tendenze trovavano naturale resistenza a Firenze, dove il volgare avea messo salde radici, illustrato da tanta gloria, nè potea parer vergogna scrivere nella lingua di Dante e del Petrarca. Ivi una classe colta nettamente distinta non era, e popolo grasso e popolo minuto erano ancora il popolo, con una comune fisionomia. Grandissima l'ammirazione de' classici; frequentissimi gli studi del Landino, del Crisoloro, del Poliziano; si udiva a bocca aperta Gemistio o il Ficino e il Pico; si disputava di Platone e di Aristotele, discussioni erudite, senza conclusione e serietà pratica; si applaudiva al Poliziano quando cantava la bellezza o la morte dell'Albiera o gli occhi di Lorenzo, *purus apollinei sideris nitor* (*Epig.*, XXIV), come fossero gli occhi di Laura. Ma insieme si difendeva il volgare come gloria nazionale; e il Filelfo spiegava Dante, e il Landino sponeva il Petrarca, e Lionardo Bruni sosteneva essere il



volgare lo stesso latino antico com'era parlato a Roma, o Lorenzo de' Medici preferiva il Petrarca a' poeti latini, ohiamava unico Dante, celebrava la facondia e la vena del Boccaccio, e di Cino e di Cavalcanti e di altri minori scrivea le lodi con acume e maturità di giudizio. Ci erano gli oppositori, i grammatici, i pedanti, che dicevano Dante uno spropositato, un ignorante, *rerum omnium ignarum*, e che scrivea così male il latino. Ma in Firenze non attecchivano. Cristoforo Landino nel suo studio, dove spiegava a un tempo Dante e Virgilio, pigliando ad esporre il Petrarca, insegnava non esser la lingua toscana al di sotto della latina, o non altrimenti che quella doversi sottoporre a regole di grammatica e di retorica. Certo, il vezzo del latino introduceva nel volgare, caduto in mano a' pedanti, vocaboli e frasi e giri di cui si sentono gli effetti fino nella prosa del Machiavelli; ma quella barbara mescolanza per la sua esagerazione divenne ridicola, e non potè alterare le forme del volgare, così come erano state fissate negli scrittori e si mantenevano vive nel popolo. Nè l'uso fu mai intermesso; e Lionardo scrivea in volgare la vita di Dante e del Boccaccio, e in volgare Feo Belcari scrivea le vite de' Santi o le rappresentazioni, e si continuavano i rispetti, gli strambotti, le frottole, le cacce, le ballate, tutt'i generi di lirica popolare legati con le feste e gl'intrattenimenti pubblici e privati, le mascherate, le giostre, le serenate, le rappresentazioni, i giuochi, le sfide. Non era cosa facile guastare o sopraffare una lingua legata così intimamente con la vita.

La forza della lingua volgare era appunto in questo: che rifletteva la vita pubblica e privata, divenuta parte inseparabile della società nelle sue usanze e ne' suoi sentimenti. Onde, se gli uomini colti, trasportati dalla corrente comune, scrivevano in latino per procacciarsi fama, nell'uso vario della vita adoperavano il volgare, condotto oramai al suo maggior grado di grazia e di finezza, parlato e scritto bene generalmento. Un gran mutamento era però avvenuto nella letteratura volgare. Il mondo ascetico-mistico-scolastico del secolo passato non era potuto risorgere di sotto a' colpi del Petrarca e più del Boccaccio, ed era tenuto rozzo e barbaro, e continuava la sua vita come un mondo fatto abituale e convenzionale a cui è straniera l'anima. Al contrario era in uno stato di produzione o di sviluppo il mondo profano, la gaia scienza, e dava i suoi colori anche alle cose saore. Le Laude erano intonate come



i rispetti, e i misteri acquistavano la tinta romanzesca delle novelle e romanzi allora in voga. La *Stella* ricorda in molte parti le avventure della bella sventurata Zinevra, *sei anni andata tapinando per lo mondo*. Spesso c'entra il comico e il buffonesco, e ti par d'essero in piazza e sentir le ciane che si accapigliano. La lauda tende al rispetto; la leggenda tende alla novella.

La leggenda è un racconto meraviglioso, animato da uno spirito mistico o ascetico, con le sue estasi, le sue visioni, i suoi miracoli. Ci è al di sotto la fede che fa muovere i monti e ti tiene al di sopra de'sensi, anzi sforza i sensi e dà loro le ali dell'immaginazione. Questo mondo miracoloso dello spirito, fatto così palpabile come fosse corpo, è rappresentato senza alcuno artificio che lo renda verisimile, anzi con la più grande ingenuità, essendo quelle verità incontrastate pel narratore e pei lettori. Questa impressione ti fanno le leggende del Passavanti e le *Vite* del Cavalca.

Questo è il mondo stesso che comparisce nelle rappresentazioni o misteri di questo secolo. Sono antiche rappresentazioni, messe a nuovo, intonacate, imbiancate, a uso di un pubblico più colto. Santo Abraam, Alessio, Abramo, Eugenia e Maddalena, i santi e i padri e i romiti del Cavalca ti sfilano innanzi. Con la natia rozzezza è ita via anche la semplicità e l'unzione e ogni sentimento liturgico e ascetico. Il miracolo ci sta come miracolo, cioè a dire come una macchina del meraviglioso, a quel modo che è la Fortuna nelle novelle del Boccaccio. Il motivo drammatico è l'effetto che fanno sugli spettatori certe grandi mutazioni e improvvise nello stato de' personaggi, morale o materiale: perciò non gradazioni, non ombre, non sfumature; i contorni sono chiari e decisi; l'azione è tutta esteriore e superficiale, e si ferma solo quando una mutazione improvvisa provoca esplosioni liriche di gioia, di dolore, di meraviglia. Ci è quella lirica superficiale e quella ohiarezza epica che è propria del Boccaccio. La lirica è saora di nome, e non ha quella elevazione dell'anima verso un mondo superiore, che senti in Dante e in Caterina: ci è la preghiera, non c'è il sentimento. L'azione è pedestre e borghese, di una prosaica chiarezza, non animata dal sentimento, non trasformata dall'immaginazione. È il mondo dantesco vestito alla borghese, i cui accenti di dolore sono elegia, le cui mistiche gioie sono idilli: mancato è il senso del terribile o del sublime, mancata è l'in-



dignazione e l'invettiva; se alcuna serietà rimane ancora in queste spettacolose rappresentazioni, apparecchiate con tanta pompa di scene e di decorazioni, è reminiscenza ed eco di un mondo indobolito nella coscienza. Ci erano ancora le confraternite, che a grandi spese davano di queste rappresentazioni; ma i fratelli non erano più i contemporanei di Dante, o non gli autori e non gli spettatori. Si andava alle rappresentazioni come alle feste carnascialesche: per sollazzarsi. E si sollazzavano, come si conviene a gente colta e artistica, co' piaceri dello spirito e dell'immaginazione. Il mistero era per essi un piacevole esercizio dell'immaginazione, una ricreazione dello spirito. Con la coscienza vuota e con la vita tutta esterna e superficiale, il dramma era così poco possibile come la tragedia o l'eloquenza sacra, o come rifare la visione o la leggenda. Se quelle rappresentazioni, fra tanto liscio o intonaco, rimasero stazionarie e non poterono mai acquistare la serietà e profondità di un vero mondo drammatico, fu perchè mancò all'Italia un ingegno drammatico, come affermano alcuni, quasi l'ingegno fosse un frutto miracoloso, generato senza radici e venuto espressamente dal cielo? O fu, come affermano altri, perchè il latino attirò a sè gli uomini colti e il mistero fu trascurato come cosa del popolo, quasi che autori de' misteri non fossero gli uomini più colti di quel tempo, o il latino, che non potè uccidere il volgare, potesse uccidere l'anima di una nazione, quando un'anima ci fosse stata? La verità è che il povero latino non potè uccider nulla, perchè nulla ci era: niuna serietà di sentimento religioso, politico, morale, pubblico, da cui potesse uscire il dramma. Quel mondo spensierato e sensuale non ti potea dare che l'idillico e il comico; e in tanto fiorire della coltura, con tanta disposizione ed educazione artistica, non potea produrre che un mondo simile a sè, un mondo di pura immaginazione. Il mistero è un aborto, è una materia sacra che non dice più nulla alla mente ed al cuore, senza alcuna serietà di motivi e trasformata da uomini colti in puro giuoco d'immaginazione; dove angeli o demòni, paradiso e inferno hanno così poca serietà come Apollo e Diana o Plutone. La serietà e solennità della materia era in flagrante contraddizione con quella forma tutta senso e tutta superficie e con quel mondo spensierato e allegro della pura immaginazione, idillico-comico-elegiaco. Il mistero ci fu, quale poteva realizzarlo l'Italia



in questa disposizione dello spirito; e ci fu l'ingegno, quale poteva essere allora l'ingegno italiano. Quel mistero fu l'*Orfeo*, e quell'ingegno fu Angiolo Poliziano.

Il Poliziano è la più spiccata espressione della letteratura in questo secolo. Ci è già l'immagine schietta del letterato, fuori di ogni partecipazione alla vita pubblica, vuoto di ogni coscienza religiosa o politica o morale, cortigiano, amante del quieto vivere e che alterna le ore tra gli studi e i lieti ozi. Ebbe in Lorenzo un protettore, un amico; e divenne la sua ombra, il suo compagno ne' sollazzi pubblici e segreti. Cominciò la vita voltando l'*Illiade* in latino, grecista e latinista sommo. Dettava epigrammi latini con la facilità di un improvvisatore. Si traeva da tutta Europa a sentirlo spiegare Omero e Virgilio. E non si ammirava l'erudito, ma l'uomo di gusto e il poeta, che, ispirato, vi aggiungeva le sue emozioni e le sue impressioni e i suoi carmi. Il suo Studio e la sua villetta di Fiesole sono il compendio di questa vita tranquilla e placida, spenta a quarant'anni.

Il Poliziano aveva uno squisito sentimento della forma nella piena indifferenza di ogni contenuto. Il tempio era vuoto: vi entrò Apollo o lo empì d'immagini e di armonie. Il mondo antico s'impossessò subito di un'anima dove ogni vestigio del medio evo era seomparso. Il Boccaccio senti che è ancora medio evo, e lo vedi alle prese co' canoni e le scienze sacre e le forme dantesche; il vecchio e il nuovo Adamo combattono in lui, come nel Petrarca: erano tempi di transizione. Nel Poliziano tutto è concorde o deciso: non ci è più lotta. Teologia, scolasticismo, simbolismo, il medio evo nelle sue forme e nel suo contenuto, di cui vedevi ancora la memoria prosaica nelle laudo e ne' misteri, è un mondo in tutto estraneo alla sua coltura e al suo sentire. Quello è per lui la barbarie. E non ha bisogno di cacciarlo dalla sua anima: non ve lo trova. Il sentimento della bella forma, già così grande nel Petrarca e nel Boccaccio, in lui è tutto; e quel mondo della bolla forma, appresso al quale correvano faticosamente il Boccaccio e il Petrarca fin da' primi anni, è il mondo suo, o ci vive come fosse nato là dentro, e ne ha non solo la conoscenza ma il gusto. Questo era la coltura, l'umanità, il risorgimento: orgoglio di una società erudita, artistica, idillica, sensuale, quale il Boccaccio l'avea abbozzata e che ora si specchia nel Poliziano come nel suo modello ideale. Perchè questa generazione, caduta così basso, fiacca di



tempra e vuota di coscienza, aveva pure la sua idealità, il suo divino; ed era l'orgoglio della coltura, il sentimento della forma. Le sue mascherate, le cacce, le serenate, le giostre, le feste, tanta parte di quella vita oziosa e allegra, erano nobilitate dalle arti dello spirito e da' piaceri dell'immaginazione. E se il Cardinale Gonzaga, rientrando nella patria, bandisce pubbliche feste e cerca nella poesia il loro ornamento e decoro, il giovane Poliziano gli scrive in due giorni l'*Orfeo*. E che cosa è l'*Orfeo*? Come gli venne in mente Orfeo? Giovanni Boccaccio nel *Ninfale* e nell'*Ameto* canta la fine della barbarie e il regno della coltura o dell'umanità. Il rozzo Ameto, educato dalle Arti e dalle Muse, apre l'animo alla bellezza e all'amore, e di bruto si sente fatto uomo. Atalante trasforma il bosco di Diana in città, e vi marita le ninfe, e v'introduce costumi civili. Orfeo è il grande protagonista di questo regno della coltura, venuto dall'antichità giovine e glorioso ne' carmi di Ovidio e di Virgilio. Questo fondatore dell'umanità, col suono della lira e con la dolcezza del canto, mansuefà le fiere e gli uomini, o impietosisce la morte e incanta l'inferno. È il trionfo dell'arte e della coltura su' rozzi istinti della natura, consacrato dal martirio, quando, sforzando le leggi naturali, è dato in balia all'ebbro furore delle Baccanti. Dopo lungo obbligo nella uotte della seconda barbarie, Orfeo rinasee tra le feste della nuova civiltà, inaugurando il regno dell'umanità o, per dir meglio, dell'umanismo. Questo è il mistero del secolo, è l'ideale del risorgimento. Le sacre rappresentazioni, cacciate dalle città, menano vita oscura nei contadi, e cadono in così profondo obbligo che giacciono ancora polverose nella biblioteca.

L'*Orfeo* è un mondo di pura immaginazione. I misteri avevano la loro radice in un mondo ascetico, fatto tradizionale e convenzionale, pur sempre reale per una gran parte degli spettatori. Qui tutti sanno che Orfeo, le Driadi, le Baccanti, le Furie, Plutone e il suo inferno, sono creature dell'immaginazione. A quel modo che nelle giostre i borghesi camuffati da cavalieri riproducevano il mondo cavalleresco, i nuovi Ateniesi dovevano provare una grande soddisfazione a vedersi sfilare innanzi co' loro costumi e abiti le ombre del mondo antico. Che entusiasmo fu quello quando Baccio Ugolini, vestito da Orfeo e con la cetra in mano, scendeva il monte, cantando in magnifici versi latini le lodi del cardinale! *Redeunt saturnia regna. Sem-*

bravano ritornati i tempi di Atene e Roma; salutavano con immenso grido di applauso Orfeo, nunzio alle genti della nuova èra, della nuova civiltà. Nel medio evo si dicea: *vivere in ispirito*, ed era il ratto dell'anima alienata da' sensi in un mondo superiore. Ciò che una volta ispirava il sentimento religioso, oggi ispira il sentimento dell'arte, la sola religione sopravvissuta, e si vive in immaginazione. I ricchi, a quel modo che decorano i palagi degli avi, decorano con l'arte i loro piaceri.

E cho decorazione è quest'*Orfeo!* dove sotto forme antiche vive e si move quella società, idealizzata nell'anima armoniosa del poeta. È un mondo mobile e superficiale, a celeri apparizioni, e montre fissi lo sguardo il fantasma ti fugge: la parola è come ebbra e si esala nel suono e nel canto; il pensiero è appena iniziale, incalzato dalle onde musicali; la tragedia è una elegia; l'inno è un idillio; e n'esce un mondo idillico-elegiaco, penetrato di un dolce lamento, che non ti turba, anzi ti lusinga e ti accarezza, insino a che questo bel mondo dell'arte ti si disfà come nebbia, e ti svegli violentemente tra il furore o l'ebbrezza dei sensi. Il canto di Aristeo, il coro delle Driadi, il diti-rambo delle Baccanti sono le tre tappe di questo mondo incantato, la cui quiete idillica, penetrata di flebile e molle elegia, si scioglie nel disordine baechico. La lettura non basta a darne un'adeguata idea. Bisogna aggiungervi gli attori e le decorazioni e il canto e la musica e l'entusiasmo e l'ebbrezza di una società che ci vede una così viva immagine di sè stessa. Il suo ideale, il suo Orfeo, è una lieve apparizione, ondeggiante tra' più delicati profumi; a cui se troppo ti accosti, ti fuggirà come Euridice. È un mondo che non ha altra serietà se non quella che gli dà l'immaginazione: le passioni sono emozioni, gli avvenimenti sono apparizioni, i personaggi sono ombre; la vita danza e canta, e non si ferma e non puoi fissarla. La stessa leggerezza penetra nelle forme, flessibili, variamente modulate, e come tutta un'orchestra di metri, entranti gli uni negli altri in una sola armonia. Il settenario rammorbidisce l'endecasillabo; la ballata dà le ali all'ottava; le rime si annodano ne' più voluttuosi intrecci; ora è il dialetto nella sua grazia, ora è la lingua nella sua maestà; qui lo sdrucciolo ti tira nella rapida corsa, là il tronco ti arresta e ti culla; con una facilità e un brio che pare il poeta giuochi con i suoi strumenti.



Così Orfeo, il figlio di Apollo e di Calliope, rinacque; così divenne il nunzio del risorgimento. Le edizioni moltiplicarono; penetrò dalle corti nel contado; se ne fecero imitazioni; comparve la *Historia e favola d'Orfeo*; e anche oggi nelle valli toscane ti giunge la melodia di *Orfeo dalla dolce lira*, una storia in ottava rima. Personaggio indovinato, comparso proprio alla sua ora nel mondo moderno, segnacolo e vessillo del secolo.

L'Orfeo nacque tra le feste di Mantova; e tra le feste di Firenze nacquero le *Stanze*. Quel mondo borghese della cortesia, così ben dipinto nel *Decamerone*, riproducea nelle sue giostre il mondo profano de' romanzi e delle novelle, la cavalleria. I poeti celebrano a suon di tromba le *gloriose pompe e ' fieri ludi* (*Giostra*, I, 1) di questi mercanti improvvisati cavalieri e vestiti all'eroica: non ci era più la realtà; ce n'era l'immaginazione. Le giostre erano in fondo una rappresentazione teatrale, e i giostranti erano attori che rappresentavano i personaggi de' romanzi; spettacolo continuato oggi nelle corse, con questo progresso: che gli attori sono i cavalli. Ridicoli sono i poeti che narrano le alte geste de' giostranti come fossero Orlando e Carlomagno, con le frasi ampollose de' romanzi, e descrivono minutamente gli abiti, le fogge, le divise, gli stemmi, gli scontri con una serietà frivola. Anche Giuliano de' Medici fece la sua giostra, e divenne l'eroe di quel poemetto che i posteri hanno chiamato le *Stanze*.

Comincia a suon di tromba. Il poeta vuol celebrare le gloriose imprese,

Si che i gran nomi e' fatti egregi e soli  
Fortuna o morte o tempo non involi. (*Giostra*, I, 1).

Ma i "fatti egregi", e i "gran nomi", sono dimenticati. E che cosa è rimasto? Le *Stanze*: forme vaganti, di cui nessuno cerca il legame, ciascuna compiuta in sé. Nella giovine mente del poeta non ci è il romanzo: ci è Stazio e Claudiano con le loro *Selve*, ci è Teocrito ed Euripide, ci è Ovidio con le sue *Metamorfosi*, ci è Virgilio con la sua *Georgica*, ci è il Petrarca con la sua Laura; ci è tutto un mondo d'immagini fluttuanti, sciolte, disseminate come le stelle nel cielo all'occhio semplice del pastore. Questo è il mondo che vien fuori in un legame artificiale e meccanico; delle cui fila interrotte nessuno si cura, perchè la giostra non è il motivo di questo mondo, è la semplice



occasione. La sua unità non è in un'azione frivola e incompiuta, debole trama. La sua unità è in sé stesso, nello spirito che lo move, ed è quel vivo sentimento della natura o della bellezza che dal Boccaccio in qua è il mondo della coltura.

La primavera, la notte, la vita rustica, la caccia, la casa di Venere, il giardino d'Amoro, gl'intagli, non sono già episodi: sono questo mondo esso medesimo nella sua sostanza, animato da un solo soffio. Sono l'apoteosi di Venere o d'Amore, della bella Natura, la nuova Divinità.

E la Natura non ha già quel vago che ti fa pensoso e ti tiene in una dolce malinconia; non sei nel regno dei misteri e delle ombre, nel regno musicale del sentimento: sei nel regno dell'immaginazione. Venere è nuda, Iside ha alzato il velo. Non hai più gli schizzi di Dante, hai i quadri del Boccaccio; non hai più la faccia di Giotto, hai la figura del Perugino; non hai più il terzetto nel suo raccoglimento, hai l'ottava rima nella sua espansione. Ci è quel sentimento idillico e sensuale che ispirò il Boccaccio, e di cui senti la fragranza nella *Lepidina* e nel *Rusticus*: l'anima sta come rilassata in dolce riposo, non fantasticando ma figurando parte a parte o disegnando, quasi voglia assaporare goccia a goccia i suoi piaceri. E non è la descrizione minuta, anatomica, spesso ottusa, del Boccaccio; ohè, mentre la natura ti si offre distinta come un bel paesaggio, non sai onde o come ti giungono mormorii, concenti, note, come la voce di una divinità nascosta nel suo grembo. La sensualità, filtrata fra tanta dolcezza di note, lascia in fondo la sua parte grossolana ed esce fuori purificata; e non è la Musa oivettuola del Boccaccio: è la casta Musa del Parnaso, che copre la sua nudità e vi gitta sopra il suo manto verginale. Nel Boccaccio è la carne che accende l'immaginazione; nel Poliziano l'immaginazione è come un crogiuolo, dove l'oro si affina. La sensuale o volgare Griseida si spoglia in quel crogiuolo la sua parte terrea e diviene la gentile Simonetta: bellezza nuda, sviluppata da ogni velo allegorico dantesco e petrarchesco, a contorni precisi e finiti, pur divina nella sua realtà:

Nell'atto regalmente è mansueta,  
E pur col ciglio le tempeste acqueta. (Giostra, I, 43).

Tra il poeta e il suo mondo non ci è comunione diretta: ci stanno di mezzo Virgilio, Teocrito, Orazio, Stazio,



Ovidio, che gli prestano le loro immagini e i loro colori. Ma egli ha un gusto così fine o un sentimento della forma così squisito, che ciò che riceve esce con la sua stampa come una nuova creazione. Ci è nel suo spirito una grazia che ingentilisce il volgare naturalismo del suo tempo, e una delicatezza che gli fa cogliere del suo mondo il più bel fiore. L'insignificante, il rozzo, il plebeo non entra nella sua immaginazione: ciò che sta lì dentro è tutto elegante e profumato, e non cessa che non l'abbia reso con l'ultima finitezza. Le sue reminiscenze mitologiche e classiche sono semplici mezzi di colorito e di rilievo: gli sta innanzi Venere, Diana, e la tale e tale frase di Ovidio o di Virgilio; ma il suo spirito va al di là della frase, attinge le cose nella loro vita, e le rende con evidenza e naturalezza. Perciò, raro connubio, l'eleganza in lui non è mai rettorica e si accompagna con la naturalezza, perchè ha delle cose una impressione propria e schietta. La mamma, la rosa, l'ellera, la vite, il montone, la capra, gli uccelli, le aurette, l'erba e il fiore, tutto si anima e si configura e prende le più vaghe e gentili attitudini innanzi a questa immaginazione idillica. Ciò che prova non è sensualità: è voluttà, sensazione alzata a sentimento, che fonde il plastico e te ne fa sentire la musica interiore. Ottiene potentissimi effetti con la massima semplicità de' mezzi: spesso col solo allogare gli oggetti, ora aggruppando, ora distinguendo, e tutto animando, come persone vive. Tale è la mammoletta verginella con gli occhi bassi e vergognosa, e l'ellera che va carpone co' piedi storti, o l'erba che si meraviglia della sua bellezza, bianca, cilestre, pallida e vermiglia. Il sentimento che n'esce non ha virtù di tirarti dalle cose e lanciarti in infiniti spazi; anzi ti chiude nella tua contemplazione e vi ti tiene appagato, come fosse quella tutto il mondo, e non pensi di uscirne, o la guardi parte a parte nella grazia della sua varietà. Perchè il motivo dell'ispirazione non è lo spirito nella sua natura trascendente e musicale, quale si mostra in Dante, ma il corpo; e non come un bel velo, una bella apparenza, ma terminato e tranquillo in sè stesso, quale si mostra nel periodo e nell'ottava, le due forme analitiche e descrittive del Boccaccio, divenute la base della nuova letteratura. L'ottava del Boccaccio, diffusa, pedestre, insignificante, qui si fissa, prende una fisionomia. Ciascuna stanza è un piccolo mondo, dove la cosa non lampeggia



a guisa di rapida apparizione, ma ti sta riposata innanzi come un modello e ti mostra le sue bellezze. Non è un periodo congegnato a modo di un quadro, dove il protagonista emerge tra minori figure; ma è come una serie, dove ti vedi sfilare avanti le parti ad una ad una di quel piccolo mondo. Diresti che in questa bella natura tutto è interessante, o non ci è principale ed accessorio: maniera di ottava accomodata al genio di un uomo che non ammette l'insignificante e l'indifferente, e tutto vuole sia oro e porpora. Perciò non hai fusione, ma successione, ch'è la cosa come ti si spiega innanzi, prima che il tuo spirito la scruti e la trasformi. La stanza non ti dà l'insieme, ma le parti; non ti dà la profondità, ma la superficie, quello che si vede. Pure le parti sono così bene scelte e la serie è ordita con una gradazione così intelligente, che all'ultimo te ne viene l'insieme, prodotto non dalla descrizione, ma dal sentimento. Vuol descrivere la primavera e ti dà una serie di fenomeni:

Zefiro già di be' fioretti adorno

Avea de' monti tolta ogni pruina:

Avea fatto al suo nido già ritorno

La stanca rondinella peregrina;

Risonava la selva intorno intorno

Soavemente all'ora mattutina:

E la ingegnosa pecchia al primo albore

Giva predando or uno or altro fiore. (Giostra, I, 25).

Questi fenomeni sono così bene scelti, legati con tanto accordo di pause e di tono, armonizzati con suoni così freschi e soavi, che sembrano le voci di un solo motivo, e te ne viene non all'occhio ma all'anima l'insieme: ed è quel senso d'intima soddisfazione, che ti dà la primavera, la voluttà della natura. In Dante non ci è voluttà, ma ebbrezza: così è trascendente. Nel Boccaccio non ci è voluttà, ma sensualità. La voluttà è la Musa della nuova letteratura, è l'ideale della carne o del senso, è il senso trasportato nell'immaginazione e raffinato, divenuto sentimento. Qui è una voluttà tutta idillica, un godimento della Natura senz'altro fine che il godimento, con perfetta obliivione di tutto l'altro: senti le prime e fresche aure di questo mondo della natura, assaporato da un'anima il cui universo era la villetta di Fiesole illuminata e abbellita da Teocrito o da Virgilio. Da questa doppia ispirazione, un intimo godimento della natura accompagnato



con un sentimento puro e delicato della forma e della bellezza, sviluppato ed educato dai classici, è uscito il nuovo ideale della letteratura, l'ideale delle *Stanze*: una tranquillità e soddisfazione interiore, piena di grazia e di delicatezza nella maggior pulitezza ed eleganza della forma; ciò che possiamo chiamare in due parole: voluttà idillica. Il contenuto di questo ideale è l'età dell'oro e la vita campestre, con tutto il corteggio della mitologia: ninfe, pastori, fauni, satiri, driadi, divinità celesti e campestri, in una scala che dal più puro e più delicato va sino al lascivo e al licenzioso. La forma è il descrittivo ammolito e liquefatto in dolci note musicali, quale apparisce nell'*Orfeo* e nelle *Stanze*; i due modelli di questa letteratura, che, iniziata dal Boccaccio, andrà fino al Metastasio.

La quale non è lavoro solitario di letterato nel silenzio del gabinetto, ma è lo spirito stesso della società, come si andava atteggiando, colto nelle costumanze e feste pubbliche. Centro di questo movimento è Lorenzo de' Medici, col suo coro di dotti e di letterati: il Ficino, il Pico, i fratelli Pulci, il Poliziano, il Rucellai, il Benivieni e tutti gli accademici. La letteratura vien fuori tra danze e feste e conviti.

Lorenzo non avea la coltura e l'idealità del Poliziano. Avea molto spirito e molta immaginazione, le due qualità della colta borghesia italiana. Era il più fiorentino tra' fiorentini, non della vecchia stampa, s'intende. Cristiano e platonico in astratto e a scuola, in realtà epicureo e indifferente, sotto abito signorile popolano e mercante dai motti arguti e dalle salse facezie, allegro, compagnevole, mezzo tra' piaceri dello spirito e del corpo, usando a chiesa e nelle bettole, scrivendo laude e strambotti, alternando orgie notturne e disputazioni accademiche, corrotto e corruttore. Era classico di coltura, toscano di genio, investito in tutte le vivezze e le grazie del dialetto. Maneggiava il dialetto con quella facilità che governava il popolo, lasciandosi menare da chi sapeva comprenderlo e secondarlo nel suo carattere e nelle sue tendenze. Chi comprende l'uomo è padrone dell'uomo. Portò a grande perfezione la nuova arte dello Stato, quale si richiedeva a quella società, divenute le feste e la stessa letteratura mezzi di governo. Alla violenza succedeva la malizia, più efficace: il pugnale del Bandini uccise un principe, non il principato; la corruzione medicea uccise il popolo, o, per dire



più giusto, Lorenzo non era che lo stesso popolo, studiato, compreso e realizzato: l'uno degno dell'altro. Tal popolo, tal principe. Quella corruzione era ancora più pericolosa, perchè si chiamava civiltà ed era vestita con tutte le grazie e le veneri della coltura.

Il giovine Lorenzo, odorando ancora di scuola, tra il Landino e il Ficino, dantesco, petrarchesco, platonico, con reminiscenze e immagini classiche, entra nella folla de' rimatori, i quali continuavano il mondo tradizionale de' sonetti e delle canzoni. Ce n'erano a dozzina e in tutte le parti d'Italia; l'uomo colto esordiva col sonetto, uso giunto fino a' tempi nostri. Molti canzonieri uscirono in questo secolo: appena è se oggi si ricordi Giusto de' Conti e il Benivieni. Continuare il Petrarca doveva significare realizzarlo, sviluppare quell'elemento sensuale, idillico, elegiaco, che giace sotto il suo strato platonico e che è l'elemento nuovo. Ma il povero Petrarca era malato, e i sonettisti esalano sospiri poetici dall'anima vuota e indifferente. Del Petrarca rimane il cadavere: immagini e concetti scastrati dal mondo in cui nacquero e campati in aria, senza base. Non c'è più un mondo organico, ma un accozzamento fortuito e monotono di forme divenute convenzionali. Manca l'immaginazione e la malinconia e l'estasi, i veri fattori del mondo petrarchesco: restano le astrattezze platoniche e le acutezze dello spirito, congiunta l'insipidezza con le vuote sottigliezze, come nelle rime tanto celebrate del Ceo, del Notturmo, del Serafino, del Sasso, del Cornazzano, del Tibaldeo. Lorenzo comincia lui pure con qualche cosa come la *Vita nuova*, e narra il suo innamoramento, con le occasioni e le spiegazioni de' suoi sonetti, in una prosa grave e ampia alla maniera latina, pur disinvolta e franca. Anche nel suo *Canzoniere* appaiono forme e idee convenzionali; anche vi domina lo spirito, di cui avea sì gran dovizia. Ma c'è lì una sua impronta: ci è un sentimento idillico e una vivacità d'immaginazione che alcuna volta ti rinfresca e ti fa andare avanti con pazienza. Non ci è sonetto o canzone che si possa dire una perfezione; ma c'è versi assai belli e, qua e là, paragoni, immagini, concetti che ti fermano.

Il sonetto e la canzone sono quasi forme consacrate e inalterabili, dove nessuno osa mettere una mano profana. Rimangono perciò immobili, senza sviluppo. Il nuovo spirito si fa via nella nuova forma: l'ottava rima o la stanza.



Vi apparisce l'amore idillico-elegiaco, proprio del tempo; la forma condensata del Petrarca si scioglie e si effonde ne' magnifici giri dell'ottava; non più concetti e sottili rapporti; hai narrazioni vivaci o fiorite descrizioni. Anche dove il concetto è dantesco, come nelle stanze del Benivieni, ehe, lasciato il primo casto amore e corso appresso alla sirena, si sento trasformato in lonza, la forma è lussureggiante e vezzosa e più simile a sirena che a casta donna. Modello di questo genere è la *Selva d'Amore* di Lorenzo, composizione a stanze d'un faro largo e abbondante, alquanto sazievole, il cui difetto è appunto il soverchio naturalismo, una realtà minuta, osservata e riprodotta esattamente ne' suoi caratteri esterni, non fatta dall'arte mobile e leggiera, non idealizzata. Tra le sue più ammirate descrizioni è quella dell'età dell'oro, dove è patente questo difetto. Vedi l'uomo in villa che tutto osserva, e anima con l'immaginazione la natura senza averne il sentimento. Ci è l'osservatore, manca l'artista.

Bella e parimente sazievole è la descrizione degli effetti che gli occhi della sua donna producono sulla natura. La soverchia esattezza nuoce all'illusione e addormenta l'immaginazione. Veggasi questa ottava:

Siccome il cacciator ch'i cari figli  
Astutamente al fero tigre fura;  
E benchè innanzi assai campo gli pigli,  
La fera, più veloce di natura,  
Quasi già il giunge e insanguina gli artigli;  
Ma, veggendo la sua propria figura  
Nello specchio che trova in su la rena,  
Crede sia il figlio e 'l corso suo raffrena.

(*Selva d'Amore*, II, 131).

Ci si vede un uomo che in un fatto così pieno di concitazione rimane tranquillo in uno stato prosaico, e osserva e spiega il fenomeno e lo rende con evidenza, ma non ne riproduce il sentimento: c'è l'esattezza, manca il calore e l'armonia. Veggasi ora l'artista, il Poliziano:

Qual tigre, a cui dalla pietrosa tana  
Ha tolto il cacciator gli suoi car figli,  
Rabbiosa il segue per la selva ircana,  
Che tosto crede insanguinar gli artigli:  
Poi resta d'uno specchio all'ombra vana,  
All'ombra che i suo' nati par somigli;  
E mentre di tal vista s'innamora  
La sciocca, el predator la via divora.

(*Giostra*, I, 33).



Anche Lorenzo descrive le rose, come fa il Poliziano; ma si paragoni. Ciò che in Lorenzo è naturalismo, è idealità nel Poliziano. Nell'uno è il di fuori abbellito dalla immaginazione, l'altro nel di fuori ti fa sentire il di dentro. Lorenzo dice:

Eravi rose candido e vermiglie:

Aleuna a foglia a foglia al sol si spiega,

Stretta prima, poi par s'apra e scompiglie:

Altra più giovinetta si dislega

Appena dalla bocca: eravi ancora

Chi le sue chiuse foglie all'aer niega:

Altra cadendo a piè il terreno infiora. (Capitolo III, 58).

Minuta analisi, con perfetta esattezza di osservazione e con proprietà rara di vocaboli. Vedete ora nel Poliziano queste rose animarsi come persone vive: ne sentite la fragranza, la grazia, la freschezza:

Questa di verde gemma s'incappella;

Quella si mostra allo sportel vezzosa;

L'altra, cho 'n dolce foco ardea pur ora,

Languida cade e il bel pratello infiora. (Giostra, I, 78).

In questo genere narrativo e descrittivo, di cui il Boccaccio nel *Ninfale* dava l'esempio, il poeta non è obbligato a platonizzare e sottilizzare intorno alle sue poetiche fiamme per tutta una vita. Finge amori altrui e, in luogo di chiudersi nella natura o ne' fenomeni dell'amore fino alle più raffinate acutezze, trae colori nuovi e freschi dalla qualità degli avvenimenti e dalla natura e condizioni dei personaggi che introduce sulla scena. La donna cala dalle nubi e acquista una storia umana. Come son care queste ricordanze di donna amata, che torna a casa e non vi trova il suo amore!

Qui l'aspettai, e quinci pria lo sedersi,

Quinci sentii l'andar de' leggièr piedi,

E quivi la man timida li porsi,

Qui con tremante voce dissi: — Or siedì, —

Qui volle allato a me soletto porsi:

E quivi interamente me li diedi.....

O sospirar che d'ambo i petti uscia!

O mobil tempo, o brevi ore o fugaci,

Che tanto ben ve ne portaste via!

Quivi lasciommi piena di disio,

Quando già presso al giorno disse: — Addio. —

(Selva d'Amore, II, 59).

L'*Ambra*, il *Corinto*, *Venere e Marte*, la *Nencia* sono poemetti di questo genere. Soprastà per calore ed ovidenza

di rappresentazione l'*Ambra*, graziosa invenzione ispirata da Ovidio e dal Boccaccio. Ma il capolavoro è la *Nencia*, che pare una pagina del *Decamerone*. Qui Lorenzo lascia la mitologia e gli amori sentimentali e idillici, ed entra nel vivo della società, rappresentando gli amori di Vallera e Nencia, due contadini, con un tono equivoco che non sai se dica da senno o da burla, e scopre il borghese disposto a pigliarsi beffe della plebe. Tutta Firenze fu piena della *Nencia*: era la città che metteva in caricatura il contado. L'idillio vi si accompagna con quel sale comico, che si sente nel prete di Varlungo e Monna Belcolore, e che è la vera genialità di Lorenzo: basta ricordare i *Beoni*. Chi ama i paragoni ragguagli la Beca, la Nencia e la Brunettina, tre ritratti di contadine. Nella Beca del Pulci senti il puzzo del contado: la caricatura è sfacciatamente volgare e licenziosa. Nella Nencia hai l'idealità comica: una caricatura fatta con brio e con grazia, con un'aria perfetta di bonomia e di sincerità. Nella Brunettina del Poliziano hai il ritratto ideale della contadina, rimossa ogni intenzione comica. È la Venere del contado con morbidezza di tinte assai ben fuse, vezzosa e leggiadra nella maggior corruzione ed eleganza del disegno. Notabile è soprattutto la verità del colorito e la perfetta realtà.

Tra le feste si ravviva la poesia popolare. Vedevo Lorenzo andar per le vie, come Re Manfredi, sonando e cantando tra' suoi letterati. Il poeta della *Nencia* qui è nel suo vero terreno, divenuto la voce di quella società licenziosa e burlesca. La trasformazione è compiuta: giungiamo sino alla parodia fatta con intenzione. I *Beoni* o il *Simposio* è una parodia della *Divina Commedia* e dei *Trionfi*, non pur nel disegno ma nelle frasi: le sacre immagini dell'Alighieri sono torte a significare le sconcezze e turpitudini dell'ebbrezza. Tra questi passatempi poetici è da porre la *Caccia col Falcone*, fatti frivoli e insignificanti, ma raccontati con lepore e con grazia in stanze sveltestime, con tutt'i sali e le vivezze del dialetto. Così si passava allegramente il tempo:

E così passo, compar, lieto il tempo,  
Con mille rime in zucchero ed a tempo. (*Caccia col Falcone*, 45).

Che è la fine e insieme il significato di questa pittura di costumi.

Lo stesso spirito è nelle ballate e ne' canti carnascia-



leschi: una sensualità illuminata dall'allegria e dall'umor comico. Il mondo convenzionale de' trovatori è ito via, e insieme il suo vocabolario. Ti senti in mezzo a un popolo festevole e motteggiatore, che ha rotto il freno e si dà balia. Un'allegria spensierata e licenziosa è il motivo di questi canti: l'amore non è un affetto, ma un divertimento, un modo di stare allegri. Il motto comune è la brevità della vita, l'orrore della vecchiezza, il dovere di coglier la rosa mentre è fiorita, quel tale: *edamus et bibamus, post mortem nulla voluptas*. Aggiungi la caricatura de' predicatori di morale e delle cose sacre, com'è la confessione di Lorenzo e la sua preghiera a Dio contro i mal parlanti. In questo mondo, rappresentato dal vero e nell'atto della vita, così di fuga e tra le impressioni, non hai concetti raffinati, ma pittura vivace di costumi e di sentimenti, com'è l'ansia dell'aspettare nella canzone:

Io non so qual maggior dispetto sia  
Che aspettar quel che il cor brama e desia; (Ballata X).

o il dispetto contro i gelosi:

Non mi dolgo di te nè di me stessi,  
Chè so mi aiuteresti stu potessi; (Ballata III).

o quel volere e disvolere della donna nella canzonetta sulla pazzia, e nell'altra, tirata giù tutta di un fiato, così rapida e piena di cose:

Ei convien ti dica il voro  
Una volta, dama mia. (Canzone IV).

Questo carnevale perpetuo si manifesta ne' *Canti* e *Trionfi carnascialeschi* in tutta la sua licenza. Uscivano di carnevale, come si costuma anche oggi, carri magnificamente addobbati: ora rappresentazioni mitologiche, com'è il *Trionfo di Bacco e Arianna* co' suoi satiri e Sileno e Mida; ora corporazioni di arti o mestieri, com'è il canto de' *cialdoni*, o de' *calzolai*, o delle *filatrici*, o de' *bericoucolai*; ora pitture sociali, come il canto delle *fanciulle* o delle *giovani donne*, o de' *romiti*, o de' *poveri*. Il motivo generale è l'amor licenzioso, stuzzicato spesso da equivoci e allusioni che mettono in moto l'immaginazione. È il cinismo del Boccaccio giunto in piazza e portato in trionfo. La rappresentazione della vita e de' costumi e delle condizioni sociali e l'allegra caricatura, che sono l'anima di questo genere di letteratura, com'è nel *Carnevale* di Goe-



the, si perdono ne' bassi fondi della oscenità plebea. Cosa ora possono essere le sue *Laude* se non parodie? Concetti, antitesi, sdolcinature e freddure.

In questa pozzanghera finirono le serenate, le mattinate, le dipartite, le ritornate, le lettere, gli strambotti, le cacce, le mascherate, le frottole, le ballate, venute a mano de' letterati. Il mondo del Boccaccio e del Sacchetti perde i suoi vezzi e le sue leggiadrie nei sonetti plebei del canonico Franco e suoi pari, che non avevano neppure l'arguzia e la festività di Lorenzo.

Il popolo era meno corrotto de' suoi letterati. Ne' suoi canti non trovavi certo l'amore platonico e ascetico e i concetti raffinati, ma neppure gli equivoci oscene di Lorenzo e le brutture del Franco.

La più schietta voce di questa letteratura popolare è Angelo Poliziano. Rado capita negli equivoci. Scherza, motteggia, ma con urbanità e decenza, come nei suoi consigli alle donne:

Io vi vo', donne, insegnare  
 Como voi dobbiate fare; (Ballata XXV).

e nel ritratto della vecchia, e in quella ballata graziosissima:

Donne mie, voi non sapete  
 Ch'i' ho el mal che avea quel prete. (Ballata XVII).

Nelle sue ballate senti la gentilezza e la grazia delle *montanine* di Franco Sacchetti, massime quando il fondo è idillico, come nella ballata dell'augelletto, e nell'altra:

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino  
 Di mezzo maggio, in un verde giardino. (Ballata III).

Nelle sue canzoni e canzonette, nelle sue *Lettere* e nei suoi *Rispetti*, non trovi novità d'idee o d'immagini o di situazioni, e neppure un'impronta personale e subbiettiva, come nel Petrarca. Ci trovi il segretario del popolo, che traduce in forme eleganti il repertorio comune de' canti popolari dall'un capo all'altro d'Italia. Perciò non hai qui la freschezza e originalità delle stanze idilliche: spesso ci senti la fretta e la distrazione, come di chi scriva di fuga e per occasione. Vedi ritornare le stesse idee con lievi mutamenti, com'è il fuggire del tempo e il coglier la rosa fiorita. Il dizionario delle idee popolari è piccolo volume, e non s'ingrandisce in mano al Poliziano. Quelle poche idee si aggirano intorno a situazioni generiche e semplici,



come sono la bellezza del damo o della dama, la gelosia, la dipartita, l'attendere, lo sperare, l'incitare, la disperazione e i pensieri di morte, le dichiarazioni e le disdette. Sono l'espressione di un essere collettivo, non del tale o tale individuo. E così sono nel Poliziano. I nomi mutano secondo l'argomento, come la dipartita o la ritornata, e anche secondo il tempo, come la serenata o il notturno o la mattinata; ma le forme sono le stesse. Sono per lo più stanza in rime variamente alternate, come nullo ballate e ne' rispetti, fatto svelte o leggiere nelle canzonette, ove domina il settenario o l'ottonario. Spesso non hai che un solo motivo variamente modulato o con grazioso ripigliate, come fosse un trillo o un gorgheggio:

E crederrei, s'io fussi entro la fossa,  
Risuscitare al suon di vostra gola;  
Crederrei, quando io fussi nell'inferno,  
Sentendo voi, volar nel regno eterno. (*Rispetti spicciolati*, VII).

La ripigliata è il vezzo del rispetto toscano. Ci si vede il cervello in riposo, fra onde musicali, e, come viene la idea, non corre a un'altra, ma ci si ferma e la trattiene deliziosamente nell'orecchio, finchè non le abbia data tutta la sua armonia. Questo palpare o accarezzare l'idea, compiuta già come idea, ma non ancora compiuta come suono, è proprio della poesia popolare, povera d'ideo, ricca d'immagini e di suoni. La parola è nel popolo più musica che idea. Ciò che si diceva allora: *cantare a aria* qual si fosse il contenuto o, come dice un poeta, *siccome ti frulla*. Così cantavasi *Crocifisso a capo chino*, una Lauda, con la stessa aria di una canzone oscena.

Tra queste impressioni naeque la canzone di maggio, il saluto della primavera:

Ben venga Maggio,  
E 'l gonfalon selvaggio, (*Ballata XIII*).

cantata dalle villanelle, che venivano a Firenze, anche due secoli dopo, come afferma il Guadagnoli. Vi si nota la fina eleganza di un uomo che fa oro ciò che tocca, congiunta con una porspicuità che la rende accessibile anche alle classi incolte. Se Lorenzo esprime della vita popolare il lato faceto o sensuale, con l'aria di chi partecipa a quella vita ed è pur disposto a pigliarne spasso; il Poliziano, anche nelle sue più frivole apparenze, le gitta addosso un manto di porpora, elegante spesso, gentile e grazioso



sempre. Alla idealità del Poliziano si accosta alquanto solo il *Trionfo di Bacco e Arianna*.

Lorenzo e il Poliziano sono il centro letterario dei canti popolari, sparsi in tutta Italia non solo in dialetto, ma anche in volgare, e di alcuni ci sono rimasti i primi versi, come: "O crudel donna, che lasoiato m'hai," — "Giù per la villa lunga La bella se ne va," — "Chi vuol l'anima salvare Faccia bene a' pellegrini," ecc. Vi si mescolavano laude, racconti e poemetti spirituali con le stesse intonazioni. Li portavano ne' più piccoli paesi i rapsodi o' poeti ambulanti e i ciechi con la loro chitarra o mandola in collo, che vivevano di quel mestiere. E si chiamavano cantastorie, quando i loro canti erano romanzette o romanze, racconti di strane avventure intercalati di buffonerie e motti licenziosi. Questa letteratura profana e proibita a' tempi del Boccaccio, come s'è visto, era il passatempo furtivo anche delle donne colte ed eleganti. Erano alla moda "romanzi franceschi," con le loro traduzioni, imitazioni e raffazzonamenti in volgare. In questo secolo moltiplicarono co' rispetti e le ballate anche i romanzi. Della cavalleria si vedeva l'immagine sfarzosa nelle corti, e alcuna lontana reminiscenza ne davano le compagnie di ventura. Cavaliere e cavallo era ancora il tipo della storia, l'ideale eroico celebrato nelle giostre e riflesso ne' romanzi. Se ne scrivevano in dialetto e in volgare. Tra gli altri che venner fuori, sono degni di nota l'*Aspramonte*, l'*Innamoramento di Carlo*, l'*Innamoramento di Orlando*, l'*Rinaldo*, la *Trebisonda*, i *Fioretti de' Paladini*, il *Persiano*, la *Tavola rotonda*, il *Troiano*, la *Vita di Enea*, la *Vita di Alessandro di Macedonia*, il *Teseo*, il *Pompeo romano*, il *Ciriffo Calvaneo*. Il maggiore attrattivo era la libertà delle invenzioni: si empivano le carte di fole e di sogni, come dice il Petrarca; e chi le dicea più grosse, era stimato più. Questo elemento fantastico penetrò anche ne' misteri, come nelle laude era penetrato il canto popolare. Le rappresentazioni presero una tinta romanzesca: l'effetto, non potendosi più trarre da un sentimento religioso che faceva difetto, si cercava nella varietà e nel maraviglioso degli accidenti, com'è il *San Giovanni e Paolo* di Lorenzo.

Il romanzo adunque era penetrato in tutti gli strati della società, e dalle corti scendeva fino ne' più umili villaggi e di là risaliva alle corti. La plebe aveva i suoi



cantastorie, la Corte aveva i suoi novellatori. E non si contentavano di riferire i fatti oome erano trasmessi dalle cronache e dalle tradizioni, ma vi aggiungevano del loro non solo nel colorito e negli accessori, ma nella invenzione. Il Boccaccio recitava i suoi romanzi a corte e tra liete brigate, come immagino fossero recitate le sue novelle. Il suo Florio, il Teseo, il Troilo (*Filocolo, Teseide, Filostrato*) lasciarono poco durevole vestigio, perchè argomenti poco popolari e guasti dall'erudizione e dalla mitologia. Ma l'impulso da lui dato fu grande; e la ballata, la novella, il romanzo, ciò che chiamasi letteratura profana, divennero l'impronta del secolo, da Franco Sacchetti a Lorenzo dei Medici. La cavalleria propriamente detta avea per suo centro gli eroi della Tavola rotonda e i paladini di Carlo Magno. In antico la Tavola rotonda avea molta popolarità, e Tristano e Isotta tennero per qualche tempo il primato. Il Boccaccio nell'*Amorosa visione* cita gli eroi principali di queste tradizioni normanne, come nomi già noti e volgari. Ma la Francia era più nota, e i "romanzi franceschi", più diffusi, e Carlo Magno avea un certo legame con l'Italia, come un eroe religioso, protettore del Papa e vincitore dei saracini e precursore delle Crociate. Era già comparso l'*Innamoramento di Orlando*. E Matteo Boiardo ci diè l'*Orlando innamorato*, una vasta tela in sessantadue canti, interrotta dalla morte.

Il Boiardo, conte di Scandiano, crebbe nella corte estense, divenuta un centro letterario importante accanto a Napoli, Roma e Firenze. Ivi la letteratura nasceva pure fra le giostre, gli spettacoli e le danze. Il Boiardo, uomo coltissimo, dotto di greco e di latino, studiosissimo di Dante e del Petrarca, era rimasto estraneo al movimento impresso dal Boccaccio alla letteratura toscana. No' suoi sonetti, canzoni e ballate è faeile a vedere non so che astratto e rigido, come di uomo ben composto negli atti e nella persona, pure impacciato. È in lui una serietà di motivi che in quel secolo della parodia si può chiamare un anacronismo. Gli piaco recitare i suoi canti tra liete brigate e averne le lodi; ma i passatempo e gli scherzi non sono il suo elemento, e crederebbe profanare i suoi eroi a pigliarsene gioco. Racconta oon la serietà d'Omero, e fu salutato allora l'Omero italiano. Certo, non crede alle sue favole, o non ci credono i suoi colti uditori, e la comune incredulità scappa fuori alcuna volta in qualche tratto



ironico; ma questo riso della coltura a spese della cavalleria non è il motivo, è un accessorio fuggevole del racconto. Cosa dunque aveva più di serio la cavalleria nolla coscienza italiana? Di vivo non era rimasto altro che le pompe e le cerimonie e le feste delle corti. Quelle forme erano così vuote come le cerimonie chiesastiche, scomparso ogni sentimento eroico e religioso, anzi negato o parodiato. Invano si studia il Boiardo di togliere alla plebe il romanzo e dargli le serie proporzioni di un'epopea.

Il mondo omerico è un organismo vivente, dove sentimenti, pensieri, costumi e avvenimenti sono perfettamente realizzati e armonizzati; il mondo cavalleresco, mancati tutt'i suoi motivi interiori, è qui sotto forme epiche il mondo plebeo dell'immaginazione, un meraviglioso sciolto dalle leggi dello spazio e del tempo, senza serietà di scopo e di mezzi, tra castelli incantati e colpi di spada. Come Elena nell'*Iliade*, qui è Angelica che move intorno a sè Europa e Asia; salvo che Elena è un semplice antecedente, rimasto ozioso nel racconto, e Angelica è la vera motrice dell'immensa macchina: è il meraviglioso in permanenza, la Maga. Il miracolo continua: non lo fanno i Santi; lo fanno i maghi e le maghe. E il miracolo non è la macchina o l'istrumento, ma è fine a sè stesso. Voglio dire che il miracolo non è un mezzo per conseguire uno scopo serio e sviluppare un'azione interessante, come nelle leggende e ne' primitivi poemi cavallereschi animati dalla fede; non essendo nel mondo del Boiardo altra serietà che il miracolo stesso, il fine di sorprendere gli uditori con la straordinarietà degli avvenimenti. I motivi delle azioni non sono a creare nella serietà di un mondo religioso, morale, eroico, divenuto convenzionale e tradizionale, come il mondo cristiano, ma nel libero gioco delle passioni e de' caratteri sotto l'influsso di potenze occulte. Onde nasce un mondo pieno di vivacità e di mobilità, dove tutte le forze dell'individuo, non frenate da leggi e da autorità superiori, si sviluppano nel pieno rigoglio della natura e producono effetti così meravigliosi come le stregonerie e gl'incanti. Orlando e Rinaldo ti fanno meravigliare non meno che Malagigi e Angelica. Un mondo così essenzialmente fantastico, e insieme così poco serio per il poeta o per gli uditori, è in fondo quel mondo della cortesia calato dal Boccaccio in mezzo alla borghesia e fatto moderno



e ritirato dal Boiardo alle sue aure natie. Il ferraroso ha creduto renderlo cosa seria dandogli forma nobile e decorosa, purgata dalle licenze e da' disordini de' romanzi plebei; ma è appunto quest'apparenza di serietà che toglie attrattivo al suo racconto. Ne' romanzi plebei il meraviglioso fa un effetto serio sugli'ignoranti o ingenui uditori; ma i colti *signori e cavalieri*, alla cui presenza recitava il Boiardo i suoi canti, non potevano vedere in quei fantastici racconti che un puro giuoco d'immaginazione, disposti a spassarsi della plebe, che faceva gli occhioni e apriva la bocca. Quel mondo dunque non poteva divenire borghese se non trasportato nell'immaginazione e accompagnato da un sogghigno. E tutte e due queste condizioni mancano nell'*Orlando innamorato*. Il Boiardo ha molta vena inventiva: avvenimenti e personaggi pullulano sotto la sua penna; certo, non è tutta cosa sua; raccoglie di qua e di là; trova innanzi a sè un immenso materiale agglomerato da' secoli; ma quella materia la fa sua, scegliendo, combinando, padroneggiandola. Il suo intento, direi quasi la sua vanità, è di sorprendere gli uditori con la ricchezza e varietà de' suoi intrecci, menandoseli appresso tra le più strane avventure. Ma al Boiardo mancano tutte le grandi qualità dell'artista, e soprattutto quelle due che sono essenziali alla rappresentazione di questo mondo: l'immaginazione o lo spirito. Ben tenta talora lo scherzo; ma rimane un tentativo abortito: non ha brio, non facilità, non grazia. Gli manca lo spirito e gli manca ancora quell'alta immaginazione artistica che si chiama fantasia. Vede chiaro; disegna preciso, come fosse un mondo storico; e appunto per ciò, in un mondo così fantastico, rimane pedestre e minuto, e non ti sottrao al reale, non ti ruba i contorni, non ti tira per forza in una regione incantata. A questo grande inventore di magie la Natura negò la magia più desiderabile, la magia dello stile. Le più originali concezioni, le più interessanti situazioni ti cascano sul più bello: sei nel fantastico e ti trovi nel volgare, e Angelica ti si trasforma in una donnicciuola e Orlando in un babbeo. Il che avviene senza intonazione comica, unicamente per la soverchia crudeltà de' colori, a cui mancano le gradazioni e le mezze tinte. Così quel mondo, che nella sua intima natura dovea essere fantastico e comico, ti riesce spesso nella rappresentazione prosaico o volgare. Non una sola situazione, non una figura è rimasta viva.



Dicesi che il nobile conte facesse suonare a festa le campane del villaggio, quando gli venne trovato il nome di Rodamonte, quasi l'importanza fosse ne' nomi o ne' fatti. E non è Rodamonte che è rimasto vivo: è Rodomonte.

Se il Boiardo recitava i suoi canti a' signori ferraresi, Luigi Pulci rallegrava le feste e i conviti di Lorenzo, recitando le stanze del suo *Morgante*. Qui ritroviamo la fisionomia letteraria del tempo nelle sue gradazioni: dal Burchiello *sgangherato e senza remi*, come lo chiama Battista Alberti, sino a Lorenzo de' Medici. Il Pulci discende in diritta linea dal Boceaccio e dal Sacchetti, e ne sviluppa le tendenze con più energia che non il Poliziano e non Lorenzo.

Piglia il romanzo come lo trova per le vie: un miscuglio di santo e di profano, di buffonesco e di serio. E non pensa a dargli un carattere eroico, anzi niente più gli ripugna che la tromba. Ti dà un mondo rimpiccinito, fatto borghese: gli eroi sono scesi dal piedistallo, hanno perduta la loro aureola, e ti camminano innanzi semplici mortali. Niente è più volgare che Carlo o Gano. Carlo è un rimbambito, Gano è un birbante destituito di ogni grandezza: volgare lui, volgari i suoi intrighi. Rinaldo è un ladrone di strada, Ulivieri è un cacciatore di donne o la sua Meridiana non è in fondo che una femminella. Di caratteri o passioni non è a far parola: è un mondo superficiale e mobilissimo, e vai di palo in frasca, e non ti raccapezzi. Gano trama la rovina de' Paladini, Forisena si gitta dalla finestra, Babilonia rovina, Carlo è scoronato da Rinaldo; tutti questi grandi avvenimenti scappan fuori appena abbozzati, come non fossero opera di uomini, ma di qualche bacchetta magica, rappresentati con la stessa indifferenza o leggerezza di colorito con la quale Morgante si mangia un elefante o sfracolla il capo a una balena. È la cavalleria com'era concepita e trasformata dalla plebe. Il cantastorie è in fondo un giullare, o piuttosto un buffone plebeo, che abbassa quel mondo al suo livello e de' suoi uditori e, invocati gravemente Dio e i santi e la Madonna, si abbandona a' suoi lazzi e ti fa sbellicar dalle risa. Il buffone, personaggio accessorio ne' racconti e nelle commedie, è qui il personaggio principale, è lo spirito stesso del racconto. La parte più seria del romanzo è certo la morte di Orlando; e anche lì quanti lazzi! Ecco il principio della grande battaglia;



Chi vuol lesso Macon, chi l'altro arrosto;  
 Ognun volea del nimico far torte:  
 Dunquo vegnamo a la battaglia tosto,  
 Si ch'io non tenga in disagio la Morte,  
 Cho colla falce minaccia ed accenna  
 Ch'io muova presto le lance e la penna. (c. XXVI, 49).

Nell'inferno si fa gran festa, chè attendono i pagani:  
 Lucifero *trangugiava a ciocche le anime che piovean de' seracini*; o san Pietro attende le anime de' cristiani:

E perchè Pietro a la porta è pur vecchio,  
 Credo che molto quel giorno s'affanna,  
 E converrà ch'egli abbi buon orecchio,  
 Tanto gridavan quelle anime: — Osanna! —  
 Ch'eran portate dagli angeli in cielo:  
 Sicchè la barba gli sudava e 'l pelo. (Ivi, 91).

I campi di battaglia svegliano immagini tolte ad imprestito da' macellai e da' cucinieri; i colpi di spada sono in modo oosi grossolano esagerati che la morte stessa diviene ridicola; i miracoli sono così strani e così caricati che perdono ogni serietà, come è Orlando morto, trasformato in colomba, che si posa sulla spalla di Turpino e gli entra in bocca con tutte le penne (XXVII, 159).

Se il buffone fosse di buona fede, seriamente credulo o sciocco, avremmo il grottesco, com'è ne' romanzi primitivi. Ma qui il buffone è un uomo colto, che parla a un colto uditorio, e non è il buffone, ma fa il buffone, contraffacendo il cantastorie e la plebe che gli crede. Sicchè ci troviamo in quella stessa disposizione di animo che ispirò la *Belcolore* e la *Nencia*: è il borghese che si spassa alle spalle della plebe. E to ne accorgi alla finta serietà con che il poeta, quando le dice assai grosse, chiama in testimonio Turpino, o dove nelle cose più gravi fa boccacce e t'esce fuori con una smorfia e si burla del suo argomento e de' suoi personaggi. La parodia è ancora comica, perchè dissimulata con molta cura, di rado rilevata, e posta il più sovente nella natura stessa del fatto senza alcuno artificio di forma, come è Morgante che uccide una balena ed è ucciso da un granohiolino, o Margutte che scoppia dalle risa e muore. E riderà in eterno, nota l'angiolo Gabriello, trasformato l'individuo in tipo (XIX, 149; XXVII, 140). La rappresentazione è anch'essa conforme a questa parodia plebea. La plebe non analizza e non descrive; ma ha l'intuito sicuro e la porcezione viva, e coglio ciò che vede

alla naturale e così in grosso, e non ci si ferma e passa oltre. La forma qui è tutta esteriore e rapida; si muovono insieme *le lance e la penna*; l'autore mentre move la penna vedo le lane moversi, vedo quello che scrive; le figure si staccano dal fondo, e ti balzano innanzi vivide, e tu le cogli in una sola girata d'occhio. L'ottava non ha periodo o le rimo non hanno gioco: è un incalzare di versi senza posa, frettolosi, poco curati, gli uni addossati agli altri, e spesso tutto il quadro è un verso solo. Al che aiuta il dialetto, maneggiato maestrevolmente, soprattutto per la proprietà do' vocaboli. Tutto è plebeo: azioni, passioni o linguaggio. Un capolavoro di questa vita plebea è il sacco di Saragozza, col supplizio di Gano e di Marsilio. — E io voglio faro il boia — dice l'arcivescovo Turpino (XXVII, 268). Uno di quei tratti che illuminano tutta una situazione. La risposta di Rinaldo a Marsilio, che vuol farsi cristiano all'ultima ora, è quale potrebbe suonare in bocca di un beero (*ivi*, 275).

Il romanzo è una commedia, che contro l'intenzione dell'autore si volge in tragedia. Ma la tragedia è da burla, e non ce n'è il sentimento. Lo spirito del racconto è il basso comico, un comico vuoto e spensierato, che impudisce nelle acque morte di un'immaginazione volgare e non si alza a fantasia. Maggiore spirito è in Lorenzo e nel Boccaccio, che si mescolano fra la plebe, e non sono plebe, e la guardano alcun poco dall'alto. Ma il Pulci, ancorchè uomo colto, per i sentimenti e le inclinazioni è plebe, e, a forza di rappresentare la parte del buffone plebeo, diviene egli medesimo quel cotale. Perciò gli mancano tutte le alte qualità di un artista comico: la grazia, la finezza, la profondità dell'ironia, e ti riesce spesso grossolano, superficiale, inculto e negletto anche nella forma. Ha non solo la grossolanità, ma anche l'angustia di una immaginazione plebea, non essendoci ne' suoi personaggi molta ricchezza di carattere, quella varietà di movenze, di sentimenti e d'istinti che fa dell'uomo un piccolo mondo. Rinaldo, Orlando, Olivieri, Astolfo, Sansonetto, Ricciardetto, i paladini sono tutti a uno stampo, e non ci è differenza in loro che nella forza. Malagigi è insignificante. Gano, Falserone, Bianciardino, Marsilio, Caradoro, Manfredonio, Falcone, Salincorno, tutti i pagani sono osseri superficiali, e spesso puri nomi. I più accarezzati dall'autore sono i due personaggi del suo cuore: Morgante e Mar-



gutte. Morgante è lo scudiere di Orlando, ed è il vero protagonista, lo spirito del racconto. Non è il cavaliere, è lo scudiere l'eroe di questa storia plebea, il cui spirito penetra dappertutto e si continua anche dopo la sua morte. Morgante rappresenta il lato eroico o cavalleresco della plebe: ghiotto, millantatore, ignorante, di poca malizia; ma buono, fedele e coraggioso. Il suo battagliaio è l'emulo di Durindana. Margutte è la plebe nella sua degenerazione o corruzione: ignobile, beffardo, ladro, fraudolento, assai vicino all'animale. Questi due esseri accoppiati insieme si compiono e si spiegano. Se ci fosse maggiore stacco tra queste figure volgari e i cavalieri, nel loro antagonismo o dualismo sarebbe la vera parodia, come è di Sancio Panza e don Chiseiotta. Ma lo spirito plebeo penetra ancora fra' cavalieri; e Margutte e Morgante sono non una parte, ma il tutto, l'alto modello a cui più o meno è informata la storia, intitolata a buona ragione *il Morgante*.

Una concezione originale è Astarotte. Il diavolo cornuto di Dante, che già riceve una prima trasformazione nel suo nero cherubino, il bravo "loico", che ha tutta l'aria di un dottore di Bologna (*Inf.*, XXVII, 113), qui prende aria paesana, ed è un buon compagno. Come il nero cherubino arieggia agli scolastici, Astarotte è il nuovo spirito del secolo: motteggiatore, ironico e libero pensatore, che fa il teologo e l'astrologo, e spiega la Bibbia a modo suo, o battezza asini Dionisio e Gregorio; chè *ognuno erra*

A voler giudicare il ciel di terra.

Astarotte, che è stato un serafino e de' principali, sa molte cose, che non fanno *i poeti, i filosofi e i morali*, e dice la verità, o non fa come gli spiriti folletti che si aggirano per l'aria e ingannano gli uomini, *facendo parere quel che non è:*

Chi si diletta ir gli uomini gabbando;

Chi si diletta di filosofia;

Chi veniro i tesori rivelando;

Chi del futuro dir qualche bugia.

Vedesi la filosofia messa a fascio con l'astrologia e le altre arti di "gabbare", gli uomini.

Ma Astarotte promette di dire la verità, e tiene la promessa, come un diavolo d'onore:

Chè gentilezza è bene anche in inferno. (XXV, 159-161).

E sa la verità non per ragione, ma per esperienza, come di cose che vede o tocca, confermandole anche con l'autorità

della Scrittura. Dove ci vuol ragione, come nella quistione della prescienza, la quale *l'umana gente avvolge di molti errori*, dice: *non so: però non ti rispondo* (XXV, 157-8). Ma quanto a' fatti afferma ardito e sieuro. E afferma che, salvo i giudei e i saracini, piacciono a Dio quelli che osservano la loro religione, come fecero gli antichi romani, su' quali piove tanta grazia celeste (*ivi*, 235); che al di là delle colonne d'Ercole è l'altro emisferio, abitato come questo, e ben vi si può ire (*ivi*, 229); che quella gente è parte della famiglia di Adamo, anche essa redenta, altrimenti Dio sarebbe stato partigiano; che gli animali pinti nel padiglione di Luciana non sono tutti, e compie la lista descrivendo un gran número di animali poco noti (XIV, 42; XXV, 307). Rinaldo, avido di imparare, si propone di lanciarsi pe' mari ignoti e scoprire il nuovo mondo rilevato da Astarotte: la poesia indovina Cristoforo Colombo, o piuttosto la scienza, perchè il dotto Astarotte era in fondo il celebre Toscanelli, amico e suggeritore del Pulci.

Questa concezione è una delle più serie della nostra letteratura e delle meglio disegnate e sviluppate del *Morgante*. Ci è lì il secolo nelle sue intime tendenze non ancora ben chiare, che volge le spalle alle forme seolastiche e alle contemplazioni ascetiche, e diffida de' ragionamenti astratti, e si gitta avido nella esplorazione della natura e dell'uomo. Il mondo gli si allarga innanzi; e mentre gli uni ricalcano le vie della storia e rifanno Atene e Roma, gli altri, lasciando teologia, filosofia o astrologia e fatture e altre *opinioni sciocche*, mostre ingannevoli degli spiriti folletti (XXV, 160), percorrono la terra in tutt'i versi e già sono con l'immaginazione al di là dell'Oceano. Il secolo comincia a prender possesso della terra; la storia naturale, la fisica, la nautica, la geografia prendono il posto delle quistioni sugli Enti e sull'esistenza de' generali; i fatti e l'esperienza occupano le menti più che i ragionamenti sottili. Aggiungi l'ironia, quel prender le cose così alla leggiera e sdruciolandovi appena, quell'aria già scettica e miscredente, ancorachè non ci sia ancora negazione e scetticismo; e avrai l'immagine del secolo, il ritratto di Astarotte. Ma l'autore sembra quasi non accorgersi della stupenda concezione, e abborracia dappertutto, anche qui. Gli manea la coscienza seria e intelligente delle nuove vie nelle quali entra il secolo; gli manca quell'elevatezza d'animo che rende eloquente l'uomo quando gli lampeg-



giano innanzi nuovi orizzonti. L'Ulisse di Dante è sublime; il suo Rinaldo è insignificante. E l'Astarotte riesce l'eco volgare e confusa di un secolo aneora inconsapevole di sé.

Il Pulci, il Boiardo, il Poliziano, Lorenzo, il Pontano e tutti gli eruditi e i rimatori di quell'età non sono che frammenti di questo mondo letterario, ancora nello stato di preparazione, senza sintesi.

Ci è un uomo che per la sua universalità parrebbe volesse abbracciarlo tutto: dico Leon Battista Alberti, pittore, architetto, poeta erudito, filosofo e letterato; fiorentino di origine, nato a Venezia, educato a Bologna, cresciuto a Roma e a Ferrara, vivuto lungamente a Firenze accanto al Ficino, al Landino, al Filelfo; caro ai papi, a Giovan Francesco signore di Mantova, a Lionello d'Este, a Federigo di Montefeltro; celebrato da' contemporanei come "uomo dottissimo e di miracoloso ingegno": *vir ingenii elegantis, acerrimi iudicii, exquisitissimaeque doctrinae*, dice il Poliziano. Destrissimo nelle arti cavalleresche, compì i suoi studi a Bologna dalle lettere sino alle leggi, dandosi poi con ardore alle matematiche o alla fisica. Deesi a lui la facciata di Santa Maria Novella, la cappella di San Pancrazio, il palazzo Rucellai, la Chiesa di Sant'Andrea in Mantova e di San Francesco in Rimini. Sono suoi trovati la camera ottica, il reticolo de' pittori e l'istrumento per misurare la profondità del mare, detto bolide albertiana. Nelle sue *Piacevolezze matematiche* trovi non pochi problemi di molto interesse, e nei suoi libri dell'*Architettura*, che gli procacciarono il nome di Vitruvio moderno, hai cenni di parecchie invenzioni o fatte o intravedute. I suoi *Rudimenti* e i suoi *Elementi di pittura* e la sua *Statua* contengono preziosi insegnamenti tecnici di queste arti.

Fu così pratico del latino, che un suo scherzo comico, scritto a venti anni e intitolato *Philodoxeos*, venne da tutti gli eruditi attribuito a un antico scrittor latino, e da Alberto d'Eyb a Carlo Marsuppini, professore di retorica a Firenze e segretario della repubblica. E non minor pratica ebbe del volgare, in prosa e in verso, addestratosi anche nel maneggio del dialetto, quando con Cosimo de' Medici e gli altri sbanditi fu richiamato in Firenze. Ne' suoi *Intercenali* o intrattenimenti della cena, ne' suoi *Apologhi*, nel suo *Momo* scritto a Roma il 1451, dove rappresenta sè stesso, piacevoleggia con urbanità. Scrisse i soliti so-



netti e canzoni: e chi non ne scrivea allora? o chi non ne scrisso poi? Meglio riuscirono le sue *Egloghe* e le sue *Elegie*, amorosi idilli, come era la voga dal Boccaecio in qua. Era in voga anche Platone, e platonizzò. Ma al suo ingegno così pratico, così lontano dalle astrazioni, non potea piacere il misticismo platonico che facea andar in visibilio il suo amico Ficino, o lo seguì come artista ne' suoi dialoghi della *Tranquillità dell'animo* o della *Famiglia*, il cui terzo libro fu lungo tempo attribuito al Pandolini, e del *Teogenio o della vita civile e rusticana*. Tali sono pure l'*Ecatomfilea*, la *Deifira*, la *Cena di famiglia*, la *Sofrona*, la *Deiciarchia*. Il dialogo è la sua maniera prediletta, un certo discorrere alla familiare e alla buona, così alieno dalle pedanterie scolastiche, e che trovi anche dove parla uno solo, come nelle sue *Efebrie*, nella sua epistola sull'*Amore*, nella sua *Amiria*. Chi misura l'ingegno dalla quantità delle opere e dalla varietà delle cognizioni, dee tenerlo ingegno così miracoloso come fu tenuto a quel tempo. Certo, egli fu l'uomo più colto del suo tempo, e l'immagine più compiuta del secolo nelle sue tendenze.

Battista ha già tutta la fisionomia dell'uomo nuovo, come si andava elaborando in Italia. La scienza, svestite le sue forme convenzionali, è in lui amabile e familiare. Lascia le discussioni teologiche e ontologiche. Materia delle sue investigazioni è la morale e la fisica con tutte le sue attinenze, cioè l'uomo o la natura, così com'è secondo l'esperienza, il nuovo regno della scienza. È un artista, perchè non solo studia e comprende, ma contempla, vagheggia, ama l'uomo e la natura. Anima idillica e tranquilla, alieno dalle agitazioni politiche, ritirato nella pace e nell'affetto della famiglia, abitante in ispirito più in villa che in città, non curante di ricchezze e di onori, vuoto di ogni cupidigia e ambizione, si formò una filosofia conforme, di cui è base l'*aurca mediocritas*, una moderazione ed uguaglianza d'animo, che ti tenga fuori di ogni turbazione. Il suo amore della natura campestre non ha nulla di sentimentale e d'indefinito, che t'induca a fantasticare; anzi tutto è disegnato partitamente con la sagacia di un osservatore intelligente e con l'impressione fresca di uomo che se ne senta ricreare l'occhio e riposare l'anima. E non è la natura in sè stessa che lo alletta, com'è ne' *quadretti di genere* del Poliziano, ma è l'uomo nella natura: il paesaggio è un fondo appena abbozzato, sul quale vedi muo-



versi la vita campestre in quella sua temperanza e tranquillità, dov'è posto l'ideale della felicità. Il vero protagonista è perciò l'uomo, com'era concepito allora, sottratto alle tempeste della vita pubblica, che cerca pace e riposo nel seno della famiglia e tra' campi, tutto alle sue faccende e a' suoi onesti dilette. Ma è insieme l'uomo colto o civile e umano, che disputa e ragiona nel cerchio degli amici e con la famiglia attorno, porgendo utili ammaestramenti intorno all'arte della vita. La quale arte si può ridurre in questa sentenza: che l'uomo dee tener lontano da sè le passioni e le turbazioni dello spirito e serbar regola e modo in tutte le cose. Questo equilibrio intorno, metà epicureo, è quella pace che Dante cercava nell'altro mondo, e che Battista ti offre in questo mondo, il nuovo principio etico generato dagli antichi moralisti o che Lorenzo Valla chiama argutamente la Voluttà. Il concetto ascetico: che l'uomo non può conseguire vera felicità in terra, è alieno dal Quattrocento, che non nega o non afferma il cielo e si occupa della terra. Battista non ti dà una filosofia con deduzioni rigorose; non cossa di essere un buon eristiano e riverente alla religione; e non sospetta egli, e non sospettano i contemporanei, a quali pericolose conseguenze traeva quello indirizzo. Non è il filosofo: è l'artista e il pittore della vita, come gli si porgeva. I suoi ragionamenti non movono da principi filosofici, ma dallo sentenze de' moralisti antichi, dagli esempi della storia, e soprattutto dalla sua esperienza della vita. Il suo uomo non è un'astrazione, un'idea formata da concezioni anticipate, ma è preso dal vero nella vita pratica, co' suoi costumi e le sue inclinazioni. Pinge e descrivo più che non ragiona; e non è un descrivere letterario o rettorico, ma rapido, evidente, concentrato, come chi ha innanzi agli occhi il modello e n'è vivamente impressionato. Onde riesce pittore di costumi e di scene di famiglia o campestri o civili, impareggiabile. E non hai già la vuota esteriorità, come spesso è in Lorenzo; ma dentro è il nuovo ideale dell'uomo savio o felice, che par fuori nella calma decorosa e composta de' lineamenti, a cui fa spesso da contrapposto la faccia disordinata dell'uomo sregolato e turbato. È l'onesto borghese idealizzato, che succede al tipo ascetico o cavalleresco del medio evo, un borghese purgato ed emendato, toltagli l'aria beffarda e licenziosa. Di questo ideale immagine parlante è lo stesso Battista, di cui su-



prema virtù era la pazienza delle ingiurie anche più gravi e de' mali più stringenti della vita: *protervorum impetum paciencia frangebatur*, dice di sè: ottimo rimedio a non guastarsi il sangue. Questa pazienza o uguaglianza dell'animo è la genialità della nuova letteratura, impressa sulla fronte tranquilla del Boccaccio, del Sacchetti, del Poliziano e del nostro Battista, e che gl'innamora delle ferme terse e riposate, il cui interno equilibrio si manifesta nella bellezza e nella grazia. Questo amore della bella forma, non solè in sè tecnicamente, ma come espressione dell'interna tranquillità, è la Musa di Battista. Scrivendo di sè dice: *praecipuam et singularem voluptatem capiebat spectandis rebus, in quibus aliquod esset specimen formae ac decus. Senes praeditos dignitate aspectus et integros atque valentes, iterum atque iterum demirabatur, deliciasque naturae sese venerari praedicabat.... Quicquid ingenio esset hominum cum quadam effectuum elegantia, id prope divinum dicebat.... Gemmis, floribus, ac locis praesertim amoenis visendis, nonnumquam ex aegritudine in bonam valetudinem rediit.* Quest' uomo, che alla vista della bella natura si sente tornar sano, che sta lì a contemplare l'aspetto decoroso di una vecchiezza sana e intera, che chiama divina l'opera elegante dell'ingegno e sente voluttà a contemplare le belle forme, aggiunge a questa squisita idealità un senso così profondo del reale, che gli rende familiari gli arcani della natura o anche della storia, come mostrò nelle lettere a Paolo Toscanelli, dove predice con molta sagacia parecchi avvenimenti: le future sorti di principi e di pontefici e i meti delle città. Indi è che nelle sue pitture trovi precisione tecnica, verità di colorito e grande espressione: è una realtà finita ed evidente, che mostra nelle sue forme impressioni e sentimenti. Veggasi nel *Governo della Famiglia* la pittura della vita villica, e la descrizione del convito, e quella meravigliosa scena di famiglia, dove Agnolo, vedendo la sua donna tutta tinta e impemiciata, dice: — "tristo a me; e ove t'imbrattasti così il viso? forse t'abbattesti a qualche padella in cucina? laveraiti, chè quest'altri non ti diloggino.... — Ella m'intese e lagrimò. Io le dissi luogo ch'ella si lavasse le lagrime e il liseio...". Dello stesso genere è la pittura de' giuocatori nella *Cena di famiglia* e nella *Deiciarchia*, e il ritratto nel *Teogenio* della vita quieta e felice di Genipatro, nel quale intravedi Battista. "Truovomi ancora per la età reverito, pregiato,



riputato; consigliansi meco; odonmi como padre; ricordanmi, lodanmi in suoi ragionamenti; approvano, seguono i miei ammonimenti; e se cosa mi manca, vedomi presso al porto ove io riposi ogni stracchezza della vita, se ella forse a me fusse, qual certo ella non è, grave. Nulla truovo per ancora in vita che mi dispiaccia. Ed in questo mi conosco oggidì più felice che mai, poi che in cosa niuna a me stesso dispiaccio.... Godo testè qui ragionando con voi; godo solo leggeudo in questi libri; godo pensando e commentando queste e simili coso, do' quali io vi ragiono; e, ricordandemi la mia ben trascorsa vita e investigando fra me cose sottili e rare, sono felice. E parmi abitare fra gl'Iddij, quando io investigo e ritruovo il sito e forze in noi de' cieli e suoi pianeti. Somma certo felicità viveri senza cura alcuna di queste cose caduche e fragili della fortuna, con l'animo libero da tanta contagione del corpo; e, fuggito lo strepito e fastidio della plebe, in solitudine parlarsi con la natura maestra di tante meraviglio, seco disputando della cagione, ragione, modo e ordine di sue perfettissime e ottime opere, riconoscendo e lodando il padre e precreatore di tanti beni. „ Parti udire Cicerone a discorrere dolla vecchiezza e dell'amicizia e delle lettere o dell'uomo felice; senti in questo *Teogenio* quella superiorità dell'intelligenza sulla forza e sulla fortuna e della coltura sulla barbarie e la rozzezza plebea; quella boatitudine dell'uomo ritirato nello studio, nella famiglia, ne' campi; quell'ardore delle scoperte, quel culto dell'arte, che è la fisonomia del secolo. Animate da questo spirito sono pure le ultimo pagine della *Tranquillità dell'animo*, ovo Battista pingo maravigliosamente sè stesso. Nell'*Ecatomfilea* ti arrestano ritratti di ancora maggior freschezza ed evidenza, come è la pittura degli amanti troppo giovani e troppo vecchi e dell'amore degli uomini che fioriscono in età ferma e matura: pittura che ha ispirato le belle ottave dell'Ariosto. (*Fur.*, X, 7). De' vagheggini perditempo dice: „ Parmi poca prudenzia amare questi oziosi e inerti, i quali per disagio di faccende fanno l'amore suo quasi esercizio o arte, e oon sue parucchine, frastagli, ricamuzzi e livree, sogni della loro leggerezza, vagosi e frascheggiosi per tutto discorrono: — fuggiteli,.... figliuole mie, fuggiteli; perochè questi non amano, ma così logorano passeggiando il dì, non seguendo voi, ma fuggendo tedio „. La storia dell'amore e della gelosia di Ecatomfila sembra un bel frammento di uu romanzo

fisiologico perduto e, per finezza e verità di osservazione, è molto innanzi alla *Fiammetta* del Boccaccio, la cui imitazione è visibile nella *Ecatomflea*, e più nella *Deifira*, e nella *Epistola di un fervente amante*: pianti e querele amatorie, dove il buon Battista, uscendo della sua natura, come il Boccaccio, dà nella rettorica. Per trovare il grande scrittore devi cogliere Battista quando pinga o describe, come nell'epistola sopra l'amore, reminiscenza del *Corbaccio*, e la pittura delle donne e l'altra dell'amante, pari alle più belle del *Corbaccio*. E; per finirla, vedi nella *Tranquillità dell'animo* la descrizione del Duomo di Firenze, con tanta idealità nella massima precisione degli accessori. "Questo tempio ha in sè grazia e maestà, e... mi diletta ch'io veggio in questo tempio giunta una gracilità vezzosa con una sochezza robusta e piena: tale che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta.... a perpetuità.... Qui senti in queste voci al sacrificio e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità meravigliosa.... Ei possono in me questi canti ed inni della Chiesa quello a che fine e' dicono che furono trovati: troppo m'acquiescano da ogni altra perturbazione d'animo, e commuovonmi a certa non so quale io la chiami leutezza d'animo piena di riverenza verso di Dio. E qual cuore sì bravo si trova che non mansueti sè stesso, quando e' sente su bello ascendere e poi discendere quelle intere e vere voci con tanta tenerezza e flessitudine? Affermovi questo: che mai sento in que' misteri e cerimonie funerali invocare da Dio aiuto.... alle nostre miserie umane, che io non lacrimi," (Lib. I). Come son vere queste impressioni! e con quanta felicità rese! "Gracilità vezzosa", "lentezza d'animo", sono forme nuòve, pregne d'idealità. Il sentimento religioso, eacciato dalla coscienza, si trasforma in sentimento artistico, e muove l'animo come architettura e come musica.

Pittore egregio, Battista non è del pari felice quando ragiona o quando narra. I suoi ragionamenti non sono originali e non profondi, e sembrano uscire più dalla memoria che dall'intelletto; e la sua novella di Lionora de' Bardi, vivace, rapida, rimane una pura esteriorità, lontana assai dal suo modello, il Boccaccio.

Volle Battista raggiungere nella prosa quella idealità che il Poliziano poi raggiunse nella poesia. Amendue magneggiano maestrevolmente il dialetto, ma abborrono dal



plebeo rozzo e licenzioso e mirano a dare alla forma un aspetto signorile ed elegante. Come il Poliziano vagheggiò una poesia illustre, così Battista continua la prosa illustre di Dante e del Boccaccio. Patente è su di lui l'influsso che esercita la prosa latina e la maniera del Boccaccio. Ne' suoi trattati e dialoghi trovi prette voci latine, come *bene est, etiam, idest, praesertim*, e parole e costruzioni e giri latini, come *proibire* e *victare*, e participi presenti e infiniti con costruzione latina, e *affirmare, assequire, conditore di leggi, dut'ore, valitudine*, e moltissimi altri vocaboli. Anche nel collocamento delle parole e nell'intreccio del periodo latineggia. Ma non è un barbaro che ti faccia strane mescolanze, anzi è uno spirito colto ed elegante che ha nella mente un tipo e cerca di realizzarlo. Mira a un parlare di gentiluomo, se non con latina maestà, certo con gravità elegante ed urbana. E come è un toscano, anzi un fiorentino, la latinità è temperata dalla vivezza o grazia paesana. Se guardiamo ai trecentisti, il congegno del periodo, l'arte de' nessi e de' passaggi, una più stretta concatenazione d'idee, una più intelligente distribuzione degli accessori, una più salda ossatura ti mostra qui una prosa più virile e uno spirito più coltivato, fatto maturo dalla educazione classica. Pure, se per queste qualità Battista avanza i trecentisti, è inferiore al Boccaccio e rimane molto al di qua dalla perfezione. La prosa non è nata ancora: ci è una prosa di arte, dove lo scrittore è più intento alla forma che alle cose, e mira principalmente all'eleganza, alla grazia e alla sonorità. Come arte, i ritratti del Battista sono ciò che la prosa ti dà di più compito in questo secolo. Ma sono frammenti, o tutti quasi vogliono gli ultimi tocchi, e nessuno si può dir cosa perfetta come è un quadro del Poliziano.

Cosa dunque rimane vivo di Battista? Niuna cosa intera come il *Decamerone*, fra le trentacinque sue opere. Rimangono di bei frammenti, quadri staccati. Il secolo finisce, e non hai ancora il libro del secolo, quello che lo riassume e lo comprende ne' suoi tratti sostanziali. Se hassi a dir secolo un'età sviluppata e compiuta in sè in tutte le sue gradazioni come un individuo, il primo secolo comprende il Dugento e il Trecento, il cui libro fondamentale è la *Commedia*, e il secondo secolo comincia col Boccaccio ed ha il suo compimento, la sua sintesi, nel Cinquecento. Il Petrarca è la transizione dell'uno all'altro.



Il Quattrocento è un secolo di gestazione ed elaborazione. È il passaggio dall'età eroica all'età borghese, dalla società cavalleresca alla società civile, dalla fede e dalla autorità al libero esame, dall'ascetismo e simbolismo allo studio diretto della natura e dell'uomo, dalla barbarie scolastica alla coltura classica. Hai un mutamento profondo nelle idee e nelle forme, di cui il secolo non si rende ben conto. Hai perciò un immenso repertorio di forme e di concetti: hai frammenti, manca il libro; hai l'analisi, manca la sintesi. Il secolo ha tendenze varie e spiccate, ma non ne ha la coscienza. Nella sua coscienza ci è questo solo chiaro e distinto: che la perfezione è ne' classici e che a quel modello bisogna conformarsi; onde lo studio della eleganza, della bella forma in qualsivoglia contenuto. Perciò il grande uomo del secolo, per confessione dei contemporanei, fu Angiolo Poliziano, che nelle *Stanze* si accostò più a quell'ideale classico.

Ma questo grande movimento, che più tardi si manifestò in Europa come lotta religiosa, fu in Italia generalmente indifferenza religiosa, morale e politica, con la apoteosi della coltura e dell'arte. Il suo Dio è Orfeo, e il suo ideale è l'idillio, sono le *Stanze*. L'eleganza e il decoro delle forme è accompagnato con la licenza dei costumi ed uno spirito beffardo, di cui i frati, i preti e la plebe fanno le spese. Non era una borghesia che si andava formando: era una borghesia che già aveva avuta la sua storia e, fra tanto fiore di coltura e d'arte, si dissolveva sotto le apparenze di una vita prospera e allegra. A turbare i bacchanali sorse sullo scorcio del secolo frate Geronimo Savonarola; e parve l'ombra scura e vindice del medio evo che riapparisse improvviso nel mondo tra frati e plebe, e gitta nel rogo Petrarca, Boccaccio, Pulci, Poliziano, Lorenzo e gli altri peccatori, e rovescia il carro di Bacco e di Arianna, e, ritta sul carro della Morte, tende la mano minacciosa e con voce nunzia di sciagure grida agli uomini: — Penitenza! Penitenza! — tra questo canto de' morti:

Dolor, pianto e penitenza  
 Ci tormentan tutta via:  
 Questa morta compagnia  
 Va gridando: — penitenza. —  
 Fummo già come voi sete:  
 Voi sarete come noi;  
 Morti siam, come vedete,  
 Così morti vedrem voi;  
 E di là non giova, poi,  
 Dopo il mal, far penitenza.



La borghesia gaudente e scettica chiamò quella gente i *piagnoni*, e quella gente pretese dal suo frate qualche miracolo e, poichè il miracolo non fu potuto fare, si volse contro al frate. Nessuna cosa dipingo meglio quale stacco era fra una borghesia colta e incredula e una plebe ignorante o superstiziosa. Su questi elementi non poteva edificar nulla il frate. Voleva ogli restaurare la fede e i buoni costumi facendo guerra a' libri, a' dipinti o alle feste, come se questo fosse la causa e non l'effetto del male. Il male era nella coscienza, e nella coscienza non ci si può metter niente per forza. Ci vogliono secoli prima che si formi una coscienza collettiva; e, formata che sia, non si disfà in un giorno. Chi mi ha seguito o ha visto per quali vie lente e fatali si era formata questa coscienza italiana, può giudicare qual criterio e quanto buon senso fosse nell'impresa del frate. Nella storia e' l'impossibile, come nella natura. E il frate, che voleva rimbarbarire l'Italia per guarirla, era alle prese con l'impossibile.

Savonarola fu una breve apparizione. L'Italia ripigliò il suo cammino, piena di confidenza nelle sue forze, orgogliosa della sua civiltà. Quaranta anni di pace, la lega medicea tra Napoli, Firenze e Milano, l'invenzione della stampa, la digestione già fatta del mondo latino, l'apparizione e lo studio del mondo greco, la vista in lontananza del mondo orientale, l'audacia delle navigazioni e l'ardore delle scoperte, o tanto splendore e gentilezza di corti a Napoli, a Firenze, a Urbino, a Mantova, a Ferrara, tanta prosperità e agiatezza e allegria della vita, tanta diffusione ed eleganza della coltura e amore dell'arte, avevano ravvivate le forze produttive, indebolite nella prima metà del secolo, e creato un movimento così efficace di civiltà, che non potè essere impedito o trattenuto dalle più grandi catastrofi. Spuntava già la nuova generazione intorno al Boiardo, al Pulci, a Lorenzo, al Poliziano. E i giovani si chiamavano Nicolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, Ludovico Ariosto, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Bembo, Berni: tutta una falange predestinata a compiere l'opera dei padri. L'un secolo s'intreccia talmente nell'altro, che non si può dire dove finisca l'uno, dove l'altro cominci. Sono una continuazione, un correre non interrotto intorno allo stesso ideale.



## XII.

## IL CINQUECENTO.

Di questo ideale, di cui adombra i lineamenti Giovanni Boccaccio, non hai finora che segni, indizi, frammenti. Il suo lato positivo è una sensualità nobilitata dalla coltura e trasformata nel culto della forma come forma, il regno solitario dell'arte nell'anima tranquilla e idillica: di che trovi l'espressione filosofica nell'Accademia platonica, massime nel Ficino e nel Pico, e l'espressione letteraria nell'Alberti e nel Poliziano, a cui con pari tendenza, ma con minore abilità tecnica e artistica, si avvicina il Boiardo. Il protagonista di questo mondo nuovo è Orfeo, e il suo modello più puro e perfetto sono le *Stanze*. Accanto al Poliziano, pittore della natura, sta Battista Alberti, pittore dell'uomo. Attorno a questi due spuntano egloghe, elegie, poemetti bucolici, rappresentazioni pastorali e mitologiche: la beata Italia in quegli anni di pace e di prosperità s'interessava alle sorti di Cefalo e agli amori di Ergasto e di Corimbo. Le accademie, le feste, le colte brigate erano un'*Arcadia* letteraria, alla quale, in quel vuoto o ozio degli spiriti, il pubblico prendeva una viva partecipazione. A Napoli, a Firenze, a Ferrara si vivea tra novelle, romanzi ed egloghe. Gli uomini, già cospiratori, oratori, patrioti, ora vittime ora carnefici, sospiravano tra ninfe o pastori. E mi spiego l'infinito successo che ebbe l'*Arcadia* del Sannazzaro, la quale parve ai contemporanei l'immagine più pura e compiuta di quell'ideale idillico. Ma di questo Virgilio napoletano non è rimasta viva che qualche sentenza felicemente espressa, come:

L'invidia, figliuol mio, sè stessa macera.....  
 el mondo instabile

Tanto peggiora più, quanto più invetera. (Egloga VI, 13-110).

Nè della sua *Arcadia* è oggi la lettura cosa tollerabile, e per la rigidità e artificio della prosa monotona nella sua eleganza, e per un cotal vuoto e rilassatezza di azione e di sentimento, che esprime a meraviglia quell'ozio interno, che oggi chiameremmo noia, e allora era quella



placidità e tranquillità della vita, dove ponevano l'ideale della felicità.

Il lato negativo di questo ideale era il comico: una sensualità licenziosa e allegra e beffarda, che in nome della terra metteva in caricatura il cielo, e rappresentava col piglio ironico di una coltura superiore le superstizioni, le malizie, le dabbenaggini, i costumi e il linguaggio delle classi meno colte. Da questa coltura sensuale, cinica e spiritosa uscì quell'epiteto i *piagnoni*, che fu a Savonarola più mortale della scomunica papale. I canti carnascialeschi sono il tipo del genere: il suo poeta è il Boccaccio, il suo storico è il Sacchetti, il suo istrione è il Pulci, il suo centro è Firenze. A questo lato negativo si congiunge il Pomponazzo, che spezza ogni legame tra cielo e terra, negando l'immortalità dell'anima. Era il vero motto, il segreto del secolo, la coscienza filosofica di una società indifferente e materialista, che si battezzava platonica, predicava contro i turchi e gli ebrei, voleva il suo Papa, il suo Alessandro VI, che così bene la rappresentava, e non poteva perdonare al Pomponazzo di dire ad alta voce i suoi segreti, quando ella medesima non si aveva fatta ancora la domanda: — Cosa sono? e dove vado? —

Questa società tra balli e feste e canti e idilli e romanzi fu un bel giorno sorpresa dallo straniero e costretta a svegliarsi. Era verso la fine del secolo. Il Pontano bamboleggiava in versi latini e il Sannazzaro sonava la sampogna; e la monarchia disparve, come per intrinseca rovina, al primo urto dello straniero. Carlo VIII correva e conquistava Italia col gesso. Trovava un popolo che chiamava lui un barbaro, nel pieno vigore delle sue forze intellettive e nel fiore della coltura, ma vuota l'anima o fiacca la tempra. Francesi, spagnuoli, svizzeri, lanzichenecci insanguinarono l'Italia, insino a che, caduta con fine eroica Firenze, cesse tutta in mano dello straniero. La lotta durò un mezzo secolo, e fu in questi cinquant'anni di lotta che l'Italia sviluppò tutte le sue forze e attinse quell'ideale che il Quattrocento le aveva lasciato in eredità.

All'ingresso del secolo incontriamo Machiavelli e l'Ariosto, come all'ingresso del Trecento trovammo Dante. Machiavelli aveva già trentun anno, e ventisei ne aveva l'Ariosto. E sono i due grandi, ne' quali quel movimento



letterario si concentra e si riassume, attingendo l'ultima perfezione.

Gittando un'occhiata sull'insieme, è patente il progresso della coltura in tutta Italia. Il latino e il greco è generalmente noto, e non ci è uomo colto che non iscriva corretto ed anche elegante in lingua volgare, che oramai si comincia a dire senz'altro lingua italiana. Ma fuori di Toscana il tipo della lingua si discosta dagli elementi locali e nativi e si avvicina al latino, producendo così quella forma comune di linguaggio che Dante chiamava aulica e illustre. I letterati, sdegnando i dialetti e vagheggiando un tipo comune, e riconoscendo nel latino la perfezione e il modello, secondo l'esempio già dato dal Boccaccio e da Battista Alberti, atteggiarono la lingua alla latina. E non pur la lingua ma lo stile, mirando alla gravità, al decoro, all'eleganza, con grave scapito della vivacità e della naturalezza. Questo concetto della lingua e dello stile, creazione artificiosa e puramente letteraria, ebbe séguito anche in Toscana, come si vede ne' mediocri, quale il Varchi o il Nardi, e anche ne' sommi, come nel Guicciardini e fino talora nel Machiavelli. La quale forma latina di scrivere, sposata nel Boccaccio e nell'Alberti alla grazia e al brio del dialetto, così nuda e astratta ha la sua espressione pedantesca negli *Asolani* del Benbo, e giunse a tutto quel grado di perfezione di cui è capace nel *Galateo* del Casa e nel *Cortigiano* del Castiglione. Ma in Toscana quella forma artificiale di lingua e di stile incontrò dapprima viva resistenza; e senti negli scrittori il sapore del dialetto, quella non so quale atticità, che nasce dall'uso vivo e che ti fa non solo parlare ma sentire e concepire a quella maniera, come si vede nelle *Novelle* del Lasca, ne' *Capricci del Bottaio* e nella *Circe* del Gelli, nell'*Asino d'oro* e ne' *Discorsi degli Animali* di Agnolo Firenzuola. Ma anche in questi hai qua e là un sentore della nuova maniera ciceroniana e beccacevole, come non mancano fra gli altri italiani uomini d'ingegno vivace che si avvicinano alla spigliatezza e alla grazia toscana, quale si mostra Annibal Caro negli *Straccioni*, nelle *Lettere*, nel *Dafni e Cloe*. La lotta durò un bel pezzo tra la fiorentinità e quella forma comune e illustre che battezzavano lingua italiana, cioè a dire tra la forma popolare o viva ed una forma convenzionale e letteraria. Anche in Toscana gli uomini colti non si contentavano di dire le cose alla semplice e alla buona, come faceva



il Lasca e Benvenuto Cellini, ma avevano innanzi un tipo prestabilito e cercavano una forma nobile e decorosa. La berghesia volova il suo linguaggio, e lo stacco si fece sempre più profondo tra essa e il popolo.

Fiocavano i rimatori. Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le ferme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il petrarchismo invase uomini o donne. La posterità ha dimenticati i petrarchisti, o appena è so fra tanti rimatori sopravviva con qualche epiteto di lode il Casa, il Costanzo, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Galeazzo di Tarsia o pochi altri, capitantati da Pietro Bembo, boccacevele e petrarchista, tenute allera principe della prosa e del verso.

Certo, prose e versi erano nel loro meccanismo di una buona fattura, e l'ultimo prosatore o rimatore scrivea più corretto e più regolato che parecchi pregiati scrittori de' secoli scorsi. E perchè tutti scrivevano bene e tutti sapevano tirar fuori un sonetto o un periodo ben sonante, moltiplicarono gli scrittori, o furono tentati tutt'i generi. Comparvero commedie, tragedie, poemi, satire, orazioni, storie, epistole, tutto a modo degli antichi. Il Trissino scrivea *l'Italia liberata* e la *Sofonisba*, Luigi Alamanni faceva il Giovenale o Monsignor dolla Casa contrafaceva Cicerone. Ai misteri successero commedie e tragedie, con magnifica rappresentazione. E non solo lo forme del dire latine, ma anche la mitologia s'incorporava nella lingua: e si giurò per Iddii immortali; o Apollo, le Muse, Ellicona, il Parnaso, Diana, Nettuno, Plutone, Corbero, le ninfe, i satiri divennero luoghi comuni in prosa ed in verso. Sapere il latino non era più un merito: tutti lo sapevano, come oggi il francese, e mescolavano il parlare di parole latine, per vezzo o per maggiore efficacia. Ci erano gl'improvvisatori, oho nelle Corti lì su due piedi fabbricavano epigrammi o facezie, come oggi si fa i brindisi, o no avevano in merito qualche scudo o qualche biochiere di buon vino, che Leone X dava annacquato al suo *Archipoeta*, un improvvisatore di distici, quando il distico mal riusciva. E ci erano anche non pochi che conoscevano ottimamente il latino e lo scrivevano con rara perfezione, come il Sannazzaro, il Fracastoro e il Vida, i cui poemi latini sene ciò che di più olegante siesi scritto in quella lingua noi tempi moderni. Aggiungi lo odi ed elegie del Flaminio.



Latinisti e rimatori erano le due più grosse schiere de' letterati. Nelle loro opere l'importante è la frase, un certo artificio di espressione che riveli nell'autore coltura e conoscenza de' classici. I lettori, non meno colti ed eruditi, rimanevano ammirati, trovando nel loro libro le orme del Boccaccio o del Petrarca, di Virgilio o di Cicerone. Pareva questa imitazione il capolavoro dell'ingegno. E mi spiego come uomini assai mediocri furono potuti tenere in così gran pregio, quali Pietro Bembo, il capo-scuola, e Monsignor Guidiccioni o Bernardo Tasso o simili, noiosissimi. Ma la frase, in tanta insipidezza del fondo, non poteva essere sufficiente alimento all'attività di una borghesia così svegliata ed eccitata, che decorava la sua sensualità e il suo ozio co' piaceri dello spirito. Salse piccanti si richiedevano, fatti meravigliosi e straordinari, intrecciati in modo che stimolassero la curiosità e tenessero viva l'attenzione. L'intrigo diviene la base delle novelle, de' romanzi, delle commedie e delle tragedie; un intrigo così avviluppato che è assai vicino al garbuglio. Si cerca ne' fatti il nuovo o lo strano, che stuzzichi l'immaginazione: il buffonosco e l'osceno nella commedia, il mostruoso e l'orribile nella tragedia. Dall'una parte ci è la frase, vacua sonorità, dall'altra il fatto, il vacuo fatto uscito dal caso: o come la frase oltrepassa l'eleganza ed è pretensiosa, come nel Bembo, o leziosa o civettuola, come nel Firenzuola o nel Caro, così il fatto per voler troppo stuzzicare diviene osceno o mostruoso e sempre assurdo. Il realismo, abbozzato dal Boccaccio, sviluppato nel Quattrocento, corre ora a passo accelerato alle ultime conseguenze: la dissoluzione morale e la depravazione del gusto. Ci è nella società italiana una forza ancora intatta, che in tanta corruzione la mantiene viva, ed è nel pubblico l'amore e la stima della coltura, e negli artisti e letterati il culto della bella forma, il sentimento dell'arte. In quella forma letteraria e accademica vedevano gl'italiani una traduzione della lingua viva, il parlare quotidiano idealizzato secondo quel modello dove ponevano la perfezione; ed eran larghi non pur di lodi ma di quattrini e di onori a questi artefici della forma. I centri letterari moltiplicarono; comparvero nuove accademie; o le più piccole corti divennero convegni di letterati, i più oscuri principi volevano il segretario che ponesse in bello stile le loro lettere, e letterati e artisti che li divertissero. Il centro principale fu a Roma,



nella corte di Leone X, dove convenivano d'ogni parte novellatori, improvvisatori, buffoni, latinisti, artisti e letterati, come già presso Federico II. Anche i Cardinali avevano segretari e parassiti di questa risma; anche i ricchi borghesi, come il conte Gambara di Brescia, il Chigi, i Sauli a Genova, i Sanseverino a Milano. Intorno a Domenico Veniero in Venezia si aggruppavano Bernardo Tasso, Trifon Gabriele, il Trissino, il Bembo, il Navagero, Speron Speroni; a Vittoria Colonna facevano cerchio in Napoli il vecchio Sannazzaro, e il Costanzo, il Rota, il Tarsia. Da questi noti s'indovini la caterva de' minori. Pensioni, donativi, impieghi, abbazie, canonicati, era la manna che piovea sul loro capo. E c'era anche la gloria: onorati, festeggiati, divinizzati, e senza discernimento confusi i sommi e i mediocri. Furono chiamati divini, con Michelangelo e l'Ariosto, Pietro Aretino e il Bembo e Bernardo Accolti, detto anche l'Unico. Costui, fatto duca, usciva con un corteggio di prelati e guardio svizzero; dove giungeva s'illuminavano le città, si chiudevano le botteghe, si traeva ad udire i suoi versi dimenticati: tanti onori non furono fatti al Petrarca. I letterati acquistarono coscienza della loro importanza: pitocchi e adulatori, divennero insolenti e si posero in vendita, e la loro storia si può riassumere in quel motto di Benvenuto Cellini: — Io servo a chi mi paga. — Come si facevano statue, quadri, tempii per commissioni, così si facevano storie, epigrammi, satire, sonetti a richiesta, e spesso l'ingiuria era via a vendere a più caro prezzo la lode. In quest'aria viziata gli uomini anche meno corrotti divenivano servili e ciarlatani per far valere la merce. Non ci è immagine più straziante che vedero l'ingegno appiè della ricchezza, e udir Machiavelli chiedere qualche ducato a Clemente VII, e l'Ariosto gridare al suo signore che non aveva di che rappezzarsi il manto, e veder Michelangelo, quando, *da' rei tempi costretto, Eroì ritrasse a cui fu campo il letto*, sdegnose parole di Alfieri (*L'Etruria vendicata*, I, 54). Soverchiavano i mediocri con l'audacia, la ciarlataneria, l'intrigo e la bassezza, ora adentandosi ora strofinandosi, temuti e corteggiati. Vecchia storia; ed è a credere che la cosa fosse pure così a' tempi di Federico o di Roberto. Se non che, allora la dottrina era merce rara e richiedeva molta fatica ad acquistarla; dove ora la coltura e il sapere era diffuso, o lo scrivere in prosa e in verso era divenuto un vero meccanismo fa-



cile a imparare, che teneva luogo d'ispirazione, e per la somiglianza esteriore confondeva nella stessa lode sommi e mediocri. Di grandi uomini è pieno quel secolo, se si dee stare a' giudizi de' contemporanei. Francesco Arsilli nella sua olegia *De poetis urbanis*, ti dà la lista di cento poeti latini nella sola corte di Leone X, e lo stesso Ariosto celebra nomi oggi dimenticati (*Fur.*, XLVI, 10 e segg). Bernardo Tasso, il Rucellai, l'Alamanni, il Giovio, lo Scaligero, il Muzio, il Doni, il Dolce, il France e altri infiniti furono tenuti cime d'uomini, che oggi nessuno più legge. Pure ne' più, anche ne' mediocerrissimi, era viva la fede nella loro arte e lo studio di rondervisi perfetti. Venale era il Giovio, e ossequioso cortigiano era Bernardo Tasso; ma, quando prendevano la penna, c'era qualche cosa nel loro animo che li nobilitava, ed era lo studio della perfezione, il prendere sul serio il loro mestiere.

Quest'era la sola forza, la sola virtù rimasta intatta. La corruzione e la grandezza del secolo non era merito o colpa di principi o letterati, ma stava nella natura stessa del movimento ond'era uscito, che ora si rivelava con tanta precisione; generato non da lotte intellettuali e novità di credenze, come fu in altri popoli, ma da una profonda indifferenza religiosa, politica, morale, accompagnato con la diffusione della coltura, il progresso delle forze intellettive e lo sviluppo del senso artistico. Qui è il germe della vita e qui è il germe della morte; qui è la sua grandezza e la sua debolezza.

Questo movimento è già come in miniatura tutto raccolto presso il Boccaccio, il quale, se riproduce con vivacità le apparenze, non ne ha coscienza e non sa qual mondo nuovo sia in fermentazione sotto le sue ciniche caricature. Del qual mondo nuovo appaiono i frammenti dal Sacchetti al Pulci, che ne fissano il lato negativo e comico, mentre il suo ideale traspare già nell'Alberti, nel Boiardo, nel Poliziano. La violenta reazione del Savonarola non fa che accrescere forza e celerità al movimento e dargli coscienza di sè. Il secolo decimosesto nella sua prima metà non è che questo medesimo movimento scrutato profondamente, rappresentato nel suo insieme e condotto per le varie sue forme sino al suo esaurimento. È la sintesi che succede all'analisi.

Qual è il lato positivo di questo movimento? È l'ideale della forma, amata e studiata come forma, indifferente di contenuto.



E qual è il suo lato negativo? È appunto l'indifferenza del contenuto: una specie di eclettismo negli uni, come Raffaello, Vinci, Michelangelo, il Ficino, il Pico, che abbracciano ogni contenuto, perchè ogni contenuto appartiene alla coltura, all'arte e al pensiero; eclettismo accompagnate negli altri da una satira allegra e senza fiele di quei principî e ferme e costumi del passato ancora in credito presso le classi inculte.

Ciò che è divino in questo movimento è l'ideale della forma, o, per trovare una frase più comprensiva, è la coltura presa in sè stessa e deificata. Il lato comico e negativo non è, esse medesimo, che una rivelazione della coltura.

Il Limbo di Dante e l'*Amorosa visione* del Beccaccio fanno già presentire quest'orgoglio di un'età nuova, che comprendeva o glorificava tutta la coltura. Orfeo annunzia al suono della lira la nuova civiltà, che ha la sua apo-teosi nella *Scuola d'Atene*, ispirazione dantesca di Raffaello, rimasta così popolare perchè ivi è l'anima del secolo, la sua sintesi e la sua divinità. Questa *Scuola d'Atene*, con i tre quadri compagni che comprendono nel loro sviluppo storico teologia, poesia e giurisprudenza, è il poema della coltura, di così larghe proporzioni come il *Paradiso* di Dante, aggiuntevi il Limbo. Il quadro diviene una vera composizione come lo vagheggiava Dante ne' suoi dipinti del *Purgatorio*: il suo santo Stefano e il suo Davide hanno un riscontro nel *Cenacolo*, nella *Sacra famiglia*, nella *Trasfigurazione*, nel *Giudizio*; poemi sparsi qua e là di presentimenti drammatici. Il pittore vagheggiava la bellezza nella forma come l'Alberti o il Poliziano, e studia possibilmente a non alterare con troppo vivaci commozioni la serenità e il riposo dei lineamenti: perciò riescono figure epiche anzi che drammatiche. Quel non so che tranquillo e soddisfatte, che senti nelle stanze del Poliziano e ti avvicina più al riposo della natura che all'agitazione della faccia umana, quella *pace tranquilla senz'alcuno affanno* (PETR., canz. X, 67), è l'impronta di queste belle forme: salvo che quella pace non è già simile a quella che nel cielo indra, (LEOP., *Alla sua donna*, 33), un ideale musicale, come Beatrice e Laura, ma vien fuori da uno studio del reale ne' suoi più minuti particolari. Senti che il pittore ha innanzi un *modello* accuratamente studiato e contemplato con amore, che nella sua immaginazione si compie e prende quella purezza e



riposo di forma che Raffaello chiamava *una certa idea*. In questa certa idea ci entra pure alcun poco il classico, il convenzionale e la scuola: difetti appena visibili ne' lavori geniali, usciti da una sincera ispirazione, dove domina il sentimento della bellezza e lo studio del reale. Così nascono le Madonne del secolo, nella cui fisionomia non è l'inquietudine, l'astrazione e l'estasi della santa, ma la ingenua e idillica tranquillità della verginità e dell'innocenza.

Questo fatto si vanno sempre più realizzando, insino a che nella immaginazione veneziana di Tiziano pigliano una forma quasi voluttuosa.

La stessa larghezza di concezione nella purezza e semplicità do' lineamenti trovi nell'architettura: il gotico è debellato dal Brunelleschi; si collega insieme l'ardito e il semplice: Michelangiolo o Palladio. Chi ricordi in che guisa l'Albortti rappresenta il duomo di Firenze può concepire il San Pietro: la vasta mole, che è il medio evo nella sua materia e il mondo nuovo ne' suoi motivi; la vera o profonda sintesi di tutto quel gran movimento, che ti offriva nell'apparenza lo stesso mondo del passato, quelle forme, quei nomi, quei costumi, que' concetti e quella materia, pure sostanzialmente trasformato ne' suoi motivi, uscito dalla coscienza e divenuto un puro ideale artistico, l'ideale della forma. Questa materia antica, penetrata di uno spirito nuovo, nella sua vasta comprensione epica, dove trovi fusi tutti gli elementi della nuova civiltà, ti dà anche la letteratura nell'*Orlando Furioso*. La *Scuola d'Atene*, il San Pietro, l'*Orlando Furioso* sono le tre grandi sintesi del secolo.

L'*Orlando Furioso* ti dà la nuova letteratura sotto il suo duplice aspetto, positivo e negativo. È un mondo vuoto di motivi religiosi, patriottici o morali; un mondo puro dell'arte, il cui obbiettivo è realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma. L'autore vi si travaglia con la più grande serietà, non ad altro inteso che a daro alla sua materia l'ultima perfezione, così nell'insieme come ne' più piccoli particolari. Il poeta non ci è più, ma ci è l'artista che continua il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, e chiude il cielo dell'arte nella poesia. Ma, poichè in fine questo mondo così bello, edificato con tanta industria, non è che un giuoco d'immaginazione, vi penetra un'ironia superiore, che se ne burla e vi si spassa



sopra col più allegro umore. La parte plebea, che nel *Decamerone* occupa il proscenio, qui giace ne' bassi fondi, con la sua osconità e la sua buffoneria; e sorge a galla il mondo della cortesia e del valore, nei suoi più bei colori, ma accompagnato da questo sentimento, che è un bel sogno: la realtà si fa valere o disfà il castello incantato. È la visione severa di un'anima ricca che si effonde in amabili fantasie, elegiaca nelle sue turbazioni, idillica nelle sue gioie, con non altro fine e non altra serietà che la produzione artistica. Nelle arti figurative la produzione è accompagnata con un perfetto obbligo dell'anima nella sua creatura: Raffaello è tutto intero nella sua opera, e non guarda mai fuori, o realizza la sua idea con quella serietà con la quale Dante costruisce l'altro mondo. L'ideale della forma, che si esprime con tanta serietà nelle arti, non ha ancora la coscienza che esso è mera forma, mero giuoco d'immaginazione. Ma qui l'arte si manifesta e si sente pura arte, o sa che il mondo reale non è quello, e accompagna con un sorriso la sua produzione. In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le più geniali creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte.

Intorno a questo mondo ariostesco pullulano poemi o romanzi e novelle. Lascio stare il *Girone* e l'*Avarchide* dell'Alamanni, prette imitazioni, senza alcuna serietà. Dirò un motto di due che tentarono vie nuove, il Trissino e Bernardo Tasso. A tutti e due spiacque il sorriso ariostesco. Orlando e Rinaldo parvero al Trissino, non altrimenti che al cardinale d'Este, delle corbellerie, fole e capricci di cervello ozioso. Cercando nella storia le sue ispirazioni e in Omero il suo modello, scrisse l'*Italia liberata da' Goti*. Nella sua intenzione dovea essere un poema eroico e serio come l'*Iliade*, che chiamasse l'Italia ad alti e virili propositi. Ma il Trissino non era che un erudito, non poeta e non patriota, e non potea trasfonder negli altri un eroismo che non era nella sua anima e nemmeno nella sua arida immaginazione. Di eroico non o'è nel suo poema che le armi e le divise: manca l'uomo. La sua punizione fu il silenzio o la dimenticanza; o il pover'uomo, non volendo recarne la colpa a difetto d'ingegno, se la piglia con l'argomento e prorompe:

Sia maledetta l'ora e il giorno, quando  
Presi la penna e non cantai d'Orlando.



Ma l'argomento cavalleresco non valse a salvare dal naufragio Bernardo Tasso, che nel suo *Floridante* e nel suo *Amadigi*, più noto, vagheggiò una rappresentazione epica più conforme a' precetti dell'arte e lontana da ciò ch'egli diceva licenza ariostesca. Non piacque al pubblico, ma piacque a Speron Speroni, come il *Girone* era piaciuto al Varchi. E il pubblico avea ragione: chè non s'intendeva di Aristotele e di Omero, e non poteva pigliare sul serio gli eroi cavallereschi, si chiamassero Orlando o Amadigi. Bernardo è tutto fiori e tutto mèle: così artificiato e prolioso lui, come il Trissino negletto e arido; tutti e due noiosi. Piacque invece l'*Orlando innamorato* rifatto dal Berni, dove la soverchia o uniforme serietà del testo è temperata da forme ed episodi comici, appiecativi dal Berni. Ma il comico non passa la buccia e non penetra nell'intimo stesso di quel mondo e non lo trasforma; e il Berni mi fa l'effetto di quel buffone nelle commedie, posto lì per far ridere il pubblico co' suoi lazzi, mentre gli attori accigliati conservano la lor posa tragica.

Scrivere romanzi diviene un mestiere: l'epopea ariostesca è smombata, e i suoi episodi diventano romanzi. Sei ne scrive Lodovico Dolce tra' quali *Le prime imprese di Orlando*. Il Brusantini ferrarese canta *Angelica innamorata*, il Bernia canta Rodomonte, il Pescatore *Ruggiero*, e Francesco do' Lodovici *Carlo Magno*. Romanzi con la stessa facilità composti, applauditi e dimenticati. Accanto agl'imitatori del Petrarca e del Boccaccio sorgono gl'imitatori dell'Ariosto.

Il mondo ariostesco nel suo lato positivo si collega con l'idillio, e nel suo lato negativo con la satira e la novella.

Dal Petrarca e dal Boccaccio al Poliziano l'idillio è la vera Musa della poesia italiana, la materia nella quale lo spirito realizza l'ideale della pura forma, l'arte come arte. In quella grande dissoluzione sociale la poesia lascia la città e trova il suo ideale ne' campi, tra ninfe e pastori, fuori della società, o piuttosto in una società primitiva e spontanea.

Là trovi quell'equilibrio interiore, quella calma e riposo della figura, quella perfetta armonia de' sentimenti e delle impressioni che chiamavano l'ideale della bellezza o della bella forma. Questo spiega la grande popolarità delle *Stanze*, dove questo ideale si vede realizzato con grande perfezione. Sono imitazioni la *Ninfa tiberina* del Molza e il *Tirsi* del Castiglione. Nella *Ninfa tiberina* hai di belle



stanze: Euridice in fuga con alle spalle l'innamorato Euristeo è così dipinta:

La sottil gonna in preda a' venti resta,  
 E col crine ondeggiando indietro torna:  
 Ella, più che aura o più che strale presta;  
 Per l'odorata selva non soggiorna:  
 Tanto che 'l lito prende snella e mesta,  
 Fatta per la paura assai più adorna.  
 Fende Aristeo la vaga selva anch'egli,  
 E la man parle aver entro i capegli.  
 Tre volto innanzi la man destra spinse  
 Per pigliar de le chiome il largo invito;  
 Tre volte il vento solamento strinse,  
 E restò lasso senza fin schernito. *(Ninfa tib., 75).*

Maniera corretta, e nulla più. Manoa in queste stanze il movimento, il brio, il sentimento, o piuttosto la voluttà idillica del Poliziano. La stessa parca lode è a fare de' due poemi idillici, le *Api* del Rucellai e la *Coltivazione* dell'Alamanni. Ci è la naturalezza, manca il sangue.

L'idillio fu la moda dell'Italia ne' suoi anni di pace e di prosperità. Era il riposo voluttuoso di una borghesia stanca di lotte e ritirata doliziosamente nella vita privata, fra ozi e piaceri eleganti. Ora, tra il rumore delle armi, fra tante avventure e agitazioni della vita, sottentra il romanzo cavalleresco. L'idillio cessa di essere un genere vivo e va a raggiungere il platonismo e il petrarchismo. Gli angeli e il paradiso, Giove e Apollo, le piagge apriche e i vaghi colli, i languori di Tirsi e le smanie di Aristeo fanno lega insieme, e n'esco un vasto repertorio di luoghi comuni dove attingono poeti e poetesse; chè di poetesse fu anche fecondo il secolo.

Il Quattrocento ondeggiava tra l'idillio e il carnevale: ozio di villa e ozio di città. La quiete idillica era il solo ideale superstite nella morte di tutti gli altri, presso una società sensuale e cinica, la cui vita era un carnevale perpetuo. Celebri diventano il carnevale di Venezia e il carnevale di Roma. I canti carnascialeschi fanno il giro d'Italia. La buffoneria, l'equivoco osceno, lo scherzo grossolano diventano un elemento importante della letteratura in prosa e in verso, l'inpronta dello spirito italiano. Le accademie sono il semenzaio di lavori simili. Esse rassomigliano quelle liete brigate di buontemponi e fannulloni che ispirarono il *Decamerone*, modello del genere. Sono letterati ed eruditi in pieno ozio intellettuale, che fanno per



sollazzarsi vorsi o proso sopra i più frivoli argomenti; tanto più ammirati per la vivacità dello spirito o l'eleganza delle forme quanto la materia è più volgare. Strani sono i nomi di queste accademie e di questi accademici, come lo Impastato, il Raggiato, il Propaginato, lo Smarrito, ecc. E recitano le loro dicerie o, come dicevano, *cicalate* sull'insalata, sulla torta, sulla ipocondria: inezie laboriose. Simili cicalate, fatte in verso, orano detto *capitoli*: il Casa canta la gelosia, il Varchi le orna sode, il Molza i fichi, il Mauro la bugia, il Caro il naso lungo: si cantano le cose più volgari e anco più turpi, e spesso con equivoci e allusioni oscene, al modo di Lorenzo, il maestro del genere. Il carnevale dalla piazza si ritira nelle accademie, e diviene più attillato ma anche più insipido. Tra queste accademie era quella dei Vignaiuoli a Roma, dove recitavano il Mauro, il Casa, il Molza, il Berni tra prelati e monsignori. Il Berni piacque fra tutti, e si disputavano i suoi capitoli e se li passavano di mano in mano.

Francesco Berni, *maestro e padre del burlesco stile* (sonetto del Lasca), detto poi *bernesco*, è l'orco di questa generazione, erede di Giovanni Boccaccio o di Lorenzo, nella sua sensualità ornata dalla coltura e dall'arte. Nella sua ammirazione per questo *primo e vero trovatore* dello stile burlesco, il Lasca dice:

Non sia chi mi ragioni di Burchiello;  
Chè saria proprio come comparare  
Caron Demonio all'Agnol Gabriello.

Buontempone, amico del suo comodo e del dolce far niente, la sua divinità è l'ozio più che il piacere:

Cacce, musiche, feste, suoni e balli,  
Giochi, nessuna sorte di piaceri  
Troppo il movea....  
Onde il suo sommo bene era in iacere  
Nudo, lungo, disteso; e 'l suo diletto  
Era il non far mai nulla o starsi in letto.

(Orl. inn. rifatto, LXVII, 45).

Ma il pover'uomo è costretto a lavorare per guadagnarsi la vita, e fa il segretario, come tutti quasi i letterati di quel tempo, a' sorvegli di questo e quel cardinale:

Aveva sempre in seno e sotto il braccio  
Dietro e innanzi di lettere un fastello,  
E scriveva e stillavasi il cervello.

(Ivi, 39).



Dietro a' capricci del suo padrone, una volta non ne può più, chè ha sonno e dee stareli a guardarlo giocare la primiera :

Può far la nostra donna ch'ogni sera  
 Io abbia a stare a mio marcio dispetto  
 Infino a l'undeci ore andarne a letto  
 A petizion di chi gioca a primiera?  
 Dirobbon poi costoro: — ei si dispera,  
 E a' maggior di sè non ha rispetto. —  
 Corpo di . . . io l'ho pur detto:  
 Hassi a vegliar la notte intera intera? (Sonetto VII).

La morte di Papa Leone gitta il terrore tra' letterati, che vedono mancare la mangiatoia; e più quando il successore è Adriano VI, oltramontano, avare, contadino, o non so quanti altri epiteti gli appicca nella sua indignazione il Berni:

Pur, quand'io sento dire oltramontano,  
 Vi fo sopra una chiosa col verzino:  
*Idest* nemico del sangue italiano.

Era in fondo un brav'uomo, senza fiele, un buon compagno col quale si passava piacevolmente un quarto d'ora, anima tranquilla e da canonico, vuota di ambizioni e di cupidigie e di passioni e anche d'idee. Sapea di greco e più di latino, e fece anche lui i suoi bravi versi latini e i suoi sonetti petrarcheschi, come portava il tempo. Scriveva il più spesso a *sfogamento di cervello, il maggior suo passatempo* (Lettera dell'11-XI-1522). Non cercava l'eleganza per fuggire fatica, e gli veniva *il sudor della morte* quando si dovea *metter la giornata* e rispondere *per le consonanze o per le rime* a lettere eleganti (lett. del 21-XI-1524). Lo scrivere stesso gli era fatica. "A vivere avemo sino alla morte, — dice al Bini, — a dispetto di chi non vuole, e il vantaggio è vivere allegramente, come conferto a far voi, attendendo a frequoutar quelli banchetti che si fanno per Roma, e scrivendo soprattutto il manco che potete. *Quia haec est victoria quae vincit mundum* „ (Lettera del 29-VI-1529). Si qualifica *asciutto di parole, poco cerimonioso e intrigato in servitù*: ottime scuse alla sua pigrizia. E quando lo assediano e lo tormentano e si dolgono cho non risponda e non li ami e li dimentichi, gli viene la stizza:

Perchè m'ammazzi con le tue querele,  
 Priuli mio, perchè ti duoli a torto,  
 Che sai che t'amo più che l'orso il mèlo?  
 Sai che nel mezzo del petto ti porto  
 Serrato, stretto, abbarbicato e fitto,  
 Più che non son le radici nell'orto....  
 Se ti lamenti perchè non ti ho scritto.... (lett. del marzo 1533).

E qui si calma la stizza, e viene la pigrizia; e la lettera finisce con un eccetera. Benedetta pigrizia, che lo fa parlare *comè gli viene alla bocca*, e gli fa scriver lettere che sono *un zucchero di tre cotte* (Lett. dell'11-XI-1522), intarsiate di brevi motti latini per vezzo, le più saporite e semplici e disinvoltate in quel tempo de' segretari, che se ne scrissero tante e così sudate! E non bastava che dovesse scriver lettere per forza, chè volevano da lui anche i capitoli e i sonetti con la coda. — Fatevi un capitolo sulla primiera! — “Compare, — scrive il pover'uomo, — io non ho potuto tanto schermirmi, che pure mi è bisognato dar fuori questo benedetto capitolo e comento della primiera; e siate certo che l'ho fatto non perchè mi consumassi di andare in istampa nè per immortalarmi come el cavalier Casio, ma per fuggire la fatica mia e la malevolenzia di molti che, domandandomelo e non lo avendo, mi volevano mal di morte. Avendoglielo a dare, mi bisognava o scriverlo o farlo scrivere; e l'uno e l'altro non mi piaceva troppo, per non mi affaticare e non m'obbligare „ (Lett. del 27-VIII-1526). Ecco dunque costretto a fare il capitolo e poi a stamparlo; eccolo immortale a suo dispetto. E scrisse sulle anguille, i cardi, la peste, le pèsche, la gelatina, e sopra Aristotele, il quale

Ti fa con tanta grazia un argomento,  
Che te lo senti andar per la persona  
Fino al cervello e rimanervi drento.

Così venner fuori capitoli, sonetti, epistole, dove vivono eterni i capricci e i ghiribizzi di un cervello ozioso e ameno. Il successo fu grande. Dicono: — perchè era fiorentino e maneggiava assai bene la lingua. — Ed è un dir poco. Il vero è che il Berni ha una intuizione immediata e netta delle cose, che rende vive e fresche con facilità e con brio. Tra lui e la cosa non ci è nessun mezzo o imitazione o artificio di stile o repertorio; egli l'attinge direttamente, secondo l'immagine che gli si presenta nel cervello. E l'immagine è la cosa stessa in caricatura, guardata cioè da un punto che la scopra tutta nel suo aspetto comico. Il quale aspetto balza improvviso innanzi alla nostra immaginazione, perchè non esce fuori a pezzi e a bocconi da una descrizione, ma ti sta tutto avanti per virtù di somiglianze o di contrasti inaspettati. Tale è la pittura di maestro Guazzaletto, e la mula di Florimonte, e la bellezza della sua donna (Sonetti III, VI, II), contraffazione della Laura



petrarchesca. In questi ritratti a rapporti non hai niente che stagni o lingua: hai una produzione continua che ti tien desto e ti sforza a ire innanzi insino a che il poeta trionfalmente ti accomiata:

Ora eccovi dipinta  
Una figura arabica, un'arpia,  
Un uom fuggito dalla notomia. (Sonetto I).

Fin qui avevamo visto dal Boccaccio al Pulci messa in caricatura plebe e frati; e anche il Berni ci si prova nella *Catrina* e nel *Mogliazzo*: imitazioni caricate di parlari e costumi plebei, inferiori per grazia e spontaneità alla *Nencia*. Ma la materia ordinaria del Berni è la caricatura della borghesia in mezzo a cui viveva. Non è più la coltura che ride dell'ignoranza e della rozzezza; è la coltura che ride di sè stessa: la borghesia fa la sua propria caricatura. Il protagonista non è più il cattivello di Calandrino, ma è il borghese vano, poltrone, adulatore, stizzoso, sensuale o letterato, la cui immagine è lo stesso Berni, che mena in trionfo la sua poltroneria e sensualità. L'attrattivo è appunto nella perfetta buona fede del poeta, che ride de' difetti propri e degli altrui, come di fragilità perdonabili e comuni, delle quali è da uomo di poco spirito pigliarsi collera. Il guasto nella borghesia era già così profondo e tanto era oscurato il senso morale, che non si sentiva il bisogno dell'ipocrisia, e si mostravano servili e sensuali uomini per altre parti commendevoli; com'erano moltissimi letterati e il nostro Berni, il *dabbene e gentile* Berni, dice il Lasca, che si dipinge a quel modo con piena tranquillità di coscienza e non pensa punto che gliene possa venire dispregio. Quando certi vizi diventano comuni a tutta una società, non generano più disgusto e sono magnifica materia comica, e possono stare insieme con tutte le qualità di un perfetto galantuomo. Il Berni è poltrone e sensuale e cortigiano, e non lo dissimula, ciò che farebbe ridere a sue spese, anzi lo mette in evidenza, cogliendone l'aspetto comico, come fa un uomo di spirito, che non crede per questo ne scapiti la sua riputazione. Questa credenza o perfetta buona fede lo mette in una situazione netta e schiettamente comica, sì ch'egli contempla e vagheggia il suo difetto senz'alcuna preoccupazione di biasimo e con perfetta libertà di artista. È sottinteso che in questi ritratti berneschi non è alcuna profondità o serietà di motivi; appena la scorza è incisa: ci



è la borghesia spensierata e allegra che non ha avuto ancora tempo di guardarsi in seno ed è tutto al di fuori, nella superficie delle cose. Questa superficialità e spensieratezza è anch'essa comica: è parte inevitabile del ritratto. Perciò la forma comica sale di rado sino all'ironia, e rimane semplice caricatura, un movimento e calore d'immaginazione, com'è generalmente ne' comici italiani, a cominciare dal Boccaccio. Dove non è immaginazione artistica, il comico non si sviluppa, ed il difetto rimane prosaico, e perciò disgustoso, come è in tutti gli scrittori di proposito osceni. Ne' ritratti del Berni entra anche l'osceno, ingrediente di obbligo a quel tempo; ma non è lì che attinge la sua ispirazione, non vi si piace e non vi si avvolge. Ciò che l'ispira non è il piacere dell'osceno o la seduzione del vizio, ma è un piacere tutto d'immaginazione e da artista, che senti nel brio e nella facilità dello stile, e ehe, mettendo in moto il cervello, gli fa trovare tanta novità di forme, d'immagini e di ravvicinamenti, come è il ritratto della sua cameriera e l'altro, un vero capolavoro, della sua famiglia (sonetti X, XI). Ecco perchè il Berni è tanto superiore a' suoi imitatori ed emuli, freddamente osceni e buffoni. Pure la buffoneria oscena diviene l'ingrediente de' banchetti, delle accademie e delle conversazioni, e invade la letteratura, quasi condimento e salsa dello spirito: la statua di Pasquino diviene l'emblema della coltura. Ci erano capitoli e sonetti: sorgono poemi interi berneschi, com'è la *Vita di Mecenate* del Caporali, di una naturalezza spesso insipida e volgare, e il suo *Viaggio al Parnaso*, e la *Gigantea* dell'Arrighi, e la *Nanea* del Grazzini o i nani vincitori de' giganti. Di tanti poeti berneschi si nomina oggi appena il Caporali. Nondimeno questa lirica bernesca è la sola viva in questo secolo. Gli stessi poeti petrarcheggiando annoiano, e si fanno leggere piacevolmente; perchè i loro sospiri d'amore escono da un repertorio già vecchio di concetti e di frasi e non corrispondono allo stato reale della società e della loro anima; dove in quel piacevolmente ci è il secolo, ci è loro, e non ci è ancora modelli o forme convenzionali, e qualche cosa dee pur venire dal loro cervello.

I canti carnascialeschi, come i rispetti e le ballate e le serenate, erano legati con la vita pubblica; ora il circolo della vita si restringe: la vita letteraria è nelle accademie e tra' convegni privati. Per le piazze si aggirano ancora i



cantastorie o si sentono canzoni plebee. Ma la coltura se ne allontana, o la trovi in corte o nell'accademia o nelle conversazioni; contri di allegria spensierata e licenziosa, però da gonto colta, ehe sa di greco e di latino, ehe ammira le bollo forme e cerca ne' suoi divertimenti l'eloganza, o come dicevasi, il bello stilo. Vi si recitavano capitoli, sonetti, poemi burleschi, poemi di cavalleria e novelle. Come però l'arte è una morce rara e la produzione era infinita, il pubblico diveniva meno severo, e pur d'esser divertito non mirava tanto pel sottile nel modo. In sostanza questa borghesia spensierata e oziosa era sotto formo così linde vera plebe, mossa dagli stessi istinti grossolani e superficiali: la curiosità, la buffoneria, la sonsualità; e quando quest'istinti erano accarezzati, accettava tutto, anche il mediocre, anche il pessimo: il che era segno manifeste di non lontana docadenza.

Questa letteratura comica o negativa si sviluppa in modo prodigioso. Accanto a' capitoli e a' romanzi moltiplicano le novelle. Il cantastorio diviene l'eroe della borghesia. E tutti hanno innanzi lo stesso vangelo, il *Decamerone*. Il potarchismo era una poosia di transizione, che in questo secolo è un così strano anaeronismo oome l'imitazione di Virgilio e di Cicerono. Ma il *Decamerone* portava già ne' suoi fianchi tutta questa letteratura: ora il germe che produsse il Sacchotti, il Pulci, Lorenzo, il Borni, l'Ariosto e tutti gli altri.

Quasi ogni centro d'Italia ha il suo *Decamerone*. Majsuccio recita le sue novelle a Salerno, il Molza scrive a Roma il suo decamerone, e il Lasca le sue *Cene* a Fironze, o il Giraldi a Ferrara i suoi *Ecatommiti* o cento Favole, e Antonio Mariconda a Napoli le sue *Tre giornate*, e Sabadino a Bologna le sue *Porretane*, e quattordici novelle scrive il milanese Ortensio Lando, e Francesco Straparola scrive in Venezia le sue *Tredici piacevoli notti*, e Matteo Bandello il suo novelliere, e le sue diciassette novelle il Parabosco. A Roma si stampano le novelle del Cadamosto da Lodi e di Monsignor Brevio da Venezia. A Mantova si publicano le novelle di Ascanio de' Mori, mantovano; o a Venezia escono in luce le *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo, e le dugento novelle di Celio Malespini gentiluomo fiorentino; o i Giunti a Firenzo publicano i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli. Aggiungi la *Giulietta* di Luigi da Porto, vicentino, e l'*Elòquenza*, attribuita a Speron Speroni.



Tutti questi scrittori, dal quattrocentista Masuccio sino al Bargagli che tocca il Seicento, si professano discepoli e imitatori del Boccaccio. Chi se ne appropria lo spirite, e chi lo invenzioni anche e la maniera. I toscani, presso i quali il Boccaccio è di casa, scrivono con più libertà, e ci hanno una grazia o gentilezza di diro loro propria, che copre la grossolanità de' sentimenti e de' concetti: tale è il Lasca e il Firenzuola nelle novelle inserite ne' suoi *Discorsi degli animali* o nel suo *Asino d'oro*. Gli altri precedono più timidi e riescono pesanti, come il Girdali e il Brevio o il Bargagli, o scorretti o trascurati, come il Parabosco o lo Straparola o il Cadamosto. Il linguaggio è quell'italiano comune che già si usava dalla classe colta nello scrivere e talora anche nel parlare, tradotto in una forma artificiosa o alla latina che dicovasi letteraria, o solcato di neologismi, barbarismi, latinismi e parole e frasi locali; salvo no' più colti, come è il Melza, per speditezza o festività vicino a' toscani.

Quel bel mende della cortesia che nel *Decamerone* tiene sì gran parte, rifuggitesi no' poemi cavallereschi, scompare dalla novella. E neppure ci è quello stacco tra borghesia e plebe, quella cescienza di una coltura superiore, che si manifesta nella caricatura della plebe, quell'allegrezza comica a spese delle superstizioni e de' pregiudizi frateschi e plebei, che tanto ti alletta nelle novelle fiorentine e fino nella *Nencia*. Queste mendo interiore scompare anch'esso. La novella attinge tutta la società ne' suoi vizi, nelle sue tendenze, ne' suoi accidenti, con nessun altro scope che d'intrattenere le brigate, con racconti interessanti. L'interesse è posto nella novità e straordinarietà degli accidenti, come sono i mutamenti improvvisi di fortuna, o burle ingegnose per far danari o possedere l'amata, o casi maravigliosi di vizi o di virtù. Re, principi, cavalieri, dottori, mercanti, malandrini, scrocconi, tutte le classi vi sono rappresentate e tutt'i caratteri, comici e seri, e tutte le situazioni, dalla pura steria sino al più assurde fantastico. Sono migliaia di novelle: arsenale ricchissimo, dove hanno attinto Shakespeare, Molière e altri stranieri.

La più parte di queste novelle seno aridi temi, magri scheletri in forma affettata insieme e scorretta. L'interessante è stimolare la curiosità del pubblico e le sue tendenze licenziose e volgari. Perciò hai da una parte il comico e dall'altra il fantastico.



Nel comico, salvo i toscani, no' quali supplisce la grazia del dialetto, i novellieri mostrano pochissimo spirito. Una delle novelle meglio condotte è la scimia del Bandello (III, 45), la quale si abbiglia co' panni di una vecchia morta, e par d'essa, e spaventa quelli di casa. Il fatto è in sè oomico, ma l'esposizione è arida e superficiale, o i sentimenti e le impressioni comiche ci sono appena abbozzate. C'è una novella di Francesco Straparola, assai spiritosa d'invenzione, dove si racconta il modo che tenne un marito per rendere ubbidiente la moglie, e la sciocca imitazione fattata dal fratello (VIII, 2.): novella che suggerì al Molière la *Scuola dei mariti*. Ma di spiritoso non c'è che l'invenzione, forse neppur sua: così triviale o abborracciata è l'esposizione. Un villano che fa la scuola ad un astrologo è anche un bel concetto del Lando, ma scarso di trovati e situazioni comiche. Pure il Lando è scrittore vivace e rapido e nelle descrizioni efficace e pittoresco. Il villano predice la pioggia; ma l'astrologo vede il cielo sereno. "Alzato il viso, guardava d'ogni intorno, e, diligentemente ogni cosa contemplando, s'avvide essere il cielo tutto bello, il sole temperato, il monte netto da nuvoli, o appresso s'accorse che l'austro nel soffiare era dolceissimo, e cominciò attentamente a considerare in qual segno fosse il sole e in qual grado, che cosa stesse nel mezzo del cielo o qual segno stosesse per diritta linea opposto. Nè potendo in verun modo conoscere che pioggia dovesse dal cielo cadere, al villano rivolto, disse con ira e con isdegno: — Dio e la natura potrebbero far piovere, ma la natura sola non lo potrebbe fare." Sopravvenuta più tardi pioggia dirottissima, descrive le sue rovine o i suoi effetti in questo modo: "Rovinarono torri, sbarbicaronsi molte querce, caddero bellissimi palagi, tremò tutta la riviera dell'Adige, parve che il cielo cadesse e che tutta la macchina mondana fosse per disciogliersi." (Novella V). Tutta la novella è scritta in questa prosa spedita e animata, e si legge volentieri; ma il sentimento comico vi fa difetto, nè vi supplisce una lingua poetica e senza colore locale. Gran vantaggio ha sopra di lui il Lasca, non di spirito o di coltura o di arto, ma di lingua, essendo il dialetto toscano, ricco di sali e di frizzi o di motti o di modi comici, un strumento già formato e recato a perfezione dal Boccaccio al Berni. Materia ordinaria del Lasca è la semplicità degli uomini, *tondi e grossi*, fatta giuoco de' tristi e degli soroconi. È la no-

vella ne' termini che l'aveva lasciata il Beccaccio. Il suo Calandrino è Gian Simone o Guasparri (*Cena II, 6*), rigirati e beffati da scrocconi che si prevalgono della loro credulità. Il Beccaccio mette in iscena preti o frati; il Lasca astrologi, guardando meno alle superstizioni religiose che alle credenze popolari nell'*orco*, *tregenda e versiera*, negli spiriti e ne' diavoli. Oggi abbiamo i magnetisti e gli spiritisti; allora o'erano i maghi o gli astrologi, con la stessa pretensione di conoscere l'avvenire e di guarire gl'infermi, e conoscere i fatti altrui, e farti comparire i morti o le persone lontane: materia inesausta di ridicolo, non altrimenti che i miracoli de' frati. Se il Beccaccio mette in gioco il mondo soprannaturale della religione, il Lasca si beffa del mondo soprannaturale della scienza. Il fantastico regna ancora qua e colà in Italia; ma a Firenze era morto sotto l'ironia del Beccaccio, del Sacchetti, di Lorenzo e del Pulci, nè i *piagnoni* poterono risuscitarlo. Il nostro Lasca non ha lo spirito e la finezza del Beccaccio, non ha ironia ed è grossolano nelle sue caricature; ma è facile, pieno di brio e di vena, ovidente, e trova nel dialetto immagini o forme comiche belle e prete, senza che si dia la pena di cercarle. Ecco magnifica pittura dell'astrologo Zoroastro: "Era uomo di trentasei in quarant'anni, di grande e di ben fatta persona, di colore ulivigno, nel viso burbero e di fiera guardatura, con barba nera arruffata e lunga quasi insino al petto, ghiribizzoso molto e fantastico; aveva dato opera all'alchimia, era ito dietro e andava tuttavia alla via degl'incanti; aveva sigilli, caratteri, flattiere, pentacoli, campane, bocche o fornelli di varie sorte da stillare erba, terra, metalli, pietre e legni; aveva ancora carta non nata, occhi di lupo cerviero, bava di cane arrabbiato, spina di pesce colombo, ossa di morti, capestri d'impiccati, pugnali e spade che avevano ammazzato uomini, la ohivicola e il coltello di Salomone, e erba e semi colti a vari tempi della luna e sotto varie costellazioni, e mille altro favole e chiacchiere da far paura agli sciocchi; attendeva all'astrologia, alla fisonomia, alla chiromanzia e cento altre baiacce; credeva molto nelle streghe, ma soprattutto agli spiriti andava dietro, e cen tutto ciò non aveva mai potuto vedere nè fare cosa che trapassasse l'ordine della natura, benchè mille scerpelloni o novellacce intorno a ciò raccontasse e di farlo credere s'ingegnasse alle persone; e non avendo nè padre nè madre, e assai benestante sendo,



gli conveniva stare il più del tempo solo in casa, non trovando per la paura nè serva nè famiglie che volesse star seco, e di questo infra sè maravigliosamente godca; e praticando peco, andando a casa con la barba avviluppata senza mai pettinarsi, sudicio sempre e sporco, era tenuto dalla plebe per un gran filosofo e negromante „ (Cena, II, 4.). È un periodo interminabile, tirato giù felicemente, dove, come in un quadro, ti sta dinanzi tutta la persona, in una ricchezza di accessori, espressi con una proprietà di vocaboli ehe si può trovar solo in un fiorentino. *Struggersi d'amore* è un sentimento serio che il Lasca traduce in comice, aggiungendevi le immagini del dialetto: la farò “ in medo innamorar di voi ch'ella non vegga altro Dio, e si consumi e strugga dei fatti vostri, come il sale nell'acqua.... e verrà dietro più che i pecorini al pane insalato „. Parlando del banchetto che tenne l'astrologo con i suoi compagni di giunteria, lo Scheggia, il Pilucca e il Menaco, alle spese del candido Gian Simone, dice: “ e fecere uno scotto da prelati, con quel vino che smagliava „. Se il Lasca dee melte al dialetto, ha pure un pregio proprio che lo metto accanto al Berni: una intuizione chiara e viva delle cose, che te le dà scolpite in rilievo. Tale è il viaggio per aria del Monaco, come Zoroastre dà a credere al dabben Simone: “ Zoroastro si stese in terra bocconi e disse non so che parole, e, rittosi in piede e fatto due tomboli, si arrecò da un canto del cerchio inginocchiati, e, guardando fisso nel vaso.... disse: — Il Monaco nostro ha già riavute il resto, e va-sene con l'insalata verso Pellicceria per andarsene a casa; ma in questo istante io l'ho fatto invisibilmente alzare ai diavoli da terra: oh eccolo ch'egli è già sepra il vescovado; oh cho egli vien bene, egli è già sopra la Piazza di Madonna; eh ora egli è sopra la vecchia di Santa Maria Novella; testè entra in Gualfonda; oh eccolo a mezza la strada; oh egli è già presso a meno di cinquanta braccia; oh eccolo, eccolo già rasente alla finestra; er ora sarà nel cerchio.... „ Il nostro speziale, chè colui che chiamavane il Lasca nella accademia degli Umidi era appunto lo speziale Anton Maria Grazzini, dipinge con tanto rilievo gli oggetti, perchè li vede chiarissimi nell'immaginazione, e non si ha a travagliare interno alla forma, e non v'usa alcuno artificio: scrive parlando. Nè è meno evidente e parlante nel dialogo. Simone, passata la paura e uscitogli tutto l'amore



di corpo, non vuol più dare all'astrologo i venticinque fiorini promessigli. E dice allo Scheggia: " — Io ti giuro sopra la fede mia che mi è uscito.... tutto l'amor di corpo, e della vedova non mi curo più niente.... Oh che vecchiaia paura ebb'io per un tratto! e' mi si arricciano i capelli quando vi oi penso; sicchè pertanto licenzia e ringrazia Zoroastro. — Lo Scheggia, udite le di colui parole, diventò piccino piccino.... e parendogli rimanere scornato, disse: — Ohimè, Gian Simone, che è quello che voi mi dite? Guardate che il negromante non si crucci. Che diavol di pensiero è il vostro? Voi andate oercando Maria per Ravenna; io dubito fortemente che, come Zoroastro intenda questo di voi, eh'egli non si adiri tenendosi uccellato e che poi non vi faccia qualche strano gioco: bella cosa e da uomini dabbene mancar di parola!... Tanto è, Gian Simone, egli non è da correrla così a furia; s'egli vi fa diventare qualche animalaccio, voi avete fatto poi una bella faccenda. — Colui era già per la paura diventato nel viso came un panno lavato; e, rispondendo allo Scheggia, disse: — Per lo sangue di tutt'i Martiri che fo giuro d'assassino che domattina, la prima cosa, io me ne voglio andare agli Otto, e contare il caso, e poi farmi bello e sodare, e non so chi mi tiene che non vada ora. — Tosto che lo Scheggia sentì ricordare gli Otto, diventò nel viso di sei colori, e fra sè disse: — Qui non è tempo da battere in camicia: facciamo che il diavolo non andasse a processione; — e, a colui rivolto, dolcemente prese a favellare e disse: — Voi ora, Gian Simone, entrate beno nell'infinito, e non vorrei per mille fiorini d'oro in beneficio vostro, che Zoroastro sapesse quel che voi avete detto. Or non sapete che l'ufficio degli Otto ha potere sopra gli uomini e non sopra demòni? Egli ha mille modi di farvi, quando voglia gnene venisse, capitar malo, chè non si saperrebbe mai... Cosa manca al Lasca? La mano che trema. Scioperato, spensierato, balzano, vispo e svelto, ci è in lui la stoffa di un grande scrittore comico; ma gli manca il culto e la serietà dell'arte, e abborracia e tira giù come viene, e lascia a mezzo le cose, e si arresta alla superficie: naturale e vivace sempre, spesso insipido, grossolano o trascurato, massime nell'ordito e nel disegno.

Questo basso comico, plebeo e buffonesco, ne' confini della semplice caricatura, però di superficiale ed esteriore, ritratto di una borghesia colta, piena di spirito e d'imma-



ginazione e insieme spensierata e tranquilla, ha la sua sorgente colà stesso onde uscì il *Morgante* e poi i capitoli e i sonetti del Berni: è il bernesco nell'arte, buffoneria ingentilita dalla grazia e alzata a caricatura; maniera sviluppata gradatamente dal Beccaccio al Lasca, infiltratasi nel dialetto e rimasta forma toscana. Nelle altre parti d'Italia la buffoneria è senza grazia, spesso caricata troppo e lontana da quel brio, tutto spensieratezza e naturalezza, che senti nel Berni e nel Lasca. Tra' più sgraziati è il Parabosco.

Col comico va congiunto il fantastico. Il novelliere, in luogo di guardare nella vita reale e studiarvi i caratteri, i costumi, i sentimenti, cerca combinazioni tali di accidenti che solletichino la curiosità. Per questa via dal nuovo si va allo strano, e dallo strano al fantastico, al soprannaturale e all'assurdo. Così una borghesia scettica, che ride de' miracoli, che si beffa del soprannaturale religioso e non vuol sentire a parlare di misteri e di leggende come forme barbare, sente poi a bocca aperta racconti di fate, di maghi, di animali parlanti, che tengano desta la sua curiosità. Il Mariconda narra con serietà rettorica i casi di Aracne, di Piramo e Tisbe e altre favole mitologiche. E con la stessa serietà Francesco Straparola raccoglie nelle sue *Notti* le più sbardellate invenzioni di quel tempo, saccheggiando tutt' i novellieri, Apuleio, Brevio, soprattutto il napoletano Girolamo Morlino, autore di ottanta novelle in latino. Ivi trovi il fantastico spinto all'ultimo limite dell'assurdo. Vedi un anello trasformato in un bel giovane, pesci e cavalli e falconi o bisce e gatte fatate che fanno maraviglie, e satiri e uemini salvatici o in forma porcile, e morti risuscitati, e asini e leoni in conversazione, e fate e negromanti e astrologi (IV, 3; XI, 1; II, 1, X, 2). Queste, eh'egli chiama favole, si accompagnano con altri racconti osceni o faceti e, come egli dice, *ridicolosi* (VI, 2.<sup>a</sup>); e sono le solite burle fatte alla gente semplice e grossa o, com'egli dice, *materiale*. Il pretesto è uno scopo di volgare morale o prudenza, un *fabula docet*; ma in fondo l'autore mira a render piacevoli le sue *Notti*, eccitando il riso o movendo la curiosità. Non mostra alcuna intenzione letteraria, salvo nelle descrizioni una goffa imitazione del Boccaccio; chiama egli medesimo *basso* e *dimesso* il suo stile; e dice che le invenzioni non son sue, ma suo è il modo di raccontarle. Non hai qui dunque contorcimenti, lenocini, artifici, eleganze: è un narrare alla buona e a corsa, in quella lingua



comune italiana, di forma più latina che toscana, mescolata di parole venete, bergamasche e anche francesi, come *follare* (*fouler*) per calpestare. Non si ferma sul descrivere o particolareggiare, non bada a' colori, salta le gradazioni, va diritto e spedito, cercando l'effetto nelle cose più che nel modo di dirle. E le cose, non importa se di lui o di altri, contengono spesso concetti molto originali: come Nerino, lo studente portoghese, che fa le sue confidenze amorose al suo maestro Brunello, ch'egli non sa essere il marito della sua bella (IV, 4), onde Molière trasse il pensiero della sua *Écoles des femmes*; o l'asino che coi suoi vantì la fa al leone (X, 2); o i bergamaschi che con la loro astuzia la fanno a' dottori fiorentini (IX, 5); o la vendetta dello studente burlato dalle donne (II, 2); o Flaminio che va in cerca della morte (IV, 5); o le nozze del diavolo (II, 4). Il successo fu grande: si fecero in poco tempo del libro più di venti edizioni, e di molte favole è rimasta anche oggi memoria. L'osceno, il ridicolo, il fantastico era il cibo del tempo: poi quella forma scorretta, imperfetta, ma senza frasche e spedita soprattutto nel vivo del racconto, dovea rendere il libro di più facile lettura alla moltitudine che non gli *Ecatommiti* del Gibaldi e le novelle dell'Erizzo e del Bargagli, di una forma artificciata e noiosa. Ma il successo durò poco. Anche la *Filenia* del Franco fu tenuta pari al *Decamerone*, e dimenticata subito. Manea allo Straparola il calore della produzione, e ti riesce prosaico e materiale anche nel più vivo di una situazione comica, o nel maggiore allettamento dell'oscenità, o ne' movimenti più curiosi del fantastico, come di uomini uccisi e rifatti vivi. Narra il miracolo con quella indifferenza che i casi quotidiani della vita, e mi rassomiglia un uomo divenuto per la lunga consuetudine frigido e ottuso, che non ha più passioni ma vizi. Chi vuol vederlo, paragoni le sue *Nozze del diavolo* col *Belfegor* del Machiavelli, argomento simile, e il suo studente vendicativo col famoso studente del Boccaccio (Giorn. VIII, 7.<sup>a</sup>). E vedrà che a lui manca non meno il talento comico che la virtù informativa. Ma che importa? Non mira che a stuzzicare la sensualità e la curiosità, e chi si contenta gode. E per meglio avere l'uno e l'altro intento, aggiunge al racconto un enigma o indovinello in verso, osceno di apparenza, e spiegato poi altrimenti che suona a prima udita. Così oggi i cervelli oziosi, per fuggir la noia, fanno o seiolgono sciarade e *rebus*. Il fantastico era il cibo de'



cervelli oziosi, non meno che l'enigma o i tanti poemi cavallereschi. L'arte era divenuta mestiere; e pur di sentire fatti nuovi e strani, non si cercava altro. Ristorare il fantastico in mezzo a una borghesia scettica e sensuale era vana impresa. Nelle antiche leggende senti il miracolo, e senti il meraviglioso ne' romanzi antichi di cavalleria: ora manca l'ingenuità e la semplicità, e l'arte non può riprodurre il fantastico che con un ghigno ironico, volgendolo in gioco. Perciò la sola novella fantastica che si possa chiamare lavoro d'arte è il *Belfegor*: il diavolo accompagnato dal sorriso machiavellico. Cosa ha di vivo il diavolo borghese e volgare dello Straparola o la sua Teodisia, che è la leggenda messa in taverna? (II, 4.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>).

Se una ristorazione del fantastico non era possibile, come poteva aversi una ristorazione del tragico? Ma ci furono anche novelle tragiche con la stessa intonazione del *Decamerone*, anzi della *Fiammetta*. E sono quelle che potevano essere: fior di rettorica. D'immaginazione ce n'era molta, ma di sentimento non ce n'era favilla. Cosa di eroico o di affettuoso o di nobile poteva essere tra quelle corti e quelle accademie, ciascuno sel pensi. Chi desidera esempi di questa rettorica, vegga la *Giulietta* di Luigi da Porto o, nel *Bandello* i monologhi di Adelasia e Aleramo (I, 27), o, nell'*Erizzo* i lamenti di Re Alfonso sulla tomba di Ginevra (XXXIV). Come a svegliare i romani ei voleva la vista del sangue, a muovere quella borghesia sonnolenta e annoiata si va sino al più atroce e al più volgare. La figliuola di Re Tancredi (*Giorn.* IV, 1) nel Boccaccio è una nobile creatura, ma sono mostri volgari la *Rosmonda* del *Bandello* (II, 18), e l'*Orbecche* del *Giraldi*, che pur non ti empiono di terrore e non ti spoltriscono e non ti agitano, per il freddo artificio della forma. Tra gli eleganti elegantissimo è il *Bargagli*, che sceglie forme nobili e solenni anche dove è in fondo cosa da ridere, come è la sua *Lavinella*: situazione comica in forma seria, anzi oratoria.

Ciò che rimane di vivo in questa letteratura non è il fantastico e non il tragico, ma un comico, spesso osceno e di bassa lega e superficiale, che non va al di là della caricatura e talora è più nella qualità del fatto che nei colori. Alcuna volta ci è pur sentore di un mondo più gentile, soprattutto nell'*Erizzo* e nel *Bandello*, come è la novella di costui della reina Anna (I, 45.<sup>a</sup>); ma in generale, come nelle corti anche più civili sotto forme decorose e amabili



giace un fondo licenzioso e grossolano, la novella è oscena e plebea in contrasto grottesco con uno stile nobile e maestoso, puro artificio meccanico. È un comico che a forza di ripetizione si esaurisce e diviene sfacciato o prosaico. Il capitolo muore col Berni e la novella col Lasca.

È il *Decamerone* in putrefazione. Il difetto del capitolo è di cereare i suoi mezzi comici più nelle combinazioni astratte dello spirito che nella rappresentazione viva della realtà; è lo stesso difetto del petrarchismo; il Petrarca del capitolo è Francesco Berni, e i petrarchisti sono i suoi imitatori, che a forza di cercar rapporti e combinazioni escono in freddure e sottigliezze. Il difetto della novella è la sensualità prosaica e la vana curiosità: senza ideali e senza colori e in una forma spesso pedantesca e sbiadita. E capitolo e novella hanno poi un difetto comune: la superficialità; quel lambire appena la esteriorità dell'esistenza e non cercare più addentro, come se il mondo fosse una serie di apparenze fortuite e non ci fosse uomo e non ei fosse natura. Essendo tutto un giuoco d'immaginazione, a cui rimane estraneo il cuore e la mente, la forma comica nella quale si dissolve è la caricatura degradata sino alla pura buffoneria. Lo spirito volge in giuoco anche quel giuoco d'immaginazione, intorno a cui si travagliarono con tanta serietà il Boccaccio, il Sacchetti, il Magnifico, il Poliziano, il Pulci, il Berni, il Lasca, divenuto nel *Furioso* il mondo organico dell'arte italiana; e traduce l'ironia ariostesca in aperta buffoneria, avvolgendo in una clamorosa risata tutti gli idoli dell'immaginazione, antichi e nuovi. La nuova arte, uscita dalla dissoluzione religiosa, politica e morale del medio evo e rimasta nel vuoto, innamorata di solo sè stessa come Narciso, va a morire per mano di un frate sfratato, di Teofilo Folengo: muore ridendo di tutto e di sè stessa. La *Maccaronea* del Folengo chiude questo ciclo negativo e comico dell'arte italiana.

Ma ci era anche un lato positivo. Mentre ogni specie di contenuto è messa in giuoco e l'arte, cacciata anche dal regno dell'immaginazione, si scopre vuota forma, un nuovo contenuto si va elaborando dall'intelletto italiano, e penetra nella coscienza e vi ricostruisce un mondo interiore, ricrea una fede non più religiosa ma scientifica, cercando la base non in un mondo soprannaturale e sopra umano, ma al di dentro stesso dell'uomo e della natura. Pomponazzo, negando l'esistenza degli universali, riget-



tando i miracoli, proclamando mortale l'anima e spezzando ogni legame tra il cielo e la terra, pose obbiettivo della scienza l'uomo e la natura. Platonici e aristotelici per diverse vie proclamavano l'autonomia della scienza, la sua indipendenza dalla teologia e dal dogma. La Chiesa lasciava libero il passo a tutta quella letteratura frivola e oscena e a tutta quella vita licenziosa, della quale era esempio la corte di Leone, ma non potea veder senza inquietudine questo risvegliarsi dell'intelligenza nelle scuole; il materialismo pratico, l'indifferenza religiosa era spettacolo vecchio, ma la spaventava quel materialismo alzato a dottrina e l'indifferenza divenuta aperta negazione, con quella ipocrita distinzione di cose vere secondo la fede e false secondo la scienza. Il concilio lateranense testimonia la sua inquietudine. Leone X proclama eresia quella distinzione, proibisce l'insegnamento di Aristotele sottopone i libri alla censura ecclesiastica. A che pro? Il materialismo era il motto del secolo. Leone X stesso era un materialista, come fu Lorenzo con tutto il suo platonismo. Nè altro erano il Pulci, il Berni, il Lasca e gli altri letterati, ancorchè si guardassero di dirlo. Alcuni manifestavano con franchezza la loro opinione, come Lazzaro Bonamico, Giulio Cesare Scaligero, Simone Porzio, Andrea Cesalpino, Speron Speroni e quel professore Cremonino da Cento che fe' porre sulla sua tomba: *Hic jacet Cremoninus totus*. Quando gli studenti avevano innanzi un professore nuovo e lo vedevano nicchiare, gli dicevano subito: — Cosa pensate dell'anima?

Quando il materialismo apparve, la società era già materializzata. Il materialismo non fu il principio: fu il risultato. Fino a quel punto il dogma era stato sempre la base della filosofia e il suo passaporto. Era un sottinteso che la ragione non poteva contraddire alla fede, e, quando contraddizione appariva, si cercava il compromesso, la conciliazione. Così poterono lungamente vivere insieme Cristo e Platone, Dio e Giove: tutta la coltura era unificata nell'arte e nel pensiero, e non si cercava con quanta logica e coesione e con quanta buona fede. In nome della coltura si paganizzavano le forme cattoliche anche da' più pii, come ne' loro poemi sacri facevano il Sannazzaro e il Vida: si paganizzò anche san Pietro, e paganizzava anche Leone X. Tutto questo era arte, era civiltà, e non solo non era impedito, anzi promosso e incoraggiato; farvi contro non si poteva senza aver taccia di barbaro e incolto. E si tollerava pure



Pasquino, voglio dire quella buffoneria universale, le cui maggiori spese le facevano preti, frati, vescovi e cardinali.

In quella corruzione così vasta, soprattutto nel Clero, era il caso di dire: *petimusque damusque vicissim*; e tutti ridevano, e primi i beffati. Di cose di religione non si parlava; e, quando era il caso, le si faceva di berretto, se ne osservavano le forme e il linguaggio per l'antica abitudine, senza darvi alcuna importanza. Sotto il manto dell'indifferenza ci era la negazione. In quel vuoto immenso non rimaneva altro in piedi che la coltura come coltura e l'arte come arte. Ed era appunto la negazione che appariva nell'arte sotto forma comica e formava il suo contenuto. Che cosa era quell'arte? Era il ritratto dello spirito italiano. Era la contemplazione di una forma perfetta nella indifferenza o negazione del contenuto. La società vagheggiava nell'arte se stessa.

Ma era una società spensierata e accademica, che non si ora ancora guardata al di dentro, non si avea fatto il suo esame di coscienza. E quando per la prima volta gitta l'occhio entro di sé e domanda: — Che sono dunque? onde vengo? ove vado? — la risposta non poteva essere altra che questa: — Sono corpo: vengo dalla terra e torno alla terra, *Palma parens*, la gran madre antica. — Questa risposta dapprima fa rabbrivire: sembra una scoperta, ed è un risultato. E invade le università e si attira i fulmini del Concilio. — Zitto! — grida la borghesia gaudente e spensierata, che non voleva esser turbata nel suo alto sonno. E la cosa rimase lì. *Intus ut libet, foris ut moris*, diceva Cremonino. Credete come volete, ma parlate come parlano. E le audacie del Valla e del Pomponazzo si perdettero nel rumore de' baccanali. Ci era la cosa, ma non si voleva la parola. Materialismo era in tutto: nella vita, nelle lettere, nelle sue applicazioni alla morale, alla politica, all'uomo e alla natura. Ma non si chiamava materialismo. Si chiamava coltura, arte, erudizione, civiltà, bellezza, eleganza: ipoerisia in alcuni, in altri corta intelligenza. Così si viveva tutti in buon accordo e alleggeramente, e quando veniva la bile ci era lo sfogatoio: permesso di dir male de' preti e anche del papa e di abbandonarsi a tutt'i piaceri corporali, andando a messa, facendosi il segno della croce e gridando contro gli eretici, e specialmente contro i signori luterani che con le loro malinconie teologiche minacciavano il mondo di una nuova barbarie. Pigliare sul serio la teologia! questo per i nostri letterati era un tornare indietro di due secoli.

Fu appunto in quel tempo che Lutero, spaventato come Savonarola alla vista di così vasta corruzione italiana, proclamò la riforma e regalò al mondo una teologia purgata ed emendata. Se innanzi al Papato fu un eretico, alla borghesia italiana apparve un barbaro, come Savonarola. E in verità la sua teologia era in una vera contraddizione con la civiltà italiana, avendo per base la reintegrazione dello spirito e l'indifferenza delle forme, cioè a dire negando quella sola divinità che era rimasta viva nella coscienza italiana, il culto della forma e dell'arte. Una riforma religiosa non era più possibile in un paese coltissimo, avvezzo da lungo tempo a ridere di quella corruzione, che moveva indignazione in Germania, e che avea già cancellato nel suo pensiero il Cielo dal libro dell'esistenza. L'Italia avea già valica l'età teologica e non credeva più che alla scienza, e dovea stimare i Lutero e i Calvino come de' nuovi scolastici. Perciò la Riforma non potè attecchire fra noi o rimase estranea alla nostra coltura, che si sviluppava con mezzi suoi propri. Affrancata già dalla teologia e abbracciando in un solo amplesso tutte le religioni e tutta la coltura, l'Italia del Pico e del Pomponazzo, assisa sulle rovine del medio evo, non potea chiedere la base del nuovo edificio alla teologia, ma alla scienza. E il suo Lutero fu Nicolò Machiavelli.

Il Machiavelli è la coscienza o il pensiero del secolo, la società che guarda in sè e s'interroga o si conosce; è la negazione più profonda del medio evo, e insieme l'affermazione più chiara de' nuovi tempi; è il materialismo dissimulato come dottrina, e ammesso nel fatto e presente in tutte le sue applicazioni alla vita.

Non bisogna dimenticare che la nuova civiltà italiana è una reazione contro il misticismo o l'osagerato spiritualismo religioso, e, per usare vocaboli propri, contro l'ascetismo, il simbolismo e lo scolasticismo: ciò che dicevasi il medio evo. La reazione si presentò da una parte come dissoluzione o negazione: di che venne l'elemento comico o negativo, che dal *Decamerone* va sino alla *Maccheronea*. Ma insieme ci era un lato positivo, ed era una tendenza a considerare l'uomo e la natura in sè stessi, riscando dalla vita tutti gli elementi sopraumani e soprannaturali, un naturalismo aiutato potentemente dal culto de' classici e dal progresso dell'intelligenza e della coltura. Onde venne quella tranquillità ideale della fisionomia, quello studio del

reale e del plastico, quella finitezza dei contorni, quel sentimento idillico della natura e dell'uomo, che diè nuova vita alle arti dello spazio e che senti ne' ritratti dell'Alberti, nelle *Stanze*, nel *Furioso* e fino negli scherzi del Berni. Questo era il lato positivo del materialismo italiano: un andar più dappresso al reale ed alla esperienza, dato bando a tutte le nebbie teologiche e scolastiche che parvero astrazioni. Il pensiero o la coscienza di questo mondo nuovo, e in quello che negava e in quello che affermava, è il Machiavelli.

Il concetto del Machiavelli è questo: che bisogna considerare le cose nella loro verità *effettuale*, cioè come son poste dall'esperienza ed osservate dall'intelletto; che era proprio il rovescio del sillogismo e la base dottrinale del medio evo capovolta: concetto ben altrimenti rivoluzionario che non è quel ritorno al puro spirito, della Riforma, e che sarà la leva da cui uscirà la scienza moderna.

Questo concetto, applicato all'uomo, ti dà il *Principe* e i *Discorsi* e la *Storia di Firenze* e i *Dialoghi* sulla milizia. E il Machiavelli non ha bisogno di dimostrarlo: te lo dà come evidente. Era la parola del secolo ch'egli trovava e che tutti riconoscevano.

Così nasce la scienza dell'uomo, non quale può ó dee essere, ma quale è; dell'uomo non solo come individuo, ma come essere collettivo: classe, popolo, società, umanità. L'obbiettivo della scienza diviene la conoscenza dell'uomo, il *nosce te ipsum*, questo primo motto della scienza quando si emancipa dal soprannaturale e pone la sua indipendenza. Tutti gli universali del medio evo scompaiono. La divina Commedia diviene la commedia umana e si rappresenta in terra: si chiama storia, politica, filosofia della storia, la scienza nuova. La scienza della natura si sviluppa più tardi. Non si crede più al miracolo, ma si crede ancora all'astrologia. Attendete ancora un poco, e il concetto del Machiavelli, applicato alla natura, vi darà Galileo e l'illustre corteo dei naturalisti.

Non è il caso di disputare sulla verità o falsità delle dottrine. Non fo una storia e meno un trattato di filosofia. Scrivo la storia delle lettere. Ed è mio obbligo notare ciò che si move nel pensiero italiano, perchè quello solo è vivo nella letteratura che è vivo nella coscienza.

Da quel concetto esce non solo la scienza moderna, ma anche la prosa. Come nella scienza ci aveva ancora molta parte l'immaginazione, la fede, il sentimento; così nella



prosa erano penetrati elementi etici, rettorici, poetici, chiusi in quella forma convenzionale boccacevole, che dicevasi forma letteraria, ed era già divenuta *maniera*, un vero meccanismo. Ma il Machiavelli spezza questo involucro, e crea il modello ideale della prosa, tutta cose e intelletto, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione o del sentimento, di una struttura solida sotto un'apparente sprezzatura.

E da quel concetto dovea uscire anche un nuovo criterio della vita e perciò dell'arte. L'uomo o la natura hanno nel medio evo la loro base fuori di sè, nell'altra vita; le loro forze motrici sono personificate sotto nome di universali ed hanno un'esistenza separata. Questo concetto della vita genera la *Divina Commedia*. La macchina della storia è fuori della storia ed è detta la Provvidenza. Questa macchina è nel mondo boccacesco il caso, la fortuna. Non ci è più la Provvidenza, e non ci è ancora la scienza. Il meraviglioso non è più detto miracolo, anzi del miracolo si fanno beffe; ma è detto intrigo, nodo, accidente straordinario. Le passioni, i caratteri, le idee non sono forze che regolano il mondo, sopraffatte da questo nuovo fato, la volubile e capricciosa fortuna. Il Machiavelli insorge o contro la fortuna e contro la Provvidenza, e cerca nell'uomo stesso le forze e le leggi che lo conducono. Il suo concetto è che il mondo è quale lo facciamo noi, o che ciascuno è a sè stesso la sua provvidenza e la sua fortuna. Questo concetto dovea profondamente trasformar l'arte.

La poesia italiana usciva dal medio evo libera da ogni ingombro allegorico e scolastico, ma insieme vuota di ogni contenuto: forma pura. Il suo vero contenuto è negativo, cioè a dire il ridere del suo contenuto, considerarlo come un giuoco d'immaginazione, un esercizio dello spirito. Questo doppio elemento dell'arte è detto dal Cecchi il *ridicolo* e il *grupposo*, intendendo per grupposo il nodo, l'intreccio, la varietà e novità de' casi. Di questo meraviglioso perseguitato dal ridicolo ti dà il Machiavelli splendido esempio nel suo *Belfegor*. La novella, il romanzo, la commedia sono il teatro naturale di questa poesia, la *Divina Commedia* dell'arte nuova. Ma nel concetto del Machiavelli la vita non è una farsa della Provvidenza, e non è il giuoco capriccioso della fortuna; ma è regolata da forze o da leggi umane e naturali. Perciò la base dell'arte non è l'avventura e l'intrigo, ma il *carattere*; e se volete ve-



dere quello che sarà, guardate quali sono gli attori e quali le forze che mettono in giuoco. L'arte non può starsi contenta alla semplice esteriorità e presentare gli avvenimenti come un accezzo fortuito di casi straordinari, ma dee forare la superficie e cercare al di dentro dell'uomo quelle cause che sembrano provvidenziali o casuali. Così l'arte non è un vano e ozioso gioco d'immaginazione, ma è rappresentazione seria della vita nella sua realtà non solo esteriore, ma interiore. E quest'arte che cerca la sua base nella scienza dell'uomo, ti dà la *Mandragola* e le *Storie* di Firenze e più tardi la *Storia d'Italia* del Guicciardini e i suoi *Ricordi*.

A questo modo si realizza questa grand'epoca, detta il Risorgimento, che dal Boccaccio si stende sino alla seconda metà del secolo decimosesto. Da una parte, mancati tutti gl'ideali, religioso, politico, morale, e non rimasta nella coscienza altra cosa salda che l'amore della coltura e dell'arte, il contenuto non ha alcun valore in sè stesso e diviene una materia qualunque trattata a libito dall'immaginazione, che ne fa la sua creatura e spesso anche il suo gioco; un gioco che ha la sua idealità nell'ironia ariostesca e trova la sua dissoluzione nella caricatura della *Maccaronea*. Mentre l'arte produce i suoi miracoli nella piena indifferenza del contenuto, come pura arte, un nuovo contenuto si forma e penetra nella coscienza, uno studio dell'uomo e della natura che cerca la sua base nell'esperienza, e non nell'immaginazione e nelle vane cogitazioni. Questo senso profondo del reale ti crea la scienza o la prosa, e ti segna nella *Mandragola* un nuovo indirizzo dell'arte.

Se dunque vogliamo studiar bene questo secolo, dobbiamo cercarne i segreti ne' due grandi che ne sono la sintesi: Ludovico Ariosto e Nicolò Machiavelli.

FINE DEL PRIMO VOLUME.



## INDICE DEL PRIMO VOLUME

---

### I. - I SICILIANI

(da pag. 1 a 15).

Ciullo d'Alcamo. - La lingua latina e il volgare. - L'abbandono dei dialetti e la Sicilia capitale dell'Italia colta. - Il "Lamento dell'amante del crociato". - Odo delle Colonne, Enzo, Folco, Folcaccchiero. - Il peccato originale della coltura siciliana. - Vita cavalleresca senza riscontro nella vita nazionale. - Concetti scompagnati dal sentimento. - Guido delle Colonne e Jacopo da Lentino. - Influsso e tramonto della coltura siciliana.

### II. - I TOSCANI

(da pag. 16 a 47).

La grazia e la proprietà del volgare in Toscana. - La tenzone di Ciaccio dell'Anguillara. - La Compiuta donzella e Bondie Dietaiuti. - Un contenuto già formato mentre la lingua si formava. - La cavalleria restò straniera e la scienza fu madre della poesia italiana. - Guido Guinicelli. - Non in mezzo al popolo, ma nelle scuole. - La letteratura sviata dalla scienza. - La forma aspra e rozza della materia morale e religiosa. - Guittone d'Arezzo. - Jacopone da Todi. - Il Natale e il Giudizio Universale. - Gotico e grottesco. - I motti di Jacopone. - La forma grossolana della poesia politica. - I sonetti di Rustico. - La scienza greggia di Brunetto Latini. - L'artista compare accanto allo scienziato. - Cino da Pistoia e la coscienza artistica. - Guido Cavalcanti primo poeta italiano. - Il senso della forma in Firenze. - Il "dolce stil novo" e la coscienza più chiara dell'arte. - *Le nuove rime* e le intenzioni di Dante, dotto discepolo di Bologna. - Il contenuto scientifico e il colore rettorico. - La donna come bella faccia della sapienza.



## III. - LA LIRICA DI DANTE

(da pag. 47 a 58).

La coscienza di Dante. - Dante nella spontaneità della sua ispirazione. - Un primo amore rivelato dalla morte. - L'orgoglio della sapienza. - La filosofia nella contraddizione con la vita. - La pura scienza, l'astratto pensiero. - La serietà di Dante. - Fantasia e immaginazione. - Beatrice e il mondo lirico di Dante. - Il sogno della morte di Beatrice. - Il mondo teologico del Medio Evo resiste a tutti gli sforzi dell'arte: resiste a Dante.

## IV. - LA PROSA

(da pag. 59 a 69).

Il repertorio esotico delle prose. - *Prose di romanzi*. - Rozzezza del volgare e del colorito nelle cronache. - Spinelli, Malespiui, il *Novellino*. - La libertà municipale ed il laicato colto. - Movimento di erudizione e di assimilazione. - *Libro di Cato*. - *Fiore di retorica*. - Albertano da Brescia, Bono Giamboni, Brunetto Latini. - La fede e la filosofia. - La filosofia nel Latini e nel Giamboni. - La scienza accetta l'idea fondamentale della *leggenda*. - Il Dugento prende coscienza della "commedia dell'anima", e si chiude con uno stesso concetto esposto in prosa e in poesia.

## V. - I MISTERI E LE VISIONI

(da pag. 69 a 87).

L'idea religiosa molto più efficace della cavalleresca. - Le allegorie dell'anima. - *Umato, Spoglia, Rinnova*. - La messa come rappresentazione simbolica. - Le divozioni del giovedì e del venerdì santo. - Storia e sviluppo delle rappresentazioni sacre. - *D'uno monaco che andò a servizio di Dio*. - I personaggi della *Commedia dell'anima*. - La battaglia dell'anima coi vizi. - Le virtù cardinali in soccorso dell'anima. - La salvezza dell'anima. - Nessun vero lavoro d'individuazione e di formazione. - La rappresentazione infantile della vita. - La rappresentazione del di là della vita. - Beatrice come primo individuo poetico.

## VI. - IL TRECENTO

(da pag. 88 a 119).

Il giubileo realizza il concetto del Dugento. - Dante realizza il Trecento. - Analisi prima della sintesi. - La letteratura claustrale come parte del mondo dantesco. - Domenico Cavalca e Jacopo Passavanti. - Caterina da Siena - Eccellenza di prose trecentesche. - Un'altra parte del mondo dantesco: la cronaca. - Albertino Mussato e il mondo reale. - Dino Compagni. - La morale de' libri e la morale del mondo. - Carlo di Valois in Firenze. - Carlo di Valois e Dino. - La sconfitta di Dino. - La sconfitta di Dante. - Dante si ripiega nello studio. - Il *Convito* e il *De vulgari eloquio*. - Il *De Monarchia*. - La vocazione di Dante. - Le due letterature del secolo in Dante. - Dante vuol realizzare il regno della scienza o *regno di Dio*.

## VII. - LA COMMEDIA

(da pag. 120 a 207).

Dante realizza il concetto di tutti e il mondo universale della cultura. - Libertà e ostacoli dell'allegoria. - L'allegoria e la poetica medioevale. - Il viaggio dantesco come figura della redenzione. - La scienza e la redenzione. - Le intenzioni di Dante. - Il contenuto scientifico senza spirito scientifico o l'abbigliamento allegorico senza arte. - La serietà religioso-politica di Dante e la vittoria dell'arte sul mondo intenzionale. - Contrasti che ne conseguono fra il mondo intenzionale e il mondo effettivo. - L'idea morale come base del mondo dantesco. - I critici fra la figura e il figurato. - La parte del Melio Evo realizzata e la parte non realizzata. - Dante nel regno dei morti si trae appresso il regno dei vivi. - Unità e dualità del mondo dantesco. - Il contenuto universale del poema. - La concorde comprensione dantesca. - La vita nelle tre cantiche.

L'*Inferno* come regno del male. - Il brutto nella natura e nell'arte. - La partizione dell'*Inferno*. - Il successivo oscurarsi dello spirito sino all'estinzione. - Il mondo tragico del primo *Inferno*. - L'eternità, la disperazione, le tenebre. - La natura snaturata e depravata. - Il demonio di Dante. - Le grandi figure poetiche. - Il mondo plebeo di Malebolge. - Ulisse. - La caricatura e il sublime del comico. - Il comico muore sotto l'ira di Dante. - Dall'uomo bestia all'uomo ghiaccio. - Il teschio dell'arcivescovo Ruggieri. - L'uomo realizzato nell'*Inferno*.

Il *Purgatorio*. - La vita come contemplazione. - Il processo della santificazione. - Pitture, visioni, sogni, simboli. - Il mondo idillico del *Purgatorio*. - La malinconia e il canto. - Natura, angeli e anime. - Nel purgatorio si scioglie il mistero dell'anima. - Il dramma del paradiso terrestre. - L'apparire di Beatrice. - Il pentimento di Dante.

Il *Paradiso*. - Dante lo rende sensibile e intelligibile. - La storia e il progresso del paradiso nei diversi gradi della luce. - La natura terrestre e la celeste. - Il canto e la stessa individualità diffusa in tutte le anime. - Il vanire e il ritornare delle forme. - La terra come contrapposto del paradiso. - L'età dell'oro della Chiesa e di Firenze. - La perfetta visione intellettuale e la beatitudine. - L'indarsi nell'eterna letizia. - L'ultima visione. - Il mondo di Dante. - La serietà dell'artista, del poeta, del filosofo e del cristiano.

## VIII. - IL CANZONIERE

(da pag. 207 a 217).

L'impressione prodotta dalla *Commedia* e i caratteri della nuova generazione. - Il Petrarca primo purista e letterato. - L'orgoglio nazionale italiano. - L'*Africa*. - Ma il Petrarca era tutt'altro che romano e latino. - La teoria e la Musa del Petrarca. - Non la donna come simbolo, ma la donna come bella. - Il mistero dell'amore. - L'opposizione tra il senso e la ragione. - La malattia del Petrarca: l'attività interna inutile ed oziosa. - L'immagina-



zione del Petrarca, artista finito. - La malinconia del Petrarca: come immaginazione incompiuta, come artista isolato. - La malinconia di un mondo nuovo. - La resistenza dell'intelletto che appartiene ancora al Medio Evo. - La morte di Beatrice e la morte di Laura. - Il Petrarca abbozzo dei secoli seguenti.

### IX. - IL DECAMERONE

(da pag. 227 a 282).

La trascendenza del Medio Evo. - Il mondo dell'autorità s'infacchisce nella coscienza italiana. - La coltura anzichè riabilitare lo spiritualismo gli si pone di contro. - L'indifferenza religiosa e politica. - Il Boccaccio estraneo al mondo teologico di Dante. - La *Vita di Dante* del Boccaccio. - Beatrice agli occhi del Boccaccio. - Il Boccaccio erudito. - L'involucro mitologico-rettorico. - Il *Filocolo*. - La *Teseide*, poema eroico senza spirito eroico. - Il *Filostrato*. - L'*Amorosa visione*. - Lo stesso concetto di Dante in un concetto opposto della vita. - Le *Rime*. - *Fiammetta*. - Il *Corbaccio*. - La mitologia come naturalismo. - Il *Ninfale fiiesolano*. - Il *Ninfale d'Ameto*. - Nei due *Ninfali* si canta l'avvento del regno della coltura.

Le tendenze del Boccaccio e la laboriosa gestazione del *Decamerone*. - La novella come rivale della leggenda. - Il mondo superficiale del caso. - La virtù e il dolore nel mondo del caso. - Dallo spensierato al comico. - La carne si trastulla a spese dello spirito. - L'allegria comica di gente colta e incredula. - La coltura beffa l'ignoranza. - Il sentimento del ridicolo e le prime forme del comico. - La caricatura e l'ironia. - L'ottava e il periodo boccaccevole. - La concezione di Plauto e lo stile di Cicerone.

### X. - L'ULTIMO TRECENTISTA

(da pag. 282 a 288).

Franco Sacchetti, il vero uomo della tranquillità. - Le sue novelle, un *Decamerone* grezzo. - L'elogio funebre del Trecento. - Il breve rimorso della vecchia generazione. - Il diffondersi della coltura borghese: nello spirito comico e nel sentimento idillico.

### XI. - LE STANZE

(da pag. 289 a 330):

Il *Rinascimento*: gli italiani disseppelliscono il mondo classico. - L'indifferenza del contenuto. - Il latino idillico del Pontano. - La *gaia scienza* colora anche le cose sacre. - Dal mistero all'*Orfeo*. - Orfeo nunzio della nuova era. - L'*Orfeo* e i *Ninfali* del Boccaccio. - La giostra di Giuliano de' Medici. - La voluttà della natura nel Poliziano. - Lorenzo de' Medici, il più fiorentino tra i fiorentini. - Il naturalismo di Lorenzo e l'idealità del Poliziano. - Il carnevale mediceo. - La poesia popolare del Poliziano. - Il romanzo. - Matteo Maria Boiardo e la cavalleria nelle corti lombarde. - L'*Orlando*

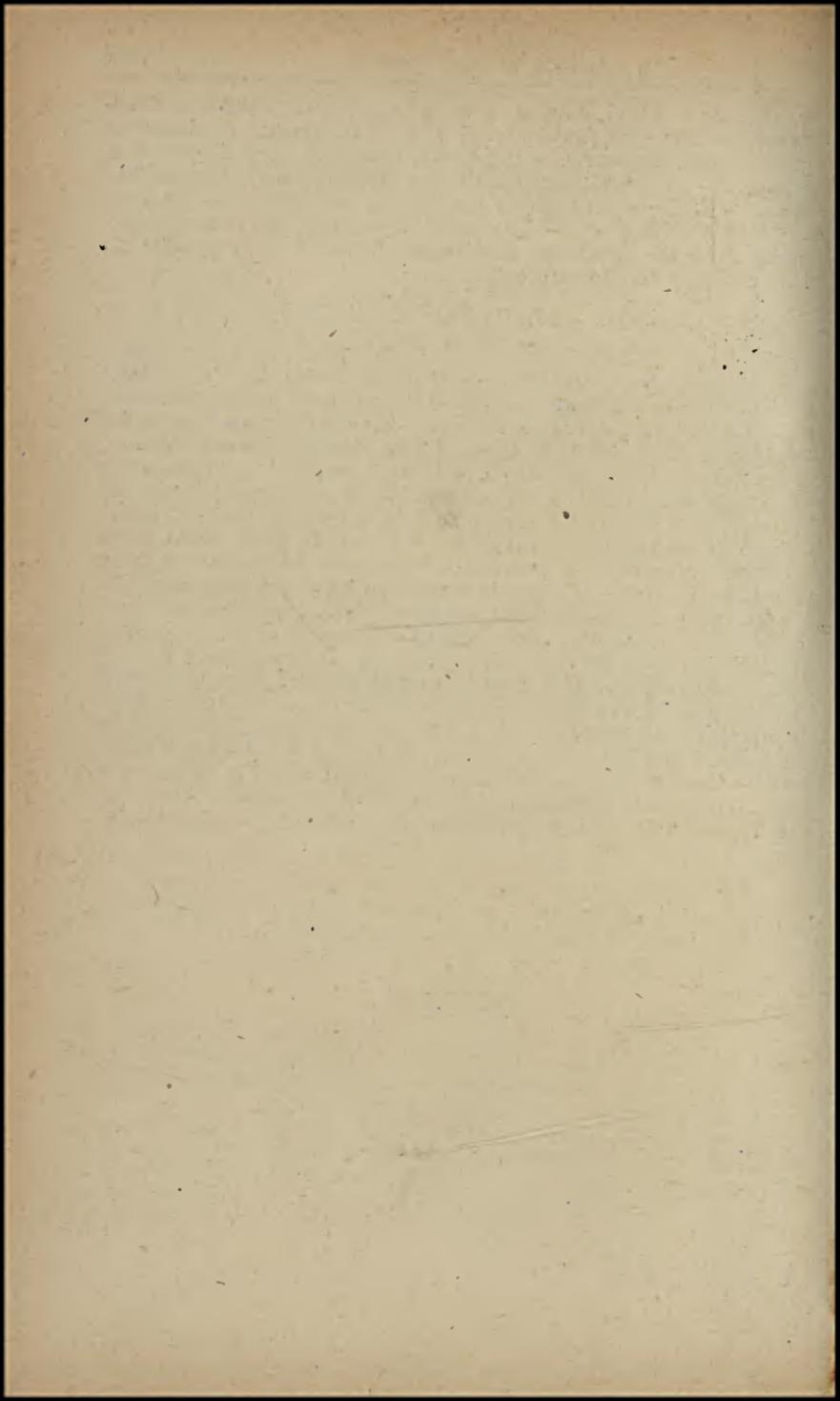


*innamorato*. - Luigi Pulci e la cavalleria concepita dalla plebe. - Morgante, Margutte, Astarotte. - Dopo i frammenti la sintesi di questo mondo letterario. - Leon Battista Alberti. - La sua universalità. - Il nuovo regno delle sue investigazioni: l'uomo o la natura. - L'amore della forma e l'interna tranquillità. - L'Alberti e l'idealità della prosa. - Una breve apparizione davanti alla borghesia gaudente e scettica, Geronimo Savonarola. - L'orgoglio italiano alla fine del Quattrocento.

## XII. - IL CINQUECENTO

(da pag. 330 a 362).

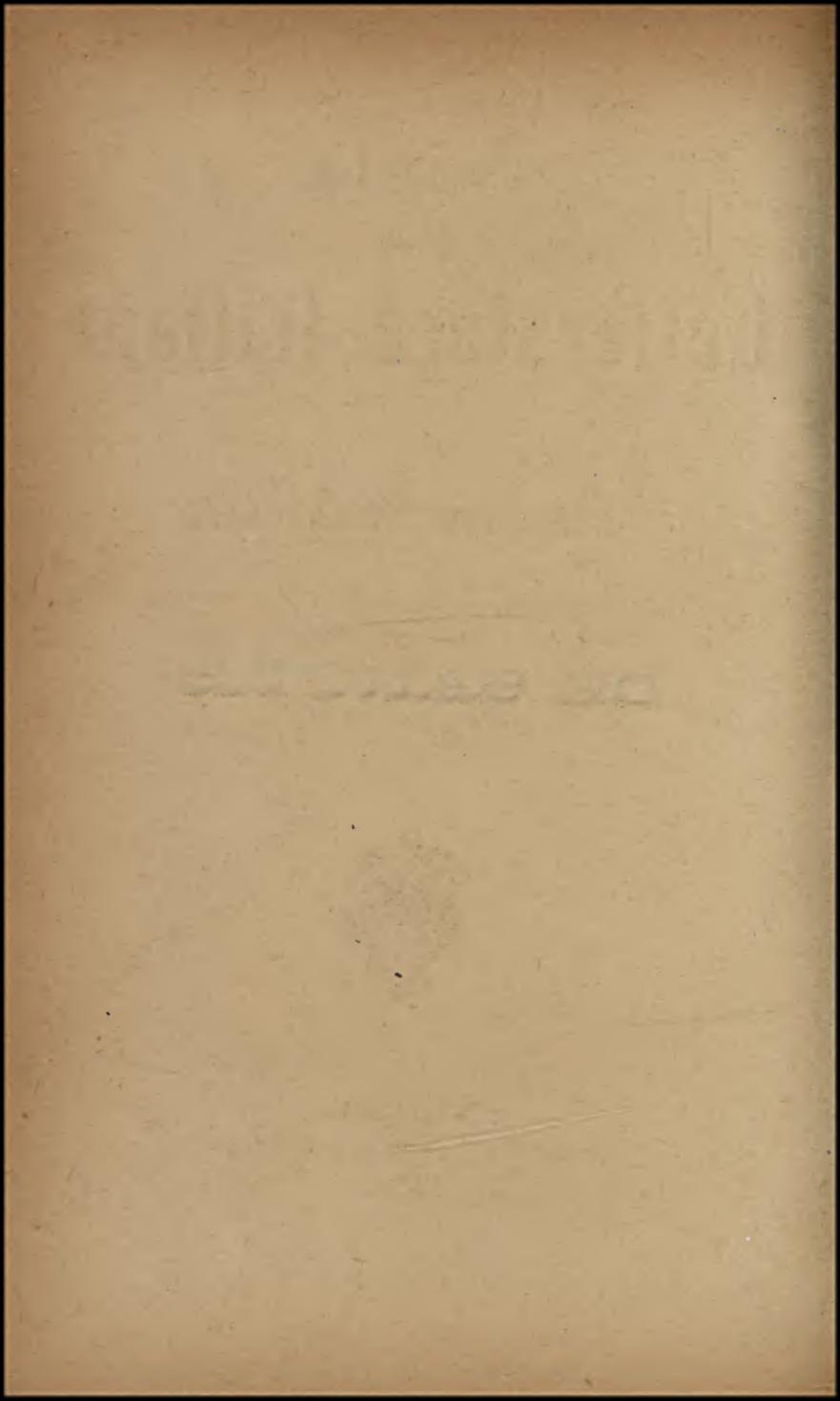
Il primo urto dello straniero. - Nel mezzo secolo di lotta l'Italia attinge l'ideale del Quattrocento. - Il progresso della cultura in tutta Italia. - La caterva de' letterati. - La cultura presa in se stessa e deificata. - La *Scuola d'Atene*, il San Pietro, l'*Orlando Furioso*, le tre grandi sintesi del secolo. - Il lato positivo e il negativo dell'ideale della forma. - Vani tentativi di restaurare l'eroico: il Trissino. - Il solo ideale superstite è la quiete idillica. - L'idillio è l'ozio di campagna, il carnevale è l'ozio di città. - Un poeta di questo carnevale. - Francesco Berni e la borghesia che fa la propria caricatura. - Il prodigioso sviluppo della letteratura comica o negativa. - La novella del Cinquecento. - La grazia dei novellieri toscani. - Le *Cene del Lasca*. - Fuori di Toscana il comico è senza grazia e il fantastico senza misura. - Le *Tredici piacevoli notti* dello Straparola e il *Decamerone* in putrefazione. - Appare il materialismo ma in una società già materializzata: è il risultato della dissoluzione del Medio Evo. - Lutero sembra, come il Savonarola, un barbaro alla borghesia italiana. - Il Lutero d'Italia è il Machiavelli. - Con lui si forma un nuovo contenuto: nasce la scienza e la prosa. - Perchè si debbano studiare la dissoluzione delle forme nell'ironia dell'Ariosto, la ricostruzione del contenuto nel Machiavelli.



DE SANCTIS

II.





STORIA  
DELLA  
**Letteratura Italiana**

DI  
**Francesco De Sanctis**

Prima edizione milanese a cura di PAOLO ARCARI  
*(In due volumi)*

VOLUME SECONDO



MILANO  
FRATELLI TREVES, EDITORI  
1912.



PROPRIETÀ LETTERARIA.

L'edizione del testo è fatta in appoggio agli articoli 9 e 30  
della Legge 19 settembre 1882 sulla Proprietà Letteraria  
ed Artistica, essendosi adempito alle relative prescrizioni.

Tip. Fratelli Treves.



## XIII.

### L'ORLANDO FURIOSO.

Ludovico Ariosto nacque nello stesso anno che Michelangelo Buonarroti, il 1474. Machiavelli, Berni, Bembo, Guicciardini, Folengo, Aretino, i principali personaggi di questa età letteraria, nacquero in questo scorcio del secolo a poca distanza di anni: il Machiavelli nel 69, il Bembo nel 70, il Guicciardini nell'82, e nel 94 il Folengo, e nel 92 Pietro Aretino.

Nel 98, proprio l'anno che il Machiavelli era eletto segretario del comune fiorentino, Ludovico scrivea in prosa le sue due prime commedie. L'uno attendeva alle gravi faccende dello Stato, e ne' suoi viaggi in Italia o in Europa attingeva quella scienza dell'uomo e quella pratica del mondo, che dovea fare di lui la coscienza e il pensiero del secolo; l'altro faceva il letterato in corte, e scrivea sonetti, canzoni, elegie, capitoli, commedie, tutto nel mondo della sua immaginazione.

Aveva allora ventisei anni. Cinque ne aveva sciupati intorno alle leggi; finchè, avuta dal padre licenza, si mise con ardore allo studio delle lettere, e, tutto pieno il capo di Virgilio, Orazio, Petrarca, Plauto, Terenzio, cominciò a far versi latini e italiani, come tutti facevano: elegie, canzoni, odi, epigrammi, madrigali, sonetti, epistole, epitalami, carmi.

Nel 94 quando Carlo VIII scendeva in Italia, il giovane Ludovico scrive un'ode oraziana a Filiroo, nome ch'egli appicca ad una contadinella. Carlo minaccia

*asperis  
Furore militis tremendo,  
Turribus ausoniis ruinam.*

*(Ad Philiroem, 2).*



E il giovane, sdraiato sull'erba e con gli occhi alla sua Filiroe, scrivo:

*Rursus quid hostis prospiciat sibi,  
Me nulla tangat cura, sub arbuto  
Iacentem aquae ad murmur cadentis.* (Ad Philiroem, 4).

Pensa e sente e scrivo come Orazio. Il mondo precipita: e che importa? sol cho possa andar pe' campi, seguire Lida, Licori, Filli, Gluara, o cantare i suoi amori:

*Est mea nunc Glycere, mea nunc est cura Lycoris,  
Lyda modo meus est, est modo Phillis amor.....  
Antra mihi placeant potius montesque supini,  
Vividaque irriguis gramina semper aquis.....  
Dum vaga mens aliud poseat, procul este Catones.....*  
(De diversis amoribus, 1, 55, 56).

E scrive *De puella*, *De Lydia*, noma oraziano di una sua amata di Reggio, *De Julia*, una cantante, *De Glycere et Lycori*, *De Mejilla*, e fino *De catella puellae*, imitazione felice di Catullo. Luigi XII conquista il Ducato di Milano, chiamatovi da Alessandro VI; e che importa

*si furor, Alpibus  
Saevo flaminis impetu  
jam spreto, quatiat Celticus Ausones.* (Ad Pandulphum, 40).

Che importa servire a ro gallo o latino,

*Si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?  
Barbarico ne esse est pejus sub nomine, quam sub  
Moribus?* (Ad Herculem Strozam, 29).

Tutti barbari o tutti tristi. E il giovane, esclamando: *improba seculi conditio!* e lamentando *clades et Latii interitum*,

*Nuper ab occiduis illatum gentibus, olim  
Pressa quibus nostro colla fuere iugo,* (ivi, 24).

svolge l'occhio dallo spettacolo e cerca un asilo in Orazio e Catullo. L'anno appresso alla calata di Carlo VIII, l'Ariosto rocita l'orazione inaugurale degli studi nel duomo di Ferrara, *De laudibus philosophiae*, e poi la reca in esametri. Scrivea pure sonetti, canzoni, elegio, dove si sente lo studio del Petrarca. Nol 93, a diciannove anni, scrive un'elegia per la morte di Loonora d'Aragona, moglie del duca di Ferra. Nol'introduzione si scopre ancora lo studente e il dilottante:

Rime disposte a lamentarvi sempre,  
Accompagnate il miserabil core  
In altro stil che in amorse tempore:



Ch'or giustamente da mostrar dolore  
 Abbiamo causa, ed è sì grave il danno  
 Che appena so s'esser potria maggiore. (Elegia XVII, 1).

I suoi amori in italiano sono platonici, alla petrarchesca; in latino sono sensuali, all'oraziana. In latino tiene Megilla tra le braccia, o non può credere a' suoi occhi, e dice:

*An haec vera Megilla*

*Cuius detineor sinu?*

*Haec, haec vera mea est: nil modo fallimur,*

*Mi anceps anime: en sume cupita jam*

*Mellita oscula, sume*

*Expectata diu bona.*

(De Megilla, 43).

Ma in italiano Megilla è *l'alta beltade* che *col suo beato lume illustra e imbianca l'ocaso*; e l'amante è *nel dir lento e restio*, o non descrive, perchè *chi descriver puote a pieno il sole?*

Non è valor uman cho tanto ascenda.

(Elegia XVI, 2, 19, 6, 37, 40).

Se avesse potuto apprendere il greco, Anacreonte o Teocrito gli avrebbe instillata nell'immaginazione un'altra fraseologia: perchè tutto questo è un gioco di frasi. Ma, tutto dietro al latino, non pensò per allora al greco:

Chè 'l saper nella lingua degli Achei

Non mi reputo onor, s'io non intendo

Prima il parlar de li Latini miei.

Mentre l'uno acquistando, e differendo

Vo l'altro, l'occasion fuggì sdegnata,

Poi che mi porge il crine ed io nol prendo. (Satira VII, 178).

Morì il padre ch'ogli aveva soli ventott'anni, o lo lasciò tra sorelle e piccoli fratelli capo della casa: così dovè mutare Omero nel libro de' conti:

Mi more il padre, e da Maria il pensiero

Dietro a Marta bisogna ch'io rivolga,

Ch'io muti in squarci ed in vacchette Omero. (Sat. VII, 199).

Nè potè avere più agio e modo d'intendere *nella propria lingua dell'autore* ciò che Ulisse soffersè a Troia e poi nel lungo errore, e ciò che scrisse Euripide, Pindaro o gli altri, a cui le Muse argive *donar sì dolci lingue e sì faconde* (ivi, 133, 141); perchè, venuto in corte, fu mandato qua e là, oppresso dal gíogo del Cardinale d'Este:

E di poeta cavallar mi feo:

Vedi se per le balze e per le fosse

Io potevo imparar greco o caldeo.

(Satira VI, 233).

Fra questi studi e imitazioni uscì la *Cassaria*, una commedia in prosa, scritta con tutte le regole della commedia plautina, o cho parvo un miracolo a Ferrara, appunto perchè vedovano in italiano quello che erano usi ad ammirar in latino. Ai misteri e alle farse succedea la commedia e la tragedia, con tutte le regole dell'arte poetica e con le forme di Plauto e Terenzio. E non solo s'imitava quel meccanismo, ma si riproducea lo stesso mondo comico: servi, parassiti, cortigiane, padri avari e figli scapestrati. Il giovane autore, a quel modo che trasforma le sue contadine in Filli e Licori, vive tutto in quel mondo di Plauto, e, nel suo lavoro d'imitazione, perdo di vista la società in mezzo a cui si trova. La sua commedia è una ricostruzione, non è una creazione; e, intento al meccanismo, si lascia fuggire le più bolle situazioni o contrasti comici. Nel Bibbiena e nel Lasca ci è una certa vita che viene dal *Decamerone*, non so che licenzioso e buffonesco, conforme allo spirito comico, quale s'era sviluppato a Firenze e si sentiva nel Lasca e nel Berni, segretario del Bibbiena. Ma l'Ariosto vive fuori di questo ambiente e in un mondo tutto di erudizione, o, quando vuol essere faceto, ti riesco grossolano. Oltrechè, essendo quello un mondo di acatto e con caratteri già dati, ci sta a disagio, e non ci si abbandona, e non se lo assimila. Un effetto comico ci è; ed è ne' viluppi, negl'intrighi, negli equivoci, prodotti dal caso o dalla malizia, in un imbroglio drammatico che spesso stanca l'attenzione. Ma l'intrigo non basta a sostenere l'interesse, quando i caratteri non sieno bene sviluppati e l'intrigo non si trasformi in situazione comica. Trappola, Volpino, Nebbia, Erofilo, Lucrano sono esseri insignificanti, nè dall'intreccio esce alcuna scena fondamentale, dove si raccolga l'interesse. Più tardi scrisse altre commedie, intostatosi a farle in versi sdruciolli per rendere l'imitazione latina perfetta, parendogli che quel metro rispondesse a capollo al giambo. Nè in questa forma sgraziata, che vuol essere poesia o non è prosa, gli riesce meglio la commedia, ancorchè il soggetto alcuna volta potesse convenire a quella società, come è il *Negromante*. Sbagliata la via, non si raddrizza più. Un negromante o astrologo, che fa mestiere di sua arte o con sue bugie cava quattrini da' gonzi, è un argomento popolarissimo o trattato allora da tutt'i novellieri. Il Boccaccio avea messo in iscena il prete o il frate, come il prete di Varlungo o



frate Cipolla: allora la parte di scroccone e giuntatore era rappresentata dall'astrologo. Il nome era mutato: il motivo comico era lo stesso. Ricordiamoci con che brio ne ha trattato il Lasca in una sua novella. Ci si sente la tradizione e la malizia del Boccaccio e l'ambiente di Firenze, dove lo speciale arguto continua il Sacchetti, il Pulci, il Magnifico. Ma nel *Negromante* ariostesco senti la società latina, dove il servo è più astuto del padrone, rappresentata da chi non vi sta in mezzo, e non l'intende, e la studia su' libri. Cintio, Camillo, Massimo sono mummie più che uomini, preda facile de' birboni che ci vivono intorno. Sono essi non il principale, ma il fondo del quadro, la vile moltitudine sulla quale si esercita la malizia de' servi e degli avventurieri. Concetto profondo, se l'Ariosto l'avesse trovato lui e ne avesse cavato un mondo comico. Ma ci sta a pigione e senza alcun senso, come se fosse cosa naturalissima questo mondo colto al rovescio, sì che i servitori ne sappiano più dei padroni e diventino i loro tutori e salvatori, come Fozio e Temolo, che scoprono e sventano le malizie del negromante. Costui, che è il protagonista, non è proprio un astrologo, com'è nel Lasca, e come il prete è prete nel Boccaccio; ma è un birbone matricolato, che fa l'astrologo senza crederci punto. Nel Lasca la materia comica è cavata dall'astrologia messa in burla: qui l'astrologia ci sta per comparsa, nè da essa escono i mezzi d'azione. Se mastro Iachelino, che è il negromante, fosse un vero astrologo, che mentre vuol farla a' padroni è burlato da' servitori, il concetto sarebbe così spiritoso com'è nell'astrologo del Lando, di cui si mostra più sapiente un contadino, anzi l'asina del contadino. Ma qui l'astrologo è un ignorantaccio, che, come dice il Nibbio, suo servo e confidente, mal sapendo leggere e male scrivere, fa professione di filosofo, di medico, di alchimista, di astrologo, di mago:

E sa di queste e dell'altre scienze

Che sa l'asino e il bue di suonar gli organi. (*Negr.*, atto II, sc. 1).

Sicchè il tutto si riduce a una gara di malizia tra maestro Iachelino e Nibbio da una parte, e Fozio e Temolo, che sono i servi, dall'altra. Non mancano bei tratti, che rivelano nell'autore un ingegno e uno spirito comico non comune. Cintio racconta al servo le meraviglie del negromante, e il servo si beffa del negromante e del padrone,



ed è in ultimo colui che l'accocca a tutti. Cintio l'assicura gravemente che sa trasformare uomini e donne in animali. Risponde Temolo:

Si vede far tutto il dì, nè miracolo  
È cotesto . . . . .

Non vedete voi che subito  
Un divien potestade, commissario,  
Provveditore, gabelliere, giudice,  
Notaio, pagator degli stipendii,  
Che li costumi umani lascia, e prendeli  
O di lupo o di volpe o di alcun nibbio? (*Negr.*, atto I, sc. III).

— Capisco — dice Cintio. — La poca esperienza che hai del mondo ti fa parlare così. Ma non credi tu dunque che e' possa scongiurare gli spiriti? — E Temolo risponde:

Di questi spirti, a dirvi il ver, poch'ssimo  
Per me ne crederei; ma li grandi uomini,  
E principi e prelati, che vi credono,  
Fanno col loro esempio ch'io, vilissimo  
Fante, vi credo ancora. (Atto I. sc. III).

Questo tratto è stupendo d'ironia: è il popolano ignorante che col suo naturale buon senso si prende spasso de' "grandi uomini". Bella situazione drammatica è dove Nibbio, viste le reti tese a Cintio, a Massimo e a Camillo, il più ricco, domanda al Negromante:

Delle tre starne che in piè avete, ditemi  
Qual mangierete?

*Astrologo.* Velràimi ir beccandole

Ad una ad una, ed attaccarmi in ultimo  
Alla più grassa, e tutta divorarmela.

*Nibbio.* Eccovea' una, e la miglior: mettetevi,  
Se avete fame, a piacer vostro a tavola.

*Astrologo.* Chi è? Camillo?

*Nibbio.* Sì.

*Astrologo.* Sì ben; mangiar molo  
Voglio che l'ossa non credo ci restino. (Atto III, sc. II).

E questo Nibbio, quando vede scoperte le magagne dell'astrologo, egli, suo servo, confidente e mezzano, gli dà il calcio dell'asino, e lo ruba, e lo pianta lì. Sono bei tratti perduti in un mondo convenzionale e superficiale, e poco studiato, e abborracciato nei momenti più interessanti. L'autore vi mostra un'attitudine più a narrare, ad esporre, a descrivere che a drammatizzare. Che uomo sia maestro fachelino, è benissimo esposto in un monologo di Nibbio (atto II, sc. I);

ma, quando lo si vede in azione, lo si trova noioso, insipido, gressolano, molte al di sotto dell'aspettazione.

Ludovico era di coltura al di sotto de' tanti dotti di quel tempo, ed anche di alcuni della corte. Il cardinale Ippolito pregiava assai meno i poeti, gento oziosa, che i suoi staffieri e camerieri; o, volendo trarre un utile dal nostro poeta, ne fece un *cavallaro*, mandandolo qua o là in suo servizio. Ludovico, ricordandosi la grande amicizia di Leone X, quando ora proscriette con la sua famiglia da Fironze, vistelo Papa, andò a lui pieno di speranza, e non ne cavò altro che belle parole. Fu anche in Firenze per commissione della corte ferrarese, e là profonda impressione fattagli da quella vista si rivela in una olegia scritta in quell'occasione:

A veder pien di tante ville i colli  
Par che'l terren ve le germogli, come  
Vermene germogliar suole o rampolli.  
Se dentro un mur, sotto un medesimo nome,  
Fosser raccolti i tuoi palazzi sparsi,  
Non ti sanian da pareggiar due Rome. (Elegia XIV, 19).

Inviato governatore in Garfagnana, alza le strida perchè il Cardinale lo abbia tolte a' dolci studi o a' cari amici e spintolo in quel *rincrescevole laberinto*. Da ultime il Cardinale volea trarselo appresso in Ungheria; e qui il nostro poeta perde le staffe o dichiara che in Ungheria non vuole andare. Lodare il Cardinale in versi, sta bene; ma far da comparsa nel suo corteggio, questo no:

Io, stando qui, farò con chiara tromba  
Il suo nome sonar forse tant'alto,  
Che tanto mai non si levò colomba. (Sat. II, 229).

E lo loda in latino e in volgare, o più sfacciatamente in latino:

*Quis patre invicto gerit Hecule fortius arma?  
Mystica quis casto castius Hypolito?*  
(In H. E. episcopum Ferrariae).

Ma Ippolito non si curava delle lodi, e lo volea sorve e non poeta:

Non vuol che laude sua da me composta  
Per opra degna di mercè si ponga:  
Di mercè degno è l'ir correndo in posta....  
S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,  
Dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ozio:  
Più grato fôra essergli stato appresso. (Sat. II, 97, 106).



Ludovico, scrittore di commedie, è lui medesimo un carattere de' più comici; e se, rappresentando un mondo convenzionale è riuscito nelle commedie poco felice, è stato felicissimo dipingendo sè stesso alla buona e al naturale. Alcuno sue qualità te gli affezionano. Ama i fratelli e la vecchia madre, e per loro si acconcia a servitù, rodendo il freno. Il suo ideale è la tranquillità della vita, starsene a casa fantasticando e facendo versi, vivere e lasciar vivere. Ma il punto è che sia lasciato vivere. Il poveruomo era un personaggio idillico, non aveva ambizioni, non curava grandezze nè onori, gli sapeva *meglio una rapa in casa sua che a l'altrui mensa tordo, starna:*

e così sotto una vil coltre

Come di seta o d'oro ben mi corco.

E più mi piace di posar le poltre  
Membra, che di vantarle che agli Sciti  
Sien state, agl'Indi, agli Etiopi ed oltre.

Degli uomini son vari gli appetiti:

A chi piace la chierca, a chi la spada,  
A chi la patria, a chi li strani liti.

Cbi vuole andare a torno, a torno vada;  
Vegga Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna:  
A me piace abitar la mia contrada.

Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,  
Quel monte che divide e quel che serra  
L'Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

Questo mi basta: il resto della terra,  
Senza mai pagar l'oste, andrò cercando  
Con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra. (Sat. IV, 43).

Ma non è lasciato vivere, e ha tra' piedi il Cardinale, o ne sente una stizza che sfoga con questo e con quello. Qualche rara volta la stizza si alza a indignazione e gli strappa nobili accenti:

Apollo, tua mercè, tua mercè, santo  
Collegio delle Muse, io non possiedo  
Tanto per voi ch'io possa farmi un manto. (Sat. II, 88).

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro  
Cardinal comperato avermi stima  
Con li suoi doni, non mi è acerbo ed acro  
Renderli e tôr la libertà mia prima. (Sat. II, 262).

Se avermi dato onde ogni quattro mesi  
Ho venticinque scudi, nè s'fermi  
Che molte volte non mi sien contesi,

Mi debbe incatenar, schiavo tenermi,  
 Obbligarmi ch'io sudi e tremi, senza  
 Rispetto alcun ch'io muoia o ch'io m'infermi;  
 Non gli lasciate aver questa credenza:  
 Ditegli che, piuttosto ch'esser servo,  
 Torrò la povertade in pazienza.

(Sat. II, 233)

Ma sono scarse faville. Non è così rimesso d'animo o cupidità d'onori che imiti i cortigiani o sacrifichi la sua comodità per fare a gusto del Cardinale; e non è così altero che rompa la catena una buona volta e lo mandi con Dio. Serve borbottando e sfogando il mal umore, con una sua propria fisionomia nolla scala de' Sancio Panza o do' don Abbondio. E ne nascono situazioni stupendamente comiche. Tale è il suo viaggio a Roma, con tante speranze nell'amico Leone. Come lo accoglie bene! Ma sono parole, o la sora gli tocca andaro a cena sino all'insegna del Montone:

Piegossi a me dalla beata sede:  
 La mano e poi le gote ambe mi prese,  
 E il santo bacio in amendua mi diede....  
 Iddi, col seno e con la falda piena  
 Di speme, ma di pioggia molle e brutto,  
 La notte andai sin al *Montone* a cena. (Sat. IV, 178, 184).

Ora lo prende la stizza, e si sfoga descrivendo la cupidità ingorda de' cardinali; ora fa il filosofo, come volesse dire: — E quando anche avessi le ricchezze del gran Turoo e tre o quattro mitre, ne val poi la pena? —

Sia ver che d'oro m'empia la scarsella,  
 E le maniche e il grembo, e, se non basta,  
 M'empia la gola il ventre e le budella;...  
 In ch' util mi risulta essermi stanco  
 In salir tanti gradi? meglio fòra  
 Starmi in riposo o affaticarmi manco. (Ivi, 183, 205).

Ora ha aria di scusaro il papa. — Poerino! Parenti, cardinali che gli diedero il più bel di tutt'i manti, amici che lo aiutarono a tornare a Firenze, dee dar bere a tanti!

Se fin che tutti beano aspetto a trarme  
 La volontà di bere, o me di sete,  
 O secco il pozzo d'acqua veder parme:  
 Meglio è star nella solita quiete. (Ivi, 163).

Questa magnifica situazione è sviluppata con ricchezza di motivi e di gradazioni, con una perfetta verità di caratteri e con un'ironia tanto più pungente quanto appare



più ingenua e più bonaria. Lo stesso ho a dire di Ludovico fatto governatore, cho fa un ritratto stizzoso de' suoi amministrati e deplora il tempo sciupato intorno ad essi, o di Ludovico che nega di andare in Ungheria, o che raccomanda a Pietro Bembo il figlio (Sat. V, II, VII), e gli narra la sua vita e lo sue contrarietà, i suoi studi. Ci si vede tra la stizza quella specie di rassegnazione delle anime fiacche, che significa: — Ma che ci è a fare? pazienza! — E anche una specie di bonomia, che gli fa sciorinaro tutt'i suoi difetti, come fossero perle. Ancho il Berni è così, e si fa bello della sua poltroneria; ma carica e buffoneggia con lo scopo di far ridere; dove Ludovico si dipinge tutto al naturale, a semplice sfogo del mal umore, e meno cerca l'effetto e più l'ottione. Si ride a spese degli altri e ancho un po' a sue spese, o senza ch'egli se ne accorga o se ne guardi. In un secolo così artificiato, dove per soverchio studio d'imitazione o per conseguire certi effetti artistici si perdeva di vista la realtà della vita, Ludovico, che scrivendo commedie o canzoni e sonetti petrarcheschi si pone in un mondo convenzionale, qui, in presenza di sè stesso, come Benvenuto Cellini, orea un carattere comico do' più interessanti, perchè non è solo il suo ritratto, ma del borghese e letterato italiano a quel tempo, nel suo aspetto men reo. Ha visto Roma, ha visto Firenze, è stato in Lombardia; ma il suo mondo non si è ingrandito, il suo contro è rimasto Ferrara; e le sue cure domestiche, i suoi umori con la corte, i suoi piccoli fastidi, i suoi amori, le sue relazioni letterarie, i suoi interessi privati sono tutta la sua preoccupazione, allora appunto che l'Italia era corsa da' barbari e si dibatteva nella sua agonia. Il borghese colto, spensiorato, pigro, tranquillo, ritirato nella famiglia o tra le allegre brigate, è tutto qui con la sua quieto e il suo *fuge rumores*. Ci è in questo ritratto un po' di Orazio; ma l'imitazione è qui natura, è somiglianza d'anima e di genio. Il riso è puro di amarezza e di disprezzo, perchè senti che l'uomo di cui tu ridi è onesto, gentile, ingenuo, inoffensivo, ha tutte le qualità amabili delle anime deboli e buone. Non ci è il capitolo e non la satira, perohè quell'uomo non si propone di berteggiare nè di censurare, ma unicamente di sfogare il suo umore col fratello o l'amico. E perciò la sua narrazione è mescolata di osservazioni, facezie, motti, proverbi, movimenti stizzosi d'immaginazione, tratti o pitture



satiriche, e soprattutto di apologhi graziosissimi, piccoli capolavori. La terza rima, il linguaggio eroico e tragico del medio evo, il linguaggio della *Divina commedia* e dei *Trionfi*, in questa profonda trasformazione letteraria diviene il linguaggio della commedia, il metro del capitolo, della satira e della epistola, con una sprezzatura che arieggia alla prosa. La parabola si compie in queste epistole dell'Ariosto, dove la terzina è profondamente modificata e prende forma pedestre, aguzzata e sentenziosa, come un epigramma o un proverbio.

La terzina, come il sonetto o la canzone, era il genere letterario e tradizionale. L'ottava, la cui immagino si vedo già abbozzata ne' rispotti e no' canti popolari, era il linguaggio de' romanzi, delle narrazioni e delle descrizioni, recata a perfezione dal Poliziano. Era il linguaggio di moda e popolare. E la terzina sarobbe rimasta, come il sonetto e la canzone, stazionaria e convenzionale, se il Berni o l'Ariosto non le avessero date nuova vita, traendola dal cielo o dandole abito conforme al tempo. L'ottava rima cantava; la terzina discorreva, berteeggiava, satirizzava, esprimeva la parte prosaica e reale della vita.

Fra tanti fastidi e piccole miserie della vita Ludovico scriveva l'*Orlando Furioso*, con molta noia del Cardinale Ippolito, che vedeva sciupato in quelle *corbellerie* il tempo destinato al suo servizio.

Il Boiardo interruppe il suo *Orlando innamorato* proprio allora che calava le Alpi Carlo ottavo per *disertar non so che loco* (*Imm.*, LXIX, 26). Morì qualche anno dopo, quando Ludovico traduceva Plauto e Terenzio e scriveva commedie, rappresentato magnificamente nel teatro di corte. La gloria dell'Omero ferrarese spronò l'Ariosto a tentar qualche cosa di simile. Cominciò in terza rima una storia epica de' fasti estensi, ma smiso subito, disacconcio il metro alla sua larga vena. E si risolse, senz'altro, di continuar la storia di Orlando, ripigliandola là dove l'avea lasciata il Boiardo. Se ne consigliò col Bembo, il quale lo esortò a scrivere il poema in latino. L'*Orlando* in latino! Il Bembo non capiva cosa fosse l'*Orlando innamorato*. Ma lo capiva l'Ariosto, che di quella lettura facea sua delizia, e deliberò senza più di usare lo stesso metro e le stesse forme. Così cansò l'imitazione classica e ricuperò la libertà del suo ingegno. Pose mano al lavoro nel 1505, al suo trentunesimo anno, e vi si seppollì per dieci anni, e spese tutto il rima-

nente della vita a emendarlo. Si racconta che andasse sine a Modena in pianelle o non se ne accorse che a metà della via. Altri fatti si narrano della sua distrazione. Che cosa o'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando Furioso*. Niuna opera fu concepita nè lavorata con maggior serietà.

E ciò che la rendeva seria non era alcun sentimento religioso o morale o patriottico, di cui non era più alcun vestigio nell'arte, ma il puro sentimento dell'arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi. Ci è nei suoi fini il desiderio un po' di secondare il gusto del secolo e toccare tutte le corde che gli erano gradite, un po' di tessero la steria o piuttosto il panegirico di casa d'Este. Ma sono fini che rimangono accessori naufragati e dimenticati nella vasta tela. Ciò che lo anima e lo preoccupa è un sentimento superiore, che è per lui fede, moralità e tutto; ed è il culto della bella forma, la schietta ispirazione artistica. E lo vedi mutare e rimutare, finchè non abbia dato alle sue creazioni l'ultima forma che lo contenti. Da questa serietà e genialità di lavoro uscì l'epopea del Rinascimento, il Tempio consacrato alla sola Divinità rivivita ancora in Italia: l'Arte.

Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposta civiltà. Posti l'uno e l'altro tra due secoli, preannunziati da astri minori, furono le sintesi in cui si compì e si chiuse il tempo loro. In Dante finisco il medio evo: in Ludovico finisce il Rinascimento.

Ritratto tutti e due della loro età. Dante fu più poeta che artista: all'artista nocquero la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo e la stessa grandezza ed energia dell'uomo. Ci era nella sua coscienza un mondo reale troppo vivo e appassionato e resistente, perchè l'arte potesse dissolverlo e trasformarlo. E quel mondo reale era involuto in forme così dense e fisse, che il suo sguardo profondo non potè sempre penetrarvi e attingerlo nel suo immediato.

Tutto questo mondo è già sciolto innanzi a Ludovico, nella sua realtà e nelle sue forme. È sciolto per un lavoro anteriore, al quale egli non ha partecipato. Già nel Petrarca spunta l'artista, che si foggia il mondo del suo cuore, o se lo compone e atteggia come pittore, e ci crede e ci si appassiona e ne sente i tormenti e le gioie. Già nel Boccaccio l'arte si trastulla a spese di quella realtà e di quelle forme. Già su quel mondo è passato il ghigno di Lorenzo e il riso beffardo del Pulci, e già, vòto il



tempio, è surta sugli altari la nuova Divinità annunziata da Orfeo, tra' profumi eleganti del Poliziano. Ludovico non ha niente da affermare e niente da negare. Trova il terreno già sgombro, e senza opera sua. Non è credente e non è scettico: è indifferente. Il mondo in mezzo a cui si forma, destituito di ogni parte nobile e gentile, senza religione, senza patria, senza meralità, non ha per lui che un interesse molto mediocre. Buona pasta d'uomo, con istinti gentili o liberi, servo non fremente e ribelle ma paziente e stizzoso, adempie nella vita la parte assegnatagli dalla sua miseria con fedeltà, con intelligenza, ma senza entusiasmo e senza partecipazione interiore. Lo chiamavano distratto. Ma la vita era per lui una distrazione, un accessorio; e la sua occupazione ora l'arte. Andate a vedere quest'uomo mezzano e borghese come quasi tutt'i letterati di quel tempo, nella sua bontà e tranquillità facilmente stizzoso, e che non sa conquistare la libertà e non sa patire la servitù, e, tutto rimpiccinito e ritirato tra le sue contrarietà e le sue miserie, si fa spesso dar la baia per le sue distrazioni e le sue collere; andate a vedere quest'uomo quando fantastica e compone. Il suo sguardo s'illumina, la sua faccia è ispirata, si sente un Iddio. Là, su quella fronte, vive ciò che è ancora vivo in Italia: l'Artista.

Già questo mondo cavalleresco, che riempie la sua immaginazione, non era stato altro mai in Italia che un mondo di fantasia e visto da lontano. E quando ogni idealità si corruppe, molti cercavano ivi quell'ideale di bontà e di virtù che altri trovavano nella vita pastorale: così sorse sulle rovine del medio ovo il poema cavalleresco e l'idillio, i due mondi poetici o ideali del Rinascimento. Una reminiscenza di quel mondo cavalleresco c'era, ma lontana e confusa per le date, per i luoghi e per i fatti; sicchè veniva alla coscienza non da tradizioni nazionali, ma dalla lettura di romanzi tradotti o imitati. Pure, una immagine vicina di quel mondo era nelle Corti, dove appariva quel non so che signorile e gentile o umano che fu detto cortesia, o dove spesso si davano spettacoli che richiamavano alla mente quelle forme e que' costumi. Ci ora dunque nella coscienza italiana un mondo della cortesia, contrapposto al mondo plebeo per la pulitezza delle forme o la gentilezza dei sentimenti; un mondo le cui leggi non erano derivate dal Vangelo nè da alcun codice, ma dall'essere cavaliere o gentiluomo; e anche oggi sen-



tiamo dire: — in fè di gentiluomo. — Ci era il codice dell'onore e dell'amore, che comprendeva gli obblighi del prode e leale cavaliere. La costanza e fedeltà nell'amore, la devozione al suo signore, l'osservanza della parola, la difesa de' deboli, la riparazione delle offese, erano gli articoli principali di quel codice, il cui complesso costituiva il così detto punto d'onore. Questo è quel mondo della cortesia che nel *Decamerone* apparisce come il mondo poetico in contrapposto con la rozzezza plebea; e in verità Gerbino e Guglielmo e la figlia di Tancredi e Federigo degli Alberighi (Giorn. IV, 5, 1; V, 9) sono belle immagini di un mondo superiore per finezza e ferezza di tempra. Ma nelle corti italiane, come quella di Urbino, di Ferrara, di Mantova, era rimasto di quel mondo appena un barlume, e più nell'apparenza che nella sostanza, anzi non rado avveniva di vedere accoppiata con l'eleganza e la galanteria dei costumi la più sfacciata perfidia, come in Cesaro Borgia. Un sentimento vero e profondo dell'onore non era dunque parte intima del carattere nazionale; e se allora potevano esserci uomini di onore, non ci era certo nè un popolo nè una classe dove l'onore fosse regola della vita, anzi quegli uomini colti e svegliati erano inclinati a dar dello sciocco a quelli che con loro danno o incomodità osservavano quelle leggi: non era virtù, era dabbenaggine, e destava quel leggiier senso ironico, la cui punta è appena dissimulata nell'esclamazione del poeta:

O gran bontà de' cavalieri antichi! (Fur., I, st. 22).

Non ci era dunque in Italia un serio sentimento cavalleresco, che potesse ispirare qualche cosa come il *Cid*; e scaduto ogni sentimento religioso, morale e politico, l'onore rimaneva senza base, o non avea serbate che alcune delle sue qualità superficiali, e più brillanti che solide, di cui si vede il codice nel *Cortigiano* del Castiglione. Perciò la cavalleria, come la mitologia e come il mondo religioso, non era fra noi altro che pura leggenda o romanzo: un mondo d'immaginazione, che interessava non per il suo ideale, ma per la novità, la varietà e la straordinarietà degli accidenti. Meno il suo significato era serio, e più il suo contenuto era fantastico e licenzioso, cancellati tutt'i limiti di spazio o di tempo e di verisimiglianza. Il cantastorie non si proponeva altro scopo che di stuzzicare la curiosità e appagare l'immaginazione, intessendo sul vec-



chio fondo tradizionale cavalleresco le favole più assurde, e intrigandole fra loro in modo da tener sospesa e curiosa l'attenzione. Indi quelle forme di narrare bizzarre, interrompendo, intramettendo, ripigliando co' passaggi più bruschi, e portando l'incoerenza fino nell'esterna orditura del racconto.

Già cominciava a spuntaro una scienza dell'uomo e della natura. L'invenzione della stampa, la scoperta di Copernico, i viaggi di Colombo e di Americo Vespucci, gli scritti del Pomponazzo, i *Discorsi* del Machiavelli, la Riforma, la costruzione solida di grandi Stati, come la Spagna, la Francia, l'Inghilterra, erano fatti colossali, che rinnovavano la faccia del mondo. Ma le conseguenze non erano ancora ben chiare; e il mondo moderno, il mondo dell'uomo e della natura, o, per dirlo in una parola, la scienza, era ancora come un sole involupato di vapori, che non danno via ai suoi raggi. E i vapori erano il mondo popolare dell'immaginazione, che suppliva alla scienza, riempiendo la terra di miracoli. Ogni specie di soprannaturale era accumulata e ammessa: il miracolo de' cristiani, il prodigio de' pagani, gl'incanti de' incanti e delle fate, le imposture degli astrologi. L'uomo stesso, in mozzo a questa natura fatata e incantata, era un attore degno di quel teatro: essere ancora primitivo, credulo, ignorante, abbandonato alle sue inclinazioni e passioni, determinato all'azione da subiti movimenti anzi che da posata riflessione, e che non si ripiega mai in sè, non si studia, non si conosce, è tutto superficie, tutto fuori nel tumulto e nel calore della vita. Perciò è piuttosto anch'esso una forza naturale che un essere consapevole, una forza tirata e avvolta nel vario gioco degli avvenimenti, povera di *carattere* e di *autonomia*.

Nondimeno l'Italia era il paese dove l'uomo, come intelligenza, era più adulto, più formato dall'educazione e dalla coltura, e dove il soprannaturale sotto tutte le sue forme non era ammesso che come macchina poetica, un gioco d'immaginazione. Perciò, se in altre parti di Europa ci era ancora un legame tra il mondo cavalleresco o il mondo reale, questo legame era spezzato tra noi, e la cavalleria non era che un mondo di pura immaginazione.

Ludovico era tutt'altro che uomo cavalleresco, anzi tirava al comico. E quando prese a voler continuare la storia del Boiardo, era come un pittore che dipinge con la stessa indifferenza una santa o una ninfa o una fata, pur di di-



pingerla bene. Molti chiedono: — Quale fu lo scopo dell'Ariosto? — Non altro che rappresentare e dipingere quel mondo della cavalleria. Omero canta l'ira di Achille, Virgilio canta Enea, Dante canta la redenzione dell'anima; l'Ariosto non canta l'impresa di Agramante o di Carlo, e non le furie di Orlando, o non gli amori di Ruggiero o Bradamante: l'impresa di Agramante è per lui come un punto fisso intorno al quale si sviluppa il mondo cavalleresco; non lo scopo, ma il tempo e il luogo nel quale si mostra quel mondo. Egli canta le donne, i cavalieri, le cortesie e le audaci imprese, che furono *a quel tempo* che Agramante venne in Francia. Le furie di Orlando e gli amori di Ruggiero sono non episodi, appunto perchè non ci è un'azione unica e centrale, ma parti importanti di quell'immensa totalità che dicesi mondo cavalleresco. L'unità è dunque non questa o quella azione e non questo o quel personaggio, ma è tutto esso mondo nel suo spirito e nel suo sviluppo nel tal luogo e nel tal tempo. Se l'impresa di Agramante fosse non il semplice materiale dove si sviluppa il mondo cavalleresco, ma una vera e seria azione, lo scopo del poema; e se Orlando e Ruggiero fossero episodi in quest'azione, il romanzo sarebbe così difettoso come difettosa sarebbe la *Divina commedia*, a volerla giudicare con lo stesso criterio. Belli questi episodi che invadono l'azione o la soverchiano! Bella quest'azione che ha i suoi accidenti più importanti fuori del poema nella storia del Boiardo, e che ispira un interesse molto mediocre al poeta, il quale se ne ricorda solo allora che ha bisogno di raccogliere le fila troppe sparse in un centro, e volentieri e per lungo tempo se ne dimentica, e, finita essa, continua senza di essa! Unità d'azione ed episodi sono un linguaggio convenzionale venutoci da Aristotele e da Orazio, e sarebbe cosa assurda a volerlo applicare al mondo cavalleresco. Perchè l'essenza di quel mondo è appunto la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di società, di ordine, e di persistenza in un'azione unica e principale, sì che le azioni si chiamano avventure, e i cavalieri si dicono erranti. Staccarsi dal centro, andare vagando e cercare avventure, è lo spirito di un mondo che ripugna così alla unità come alla disciplina. Volere organizzare questo mondo co' precetti di Orazio o di Aristotele è un volerlo falsificare. Il disordine qui è ordine, o la varietà è unità. Come l'unità del mondo, nella sua infinita varietà, è nel



suo spirito o nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello spirito o nelle leggi del mondo cavalleresco.

La forza centripeta è assai fiacca in questo mondo della libertà e dell'iniziativa individuale; e ci vuole l'Angiolo Michele o il demonio per tirare i cavalieri orranti a Parigi, dove si combatto. E non ci si trovano che un par di volte, e appena una giornata; chè il dì appresso corrono di nuovo dietro a' fantasmi delle loro passioni, tirati da amore, da vendetta, da gloria, o vaghi tutti di avventure strane e maravigliose. La stessa impresa di Agramante non è un fatto religioso o politico, ma anch'essa una grande avventura, cagionata dal desiderio della vendetta. Parigi è un punto stabile, dove stanno a offesa e difesa con gli eserciti Carlo e Agramante; ma i loro paladini e cavalieri, la più parte re e signori, vanno discorrendo per il mondo, e Parigi non è che un punto di convoglio dove il racconto si raccoglie alcuna volta e si riposa, e di cui si vale il poeta per comporre e annodare le fila in certi grandi intervalli. Perchè al di sopra di quest'anarchia cavalleresca ci è uno spirito sereno e armonico, che tiene in mano le fila e le ordisce sapientemente, e sa stuzzicare la curiosità e non affaticare l'attenzione, cansare in tanta varietà e spontaneità di movimenti il cumulo e l'imbroglione, ricondurti inranzi improvviso personaggi e avvenimenti che credevi da lui dimenticati, o nella maggiore apparenza del disordine raccogliere le fila, egli solo tranquillo e sorridente in mezzo al tumulto di tanti elementi cozzanti. Parigi è il principal nodo dell'ordito: è come un faro, che di tanto in tanto brilla e illumina tutto intorno. La scena si apre a Parigi, appunto allora che le genti cristiane hanno avuto una gran rotta. E allora appunto, quando il bisogno è maggiore, Rinaldo, Orlando, Brandimarte vanno via. Rinaldo corre dietro a Baiardo; Orlando corre dietro ad Angelica; e Brandimarte corro dietro ad Orlando. Vi trovate già in pieno mondo cavalleresco. Vi si sviluppano le avventure. E mentre essi corrono, Agramante mette il fuoco a Parigi, e Rodomonte vi entra solo e vi sparge il terrore. Parigi è salvato, perchè una pioggia miracolosa spegne l'incendio, o Rinaldo, guidato dall'Angiolo Michele, giunge proprio a tempo e disfà i pagani. Agramante, che assediava, è assediato. I cavalieri pagani sono anche erranti. Ferrau cerca Orlando, a cui ha giu-



rate di toglier l'elmo; Gradasse cerca Rinalde, a cui vuol togliere Baiardo; Sacripante cerca Angelica; Marfisa, Rodomonte, Ruggiero, Mandricardo contendono e pugnano tra loro. Riesce al demonio di farli correre appresso al ronziuo di Doralice, che li tira seco a Parigi. Giungono e disfanno i cristiani. Ma il dì appresso si raccende la discordia e vongono allo mani. Mandricardo è ucciso da Ruggiero; Marfisa e Rodomonte lasciane per ira il campe; e chi rimane? Rinaldo tra' cristiani, Ruggiero tra' pagani. Un duello tra Rinalde o Ruggiero dee porre fine alla guerra. Ma Agramante rompe i patti: è disfatto, la sua flotta è dispersa da' nomici e da' venti, e vedo di lungi la sua patria arsa da' cristiani. Il poema, cominciato a Parigi, si termina a Parigi, con le nozze di Ruggiero e la morte di Rodomonte. Parigi è il legame esteriore del racconto, ma non ne è l'anima o il motivo interiore. Il motivo è lo spirito di avventura e la soddisfazione degli appetiti, l'amore o il punto d'onore o il maraviglioso, che tirasi appresso il cavaliere, quando non sia sviato e impedito da forze soprannaturali. Il soprannaturale è qui come semplice macchina o forza, senza personalità; e forse sono e non persone Michele o il demonio e la Discordia o Atlante e Melissa. È un soprannaturale privo di ogni aureola e prestigio; e tali sono pure le spade e gli scudi incantati, e gli anelli fatati e gl'ippegrifi, e la lancia di Argalla, e il corno di Astolfo, e simili sterie viete e note, che lasciano fredda l'immaginazione del poeta. Si è così avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario: quel fantastico in permanenza uccide se stesso e perde le sue punte e i suoi colori: se interesse ci è, non è in quello, ma negli effetti tragici o comici che sa cavarne il poeta, come sono gli effetti comici del corno di Astolfo. Tra questo mondo soprannaturale vive una forza indisciplinata e quasi ancora primitiva, nelle varie sue gradazioni, dal mestre e dal gigante e dal pagano sino al cavaliere cristiano, il cui modello è nel codice di enore, o che rappresenta la civiltà o il progresso nella comune barbarie. I motivi spirituali di questo mondo, l'amore, l'onore o il maraviglioso o lo spirito di avventura, sono dal poeta portati a quell'ultimo punto che confina col ridicolo: l'amore toglie il senno ad Orlando ed imbestia Rodomonte; il punto d'onore degenera in puntiglio e produce i più strani effetti, la cui immagine tragica è



Mandricardo, e il cui modello comico è Rodomonte nelle sue imprese sul ponte; il meraviglioso ti conduce sino alla soglia dell'inferno e nel paradiso terrestre e nel regno della Luna. Il mondo cavalleresco ne' suoi motivi interni è spinto all'ultima punta. Se l'elemento soprannaturale è fiacco, e la stessa Alcina pare quasi più una personificazione allegorica che una verace persona poetica, vivacissima è al contrario la pittura degli avvenimenti determinati da forze naturali e umane, che abbracciano tutto il circolo della vita nelle sue varie o contrario apparenze. Vi si sviluppano profonde combinazioni estetiche, serie e comiche, come è Angelica che finisce moglie di un povero fante (XXIII, st. 120), la pazzia di Orlando, la peregrinazione di Astolfo nella Luna, la discordia nel campo di Agramante, Agramante in vista di Biserta, e Gradasso fatato, che, guerreggiando tutta la vita per avere Baiardo e Durindana, quando le ha ottenute e si crede felice, è ammazzato da Orlando (XLII, 10). Reminiscenza di Achille è Ruggiero, liberato dagli ozi del castello incantato e dalle delizie di Alcina, e riuscito il più perfetto modello di cavaliere. Intorno a queste grandi combinazioni si aggruppano fatti minori, che danno il finito e il contorno a questo mondo nelle sue più lievi sfumature, come è la morte di Zerbino e il lamento d'Isabella, Olimpia abbandonata, la morte e le esequie di Brandimarte, le avventure di Grifone, Dudone, Marfisa, o le scene comiche di Martano, di Gabrina e di Giocondo. Quantunque un mondo così fatto abbia un aspetto fuori dell'ordinario e si discosti tanto da' costumi e dal sentire del suo tempo, pure Ludovico ci sta così a suo agio e ne ha sì vivamente impressa l'inimmaginazione, che te lo dà alla luce con tutt'i caratteri di una vita presente e reale. E qui è il meraviglioso del genio ariostesco: rappresentare un mondo così straordinario con semplicità e naturalezza. Le condizioni di esistenza sono veramente fantastiche sino all'assurdo; ma, una volta ammesse quelle basi, il movimento storico diviene profondamente umano e naturale. Si vegga con che fine gradazioni psicologiche è condotto Orlando sino a perdere il senno; con che scala intelligente è rappresentato il dolore di Olimpia (x, 20), o la discordia de' pagani nel campo di Agramante. Perciò tutti quei personaggi ti stanno innanzi vivi e non puoi dimenticarli più. Alcuni anzi son divenuti caratteri comici proverbiali, come Rodomonte, Gradasso, Sacripante, Marfisa. Il poeta non

s'intromette niente nella sua storia, e, più che attore, è spettatore che gode alla vista di quel mondo, quasi non fosse il mondo suo, il parto della sua immaginazione. Indi quella perfetta obbiettività e perspicuità del mondo ariostesco, che è stata detta chiarezza omerica. L'arte italiana in questa semplicità e chiarezza ariostesca tocca la sua perfezione, ed è per queste due qualità che l'Ariosto è il principe degli artisti italiani, dico artisti e non poeti. Non dà valore alle cose, slegate dalla realtà e puro gioco d'immaginazione; ma dà un immenso valore alla loro formazione, e intorno vi si travaglia con la maggiore serietà. Non ci è così piccolo particolare che non tiri la sua attenzione e non ne abbia le sue ultime finitezze. Appunto perchè l'interesse è non nella cosa ma nella sua forma, la maniera sobria o comprensiva di Dante è abbandonata: e non hai schizzi, hai quadri finiti. Ciò che nel *Decamerone* ti dà il periodo, qui te lo dà l'ottava, di una ossatura perfetta, e congegnata a modo di un quadro, col suo protagonista, i suoi accessorii e il suo sfondo. Il Poliziano ti dà una serie di cui lascia il legame all'immaginazione; l'Ariosto ti dà un vero periodo, così distribuito e proporzionato che pare una persona. E l'effetto è non solo in quella ossatura materiale così solida e bene ordinata, ma in quell'onda musicale, in quella superficie scorrevole e facile, che ti fa giungere all'anima insieme coi fatti i loro motivi e i loro affetti. Nel secolo de' grandi pittori, quando l'immaginazione italiana mirava a dare all'immagine tutta la sua finitezza, l'Ariosto è pittore compito, che non ti lascia l'oggetto finchè non ne abbia fatto un quadro. E non è che cerchi effetti di luce o di armonia straordinari, o lusso di colori e di accessorii: non ci è ombra di affettazione o di pretensione; ci è l'oggetto per sè stesso, che si spiega naturalmente. Il poeta fissa l'esteriorità nel punto che è viva, quando cioè è atteggiata così e così per movimenti interni o esteriori; e non osserva, non riflette, non la scruta, non l'interroga, non cerca al di dentro, non la palpa, non la maneggia per volerla abbellire. Nessun movimento subbiettivo viene a turbare l'obbiettività del suo quadro, nessun movimento intenzionale. Non ci è il poeta; ci è la cosa che vive e si move; e non vedi chi la move, e pare si mova da sè. Questa sublime semplicità nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la divinità dell'Ariosto. E non è solo nel



minuto, ma nelle grandi masse. La sua vista rimane tranquilla e chiara ne' più bruschi e complicati movimenti d'insieme. Indi è che dipinge duelli, battaglie, giostre, feste, spettacoli, paesaggi, castella, con quella purezza e semplicità di disegno che dipinge le cose minime. Nelle ottave del Poliziano la superficie non ha più nulla di scabro, ma ti accorgi che è stata strofinata, leccata, lisciata, e si vede l'intenzione dell'eleganza. Qui la superficie è così naturalmente piana, che ti par nata a quel modo e che non possa essere altrimenti. Pigliamo ad osemplio la rosa:

Questa di verde gemma s'incappella;  
 Quella si mostra allo sportel vezzosa;  
 L'altra, che 'n dolce foco ardea pur ora,  
 Languida cade e il bel pratello infiora. (Giostra, I, 78)

Qui la rosa m'ha aria di una fanciulla civettuola, che prende questa o quell'attitudine per parer vezzosa. L' "incappollarsi", lo "sportello", quell' "ardere in dolce foco", sono immagini appiccatele da immaginazione umana. È la rosa non nella sua naturalezza immediata, ma come pare all'uomo. Ci si vede il lavoro dello spirito, che l'orna e la vezzeggia, la rosa passata attraverso lo spirito e uscite trasformata. Vedi ora nell'Ariosto, la rosa,

Che in bel giardin su la nativa spina  
 Mentre sola e sicura si riposa,  
 Nè gregge nè pastor se le avvicina:  
 L'aura soave e l'alba rugiadosa,  
 L'aria, la terra al suo favor s'inchina!  
 Gioveni vaghe e donne innamorate  
 Amano averne e seni e tempie ornate.  
 Ma non si tosto dal materno stelo  
 Rimossa viene o dal suo ceppo verde,  
 Che quanto avea dagli uomini e dal cielo  
 Favor, grazia e bellezza, tutto perde. (Fur., I, 42).

Questa è la storia o il romanzo della rosa. Il poeta ha aria non di descrivere, ma di raccontaro; e ti pone innanzi la cosa nella sua verità naturale, sì che niente paia oltrepassato, esagerato o trasformato. L' "alba rugiadosa", il "ceppo verde", la "nativa spina", i "gioveni vaghi", lo "donne innamorate", i "seni e le tempie", il "grogge", e "il pastore", sono tutte immagini naturali, distinte, plastiche, obbiettive, prodotte da una immaginazione impersonale, assorbita dallo spetacolo. E guarda alla movenza dell'ottava, con tanta semplicità che l'ultimo verso par ti



caschi per terra, come vil prosa, a quel modo che è cascata la rosa da quella sua altozza verginale. Gli è che qui eleganza, armonia, colorito non vengono da alcun preconcetto dello spirito, ma sono la forma stessa delle cose, non il loro ornamento o la loro veste, ma la loro chiarezza. Come le cose minime, così le grandi masse sono disegnate con la stessa perspicuità e purezza. Fra tante battaglie e duelli e incanti e paesaggi non trovi mai ripetizioni o reminiscenze, perchè ciascuna cosa è come un individuo perfettamente distinto o caratterizzato. Quadro, piccolo o grande che sia, prende la sua movenza o il suo colore dalla cosa rappresentata, e però ciascun quadro è in sè distinto e compiuto, condotto e disegnato negli ultimi particolari. Lo spirito ne' suoi preconcetti è limitato e produce la *maniera*, che ti pone innanzi non la cosa vista, ma il modo di guardarla, la visione: e perciò facilmente imitabili sono i poeti subbiettivi, no' quali prevale la maniera, come il Petrarca, il Tasso, il Marini, e simili. Al contrario inimitabile è l'Ariosto, che non ha maniera, perchè è tutto obbiato e calato nelle cose, e non ha un guardare suo proprio e personale. Anzi egli ha una perfetta bonomia, un'aria di raccontare alla schietta e alla buona, come le cose gli si presentano, senza mettervi niente di suo. Ha un ingegno poroso, che riceve e rende le cose nella evidenza e distinzione della loro personalità, senza che esse trovino ivi intoppo o alterazione. Perciò il suo ingegno è trasmutabile in tutte guise, non secondo il suo umore, ma secondo la varia natura delle cose. Con la stessa facilità o sicurozza vien fuori l'eroico, il tragico, il comico, l'idillico, il licenzioso, come qualità naturali delle cose anzi che del suo spirito. Di che viene l'evidenza miracolosa di questo mondo nella sua infinita varietà e libertà, e la sua società artistica nel suo insieme o nelle minime parti. L'evidenza è in quel coglier gli oggetti vivi, cioè in azione, e metterti innanzi tutti gli accessori essenziali, anch'essi in azione, cioè come movimenti, atteggiamenti o motivi: accessori, che Dante fa indovinare, e che qui si sviluppano nelle larghe pieghe dell'ottava. E perchè gli oggetti sono colti in azione o in movimento, le descrizioni sono rare e sobrio, o appena accennati i caratteri e i paesaggi, che sono l'uomo e la natura nel loro stato d'immobilità, o abbozzate lo intramesso e le commettiture e le circostanze facilmente intelligibili, o gli antecedenti



richiamati brevemente, e l'azione colta nel momento più interessante e condotta innanzi con le vele gonfie e con prospero vento. Mai non ti accade d'impaludare o di deviare: come in questo mondo par che non esistano limiti di spazio o di tempo, così nello stile non trovi intoppi o ingombri, e sei in acqua limpida e corrente. Tutto è succo e pieno di senso. Niente ci sta in modo asseluto: tutto è relativo e intenzionale, e concorre all'effetto, ora serio ora comico. L'effetto è quale tu lo puoi dare un mondo di sola immaginazione, al quale il poeta non prende altra partecipazione che artistica, che non ha alcuna relazione con le sue passioni o i suoi sentimenti. L'effetto è una viva curiosità sempre nutrita e accompagnata spesso da una tranquilla soddisfazione, come chi sa di sognare, e gli piace, e tiene gli occhi mezzo chiusi, immerso in quella contemplazione. Il sogno gli piace; pure non dico nulla al suo cuore e alla sua mente: è un dolce ozio dell'immaginazione. È un flutto d'immagini così vive e limpide, così naturali e così espressive, che ti tengono a sé e non ti concedono alcuna distrazione; e ti giungono portate da onde sonore, tra colori o tra mormorii che diletmano la vista e suonano deliziosamente nell'orecchio. Quel mondo è il tuo *rêve* o, per dirla con linguaggio tolto a quel mondo, è il tuo castello incantato, il tuo sogno dorato. L'impressione non è così profonda che oltropassi l'immaginazione e colpisca il tuo essere in ciò che di più serio ha il pensiero o il sentimento. La più gagliarda impressione ti suscita appena una emozione: nuvoletta nel suo formarsi già sciolta in quel limpido cielo. Di queste nuvolette leggiere, appena disegnate, è sparso il racconto; o sono movimenti subitanei che provocano una risata o una lacrima, immediatamente repressi o trasformati. Eccone qualche esempio:

— ... ti raccomando la mia *Fiordi*... —

Ma dir non puoi *ligi*; e qui finio.... (*Fur.*, XLII, 14).

Stese la mano in quella chioma d'oro,

E strascinollo a sé con violenza;

Ma, come gli occhi a quel bel volto mise,

Gli ne venne pietade e non l'uccise. (*Ivi*, XIX, 10).

Così subitane e così fugaci sono le tue emozioni, quando ti balzano innanzi certe immagini tenere. Si svoglia subito nel tuo cuore qualche cosa che si muove o che non puoi chiamare ancora sentimento, quando una nuova im-



magine ti avverte del gioco e ricaschi nella tranquillità della tua visione. Una delle creature più simpatiche dell'Ariosto è Zerbino, e, quando gli giunge addosso la spada di Mandricardo, ci è nel nostro cuore un piccol movimento, che risponde ai palpiti della sua Isabella; ma il poeta con una galanteria piena di grazia paragona la lunga e non profonda ferita al nastro purpureo, che partisce la tela d'argento ricamata dalla sua bella, e spegne in sul nascere quel movimento (XXIV, 66). La morte di Zerbino è una scena molto tenera, il cui sentimento troppo straziante è rintuzzato da immagini graziosissime. Isabella è china sul morente; il poeta la guarda, e la trova pallidetta come rosa:

Rosa non còlta in sua stagion, sì ch'ella  
Impallidisca in su la siepe ombrosa. (Fur., XXIV, 80).

Zerbino, morendo, nella sua disperazione manda un ultimo sguardo pieno di passione all'amata:

Per questa bocca e per questi occhi giuro,  
Per queste chiome onde allacciato fui... (XXIV, 79).

Talora è una sola circostanza, ben collocata, che dal sentimentale ti gitta nell'immagine:

E straccia a torto l'auree crespè chiome. (XXIV, 86).

A questo ufficio adempiono specialmente i paragoni, che nel più vivo dell'emozione te ne distraggono e ti presentano un altro oggetto. Saeripante nel suo dolore paragona la verginella alla rosa. Angelica incalzata da Rinaldo pare una cavriola fuggente, che abbia veduta la madre sottò i denti del pardo:

Ad ogni sterpo, che passando tocca  
Esser si crede all'empia fera in bocca. (I, 34).

L'impasto leone, l'uscito di tenebre serpente, l'orsa assalita nella petrosa tana, il vase a bocca stretta e a lungo collo, onde l'acqua esce a goccia a goccia (XVIII, 178; XVII, 11, XIX, 7, XXIII, 113), e simili spettacoli, non nuovi e non originali, come presso Dante, ma di apparenze e movenze vivacissime, sono gagliarde diversioni e distrazioni che riconducono la vita al di fuori anche nel maggiore strazio della passione. Veggasi nel canto 45 (31 e sgg.) il lamento di Bradamante che è una vera canzone elegiaca, sparsa di amabili paragoni. Quell'occhio vagante, che cerca sè stesso nella natura, ha già



rasciutte le lacrime. Onde nasce quel tono generale del sentimento, più vicino all'olegiaco e all'idillico che all'eroico e al tragico: ciò che è conforme non pure alla natura impressionabile e tenera del poeta, ma alla stessa tendenza dell'arte, dal Petrarca in qua. Anche la natura rimane tutta al di fuori e non ti cerca l'anima, com'è il giardino di Alcina (VI, 20), e il paradiso terrestre. Ci è l'immagine, non ci è il sentimento:

Zaffir, rubini, oro, topazi e perle  
E diamanti e crisoliti e iacinti  
Potriano i fiori assinigliar che per le  
Liete piagge v'avea l'aura dipinti....

Cantan fra' rami gli augelletti vaghi  
Azzurri e bianchi e verdi o rossi e gialli,  
Murmuranti ruscelli o cheti laghi  
Di limpidezza vincono i cristalli. (XXXIV, 49).

Qual è il suono che manda questa natura? quali impressioni? quali ispirazioni? Astolfo fra tanta bellezza guarda e passa, e non gli si move il core che di meraviglia alla vista di un muro che è tutto di una gemma:

Più che carbonchio lucida o vermiglia,  
O stupenda opra! o dedalo architetto! (XXXIV, 53).

Non hai dunque il sentimento della natura, come non hai il sentimento della patria, della famiglia, dell'umanità, e neppure dell'amore, dell'onore. In luogo del sentimento hai la sentenza morale, che è la sua astrazione, il sentimento naturalizzato e cristallizzato in bei versi, come:

Il miser suolo  
Dar facile credenza a quel che vuole. (I, 56).

Ecco magnifiche sentenze intorno all'amore:

Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,  
E l'invisibil fa vedere Amore. (I, 56).

Che non può far di un cor ch'abbia soggetto  
Questo crudele e traditore Amore?... (IX, 1).

Che dolcemente nei principi applaude,  
E tesse di nascosto inganno e fraude. (XIII, 4).

Amor, che sempre  
D'ogni promessa sua fu discale,  
E sempre guarda come involva o stempro  
Ogni nostro disegno razionale.... (XIII, 20).



Io dico e dissi e dirò fin ch'io viva,  
 Che chi si trova in degno laccio preso....  
 Pur che altamente abbia locato il core,  
 Pianger non dee, se ben languisce e muore. (*Fur.*, XVI, 2).

Chi mette il piè sull'amorosa rania,  
 Cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'alc:  
 Chè non è in somma Amor se non insania,  
 A giudizio do' savi universale. (XXIV, 1).

Oh gran contrasto in giovenil pensiero  
 Désir di lauda ed impeto d'amore!  
 Nè, chi più vaglia, ancor si trova il vero,  
 Chè resta or questo or quel superiore. (XXV, 1).

Amor sempre rio non si ritrova:  
 Se spesso nuoce, anco talvolta giova. (XXV, 2).

La lunga assenza, il veder vari luoghi.  
 Praticare altre femino di fuore,  
 Par che sovente disacerbi e sfoghi,  
 Dell'amorose passioni il core. (XXVIII, 47).

Amor dee far gentile un cor villano,  
 E non far d'uu gentil contrario effetto. (XXXII, 93)

Queste sentenze non sono osservazioni profonde e originali, ma luoghi comuni assai bene versificati, che non lasciano alcun vestigio di sè. Il sentimento, ora condensato in una sentenza, ora tradotto in una immagine, appena nato, si dissolve. Non mancano tratti sentimentali, come è la risposta di Dardinello a Rinaldo (xviii, 140), o di Agramante a Brandimarte (xli, 42, sgg.), o i lamenti di Olimpia (x, 27), o di Orlando (xxiii, 126) o di Cloridano (xviii, 171), così musicali ed elegiaci; ma stanno come involuppati in quel mare fantastico e naufragati sotto a quei flutti d'immagini. Sono voci d'angoscia e di passione, che prima di giungere a noi già si confondono col rumore delle onde e diventano visibili: sono immagini. Un ultimo esempio ce lo dà Orlando, che, piangendo o chiamando Angelica, la paragona ad un'agnella smarrita o ci fa intorno de' ricami (viii, 76).

In una società così poco sentimentale, così superficiale e mobile, e così ricca d'immaginazione come povera di coscienza, si può concepire quale viva ammirazione dovessero destare questi quadri plastici. La nuova letteratura, iniziata in quei giri musicali del *Decamerone*, si contemplava e si ammirava in queste flessuose ottave, dove la vita nella sua rapida vicenda è così palpabile e così lim-



vida. *Procul este, profani*. Nessuna ombra del reale, nessuna spettro del presente; nessuna voce profonda del cuore o della mente venga a turbare questa danza serena. Siamo nel regno della pura arte: assistiamo a' miracoli dell'immaginazione. Il poeta volge le spalle all'Italia, al secolo, al reale e al presente, e naviga, come Dante, in un altro mondo; e quando dalla lunga via ritorna, si circonda, come d'una corona, di poeti e di artisti: vera immagine di quella Italia, madre della cultura e dell'arte, a cui egli presentava l'*Orlando*. Ma Dante si traeva appresso nell'altro mondo tutta la terra: la patria lo inseguiva anche colà ce' suoi fantasmi. Ludovico naviga con la testa scarica o il cuore tranquillo, come un pittore che viaggia e dipinge quello che vede. Ciò che gli fa tremare la mano, ciò che gli fa battere il cuore, è questo solo pensiero: — Quello che mi sta nella testa, quello che io vedo così bene qua dentro, uscirà così sulla tela? — E tocca e ritecca sino alla morte, scontento, inquieto: perchè non è tranquillo, chi ha qualche cosa a realizzare sulla terra. Ciò che Ludovico ha a realizzare non è questo e quel contenuto nella sua realtà e serietà. Il mendo cavalleresco è per lui fuori della storia, libera creatura della sua immaginazione. Ciò che ha a realizzare in quello è la forma, la pura forma, la pura arte, il segno di quel secolo e di quella società, la Musa del Risorgimento. El ha tutte le qualità da ciò. Ha sensibilità più che sentimento, ha impressioni ed emozioni più che passioni, ha vista chiara più che profonda, ha l'anima tranquilla, sgombra di ogni preoccupazione, piena di fantasia, allegra nella produzione e tutta versata al di fuori nei suoi fantasmi. È lo spirite non ancora consapevole, che vive al di fuori e si espande nel mondo e s'immedesima con quello e lo riflette puro con brio giovanile. Così è venuto fuori quasi di un getto, quasi per generazione spontanea, questo mondo cavalleresco, sorriso dalle grazie, di una freschezza eterna, tolto alle ombre e a' vapori e a' misteri del medio evo e illuminato sotto il cielo italiano di una luce allegra e soave. Niente è uscito dalla fantasia moderna che sia comparabile a questo limpido mendo omerico. Il Risorgimento realizzava il suo sogno, la nuova letteratura avea trovato il suo mondo.

E che cosa voleva questa nuova letteratura? Non voleva già questo o quel contenuto. Era scettica e cinica, e cre-



deva solo all'arte. E l'Ariosto le dava questo mondo dell'arte in un contenuto di pura immaginazione.

Ma non ci accostiamo molto a questa bella esteriorità. Se ci mettiamo sopra la mano, la ci fugge come ombra; o se guardiamo al di sotto, pare non ci sia nulla. Quando leggi Omero, senti uscirne, non sai come, le mille voci della natura, che trovano un'eco nelle tue fibre, e sembrano le tue voci, le voci della tua anima. Gli è che ivi la forma è esso medesimo il contenuto, o il contenuto sei tu, è vita della tua vita, è sangue del tuo sangue: Qui il contenuto è un giuoco della immaginazione, e non ti ci profondi o non ti ci appassioni, appunto perchè hai il sentimento che è un giuoco. Talora sta per spuntarti la lacrima, quanto ti svegli di un tratto e scoppi in una risata.

Pare, ma non è vero, che al di sotto di questa bella esteriorità non ci è nulla. Al di sotto ci è Momo, ci è lo spirito di Giovanni Boccaccio.

L'elemento dell'arte negativo e dissolvente avea già percorso tutto il suo cielo a Firenze, giunto sino alla pura buffoneria. Il Boccaccio, il Sacchetti, il Magnifico, il Pulci, il Berni hanno il proposito espresso della caricatura, hanno innanzi un mondo reale, di cui mettono in rilievo il lato comico. L'Ariosto non ha intenzione di mettere in gioco la cavalleria, come fece il Corvautes; e nel suo mondo s'incontrano episodi comici, e anche licenziosi, o anche grotteschi, come la Gabrina (XX, 107-XXIV, 45), con la stessa indifferenza che s'incontrano episodi tragici ed elegiaci. Ma, se il suo riso non è intenzionale, non è neppure un semplice mezzo di stile per divertire i lettori buffoneggiando, come fece poi il Berni nel suo *Orlando*. Il suo riso è più serio e più profondo.

È il riso dello spirito moderno, diffuso sul soprannaturale di ogni qualità; è, se non ancora la scienza, il buon senso, generato da un sentimento già sviluppato del reale e del possibile: è il riso precursore della scienza.

Ludovico è innanzi tutto un artista. A questo mondo cavalleresco egli non ci credo; pur so ne innamora, ci si appassiona, ci vive entro, ne fa il suo mondo, più serio a lui che tutto il mondo che lo circonda. Ma è un amore, un interesse semplicemente di artista. La sua immaginazione se lo assimila, ne acquista una piena intelligenza, fa e disfà, compone o ricompono, con assoluta padronanza,



come materia di cui conosce tutti gli elementi e che atteggia e configura a suo genio. La materia, in Dante così resistente e scabra, qui perde i suoi angoli e lo suo punte, e, come cera, ricevo tutte le impressioni. L'immaginazione le si accosta sgombra di ogni preconceito e di ogni intenzione, e vi si cala e vi si obblia, e pare non sia altro che la stessa materia. Il creatore è scomparso nella creatura. L'obbiettività è perfetta. Ma guarda beno, e vedrai sulla faccia di quella creatura la fisonomia poco riverente di colui che l'ha creata, e che in certi momenti pare si burla della tua emozione o ti squadri la mano. Non sai se è di te che si burla o della sua creatura; e, a ogni modo, ci mette una grazia, che gli daresti un bacio. La burla ti coglie improvviso, nella maggiore serietà della rappresentazione. Una barzelletta, un motto ti disfà in un istante le creazioni più interessanti; e ti avviene così spesso, che non ti abbandoni più e prendi guardia, e ti avvezzi a poco a poco a quell'ambiente equivoco nel quale si aggira pol mondo. Quando l'autore sembra interamente scomparso nella sua creazione, tu non te la lasci fare, e sai che un bel momento metterà fuori il capo e ti farà una smorfia. Di sotto a quella obbiettività omerica si sviluppa di un tratto sotto forma d'ironia l'elemento subbiettivo o negativo.

Cosa è dunque questo mondo? È la sintesi del risorgimento dello sue varie tendenze. È il medio evo, il mondo chiamato barbaro, il passato, rifatto dall'immaginazione e disfatto dallo spirito. Ci è lì dentro quel sentimento dell'arte, quel culto della forma e della bellezza, quella obbiettività di una immaginazione giovane, ricca, analitica, pittoresca, che caratterizza la nuova letteratura, che genera i miracoli della pittura e dell'architettura, e che li giunge alla sua perfezione, congiunta con lo splendore e con l'armonia la massima semplicità e naturalezza di disegno. E c'è insieme quell'intimo senso dell'uomo e della natura o del reale, che ti atteggia il labbro ad un ghigno involontario, quando ti vedi sfilare innanzi un mondo fuori della natura e fuori dell'uomo, generato dalla tua immaginazione. Tu ammassi le nuvole, tu le configuri, tu formi i magnifici spettacoli; o tu te la ridi, perchè sai che quel mondo sei tu che lo componi, o non ci vedi altra serietà se non quella che gli dà la tua immaginazione. Tu sei a un tempo fanciullo e uomo. Come fanciullo, senti



bisogno di esercitare la tua immaginazione, e formi soldati e castelli e ci fantastichi intorno; ma ecco sopraggiungere l'uomo, che ti fa un ghigno, e quel ghigno vuol dire: — Sono soldati e castelli di carta. — La cultura è nel suo fiore, l'immaginazione è nel maggior vigore della sua espansione ed opera i più grandi miracoli dell'arte; ma lo spirito è già adulto, materialista e realista, incredulo, ironico, e si trastulla a spese della sua immaginazione. Questo momento dello spirito moderno, che ricomponè il passato non come realtà ma come arte, e, appunto perchè semplice gioco d'immaginazione o arte pura, lo perseguita della sua ironia, è la vita interiore del mondo ariostesco, è il suo organismo estetico. Prendi un quadro di Raffaello ed un sonetto del Berni, ed avrai accentuati gli estremi tra' quali erra questa unità superiore, dove sono fusi e temperati ciò che è troppo ideale nell'uno e ciò che è troppo grossolano nell'altro. La quale fusione è fatta con gradazioni così intelligenti e con passaggi così naturali, e il lettore fin dal principio vi è così ben preparato, che non hai dissonanze o stonature; e niente ti urta, perchè il poeta opera senza coscienza o intenzione, e concepisce a quel modo naturalmente, ed è lui medesimo l'unità che comunica al suo mondo.

Vedi come concepisce. Il protagonista non è il savio Orlando, ma Orlando matto e furioso. Questo tipo della cavalleria, così trasformato, è già una concezione ironica. Ma guarda ora come vien fuori questa concezione. Il momento della pazzia è rappresentato con tale realtà di colorito, che la tua illusione è perfetta. Ci si vede una profonda conoscenza della natura umana nelle sue più fine gradazioni. È un *crescendo* di particolari e di colori, che ti rendono naturalissimo un fatto così straordinario. "Venuto in furore e matto", il poeta te lo abbandona alle risate del pubblico. Ad una scena tenera succede la più schietta allegrezza comica: la caricatura spinta sino alla buffoneria. Anche il modo come Orlando riacquista il senno ha un profondo senso comico. Secondo le tradizioni del medio evo, l'uomo non può trovare la pace che nell'altro mondo. È la base della *Divina commedia*. Il poeta materializza questo concetto e lo rende comico, cavandone la bizzarra concezione che ciò che si perde in terra si ritrova nell'altro mondo. Di qui il viaggio di Astolfo sull'ippogrifo nell'altro mondo, che è una vera parodia del



viaggio dantesco. Il fumo e il puzzo gli impedisce di entrare nell'inferno; ma all'ingresso trova le prime peccatrici, punite, come Lidia, per la soverchia crudeltà verso gli amanti. (*Fur.*, XXXIV, 11). È il concetto della Francesca da Rimini preso a rovescio e divenuto comico. Poi sale al paradiso terrestre, e in un bel palagio di gemme trova san Giovanni evangelista, Enoch ed Elia, che gli danno alloggio in una stanza e provvedono di buona biada il suo cavallo, e a lui danno frutti di tal sapore,

ch'a suo giudizio senza  
Scusa non sono i duo primi parenti  
Se per quoi fâr si pocò ubbidienti. (XXXIV, 60).

Astolfo vi trova buon cibo, buon riposo e *tutt' i comodi*. È il paradiso terrestre materializzato. Di là, *uscito del letto* (*ivi*, 61), con san Giovanni ascende sulla Luna. Qui la parodia prende forma satirica, senza fiele e in aria scherzosa. In un vallone è ammassato ciò che in terra si perde:

Le lacrime e i sospiri degli amanti,  
L'inutil tempo che si perde a gioco,  
E l'ozio lungo d'uomini ignoranti,  
Vani disegni che non han mai loco,  
I vani desiderî sono tanti,  
Che la più parte ingombran di quel loco:  
Ciò che insomma quaggiù perdesti mai,  
Là su salendo ritrovar potrai. (XXXIV, 75).

Per comprendere questa ironia, bisogna ricordare che la Luna era come un castello di Spagna o un castello in aria nelle idee popolari, e anche oggidì uno che vive nelle astrattezze si dice che sta nel regno della Luna. Là si trova in varie ampolle un liquore sottile e molle, che è il senno che si perde in terra.

Di sofisti e di astrologhi raccolto  
E di poeti ancor ve n'era molto. (XXXIV, 85).

Chiama sofisti i filosofi e li mette a un mazzo con gli astrologhi e i poeti. Dove il medio evo vedea il maggior senno, egli vede vacuità e astrazione. La fine è di una schietta allegria.

E vi son tutte le occorrenze nostre;  
Sol la pazzia non v'è poca nè assai,  
Chè sta qua giù, nè se ne parte mai. (XXXIV, 81).



L'ironia colpisce anche Angelica, la figliuola del maggior re del Levante, l'amata di Orlando, di Rinaldo, di Sacripante, di Ferrau, che finisce meglio di un povero fante. La scena comincia nel Boiardo con le più eroiche apparenze della cavalleria: giostre, tornei, duelli; con Carlomagno circondato de' suoi paladini, tra il fiore dei cavalieri di Francia, di Spagna, di Lamagna, d'Inghilterra, tra cui pompeggia la figura di Angelica, la reina del racconto; e va a finire in un idillio, negli amori di Angelica e Medoro. Ciò che nel Boiardo ha proporzioni epiche e cavalleresche, soprattutto nelle battaglie di Albracca, passando nel cervello di Ludovico, si trasforma in una concezione ironica.

Anche nella guerra tra Carlo e Agramante, unità esteriore e meccanica del poema, la cavalleria è guardata da un aspetto comico. Il lato eroico della cavalleria è l'individualità, quella forza d'iniziativa che fa di ogni cavaliere l'uomo libero, che trova il suo limite in se stesso, cioè a dire nelle leggi dell'amore e dell'onore, a cui ubbidisce volontariamente. Togli il limite, e l'iniziativa individuale diviene confusione e anarchia: l'eroico diviene comico. Il cavaliere non ubbidisce più che a' suoi istinti e passioni; si sviluppa in lui la parte bestiale: nascono collisioni o attriti del più alto effetto comico. Il concetto è già adombrato con brio nel ritratto della Discordia, capitata da san Michele in un convento di frati, *tra santi uffizi e messe*:

Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati  
Notai procuratori ed avvocati. (XIV, 83, 85),

Questa scena, dove sono attori san Michele, il Silenzio, la Frode, la Discordia, è ammiratissima per originalità di concezione e fusione di colori:

Dovunque drizza Michel angel l'ale,  
Fuggon le nubi e torna il ciel sereno:  
Gli gira intorno un aureo cerchio, quale  
Veggiam di notte lampeggiar baleno. (XIV, 78).

Versi stupendamente epici, che vanno digradando fin nel satirico con naturali mutamenti di tono. Ed è un satirico ancora più efficace, perchè non ci è apparenza d'intenzione satirica, anzi ci si rivela una bonomia, un'aria senza malizia, dov'è la finezza dell'ironia ariostesca. La Discordia fa il suo mestiere, o ne viene la famosa scona nel campo di Agramante, rimasta proverbiale, dove è il



vero scioglimento dell'azione, il motivo interno della dislocazione e della sconfitta dell'esercito pagano (xxvii, 39 e sgg.). I movimenti comici in questa scena sono più nelle cose che nelle frasi, fondati su quel subitaneo e impreveduto delle impressioni e degli istinti, che toglie luogo alla riflessione e spinge i cavalieri gli uni contro gli altri. Rodomonte è il più spiccato carattere di questo genere, ed è rimasto proverbiale: mistura di forza e di coraggio e di bestialità. Le sue imprecazioni contro le donne, la sua credulità o sciocchezza nel fatto d'Isabolla, la sua comica lotta col pazzo Orlando, la sua scurrilità e grossolanità verso Bradamante (xxvii, 119; xxviii, 25; 46; xxxv, 46) sono tratti felicissimi, che mettono in evidenza il cavaliere errante nel suo aspetto comico: materia gigantesca, vuota di senno, grossolana e bestiale. Il contrapposto è Ruggiero, *di virtù fonte*, nel quale il poeta ha voluto rappresentare la parte seria ed eroica del cavaliere: leale, gentile, magnanimo. Nella sua concezione ci entra un po' l'Achillo omerico, un po' Damone e Pizia, Quinzio e Flaminio, collisione tra l'onore e l'amore, tra l'amore e l'amicizia, da cui escono molti effetti drammatici. Ma chi ha studiato un po' Ludovico come si dipinge egli medesimo, vede che l'uomo è al di sotto del poeta, nè in lui ci è la stoffa da cui escono le grandi figure eroiche, nè ci è nel suo tempo. Manca al suo eroe prediletto semplicità e naturalezza: l'eroico va digradando nel fantastico e nell'idillico. Perciò il suo Ruggiero non ha potuto togliere il posto a Orlando e Rinaldo, gli eroi dell'antica cavalleria; e malgrado le sue simpatie pel fondatore di casa d'Este, l'interesse è assai più per Orlando e Rodomonte, creazioni geniali e originali.

L'ironia è non solo nella concezione fondamentale del poema, ma negli accessori cavallereschi. L'amore di Orlando verso Angelica è stato perfettamente cavalleresco, sì che, avendola per molto tempo in sua mano, non le ha tolto l'onore, almeno secondo che Angelica ne assicura Scarpante, il quale dal canto suo non vuole essere così sciocco (I, 57), Doralice piange la morte di Mandricardo; ma, se non fosse vergogna, andrebbe *forse* a stringer la mano a Ruggiero:

Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,  
 Ma potrebbe esser stato di leggiero.... (XXX, 72).  
 Per lei buono era vivo Mandricardo;  
 Ma che ne volea far dopo la morte? (XXX, 73).



Un riso scettico aleggia sulle virtù cavalleresche e sui grandi colpi de' cavalieri, quei gran colpi *ch'essi soli sanno fare*. Una frase, un motto scopre l'ironia sotto le più serie apparenze. È un riso talora a fior di labbra, appena percettibile nella serietà della fisionomia.

Questo risolino, che quasi involontariamente erra tra le labbra e non si propaga sulla faccia e non degenera che assai di rado in aperta e sonora risata, questa magnifica opposizione artistica che ti dà tutta l'apparenza o l'illusione della realtà nello cose più strano o assurde; tutto questo, fuso insieme senz'aria d'intenzione e di malizia e con perfetta bonarietà, ti mostra la concezione come un corpo in movimento e cangiante, che non puoi fissare e definire, più simile a fantasma che a corpo. Non sai se è cosa seria o da burla; pur ti piace, perchè, mentre la tua immaginazione è soddisfatta, il tuo buon senso non è offeso, e contempi lo vago fantasie egrogiamente dipinte di secoli infantili col risolino intelligente di un secolo adulto.

Questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore o non amore; queste mende della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umoristica profonda e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e ne' mozzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni o a' trastulli della sua immaginazione. Ci è in lui la coscienza che il suo lavoro è così serio artisticamente, come è serio il lavoro di Omero, di Virgilio o di Dante; e ci è insieme la coscienza che è un lavoro semplicemente artistico, e perciò, dal punto di vista del reale, uno scherzo, o, come dicea il Cardinale Ippolito, una corbelleria. E sarebbe stata una corbelleria, se l'autore avesse voluto dargli più serietà che non portava o fondarvi sopra una vera epopea. Ma la corbelleria diviene una concezione profonda di verità, perchè il poeta è il primo a riderne dietro la tela, ed ha l'aria di beffarsi lui do' suoi uditori. Questo stare al di sopra del mondo, e tenerne in mano le fila, e fare e disfare a talento, considerandolo non altrimenti che un arsenale d'immaginazione, è ciò che diceasi capriccio e umoro. Se non che il poeta è zimbello spesso della sua immaginazione, e si obblia in quel suo



mondo, e gli dà l'ultima finitezza. Di che nasce che l'umore piglia la forma contenuta dell'ironia, e tu ondeggi in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtù, voro e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie: passioni, caratteri, mezzi e fini; superficie meravigliosa per chiarezza, semplicità e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispere come un fantasma, cacciato via da una frase ironica: dispere, ma dopo di avere destata la tua ammirazione o suscitata in te molte emozioni. In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un così alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno. E perchè questo è fatto senza espressa intenzione, anzi con la bonomia e naturalezza di chi sente o concepisce a quella guisa, i due mondi non sono tra loro in antitesi, come nel Cervantes, ma convivono, entrano l'uno nell'altro, sono la rappresentazione artistica dell'un mondo con sopravvi l'impronta dell'altro. In questa fusione più sentita che pensata, e che fa dell'autore e della sua creazione un solo mondo armonico perfettamente compenetrato, sta la verità e la perpetua giovinezza del mondo aristoteseo, per la sua eccellenza artistica il lavoro più finito dell'immaginazione italiana, e per il profondo significato della sua ironia una colonna luminosa nella storia dello spirito umano.

## XIV.

## LA MACCARONEA.

Monte Ludovico componeva il suo *Orlando a Ferrara*, Girolamo Folengo vi faceva i primi studi sotto la guida di un tal Coccio. Era di Cipada, villaggio mantovano, di famiglia nobile e agiata. Strinse conoscenza con Ludovico. Comparivano allora in istampa la *Spagna*, il *Buovo*, la *Trebisonda*, l'*Ancroia*, il *Morgante*, il *Mambriano del Cieco* di Ferrara, l'*Orlando innamorato*. Avea il capo pieno di romanzi più che di grammaticea, e pensò rifare l'*Orlando innamorato*; ma, saputo del Borni, smise per allora. Andato in istudio a Bologna, fu discepolo del Pomponazzo, che dava bando al soprasensibile e al soprannaturale e pre-



dicava il più aperto naturalismo. Gli studenti erano ordinati a modo di casta, con le loro leggi e privilegi, capi i più arrischiati e baldanzosi, tra' quali era un giovane mantovano, chiamato con lo stesso nome di Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, che lo tenne a' battesimo. Vive erano tra loro lo reminiscenze cavalleresche, rinfrescate dalla lettura; e duelli, sfide, avventure, imprese amorose, erano una parte della loro vita, più interessante che le lezioni accademiche. Fra tanti capi ameni ci era Girolamo, che per le sue eccentricità si fe' mandar via da Bologna, e non fu voluto ricevere in casa il padre, sicchè finì frate in Breseia, ribattezzatosi Teofilo. Ma ne fuggì con una donna, e ricomparso nel secolo, per campare la vita si diè a scriver romauzi sotto il nome di quel tal Cocaio, postogli a' fianchi, Cassandra inascoltata, dal padre, e di Merlino, il celebre mago de' romanzi di cavalleria. Ebbe fama, ma quattrini pochi; e Merlino il *Pitocco* (Limerno Pitocco), come si chiama nel suo *Orlandino*, stanco della vita errante, si rifece frate, scrisse poesie sacre, e morì pentito e confesso e da buon cristiano, come il Boccaccio.

Merlino, o piuttosto Teofilo, o piuttosto Girolamo, era, come vedete, uno di quegli uomini che si chiamano *scapestrati*, e fin dal principio perdono l'orizzonte, e fanno una vita *sbagliata*. Messosi fuori di ogni regola e convenienza sociale, in una vita equivoca, non laico e non frate, tra miseria e dispregio, si abbrutì, divenne cinico, sfrontato e volgare. Trattò la società come nemica, e le spuntò sul viso, prorompendo in una risata preta di bile. Ridere a spese delle forme religiose e cavalleresche era moda: egli ei mise intenzione e passione. Ciò che negli altri era colorito, in lui fu lo seopo. E a questa intenzione furono armi una fantasia originale, una immaginazione ricca e una vena comica tra il buffonesco e il satirico. La sua prima concezione, come ci assicura quel tal Cocaio, fu l'*Orlandino* o le gesta del piccolo Orlando, poema in ottava rima o in otto capitoli. Lo chiama la prima deca *autentica* di Turpino, stimando apocrife tutte le storie in voga, eccetto quelle del Boiardo, del Pulci, dell'Ariosto e del Cieco da Ferrara:

Apocrife son tutte, e le riprovo,  
 Come nemighe d'ogni veritate;  
 Boiardo, l'Ariosto, Pulci, e'l Cieco  
 Autenticati sono; ed io con seco. (Orlandino, I, 21).



Ma Orlando nasce al settimo capitolo, e, quando comincia appena a vivere, finisce il poema. Forse il poco successo gli tolse la voglia di andar innanzi. La forma è orrida, irta di barbarismi e solecismi, e confessa egli medesimo che i lettori vi trovavano

Oscuri sensi ed affettate rime. (Orlandino, VI, 1).

— Ma che colpa ci ho io? — soggiunge Morlino

Non tutti Sannazzari ed Ariosti,  
Non tutti son Boiardi ed altri eletti,  
Li cui sonori accenti fur composti  
De l'alma Clio negli ederati tetti,  
Tetti si larghi a lor, a noi si angosti;  
E rari son pur troppo gli entro accetti! (Ivi, VI, 2).

Ho riportato questi versi come esempio. Era di scarsa coltura, e lo chiamavano per istrazio il *grammatico*,

Che tant'è dire quanto — son puro asino — (ivi, VI, 58).

e, poco studioso della lingua, chiamava chiacchiaroni i toscani (ivi, I, 8), che accusavano lui di lombardismi e latinismi:

Tu mi dirai, lettor, ch'io son lombardo  
E più sboccato assai d'un bergamasco:  
Grosso nel proferir, nel scriver tardo,  
Però dal Tosco facilmente i' casco. (Ivi, IV, 89).

Una lingua cruda, che è una miscela di voci latine, lombarde, italiane e paesane senza gusto e armonia; uno stile stecchito, asciutto, lordo e plebeo, spiegano la fredda accoglienza di un pubblico così colto e artistico. Il concetto è la difesa delle inclinazioni naturali contro le restrizioni religiose, con pitture satiriche de' chierici, che *ieiunium praeedicant ventre pleno* (ivi, VIII, 4). Vi penetrano alcune idee della Riforma, come nella preghiera di Berta, non a' Santi, die' ella, ma a Dio (ivi, VI, 41, 46), e mescolate con invettive e buffonerie a spese de' frati o *capuzzati* (ivi, VI, 58), con bile e stizza di frate sfratato. Il che non procede da fede intellettuale e non da indignazione di animo elevato, ma da scioltezza di costumi e di coscienza. Veggasi ad esempio il ritratto di Griffarrosto (VIII, 1), allusione al Priore del suo convento: ritratto osceno e bilioso, tra il ringhio del cane e gli attacchi senza vergogna della scinimia. La sua caricatura de' tornei cavallereschi, concepita con brio, eseguita in forma stentata e grossolana, rivela una fantasia originale a cui mancano gl'istrumenti.



Riuscitogli male l'italiano, tentò un poema in latino, e smise subito. In ultimo trovò il suo istrumento: una lingua senza grammatiche e senza dizionari, e di cui nessuna avea a chiedergli conto; una lingua tutta sua, trasformabile a sua posta, secondo il bisogno del suo orecchio e della sua immaginazione: dico la lingua maccaronica.

Il latino era allora lingua viva nelle classi colte e diffusa. Sannazzaro, Vida, Fracastoro, Flaminio erano nomi sonori più che il Berni o l'Ariosto o il Boiardo. Se in Firenze l'italiano avea vinta la prova, nelle altre parti d'Italia il latino avea ancora la preminenza. In quella dissoluzione generale di credenze, d'idee, di forme, la buffoneria penetrò anche nelle due lingue, e ne uscì una terza lingua, innesto delle due, possibile solo in Italia, dove esse erano lingue note e affini. Avemmo adunque il pedantesco, un latino italianizzato, e il maccaronico, un italiano latinizzato, con mal definiti confini, sì che talora il pedantesco entra nel maccaronico e il maccaronico nel pedantesco. Tentativi infelici e dimenticati, quando nel 1521, cinque anni dopo l'*Orlando Furioso*, uscì in luce la *Maccaronea* di Merlin Coccaio, e fece tale impressione che in quattro anni se ne fecero sei edizioni.

La *Maccaronea* nel principio è l'*Orlandino*, mutati i nomi. A quel modo che Milone rapisce Berta e poi la lascia, o Berta gli partorisce Orlando; Guido, discendente di Rinaldo, rapisce Baldovina, figlia di Carlomagno, e fugge con lei in Italia, accolti ospitalmente da un contadino di Cipada, patria appunto del nostro Merlino. Guido lascia Baldovina, cercando avventure, ed ella muore dopo di aver partorito Baldo. Fin qui l'*Orlandino* e la *Maccaronea* vanno insieme; ma qui l'*Orlandino* finisce subito, e la trama è ripigliata e continuata nella *Maccaronea*. Baldo, come Orlandino, ha molta forza e coraggio e si gitta a imprese arrischiate. Ha parecchi compagni, tra quali Fracasso, che ricorda Morgante da cui discende, e Cingar, che ricorda Margutte. Dicono che sotto questi nomi si celino gl'irrequieti studenti di Bologna, capitanati da quel Francesco mantovano, che sarebbe Baldo. Fatto è che, date e ricevute molte busse, Baldo è messo in prigione. Cingar, vestito da frate, lo libera. Eccoli tutti per terra e per mare cavalieri erranti, e compiono audaci imprese. Baldo distrugge corsari, estermine le fate, ritrova Guido suo padre fatto romito, che gli predice grandi

destini (*Baldus*, XVIII, 187), va in Africa, scopre le fonti del Nilo (*ivi*, XXIII, 103), scende nell'inferno. Giunto co' suoi in quella parte dell'inferno dove ha sede la menzogna e la ciarlataneria e dove stanno i negromanti, gli astrologi e i poeti, Merlino trova colà il suo posto e pianta i suoi personaggi e finisce il racconto.

Abbandonarsi alla sua sbrigliata immaginazione e accumulare avventure è a prima vista lo scopo di Merlino, come di tutt'i romanzieri di quel tempo. Anzi di avventure ce n'è troppe, e fra tanti intrighi l'autore paro talora intricato e stanco. Ti senti sbalzato altrove, prima che abbi potuto ben digerire il cibo messoti innanzi. Molte avventure sono reminiscenze classiche e cavalleresche, ma rifatto e trasformato in modo originale; e il tutt'insieme è originalissimo. Cominciamo con Carlomagno e i Paladini, ma dopo alcuni libri o canti ci troviamo in Cipada, con l'immaginazione errante fra Mantova, Venezia, Bologna, e con innanzi l'Italia con la sua scorza da medio evo penetrata da uno spirito cinico e dissolvente. Le forme sono epiche, ma caricate in modo che si scopre l'ironia. La caricatura non è un semplice sfogo d'immaginazione comica e buffonesca, come le avventure non sono un semplice stimolo di curiosità: ci è una intenzione che penetra in quei fatti e in quelle forme e se li assoggetta: ci è la parodia.

Baldo è l'ultimo di quella serie di cavalieri erranti, che comincia con Aiace, Achille, Teseo, continua con Bruto, Pompeo e gli altri eroi celebrati da Livio e Sallustio, e va a finire in Orlando e Rinaldo, da cui discende Baldo. La sua missione è di purgarè la terra da' mostri, dagli assassini e dalle streghe. La cavalleria è l'istrumento divino contro Luciferò. Baldo vince i corsari, atterra i mostri, uccide le streghe e debella l'inferno. Tutto questo è raccontato con un suono di tromba così rumoroso, con un accento epico così caricato, che si ride di buona voglia a spese di Baldo, di Fracasso, di Cingar, e degli altri cavalieri.

Ma in quest'allegra parodia penetra un'intenzione ancora più profonda: la satira delle opinioni, delle credenze, delle istituzioni, de' costumi, delle forme religiose e sociali. Il medio evo ne' suoi diversi aspetti è in fuga, frustato a sangue dal terribile frate, rifatto laico. Perchè infine i mostri, le streghe e l'inferno non sono altro che forme religiose e sociali: i vizi, le lascivie e i pregiudizi popo-



lari. E come tutta questa dissoluzione non nasce da nuova fede o da nuova coscienza, ma da compiuta privazione di coscienza e di fede, la cavalleria, che in nome della giustizia e della virtù debella l'inferno, è essa medesima una parodia; e l'impressione ultima è una risata sopra tutti e sopra tutto. Qualche sforzo di un'aspirazione più seria ci è: Leonardo, che muore per mantenere intatta la sua verginità, è una bella immagine allegorica, perduta fra tante caricature (*Baldus*, XVII, 79, 674). Hai una dissoluzione universale di tutte le idee e di tutte le credenze, nella sua forma più cinica. Lì dentro ci è la società italiana colta dal vero nella sua ultima espressione: coltura o arte assisa sulle rovine del medio evo, beffarda e vuota.

La lingua stessa è una parodia del latino e dell'italiano, che si beffano a vicenda. Come i maccheroni vogliono essere ben conditi di cacio e di butirro, così la lingua maccaronica vuol essere ben mescolata. Spesso vi apparisce per terzo anche il dialetto locale, e si fa un intingolo saporitissimo. La lingua è in sè stessa comica, perchè quel grave latino epico, che intoppa tutt'a un tratto in una parola italiana stranamente latinizzata e talora tolta dal vernacolo, produce il riso. La parodia, che è nelle cose, scende nella lingua, la quale sembra un eroe con la maschera di pulcinella, un Virgilio earnascialesco. Alione astigiano e qualche altro avevano già dato esempio di questa lingua, recata a perfezione da Merlino. Egli ne sa tutt'i segreti e la maneggia con un'audacia da padrone, con un tale sentimento di armonia, che par l'abbia già bella e formata nell'orecchio. Come saggio, cito alcuni brani della sua invocazione alla Musa maccaronica:

Sed prius aliorum vestrum chiamare bisognat,  
 O macaronaeam Musae quae funditis artem.....  
 Non Phoebus grattans chitarrinum carmina *dictet* ...  
 Pancificae tantum Musae doctaeque sorellae,  
 Gosa, Comina, Striix, Mafelinaque, Togna, Pedrala,  
 Imboccare suum veniant macarone poetam. (*Baldus*, I, 5, 10, 13).

Ecco in qual modo descrive il Parnaso di queste Muse plebee:

Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam  
 Possem, per quantos abscondit terra tesoros:  
 Illic ad basum currunt cava flumina brodae,  
 Quae lagum suppaee generant, pelagumque guacetti,  
 Hic de materia tortarum mille videntur  
 Ire redire rates....



Sunt ibi costerae freschi tenerique botiri,  
 In quibus ad nubes fumant caldaria centum,  
 Plena casoncellis, macaronibus atque foiadis.  
 Ipsae habitant Nymphae, super alti montis aguzzum  
 Formaiumque tridant gratarolibus usque foratis. (*Baldus*, I, 30, 43).

E non è meno originale il suo stile. Della nuova letteratura i grandi *stilisti* sono il Boccaccio, il Poliziano, l'Ariosto. Costoro narrando fanno quadri, ciò che costituisce il periodo. Ti offrono le cose dipinte, sono coloristi; Morlino dipingo le cose con altre cose: i suoi colori non sono concetti o immagini, sono fatti. Ha poche reminiscenze classiche: tra lui e la natura non ci è nulla di mozzo. La sua immaginazione non rimane nella vaga generalità delle cose, ma scende nel più minuto della realtà e non cava novità di paragoni o di colori. I fatti più assurdi e fantastici sono narrati con più precisi particolari, ed hanno l'evidenza della storia, e ti rivelano un raro talento di osservazione dell'uomo e della natura, non nelle loro linee generali solamente, ma nelle singole o locali forme della loro esistenza. Veggasi la descrizione della caverna di Eolo o della tempesta, e le disperazioni di Cingar:

Solus ibi Cingar cantone tremabat in uno,  
 Atque, morire timens, cagarellam sentit abassum....  
 Undique mors urget, mors undique cruda menazzat.  
 Infinita facit cunctis vota ille Beatis.  
 Jurat, quod cancar veniat sibi, velle per omnem  
 Pergere descalzus mundum, saccove dobatu;  
 Vult in Agrignano sanctum retrovare Danesum,  
 Qui nunc vivit adhuc vastae sub fornice rupis,  
 Fertque oculi ciliis distesos usque genocchios.  
 Ad zocolos ibit, quos olim Ascensa ferebat,  
 Quos in Taprobana gens portugalla catavit.  
 Hisque decem faciet per fratres dicere messas,  
 His quoque candelam tam grandem, tamque pesentam  
 Vult offerre simul, quam grandis quamque pesentus  
 Est arbor navis, prigolo si scampet ab isto.  
 Se stessum accusat multas robasse botegas,  
 Sgardinasse casas et sgallinasse polaros;  
 At si de tanto travaio vadat adessum  
 Liber speditus, vult esse Macharius alter,  
 Alter heremita Paulus, spondetque Sepulchri  
 Post visitamentum, vitam menare tapinam.  
 Talia dum Cingar trepido sub pectore pensat,  
 En ruptae sublimis aquae montagna ruinat,  
 Quae superans altam gabiam strepitosa trapassat,  
 Nec pecas secum portavit in aequora gentes. (XII, 514, 519).



La stessa ricchezza di particolari trovi nella descrizione de' venti e nelle vicende della tempesta. Ci hai il carattere dello stile di Merlino: un realismo animato da una immaginazione impressionabile e da un umorismo inestinguibile. Non ha tutto la stessa perfezione: ci è di molta ciarpa, la facilità è talora negligenza; desideri l'ultima mano, desideri la serietà artistica dell'Ariosto.

Questo realismo rapido, nutrito di fatti, sobrio di colori, fa di Merlino lo scrittore più vicino alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi ed egli disegna e compie tutto il fatto. Il suo continuatore e imitatore è fuori d'Italia: è Rabelais, che ha la stessa maniera. In Italia prevalse la rettorica, la cui prima regola è l'orrore del particolare e la vaga generalità. Merlino al contrario aborre le perifrasi, i concetti, le astrazioni e quel colorire a vuoto per via di figure e d'immagini, e non pare che lavori con la riflessione o con l'immaginazione, ma che stia lì tutto attirato in mezzo a un mondo che si muove, guardato e parodiato ne' suoi minimi movimenti. Baldovina e Guido giungono affamati in casa di Berto, e cueinano essi medesimi il pasto. Al poeta non fugge nulla: i cibi, il modo di apparecchiarli, il desco, l'affaccendarsi di Berto, la fisionomia e gli atti de' due suoi ospiti; e ne nasce una scena di famiglia piena di allegria comica, il cui effetto è tutto no' particolari (*Baldus*, II, 174). Il piccolo Baldo va a scuola, e in luogo del Donato studia romanzi. Hai innanzi la scuola di quel tempo, i libri alla moda, i costumi de' maestri e degli scolari, ciascun particolare con la sua fisionomia:

Baldovina tamen cartam comprarat et illam  
 Letrarum tolam supra quam disceret A. B.  
 Unde scholam Baldus nisi non spontaneus ibat,  
 Nam quis erat tanti, seu mater, sive pedantus,  
 Qui tam terribilem posset sforzare putinum?  
 Ipse tribus sic sic profectum fecerat annis,  
 Ut quoscunque libros legeret, nostrique Maronis  
 Terribiles guerras fertur recitasse magistro.  
 At mox Orlandi nasare volumina coepit,  
 Non deponentum vacat ultra ediscere normas,  
 Non speties, numeros, non casus atque figuras,  
 Non Doctrinalis versamina tradere menti,  
 Non hinc, non illinc, non hoc, non illoc et altras  
 Mille pedantorum baias, totidemque fusaras.  
 Fecit de cuius Donati deque Perotto  
 Scartozzos ac sub prunis salcizza cosivit.



Orlandi tantum gradant et gesta Rinaldi;  
 Namque animum guerris faciebat talibus altum.  
 Legerat Ancroiam, Tribisondam, facta Danesi,  
 Antonnaeque Bovum, Antiforra, Realia Franzae,  
 Innamoramentum Carlonis, et Asperamontem,  
 Spagnam, Altobellum, Morgantis bella gigantis,  
 Meschinique provas, et qui cavalierius Orsae  
 Dicitur, et nulla cecinit qui laude Leandram.  
 Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit,  
 Utque caminavit nudo cum corpore mattus,  
 Utque retro mortam tirabat ubique cavallam,  
 Utque asinum legnis caricatum calce ferivit,  
 Illeque per coelum veluti cornacchia volavit.  
 Baldus in his factis nimium stigatur ad arma,  
 Sed tantum quod sit picolettus corpore tristat. (*Baldus*, III, 86).

È una scena di quel tempe, ispirata a Merlino dalla sua vita studentesca di Ferrara o Bologna, quando Cocaio, il sue pedagogo, gli metteva in mano Donato e il Porretto, ed egli ne faceva *scartozzos*, o leggeva romanzi, e sopra tutti l'*Orlando Furioso*. Non c'è una sola generalità: tutto è cose, o ciascuna cosa è animata, come un uomo ha la sua fisenomia e il suo movimento, determinato da forze interiori. Non solo vedi quello che fa Baldo, ma quello che pensa o sente; perchè la parola, se nel sue senso letterale esprime un'azione, con la sua aria maccaronica e la sua giacitura e la sua armonia te ne dà il sentimento, come è quel *nasarat*, e quel *volavit*, e quel *picolettus*, o quell'*hinc*, *illinc*, *hoc*, *illoc*, *et altras mille pedantorum baias*.

La parte seria del racconto dovrebber esser la cavalleria, perchè essa è che fa guerra all'inferno, cioè alla malvagità e al vizie. Ma la serietà è apparente, e in fondo è una parodia scoperta, il cui eroe più simpatico è il gigante Fracasso, parodia di quella forza oltreumana che si attribuiiva a' cavalieri erranti.<sup>1</sup> Dice parodia scoperta se guar-

<sup>1</sup> Ecco un esempio. Fracasso di un salto passa il fiume dell'inferno, alla barba di Caronte.

Tunc Fracassus ibi largum saltare canalem  
 Praeparat, et spudans manibus se retro retirat,  
 Discorsamque piat vel tres vel quinque cavezzos,  
 Inde movens passus longones, inde galoppans,  
 Inde citum corsum, de ripa saltat in altram:  
 Quo saltu internum graviter campagna tremavit.  
 Terribilemque omnes balzum stupere barones.  
 Baldus mandat ei, tota cum voce eridando,  
 Ut voiat barbam nautae streppare pilatim,  
 Rumpere cervellum ac totes corporis osscs. (*Ivi*, XXIV, 684).

diamo alla conelusione ingegnosissima; perchè, giunti i cavalieri nella regione infernale delle menzogne poetiche, Merlino te li pianta, e si ferma colà come nella sua patria. Questa patria de' poeti, de' cantanti, degli astrologi, de' negromanti, di tutti quelli,

Qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,  
Complevere libros follis vanisque novellis, (*Baldus*, XXV, 609).

è una conchiglia, o piuttosto una immensa zucca, secca e vuota, *mangiabilis, quando tenerina fuit* (*ivi*, 604), dove tremila barbieri strappano i denti a' condannati. E Merlino esclama:

Zucca mihi patria est: opus est hie perdere dentes  
Tot, quot in immenso posuit mendacia libro. (*Ivi*, 649).

E tronca il racconto, e dice addio a Baldo:

Balde, vale, studio alterius te denique lasso. (*Ivi*, 651).

Il poeta conchiude beffandosi di Baldo e della sua arte e di sè stesso, che ha composto un vero mostro oraziano, fuori di tutte le regole, perduti i remi, mescolati l'austro co' fiori e i cingali col mare:

Tange peroptatum, navis stracehissima, portum,  
Tange, quod amisi longinqua per aequora remos:  
Heu heu, quid volui, misero mihi, perditus austrum  
Floribus et liquidis immisi fontibus apros. (*Ivi*, 655).

È il comico portato all'estremo dell'umore. La caricatura del Boccaccio, la buffoneria del Pulci, l'ironia dell'Ariosto è qui l'allegro e capriccioso umore di una negazione universale e seoperta, nella forma più cinica.

In questa negazione universale la satira penetra dappertutto, e attinge la società, come il medio evo l'aveva costituita, in tutte le sue forme, religioso, politiche, morali, intellettuali. La scolastica è messa alla berlina: san Tommaso e Scoto e Alberto stanno come visionari accanto agli astrologi e a' negromanti (*ivi*, 533). Megera fa un terribile ritratto di tutt'i disordini della Chiesa e dei Papi, e Aletto fulmina ugualmente guelfi e ghibellini, i seguaci della Francia e i seguaci dello Impero (*Ivi*, 219-285). I monaci sono il principale bersaglio di questi strali poetici. Una delle pitture più comiche è quel birichino di Cingar, vestito da Francescano per liberare Baldo dal carcere.

Iam non est Cingar, quia sanetos portat amietus....  
Sub tunicis latitant heu sanetis saepe ribaldi! (X, 36).



Notabile è la satira de' frati nell'ottavo libro:

Postquam giocarunt nummos, borsamque vodarunt,  
Postquam pane caret cophinus vinoque barillus  
In fratres properant, datur his extemplo capuzzus (*Baldus*, VIII, 477).

La molteplicità de' conventi gli fa temere che un bel di rimanga la gente cristiana senza soldati e senza contadini (VIII, 496). Scherza su' motti del vangelo. Fa una parodia della confessione. I cavalieri erranti giungono alla porta dell'inferno, dov'è parodiata la celebre scritta di Dante:

Regia Luciferi dicor, bandita tenetur  
Chors hic, intrando patet, ast uscendo seratur. (XXIV, 381),

Ma non possono domare l'inferno, se prima non si confessano, e il confessore è Merlino stesso, il poeta:

Nomine Merlinus dicor, de sanguine Mantus,  
Est mihi cognomen Cocaius maccaronensis.

Quale confessione i cavalieri possano fare a Merlino, soprattutto Cingar (XXII, 160), il lettore s'immagini. È una farsa. Tutta l'opera è penetrata da uno spirito capriccioso e beffardo, che fa di quel mondo, in mezzo a cui si trova, il suo aperto trastullo, e gli dà forme carnascialesche.

Anche la *Moscheide* di Merlino è una caricatura o un travestimento carnevalesco della cavalleria in uno stile più corretto e uguale. La guerra finisce con la sconfitta oompita delle mosche, descritta co' tratti, da lui caricati, dell'Ariosto e di altri poeti cavallereschi. Eccone alcuni brani verso la fine:

Nunquam facta fuit tam cruda baruffola mundo,  
Nil nisi per terram membra taiata micant.  
Grandes mortorum vadunt ad sydera montes,  
Sydera quae multo rossa cruore colant.  
Pulmones, milzae, lardi, ventralia, nemboi  
Saturni ad sphaeram foeda per astra volant.  
Una corada Iovis mostazzum colsit, et uno  
Sol ibi ventrazzo spinctus ab axe fuit.  
Dumque Dei coenant, puero Ganimede ministro,  
Multa super mensas ossa taiata cadunt.  
Nunc brazzus Ragni, nunc gamba cruenta Pedocchi,  
Nunc cor Moschini, nunc pulicina manus...  
. . . . . trucidatis ducibus Moschaea ruinat  
Tota, nec una quidem vivere Mosca potest.  
Formicae, Pulices, Ragni, — Victoria, — clamant.  
Trombettae tararan jam frifolando sonant. (*Moscheide*, III, 329-365)



Il Rodomonte delle Moscho è Siccaborone, sul quale da una torre gittano un sasso enorme.

Qui super elmettum schiazzavit Siccaboronem,  
Vitaque cum gemitu sub Phlgetheta fugit. (*Moscheide*, III, 379).

La *Zanitonella* o gli amori di Zanina e Tonello è un suo poemetto bucolico in caricatura, dove si fa strazio delle immagini o de' sentimenti petrarcheschi e idillici. Il Petrarca narra che Amore colpì lui improvviso e disarmato. Il medesimo avviene a Tonello:

Solus solettus stabam colegatus in umbra,  
Pasebamque meas virda per arva capras.  
Nulla travaibant vodam pensiria mentem,  
Nullaque cogebat cura grate caput.  
Cum mihi bolzoniger cor, oymc, Cupido, forasti,  
Nec tuus in fallum dardus alhora dedit....  
More valenthominis schenam de retro feristi:  
O bellas provas quas, traditore, facis! (*Zanitonella*, 51-61).

Guardando un po' addentro in questa caricatura universale del mondo, si vedono qua o là spuntare alcuni lineamenti confusi di un mondo nuovo. Ci si sente lo spirito della Riforma, il dolore di un'Italia scissa tra Impero e Francia, essa che, unita, aveva imperato sull'universo (*Orlandino*, II, 59), l'indignazione di tanta licenza e corruzione de' costumi nel secolo degl'ipocriti e delle cortigiane, un disprezzo delle fantasticherie teologiche, scolastiche e astrologiche, un sentimento del reale o dell'umano. Ma sono velleità, immagini confuse e volubili, che si affacciano appena o non hanno presa sul suo spirito vagabondo e sulla sua capricciosa immaginazione.

## XV.

### MACHIAVELLI.

Dicesi che Machiavelli fosse in Roma quando, il 1515, uscì in luce l'*Orlando Furioso*. Lodò il poema, ma non celò il suo dispiacere di essere dimenticato dall'Ariosto nella lunga lista, ch'egli stese nell'ultimo canto, di poeti italiani. Questi due grandi uomini, che dovevano rappresentare il secolo nella sua doppia faccia, ancorchè contemporanei o conoscenti, sembrano ignoti l'uno all'altro.



Nicolò Machiavelli, ne' suoi tratti apparenti, è una fisionomia essenzialmente fiorentina od ha molta somiglianza con Lorenzo de' Medici. Era un piacevole, che si spassava ben volentieri tra le confraternite o le liete brigate, verseggiando e motteggiando, con quello spirito arguto o beffardo che vedi nel Boccaccio e nel Sacchetti e nel Pulci e in Lerenzo e nel Berni. Poco agiato dei beni della fortuna, nel corso ordinarie delle cose sarebbe riuscito un letterato fra' tanti stipeudiatì a Roma o a Firenze, o dello stesso stampo. Ma, caduti i Medici, ristaurata la repubblica e nominato segretario, ebbe parte principalissima nelle pubbliche faccende, esercitò molte legazioni in Italia e fuori, acquistando esperienza degli uomini e dello cose, e si affezionò alla repubblica, per la quale non gli parve assai di sostenere la tertura, poi che ternarono i Modici. In quegli uffici e in quelle lotte si rafferma la sua tempra e si formò il suo spirito. Tolto alle pubbliche faccende, nel suo ozio di san Casciano meditò su' fati dell'antica Roma e sulle sorti di Firenze, anzi d'Italia. Ebbe chiarissime il concetto che l'Italia non potesse mantenero la sua indipendenza se non fosse unita, tutta o gran parte, sotto un solo principe. E sperò che casa Medici; potente a Rema e a Firenze, volesse pigliare l'impresa. Sperò pure che volesse accettare i suoi servigi e trarlo di ozio o di miseria. All'ultimo, poco e male adoperato da' Medici, finì la vita tristamente, lasciando non altra eredità a' figliuoli che il nome. Di lui fu scritto: *tanto nomini nullum par elogium.*

I suoi *Decennali*, arida oronaca delle *fatiche* d'Italia di dieci anni (1, 1), scritta in quindici dì; i suoi otto capitoli dell'*Asino d'oro*, sotto nome di bestie satira dei degeneri Fiorentini; gli altri suoi capitoli dell'Ocasione, della Fortuna, dell'Ingratitudine, dell'Ambizienza; i suoi canti carnascialeschi, alcune sue stanze, o serenate, o sonetti, o canzoni, sono lavori letterari su' quali è impressa la fisionomia di quel tempo: alcuni tra il licenzioso e il beffardo, altri allegorici o sentenziosi, sempre aridi. Il verso rasenta la prosa; il colorito è sobrio e spesso monco; scarse e comuni sono le immagini. Ma in questo fondo comune e sgraziate appariscono i vestigi di un nuovo essere, una profondità insolita di giudizio e di osservazione. Manca l'immaginativa: seprabbonda lo spirito. Ci è il critico: nen ci è il peeta. Non c'è l'uomo nello stato di spontaneità che oempone e fantastica, come era Ludovico Ariosto. Ci



è l'uomo che si osserva anche soffrendo, e sentenza sulle sorti sue e dell'universo con tranquillità filosofica: il suo poetare è un discorrere:

Io spero, e lo sperar cresce il tormento;  
 Io piango, e 'l pianger ciba il lasso core;  
 Io rido, e 'l rider mio non passa drento;  
 Io ardo, e l'arsion non par di fuore;  
 Io temo ciò ch'io veggo e ciò ch'io sento;  
 Ogni cosa mi dà nuovo dolore.  
 Così sperando piango, rido e ardo,  
 E paura ho di ciò che i' odo o guardo. (Stanza I).

Tali sono pure le sue osservazioni sul variare delle cose mondane nel capitolo della *Fortuna*. Delle sue poesie cosa è rimasto? Qualche verso ingegnoso, come ne' *Decennali*

La voce di un Cappon tra cento Galli (I, 36).

e qualche sentenza o concetto profondo, come nel canto de' Diavoli o de' Romiti. Il suo capolavoro è il capitolo dell'Occasione, massime la chiusa, che ti colpisce d'improvviso e ti fa pensoso. Nel poeta si sente lo scrittore del *Principe* e de' *Discorsi*.

Ancho in prosa Machiavelli ebbe pretensioni letterarie, secondo le idee che correvano in quella età. Talora si mette la giornea e boccaccegga, come nelle sue prediche alle Confraternite, nella descrizione della peste e ne' discorsi che mette in bocca a' suoi personaggi storici. Vedi ad esempio il suo incontro con una donna in chiesa al tempo della peste, dove abbondano i lenocini della rettorica e gli artifici dello stile: ciò che si chiamava eleganza.

Ma nel *Principe*, ne' *Discorsi*, nelle lettere, nelle *Relazioni*, ne' *Dialoghi* sulla milizia, nelle *Storie* Machiavelli scrive come gli viene, tutto inteso alle cose, e con l'aria di chi reputi indegno della sua gravità correre appresso alle parole e a' periodi. Dove non pensò alla forma riuscì maestro della forma. E senza cercarla trovò la prosa italiana.

È visibile in Nicolò Machiavelli lo spirito incredulo e beffardo di Lorenzo, impresso sulla fronte della borghesia italiana in quel tempo. E avea pure quel senso pratico, quella intelligenza degli uomini e delle cose, che rese Lorenzo eminente fra' principi, e che troviamo generalmente negli statisti italiani a Venezia, a Firenze, a Roma, a Milano, a Napoli, quando vivea Ferdinando d'Aragona, Ales-



sandre VI, Ludovico il Moro, e gli ambasciatori veneziani scrivevano ritratti così vivi e sagaci delle corti presso le quali dimoravano. Ci era l'arte: mancava la scienza. Lorenzo era l'artista. Machiavelli doveva essere il critico.

Firenze era ancora il cuore d'Italia: lì ci erano ancora i lineamenti di un popolo, ci era l'immagine della patria. La libertà non voleva ancora morire. L'idea ghibellina o guelfa ora spenta, ma ci era invece l'idea repubblicana alla romana, effetto della coltura classica, che, fortificata dall'amore tradizionale del viver libero e dalle memorie gloriose del passato, resisteva a' Medici. L'uso della libertà o le lotte politiche mantenevano salda la tempra dell'animo, e rendevano possibile Savonarola, Capponi, Michelangiolo, Ferruccio e l'immortale resistenza agli eserciti papali imperiali. L'indipendenza e la gloria della patria e l'amore della libertà erano forze morali, fra quella corruzione medicea rese ancora più acuto e vivaci dal contrasto.

Machiavelli, per la sua coltura letteraria, per la vita licenziosa, per lo spirito beffardo e metteggiabile e comico, si lega al Beccaccio, a Lorenzo e a tutta la nuova letteratura. Non crede a nessuna religione, e perciò le accetta tutte, e, magnificando la morale in astratto, vi passa sopra nella pratica della vita. Ma ha l'animo fortemente temprato e rinvigorito negli uffici e nelle lotte politiche, aguzzato negli ozi ingrati e solitarii. E la sua coscienza non è vuota. Ci è lì dentro la libertà e l'indipendenza della patria. Il suo ingegno superiore e pratico non gli consentiva le illusioni, e lo teneva nei limiti del possibile. E quando vide perduta la libertà, pensò all'indipendenza e cercò negli stessi Medici l'istrumento della salvezza. Certo, anche questa ora un'utopia o una illusione, un'ultima tavola alla quale si afferra il misero nell'inevitabile naufragio; ma un'utopia che rivelava la forza e la giovinezza della sua anima e la vivacità della sua fede. Se Francesco Guicciardini vide più giuste e con più esatte sentimenti delle condizioni d'Italia, è che la sua coscienza era già vuota e petrificata. L'immagine del Machiavelli è giunta a' posteri simpatica e circondata di un'aureola poetica per la forte tempra e la sincerità del patriottismo o l'elevatezza del linguaggio, e per quella sua aria di virilità e di dignità fra tanta folla di letterati venderecci. La sua influenza non fu pari al suo merito. Era tenuto uomo di penna e di tavolino, come si direbbe oggi, più che uomo di Stato e di



aziono. E la sua povertà, la vita scorretta, lo abitudini plebee e *fuori della regola*, come gli rimproverava il correctissimo Guicciardini, non gli aumentavano riputazione. Consapevole di sua grandezza, spregiava quella esteriorità delle forme e quei mezzi artificiali di farsi via nel monde, che sono sì familiari e sì facili a' modioceri. Ma la sua influenza è stata grandissima nella posterità, e la sua fama si è ita sempro ingrandendo fra gli odii degli uni o le glorificazioni degli altri. Il suo nome è rimasto la bandiera intorno alla quale hanno battagliato le nuove generazioni, nel lero contraddittorio movimento ora in dietro ora innanzi.

Ci è un piccolo libro del Machiavelli, tradotto in tutte le lingue, il *Principe*, che ha gittato nell'ombra le altre sue opere. L'autore è stato giudicato da questo libro, e questo libro è stato giudicato non nel suo valore logico e scientifico, ma nel suo valore morale. E hanno trovate che questo libro è un codice della tirannia, fondato sulla turpe massima che il fine giustifica i mezzi e il successo loda l'opera. E hanno chiamato machiavellismo questa dottrina. Molte difese senosi fatte di questo libre, ingenesissime, attribuendosi all'autore questa o quella intenzione più o meno lodevole. Così n'è uscita una discussione limitata e un Machiavelli rimpiccinito.

Questa critica non è che una pedanteria. Ed è anche una meschinità porre la grandezza di quell'uomo nella sua utopia italica, oggi cosa reale. Noi vogliamo costruire tutta intera l'immagine, e cercare ivi i fondamenti della sua grandezza.

Nicolò Machiavelli è innanzi tutto la coscienza chiara e seria di tutto quel movimento, cho, nella sua spontaneità, dal Petrarca e dal Boccaccio si stende sino alla seconda metà del Cinqueconte. In lui comincia voramente la prosa, cioè a dire la coscienza e la riflessione della vita. Anche lui è in mezzo a quel movimento, e vi piglia parte, nè ha le passioni e le tendenze. Ma, passato il momento dell'azione, ridotto in solitudine, pensoso sepra i volumi di Livio e di Tacito, ha la forza di staccarsi dalla sua società o interrogarla: — Cosa sei? dove vai? —

L'Italia avova ancora il suo orgoglio tradizionale, e guardava l'Europa con l'occhio di Dante o dol Petrarca, giudicando barbare tutte le nazioni oltre le Alpi. Il suo modello era il mondo greco e romano, che si studiava di



assimilarsi. Soprastava per coltura, per industrie, per ricchezze, per opere d'arti e d'ingegno: teneva senza contrasto il primato intellettivo in Europa. Grave fu lo sgoamento negl'italiani quando ebbero gli stranieri in casa; ma vi si ausarono e trescarono con quelli, confidando di cacciarli via tutti con la superiorità dell'ingegno. Spettacolo pieno di ammaestramento è vedere, tra lanzi, svizzeri, tedeschi e francesi e spagnuoli, l'alto e spensierato riso di letterati, artisti, latinisti, novellieri e buffoni nelle eleganti corti italiauo. Fino ne' campi i sonettisti assediavano i principi: Giovanni de' Medici cadeva tra' lazzi di Pietro Aretino. Gli stranieri guardavano attoniti lo maraviglie di Firenze, di Venezia, di Roma e tanti miracoli dell'ingegno; e i loro principi regalavano e corteggiavano i letterati, che con la stessa indifferenza celebravano Francesco I e Carlo V. L'Italia era inchinata e studiata da' suoi devastatori, come la Grecia fu da' romani.

Fra tanto fiore di civiltà e in tanta apparenza di forza e di grandezza mise lo sguardo acuto Niccolò Machiavelli, e vide la malattia dove altri vedevano la più prospera salute. Quello che oggi diciamo decadenza egli disse *corruttela*, e base di tutte le sue speculazioni fu questo fatto: la corruttela della razza italiana, anzi latina, e la sanità della germanica (*Discorsi*, I, 55).

La forma più grossolana di questa corruttela era la licenza de' costumi e del linguaggio, massime nel clero: corruttela che già destò l'ira di Dante e di Caterina, ed ora messa in mostra ne' dipinti e negli scritti, penetrata in tutte le classi della società e in tutte le forme della letteratura, divenuta come una salsa piccante che dava sapore alla vita. La licenza, accompagnata con l'empietà e l'incredulità, avea a suo principal centro la corte romana, protagonisti Alessandro VI e Leone X. Fu la vista di quella corte che infiammò le ire di Savonarola e stimolò alla separazione Lutero e i suoi concittadini.

Nondimeno il clero per abito tradizionale tuonava dal pergamo contro quella licenza. Il Vangelo rimaneva sempre un ideale non contrastato, salvo a non tenerne alcun conto nella vita pratica: il pensiero non era più la parola, e la parola non era più l'azione; non ci era armonia nella vita. In questa disarmonia era il principale motivo comico del Boccaccio e degli altri scrittori di commedie, di novelle e di capitoli.



Nessun italiano, parlando in astratto, poteva trovar lo devolo quolla lioenza, a' cui allettamenti pur non sapeva resistere. Altra ora la teoria, altra la pratica. E nessunò poteva non desiderare una riforma de' costumi, una restaurazione della coscienza. Sentimenti e desiderì vani, affogati nel rumore di quei baccanali. Non ci era il tempo di piegarsi in sè, di considerare la vita soriamente. Pure erano sentimentì e desiderì che più tardi fruttificarono e agovolarono l'opora del Concilio di Trento o la reazione cattolica.

Rifaro il medio evo e ottenere la riforma de' costumi e delle coscienze con una ristaurazione religiosa e morale, era già stato il concotto di Geronimo Savonarola, ripreso poi o purgato nel Concilio di Trento. Era il concotto più accessibile alle moltitudini e più facile a presentarsi. I volghi cercano la medicina ai loro mali nel passato.

Machiavolli, pensoso e inquieto in mezzo a quel carnevale italiano, giudicava quella corruttola da un punto di vista più alto. Essa ora non altro che lo stesso medio ovo in putrefazione, morto già nella coscienza, vivo ancora nelle forme o nelle istituzioni. E perciò, non cho pensasse di ricondurro indietro l'Italia o di ristaurare il medio ovo, concorso alla sua demolizione.

L'altro mondo, la cavalleria, l'amore platonico sono i tre concotti fondamentali, intorno a' quali si aggira la letteratura nel modio evo, de' quali la nuova letteratura è la parodia più o meno consapovole. Anche nella faccia del Machiavelli sorprondi un momento ironico quando parla del modio evo, soprattutto allora che affetta maggior serietà. La misura del linguaggio ronde più terribili i suoi colpi. Nella sua opora demolitiva è visibile la sua parentela col Boccaccio o col Magnifico. Il suo Belfegor è della stossa razza dalla quale era uscito Astarotte (*Morg.*, XXV, 159).

Ma la sua negazione non è pura buffoneria, puro effetto comico, uscito da coscienza vuota. In quella negazione ci è un'affermazione, un altro mondo sorto nella sua coscienza. E perciò la sua negazione è seria ed eloquente.

Papato e impero, guelfismo o ghibellinismo, ordini feudali e comunali, tutte queste istituzioni sono domolite nel suo spirito. E sono demolite, perchè nel suo spirito è sorto un nuovo odificio socialo e politico.

Lo idoe che genorarono quelle istituzioni sono morte, non hanno più efficacia di sorta sulla coscienza, rimasta



vuota. E in quest'ozio interno è la radice della corruttela italiana. Questo popolo non si può rinnovare se non rifacendosi una coscienza. Ed è a questo che attende Machiavelli. Con l'una mano distrugge, con l'altra edifica. Da lui comincia, in mezzo alla negazione universale o vuota, la ricostruzione.

Non è possibile seguire la sua dottrina nel particolare. Basti qui accennare la idea fondamentale.

Il medio evo riposa sopra questa base: che il peccato è attaccarsi a questa vita come cosa sostanziale, e la virtù è negazione della vita terrena e contemplazione dell'altra; che questa vita non è la realtà o la verità, ma ombra e apparenza; e che la realtà è non quello che è, ma quello che deo essere, o perciò il suo vero contenuto è l'altro mondo, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, il mondo conforme alla verità e alla giustizia. Da questo concetto della vita, teologico-etico, uscì la *Divina commedia* e tutta la letteratura del Duecento e del Trecento.

Il simbolismo e lo scolasticismo sono le forme naturali di questo concetto. La realtà terrena è simbolica: Beatrice è un simbolo, l'amore è un simbolo. E l'uomo e la natura hanno la loro spiegazione e la loro radice negli enti o negli universali, forze estramondane, che sono la maggiore del sillogismo, l'universale da cui esce il particolare.

Tutto questo, forma o concetto, ora già dal Boccaccio in qua negato, caricato, parodiato, materia di sollazzo o di passatempo: pura negazione nella sua forma cinica e licenziosa, che aveva a base la glorificazione della carne o del peccato, la voluttà, l'epicureismo, reazione all'ascetismo. Andavano insieme teologi e astrologi e poeti, tutti visionari: conclusione geniale della maccaronea, ispirata al Folengo dal mondo della Luna ariosteseo (*Fur.*, XXXIV, 85; *Baldus*, XXV, 476).

Machiavelli vive in questo mondo e vi partecipa. La stessa licenza nella vita e la stessa indifferenza nella teoria. La sua cultura non è straordinaria: molti a quel tempo avanzavano lui e l'Ariosto di dottrina e di erudizione. Di speculazioni filosofiche sembra così digiuno come di enunciazioni scolastiche e teologiche. E, a ogni modo, non se ne cura. Il suo spirito è tutto nella vita pratica.

Nelle scienze naturali non sembra sia molto innanzi, quando vediamo che in alcuni casi accenna all'influsso delle stelle. Battista Alberti avea certo una cultura più



vasta e più compiuta. Nicolò non è filosofo della natura: è filosofo dell'uomo. Ma il suo ingegno oltrepasza l'argomento e prepara Galileo.

L'uomo, come Machiavelli lo concepisce, non ha la faccia estatica e contemplativa del medio evo e non la faccia tranquilla e idillica del Risorgimento. Ha la faccia moderna dell'uomo che opera e lavora intorno ad uno scopo.

Ciascun uomo ha la sua missione su questa terra, secondo lo suo attitudini. La vita non è un giuoco di immaginazione e non è contemplazione. Non è teologia e non è neppure arte. Essa ha in terra la sua serietà, il suo scopo o i suoi mezzi. Riabilitare la vita terrena, darle uno scopo, rifare la coscienza, ricreare lo forze interiori, restituire l'uomo nella sua serietà o nella sua attività: questo è lo spirito che aleggia in tutte le opere del Machiavelli.

È negazione del medio evo, e insieme negazione del Risorgimento. La contemplazione divina lo soddisfa così poco come la contemplazione artistica. La coltura e l'arte gli paiono cose belle, non tali però che debbano e possano costituire lo scopo della vita. Combatte l'immaginazione come il nemico più pericoloso, e quel veder le cose in immaginazione e non in realtà gli par proprio esser la malattia che si ha a curare. Ripete ad ogni tratto che bisogna giudicar lo cose come sono o non come debbono essere.

Quel *dover essere* a cui tonde il contenuto nel medio evo o la forma nel Risorgimento, dee far luogo all'essere o, com'egli dice, alla verità *effettuale* (*Principe*, 15).

Subordinare il mondo dell'immaginazione, come religione o come arte, al mondo reale, quale ci è posto dall'esperienza e dall'osservazione: questa è la base del Machiavelli.

Risocati tutti gli elementi sopraumani o soprannaturali, ponono a fondamento della vita la patria. La missione dell'uomo su questa terra, il suo primo dovere è il patriottismo, la gloria, la grandezza, la libertà della patria.

Nel medio evo non ci era il concetto di patria. Ci era il concetto di fedeltà o di sudditanza. Gli uomini nascevano tutti sudditi del papa o dell'imperatore, rappresentanti di Dio: l'uno era lo spirito, l'altro il corpo della società. Intorno a questi duo Soli stavano gli astri minori: re, principi, duchi, baroni, a cui stavano di contro in antagonismo naturale i comuni liberi. Ma la libertà era



privilegio papale e imperiale, e i comuni esistevano anch'essi per la grazia di Dio, o perciò del Papa o dell'Imperatore, e spesso imploravano legati apostolici o imperiali a tutela e pacificazione. Savonarola proclamò Re di Firenze Gesù Cristo, ben inteso lasciando a sè il dritto di rappresentarlo e interpretarlo. È un tratto che illumina tutte le idee di quel tempo.

Ci era ancora il papa e ci era l'imperatore. Ma l'opinione, sulla quale si fondava la loro potenza, non ci era più nelle classi colte d'Italia. Il papa stesso e l'imperatore avevano smesso l'antico linguaggio: il papa, ingrandito di territorio, diminuito di autorità; l'imperatore, debole e impacciato a casa.

Di papato o d'impero, di guelfi e ghibellini non si parlava in Italia che per riderne, a quel modo che della cavalleria e di tutte le altre istituzioni. Di quel mondo rimanevano avanzi, in Italia, il papa, i gentiluomini e gli avventurieri o mercenari. Il Machiavelli vede nel papato temporale non solo un sistema di governo assurdo e ignobile, ma il principale pericolo dell'Italia. Democratico, combatte il concetto di un governo stretto, e tratta assai aspramente i gentiluomini, reminiscenze feudali (*Discorsi*, I, 55). E vede no' mercenari o avventurieri la prima cagione della debolezza italiana incontro allo straniero, e propone e svolge largamente il concetto di una milizia nazionale. Nel papato temporale, nei gentiluomini, negli avventurieri combatto gli ultimi vestigi del medio evo.

La patria del Machiavelli è naturalmente il Comune libero, libero per sua virtù e non per grazia del papa e dell'imperatore, governo di tutti nell'interesse di tutti.

Ma, osservatore sagace, non gli può sfuggire il fenomeno storico do' grandi Stati che si erano formati in Europa, e come il comune era destinato anch'esso a sparire con tutte le altre istituzioni del medio evo. Il suo comune gli par cosa troppo piccola o non possibile a durare dirimpetto a quelle potenti agglomerazioni delle stirpi, che si chiamavano Stati o Nazioni. Già Lorenzo, mosso dallo stesso pensiero, avea tentato una grande lega italica, che assicurasse l'*equilibrio* tra' vari Stati o la mutua difesa, e che pure non riuscì ad impedire l'invasione di Carlo VIII (*Storie fiorentine*, lib. VIII). Nicolò propone addirittura la costituzione di un grande Stato italiano, che sia baluardo d'Italia contro lo straniero. Il concetto di patria gli si allarga. Patria non è



solo il piccolo comune, ma è tutta la nazione. L'Italia nell'utopia dantesca è il giardino dell'impero; nell'utopia del Machiavelli è la patria, nazione autonoma e indipendente.

La patria del Machiavelli è una divinità, superiore anche alla moralità e alla legge. A quel modo che il Dio degli ascetici assorbiva in sè l'individuo, o in nome di Dio gl'inquisitori bruciavano gli eretici; per la patria tutto era lecito, e le azioni, che nella vita privata sono dolitti, diventavano magnanimo nella vita pubblica. *Ragion di Stato e salute pubblica* erano le formule volgari, nollo quali si esprimeva questo dritto della patria, superiore ad ogni dritto. La divinità era scesa di cielo in terra o si chiamava la patria, ed era non meno terribile. La sua volontà o il suo interesse era *suprema lex*. Era sempre l'individuo assorbito nell'essere collettivo. E quando questo essere collettivo era assorbito a sua volta nella volontà di un solo o di pochi, avovi la servitù. Libertà era la partecipazione più o meno larga de' cittadini alla cosa pubblica. I dritti dell'uomo non entravano ancora nel codice della libertà. L'uomo non era un essere autonomo e di fine a sè stesso: ora l'istrumento della patria o, ciò che è peggio, dello Stato: parola generica, sotto la quale si comprendeva ogni specie di governo, anche il dispotico, fondato sull'arbitrio di un solo. Patria era dove tutti concorrevano più o meno al governo e, se tutti ubbidivano, tutti comandavano: ciò che dicevasi repubblica. E dicevasi principato dove uno comandava e tutti ubbidivano. Ma, repubblica, o principato, patria o Stato, il concetto era sempre l'individuo assorbito nella società, o, come fu detto poi, l'onnipotenza dello Stato.

Queste idee sono enunciate dal Machiavelli non come da lui trovate o analizzate, ma come già per lunga tradizione ammesse e fortificate dalla coltura classica. Ci è lì dentro lo spirito dell'antica Roma, che con la sua immagine di gloria e di libertà attirava tutte le immaginazioni, e si porgova alle menti modello non solo nell'arte e nella letteratura, ma ancora nello Stato.

La patria assorbe anche la religione. Uno Stato non può vivere senza religione. E se il Machiavelli si duole della corte romana, non è solo perchè a difesa del suo dominio temporale è costretta a chiamar gli stranieri, ma ancora perchè coi suoi costumi disordinati e licenziosi ha diminuita nel popolo l'autorità della religione. Ma ogni



vuole una religione di Stato, che sia in mano del principe un mezzo di governo. Della religione si era perduto il senso, ed era arte presso i letterati e strumento politico negli statisti. Anche la moralità gli piace, e loda la generosità, la clemenza, l'osservanza della fede, la sincerità e le altre virtù, ma a patto che ne venga bene alla patria; e se le incontra sulla via non strumenti ma ostacoli, li spezza. Leggi spesso lodi magnifiche della religione e delle altre virtù o de' buoni principi; ma ci odori un po' di retorica, che spicca più in quel fondo ignudo della sua prosa. Non è in lui e non è in nessuno de' suoi contemporanei un sentimento religioso e morale schietto e semplice.

Noi, che vediamo le cose di lontano, troviamo in queste dottrine lo stato laico, che si emancipa dalla teocrazia o diviene a sua volta invadente. Ma allora la lotta era ancor viva, e l'una esagerazione portava l'altra. Togliendo le esagerazioni, ciò che esce dalla lotta è l'autonomia e l'indipendenza del potere civile, che ha la sua legittimità in sè stesso, sciolto ogni vincolo di vassallaggio e di subordinazione a Roma. Nel Machiavelli non ci è alcun vestigio di dritto divino. Il fondamento delle repubbliche è *vox populi*, il consenso di tutti. E il fondamento de' principati è la forza, o la conquista legittimata e assicurata dal buon governo. Un po' di cielo e un po' di papa ci entra pure, ma come forze atte a mantenere i popoli nell'ubbidienza o nell'osservanza delle leggi.

Stabilito il centro della vita in terra e attorno alla patria, al Machiavelli non possono piacere le virtù monacali dell'umiltà o della pazienza, che hanno *disarmato il cielo e effeminato il mondo* e che rendono l'uomo più atto a *sopportare le ingiurie che a vendicarle. Agere et pati fortia romanum est* (*Discorsi*, II, 2). Il cattolicesimo, male interpretato, rende l'uomo più atto a patire che a fare. Il Machiavelli attribuisce a questa educazione ascetica e contemplativa la fiacchezza del corpo e dell'animo, che rende gl'italiani inetti a cacciare via gli stranieri e a fondare la libertà o l'indipendenza della patria. La virtù è da lui intesa nel senso romano, e significa forza, energia, che renda gli uomini atti a' grandi sacrifici e alle grandi imprese. Non è che agl'italiani manchi il valore; anzi ne' singolari incontri (*Principe*, XXVI) riescono spesso vittoriosi: manca l'educazione o la disciplina, o, come egli dice, *i buoni ordini e le buone armi*, che fanno gagliardi e liberi i popoli.

Alla virtù premio è la gloria. Patria, virtù, gloria, sono le tre parole sacre, la triplice base di questo mondo.

Come gl'individui hanno la loro missione in terra, così anche le Nazioni. Gl'individui senza patria, senza virtù, senza gloria sono atomi perduti, *numerus fruges consumere nati*. E parimenti ci sono nazioni oziose e vuote, che non lasciano alcun vestigio di sé nel mondo. Nazioni storiche sono quelle che hanno adempiuto un ufficio nell'umanità, o, come dicevasi allora, nel genere umano, come Assiria, Persia, Grecia e Roma. Ciò che rende grandi le Nazioni è la virtù o la tempra, gagliardia intellettuale e corporale, che forma il carattere o la forza morale. Ma, come gl'individui, così le Nazioni hanno la loro vecchiezza, quando le idee che hanno costituite s'indeboliscono nella coscienza o la tempra si fiacca. E l'indirizzo del mondo fugge loro dalle mani e passa ad altre nazioni.

Il mondo non è regolato da forze soprannaturali o casuali, ma dallo spirito umano, che procede secondo le sue leggi organiche e perciò fatali. Il fatto storico non è la Provvidenza e non la Fortuna, ma la *forza delle cose*, determinata dalle leggi dello spirito e della natura. Lo spirito è immutabile nelle sue facoltà ed immortale nella sua produzione.

Perciò la storia non è accozzamento di fatti fortuiti o provvidenziali, ma concatenazione necessaria di cause e di effetti, il risultato delle forze mosse in moto dalle opinioni, dalle passioni o dagli interessi degli uomini.

La politica o l'arte del governare ha per suo campo non un mondo otico, determinato dalle leggi ideali della moralità, ma il mondo reale, come si trova nel tal luogo e nel tal tempo. Governare è intendere e regolare le forze che muovono il mondo. Uomo di stato è colui che sa calcolare e maneggiare queste forze e volgerle ai suoi fini.

La grandezza o la caduta delle Nazioni non sono dunque accidenti o miracoli, ma sono effetti necessari, che hanno le loro cause nella qualità delle forze che le muovono. E quando queste forze sono in tutto logore, osse muoiono.

E a governare, quelli che stanno solo in sul liono, non se ne intendono (*Principe*, XVIII). Ci vuole anche la volpe o la prudenza, cioè l'intelligenza, il calcolo e il maneggio delle forze che muovono gli Stati.

Come gl'individui, così le Nazioni hanno legami tra loro, dritti e doveri. E come ci è un dritto privato, così



ci è un dritto pubblico o dritto delle genti, o, come dicesi oggi, dritto internazionale. Anche la guerra ha le sue leggi.

Le Nazioni muoiono. Ma lo spirito umano non muore mai. Eternamente giovane, passa di una nazione in un'altra, e continua soccndo le sue leggi organiche la storia del genere umano. C'è dunque non solo la storia di questa o quella nazione, ma la storia del mondo, anch'essa fatale e logica, determinata nel suo corso dalle leggi organiche dello spirito. La storia del genere umano non è che la storia dello spirito o del pensiero. Di qui esce ciò che poi fu detto filosofia della storia.

Di questa filosofia della storia e di un dritto delle genti non ci è nel Machiavelli che la semplice base scientifica, un punto di partenza segnato con chiarezza e indicato ai suoi successori. Il suo campo chiuso è la politica e la storia.

Questi concetti non sono nuovi. I concetti filosofici, come i poetici, suppongono una lunga elaborazione. Ci si vede qui dentro le conseguenze naturali di quel grande movimento, sotto forme classiche realista, eh'ora in fondo l'emancipazione dell'uomo dagli elementi soprannaturali e fantastici, e la conoscenza e il possesso di sè stesso. E a' contemporanei non parvero nuovi nè audaci, veggendo ivi formulato quello che in tutti era sentimento vago.

L'influenza del mondo pagano è visibile anche nel medio evo: anche in Dante Roma è presente allo spirito. Ma lì è Roma provvidenziale e imperiale, la Roma di Cesare; e qui è Roma repubblicana, e Cesare vi è severamente giudicato. Dante chiama le gloriose imprese della repubblica miracoli della Provvidenza, come preparazione all'impero; dove per Machiavelli non ci sono miracoli, o i miracoli sono i buoni ordini; o se alcuna parte dà alla fortuna, la dà principallissima alla virtù. Di lui è questo motto profondo: "I buoni ordini fanno buona fortuna, e dalla buona fortuna nascono i felici successi delle imprese", (*Discorsi*, I, 11). Il classicismo adunque era la semplice scorza, sotto alla quale le due età involupavano le loro tendenze. Sotto al classicismo di Dante ci è il misticismo o il ghibellinismo: la corteccia è classica, il nocciolo è medioevale. E sotto al classicismo del Machiavelli ci è lo spirito moderno che ivi cerca e trova sè stesso. Ammira Roma, quando biasima i tempi suoi, dove "non è cosa alcuna che gli ricomperi d'ogni estrema



miseria, infamia e vituperio, dove non è osservanza di religione, non di leggi, non di milizia, ma sono maculati di ogni ragione bruttura „ (*Discorsi*, II, proemio). Crede con gli ordini e i costumi di Roma antica di poter rifare quella grandezza e ritemprano i suoi tempi, e in molte proposte e in molte sentenze senti i vestigi di quell'antica sapienza. Da Roma gli venne anche la nobiltà dell'ispirazione e una certa elevatezza morale. Talora ti pare un romano avvolto nel pallio, in quella sua gravità; ma guardalo bene e ci troverai il borghese del Risorgimento, con quel suo risolino equivoco. Savonarola è una reminiscenza del medio evo, profeta o apostolo a modo dantesco; Machiavelli in quella sua veste romana è vero borghese moderno, sceso dal piedistallo, uguale tra uguali, che ti parla alla buona o alla naturale. È in lui lo spirito ironico del Risorgimento con lineamenti molto precisi de' tempi moderni.

Il medio evo qui crolla in tutte le sue basi: religiosa, morale, politica, intellettuale. E non è solo negazione vuota. È affermazione, è il Verbo. Di contro a ciascuna negazione sorge un'affermazione. Non è la caduta del mondo: è il suo rinnovamento. Dirimpetto alla Teocrazia sorge l'autonomia e l'indipendenza dello Stato. Tra l'impero o la città o il feudo, le due unità politiche del medio evo, sorge un nuovo ente, la Nazione, alla quale il Machiavelli assegna i suoi caratteri distintivi: la razza, la lingua, la storia, i confini. Tra le repubbliche e i principati spunta già una specie di governo medio o misto, che riunisca i vantaggi delle une e degli altri e assicuri a un tempo la libertà e la stabilità: governo che è un presentimento dei nostri ordini costituzionali, e di cui il Machiavelli dà i primi lineamenti nel suo progetto per la riforma degli ordini politici in Firenze. È tutto un nuovo mondo politico che appare. Si vegga, fra l'altro, dove il Machiavelli tocca della formazione de' grandi Stati, e soprattutto della Francia.

Anche la base religiosa è mutata. Il Machiavelli vuole recisa dalla religione ogni temporalità, e, come Dante, combatte la confusione de' due reggimenti, e fa una descrizione de' principati ecclesiastici, notevole per la profondità dell'ironia (*Principe*, XI). La religione, ricondotta nella sua sfera spirituale, è da lui considerata, non meno che la educazione e l'istruzione, come strumento di grandezza nazionale. È in fondo l'idea di una Chiesa nazionale, dipen-



dente dallo Stato e accomodata a' fini e agl'interessi della nazione.

Altra è pure la base morale. Il fine etico del medio evo è la santificazione dell'anima, e il mezzo è la mortificazione della carne. Il Machiavelli, se biasima la licenza de' costumi invalsa al suo tempo, non è meno severo verso l'educazione ascetica. La sua dea non è Rachele, ma è Lia: non è la vita contemplativa, ma la vita attiva. E perciò la virtù è per lui la vita attiva, vita di azione e in servizio della patria. I suoi santi sono più simili agli eroi dell'antica Roma che agl'iscritti nel calendario romano. O, per dir meglio, il nuovo tipo morale non è il Santo, ma è il patriota.

E si rinnova pure la base intellettuale. Secondo il gergo di allora, il Machiavelli non combatte la verità della Fede, ma la lascia da parte, non se ne occupa, e, quando vi s'incontra, ne parla con un'aria equivoca di rispetto. Riscata dal suo mondo ogni causa soprannaturale e provvidenziale, vi metto a base l'immutabilità e l'immortalità del pensiero o dello spirito umano, fattore della storia. Questo è già tutta una rivoluzione. È il famoso *Cogito*, nel quale s'inizia la scienza moderna. È l'uomo emancipato dal mondo soprannaturale e sopraumano, che, come lo Stato, proclama la sua autonomia e la sua indipendenza e prende possesso del mondo.

E si rinnova il metodo. Il Machiavelli non riconosce verità *a priori* e principi astratti, e non riconosce autorità di nessuno come criterio del vero. Di teologia e di filosofia e di etica fa stima uguale: mondi di immaginazione, fuori della realtà. La verità è la cosa effettuale; e perciò il modo di cercarla è l'esperienza accompagnata con l'osservazione, lo studio intelligente dei fatti. Tutto il formulario scolastico va giù. A quel vuoto meccanismo fondato sulle combinazioni astratte dell'intelletto, incardinate nella pretesa esistenza degli universali, sostituisce la forma ordinaria del parlare diritta e naturale. Le proposizioni generali, le *maggiori* del sillogismo, sono capovolte, e compariscono in ultimo come risultato di una esperienza illuminata dalla riflessione. In luogo del sillogismo hai la *serie*, cioè a dire concatenazione di fatti, che sono insieme causa ed effetto, come si vede in questo esempio: "Avendo la città di Firenze... perduta parte dell'imperio suo... fu necessitata a fare guerra a coloro che *la* occupavano, e



perchè chi l'occupava era potente, nè seguiva che si spendeva assai nella guerra senza alcun frutto: dallo spendere assai ne risultava assai gravezze, dalle gravezze infinite querele del popolo; e perchè questa guerra ora amministrata da un magistrato di dieci cittadini,.... l'universale cominciò a recarselo in dispetto, come quello che fusse cagione e della guerra e della spesa di essa,, (*Discorsi*, I, 39). Qui i fatti sono schierati in modo che si appoggiano e si spiegano a vicenda: sono una doppia serie, l'una complicata, che ti dà le cause vere, visibile solo all'uomo intelligente; l'altra semplicissima, che ti dà la causa apparente e superficiale, e che pure è quella che trascina ad opere inconsulte l'universale, con una serietà ed una sicurezza che rende profondamente ironica la conclusione. I fatti saltan fuori a quel modo stesso che si sviluppano nella natura e nell'uomo: non vi senti alcuno artificio. Ma è un'apparenza. Essi sono legati, subordinati, coordinati dalla riflessione, sì che ciascuno ha il suo posto, ha il suo valore di causa e di effetto, ha il suo ufficio in tutta la catena; il fatto non è solo fatto, o accidente, ma è ragione, considerazione: sotto la narrazione si cela l'argomentazione. Così l'autore ha potuto in poche pagine condensare tutta la storia del medio evo e farne magnifico vestibolo alla sua storia di Firenze. I suoi ragionamenti sono anch'essi fatti intellettuali, e perciò l'autore si contenta di enunciare e non dimostra. Son fatti cavati dalla storia e dall'esperienza del mondo, da un'acuta osservazione, e presentati con semplicità pari all'energia. Molti di questi fatti intellettuali sono rimasti anche oggi popolari nella bocca di tutti, eom'è quel *ritirare le cose a' loro principi* (*Discorsi*, III, 1), o quell'ironia de' *Profeti disarmati* (*Principe*, VI), o *gli uomini si stuccano nel bene, e nel male si affliggono* (*Discorsi*, I, 37), o *gli uomini bisogna carezzarli o spegnerli* (*ivi*, II, 23). Di queste sentenze o pensieri ce ne sono raccolte. E sono un intero arsenale, dove hanno attinto gli scrittori, vestiti delle sue spoglie. Come esempio di questi fatti intellettuali usciti da una mente elevata e peregrina, ricordi la famosa dedica de' suoi *Discorsi*.

Con la forma scolastica rovina la forma letteraria, fondata sul periodo. Ne' lavori didascalici il periodo era una forma sillogistica dissimulata, una proposizione corteggiata dalla sua maggiore e dalle sue idee medie: ciò che dicevasi dimestrazione, se la materia era intellettuale, o de-

scrizione, se la materia era di puri fatti. Machiavelli ti dà semplici proposizioni, ripudiato ogni corteggio; non describe e non dimostra: narra o enuncia, e perciò non ha artificio di periodo. Non solo uccide la forma letteraria, ma uccide la forma stessa come forma; e fa questo del secolo della forma, la sola divinità riconosciuta. Appunto perchè ha piena la coscienza di un nuovo contenuto, per lui il contenuto è tutto e la forma è nulla. O, per dire più corretto, la forma è essa medesima la cosa nella sua verità offettuale, cioè nella sua esistenza intellettuale o materiale. Ciò che a lui importa, non è che la cosa sia ragionevole, o morale, o bella, ma che la sia. Il mondo è così e così; e si vuol pigliarlo com'è, ed è inutile cercare se possa o debba essere altrimenti. La base della vita, e perciò del sapere, è il *Nosce te ipsum*, la conoscenza del mondo nella sua realtà. Il fantasticare, il dimostrare, il descrivere, il moralizzare sono frutto d'intelletti collocati fuori della vita e abbandonati all'immaginazione. Perciò il Machiavelli purga la sua prosa di ogni elemento, astratto, etico o poetico. Guardando il mondo con uno sguardo superiore, il suo motto è: *nil admirari*. Non si maraviglia e non si appassiona, perchè comprende; come non dimostra e non describe, perchè vede e tocca. Investe la cosa direttamente, e fugge le perifrasi, le circonlocuzioni, le amplificazioni, le argomentazioni, le frasi e le figure, i periodi e gli ornamenti, come ostacoli e indugi alla visione. Sceglie la via più breve, e perciò la dritta: non si distrae e non distrae. Ti dà una serie stretta e rapida di proposizioni e di fatti, soppresse tutte le idee medie, tutti gli accidenti e tutti gli episodi. Ha l'aria del Pretore, che *non curat de minimis*, di un uomo occupato in cose gravi, che non ha tempo nè voglia di guardarsi attorno. Quella sua rapidità, quel suo condensare non è un artificio, come talora è in Tacito e sempre è nel Davanzati; ma è naturale chiarezza di visione, che gli rende inutili tutte quelle idee medie, di cui gli spiriti mediocri hanno bisogno per giungere faticosamente ad una conseguenza, ed è insieme pienezza di cose, che non gli fa sentire necessità di riempire gli spazi vuoti con belletti e impolpature, che tanto piacciono a' cervelli oziosi. La sua semplicità talora è negligenza; la sua sobrietà talora è magrezza: difetti delle sue qualità. E sono pedanti quelli che cercano il pel nell'uovo, e gonfiano la gote in aria di



pedagoghi, quando in quella divina prosa trovino latinismi, slegature, scorrezioni o simili negligenze.

La prosa del Trecento manca di organismo, e perciò non ha ossatura, non interna coesione: vi abbonda l'affetto e l'immaginativa, vi scarseggia l'intelletto. Nella prosa del Cinquecento hai l'apparenza, anzi l'affettazione dell'ossatura, la cui espressione è il periodo. Ma l'ossatura non è che esteriore, e quel lusso di congiunzioni e di membri o d'incisi mal dissimula il vuoto o la dissoluzione interna. Il vuoto non è nell'intelletto, ma nella coscienza, indifferente e scettica. Perciò il lavoro intellettivo è tutto al di fuori, frasche e fiori. Gli argomenti più frivoli sono trattati con la stessa serietà degli argomenti gravi, perchè la coscienza è indifferente ad ogni specie di argomento, grave o frivolo. Ma la serietà è apparente, è tutta formale e perciò rettorica: l'animo vi rimane profondamente indifferente. Monsignor della Casa scrive l'orazione a Carlo V con lo stesso animo che scrive il Capitolo sul Forno: salvo che qui è nella sua natura e ti riesce cinico, lì è fuori della sua natura e ti riesce falso. Il *Galateo* e il *Cortigiano* sono le due migliori prose di quel tempo, come rappresentazione di una società pulita ed elegante, tutta al di fuori, in mezzo alla quale vivevano il Casa e il Castiglione, e che poneva la principale importanza della vita ne' costumi e ne' modi. Anche l'intelletto, in quella sua virilità ozioso, poneva la principale importanza della composizione ne' costumi e ne' modi ovvero nell'abito. Quell'abbigliamento boccacevole e ciceroniano divenne in breve convenzionale, un meccanismo tutto d'imitazione, a cui l'intelletto stesso rimaneva estraneo. I filosofi non avevano ancora smesse le loro forme scolastiche; i poeti petrarcheggiavano; i prosatori usavano un genere bastardo, poetico o rettorico, con l'imitazione esteriore del Boccaccio: la malattia era una, la passività o indifferenza dell'intelletto, del cuore, dell'immaginazione, cioè a dire di tutta l'anima. Ci era lo scrittore, non ci era l'uomo. E fin d'allora fu considerato lo scrivere come un mestiere, consistente in un meccanismo che dicevasi forma letteraria, nella piena indifferenza dell'animo: divorzio compiuto tra l'uomo e lo scrittore. Fra tanto infuriare di prose rettoriche e poetiche, comparve la prosa del Machiavelli, presentimento della prosa moderna.

Qui l'uomo è tutto, e non ci è lo scrittore, o ci è solo



in quanto uomo. Il Machiavelli sembra quasi ignori che ci sia un'arte dello scrivere, ammessa generalmente e divenuta moda o convenzione. Talora ci si prova e ci riesce maestro; ed è quando vuol fare il letterato, anche lui. L'uomo è in lui tutto. Quello che scrivo è una produzione immediata del suo cervello, esce caldo caldo dal di dentro: cose e impressioni, spesso condensate in una parola. Perché è un uomo che pensa e sente, distruggo e crea, osserva e riflette, con lo spirito sempre attivo e presente. Cerca la cosa, non il suo colore: pur la cosa vien fuori insieme con le impressioni fatte nel suo cervello, perciò naturalmente colorita, traversata d'ironia, di malinconia, d'indignazione, di dignità, ma principalmente lei nella sua chiarezza plastica. Quella prosa è chiara e piena come un marmo, ma un marmo qua e là venato. È la grande maniera di Dante che vive là dentro. Parlando dei mutamenti introdotti al medio evo ne' nomi delle cose e degli uomini, finisce così: "Gli uemini ancora di Cesari e Pompei, Pieri, Giovanni e Mattei diventarono," (*Storie fiorentine*, lib. 1). Qui non ci è che il marmo, la cosa ignuda; ma quante vene in questo marmo! Ci senti tutte le impressioni fatte da quell'immagine nel suo cervello, l'ammirazione per quei Cesari e Pompei, il disprezzo per quei Pieri e Mattei, lo sdegno di quel mutamento; e lo vedi alla scelta caratteristica de' nomi, al loro collocamento in contrasto come nemici, e a quell'ultimo ed energico *diventarono*, che accenna a mutamenti non solo di nomi ma di animi.

Questa prosa, asciutta, precisa e concisa, tutta pensiero e tutta cose, annunzia l'intelletto già adulto, emancipato da elementi mistici, etici e poetici, e divenuto il supremo regolatore del mondo: la logica o la forza delle cose, il Fato moderno. Questo è in effetti il senso intimo del mondo, come il Machiavelli lo concepisce. Lasciando da parte le sue origini, il mendo è quello che è: un attrito di forze umane e naturali, dotate di leggi proprie. Ciò che dicesi Fato non è altro che la logica, il risultato necessario di queste forze, appetiti, istinti, passioni, opinioni, fantasie, interessi, messe e regolate da una forza superiore, lo spirito umano, il Pensiero, l'Intelletto. Il Dio di Dante è l'amore, forza unitiva dell'intelletto o dell'atto: il risultato era Sapienza. Il Dio di Machiavelli è l'Intelletto, l'intelligenza e la regola delle forze mondane: il risultato è Scienza. — Bisogna amare, — dice Dante. — Bisogna



intendere, — dice Machiavelli. L'anima del mondo dan-tesco è il cuore: l'anima del mondo machiavellico è il cervello. Quel mondo è essenzialmente mistico ed etico: questo è essenzialmente umano e logico. La virtù muta il suo significato. Non è sentimento morale, ma è semplicemente forza o energia, la tempra dell'animo; e Cesare Borgia è virtuoso perchè avea la forza di operare secondo logica, cioè di accettare i mezzi quando avea accettato lo scopo. Se l'anima del mondo è il cervello, hai una prosa che è tutta e sola cervello.

Ora possiamo comprendere il Machiavelli nelle sue applicazioni. La storia di Firenze sotto forma narrativa è una logica degli avvenimenti. Dino scrive col cuore commosso, con l'immaginazione colpita: tutto gli par nuovo, tutto offende il suo senso morale. Vi domina il sentimento etico, come in Dante, nel Mussato, in tutt'i trecentisti. Ma ciò che interessa il Machiavelli è la spiegazione de' fatti nelle forze motrici degli uomini, e narra calmo e meditativo, a modo di filosofo che ti dia l'interpretazione del mondo. I personaggi non sono colti nel caldo dell'affetto e nel tumulto dell'azione: non è una storia drammatica. L'autore non è sulla scena nè dietro la scena, ma è nella sua camera, e, mentre i fatti gli sfilano avanti, cerca afferrarne i motivi. La sua apatia non è che preoccupazione di filosofo, inteso a spiegare e tutto raccolto in questo lavoro intellettuale, non distratto da emozioni e impressioni. È l'apatia dell'ingegno superiore, che guarda con compassione a' moti convulsi e nervosi delle passioni.

Ne' *Discorsi* ci è maggior vita intellettuale. L'intelletto si stacca da' fatti, e vi torna per attingervi lena e ispirazione. I fatti sono il punto fermo intorno a cui gira. Narra breve, come ehi ricordi quello che tutti sanno ed ha fretta di uscirne. Ma, appena finito il racconto, comincia il discorso. L'intelletto, come rinvigorito a quella fonte, se ne spicca tutto pieno d'ispirazioni originali, sorpreso e contento insieme. Senti lì il piacere di quell'esercizio intellettuale e di quella originalità, di quel dir cose che a' volgari sembrano paradossi. Quei pensieri sono come una schiera ben serrata, dove non penetra niente dal di fuori a turbarvi l'ordine. Non è una mente agitata nel calore della produzione tra quel flutto d'immaginazioni e di emozioni che ti annunzia la fermentazione, come avviene allora anche a' più grandi pensatori. E l'intelletto pieno di



gioventù e di freschezza, tranquillo nella sua forza e in sospetto di tutto ciò che non è lui. Digressioni, immagini, effetti, paragoni, giri viziosi, perplessità di posizioni: tutto è sbandito in quoste serie disoiplinato d'idee, mobili o generative, venute fuori da un vigor d'analisi insolito e legate da una logica inflessibile. Tutto è profondo, ed è così chiaro e semplice che ti par superficiale.

Il fondamento de' *Discorsi* è questo: cho gli uomini *non sanno essere nè in tutto buoni nè in tutto tristi* (*Discorsi*, I, 27), e perciò non hanno tempra logica, non hanno virtù. Hanno volleità, non hanno volontà. Immaginazioni, paure, speranze, vane cogitazieni, superstizioni tolgono lore la riselutezza. Perciò *stanno volentieri in sull'ambiguo*, e scelgono le *vie di mezzo*, e *seguono le apparenze*. Ci è nello spirito umano uno stimolo o appetito insaziabile, che lo tiene in continua opera e produce il progresso storico. Ond'è che gli uomini non sono tranquilli e salgono di un'ambizione in un'altra, e prima si difendono e poi offendono, e più une ha più desidera. Sicchè negli scopi gli uomini seno infiniti, e ne' mezzi seno perplessi e incerti.

Quello che degl'individui, si può dire anche dell'uomo collettivo, come famiglia o classe. Nella società non ci è in fendo che due sole classi: degli *abbienti* e dei *non abbienti*, de' ricchi e de' poveri. E la storia non è se non l'eterna lotta tra chi ha e chi non ha. Gli ordini politici seno mezzi di equilibrie tra le classi. E sono liberi quando hanno a fondamento l'*equalità* (*Discorsi*, I, 55). Perciò libertà non può essere dove sono *gentiluomini* o classi privilegiate.

È ehiamo che una scienza o arte politica non è possibile quando non abbia per base la conoscenza della materia su che si ha a esercitare, cioè dell'uomo come individuo e come classe. Perciò una gran parto di questi *Discorsi* sono ritratti sociali delle moltitudini o delle plobi, degli ottimati o gentiluomini, de' principi, de' francesi, de' tedeschi, degli spagnuoli, d'individui e di popoli. Sono ritratti finissimi per originalità di osservazione ed evidonza di esposizione, ne' quali vion fuori il *carattere*, cioè quelle forze che movono individui e popoli o classi ad operare così o così. Le sue osservazioni sono frutto di una esperienza propria e immediata, e perciò freschissime e vive anche oggi.

Peichè il carattere umano ha questa baso comune, che i dosidèri o appetiti seno infiniti, e debolo ed ositante è



la virtù di conseguirli, hai disproporzione tra lo scopo e i mezzi: onde nascono le oscillazioni e i disordini della storia. Perciò la scienza politica o l'arte di condurre e governare gli uomini ha per base la precisione dello scopo e la virtù de' mezzi; e in questa consonanza è quella onergia intellettuale che fa grandi gli uomini e le nazioni. La logica governa il mondo.

Questo punto di vista logico, preponderante nella storia, comunica all'esposizione una calma intellettuale piena di forza e di sicurezza, come di uomo che sa e vuole. Il cuore dell'uomo s'ingrandisce col cervello. Più uno sa e più osa. Quando la tempra è fiacca, di' pure che l'intelletto è oscuro. L'uomo allora non sa quello che vuole, tirato in qua e in là dalla sua immaginazione o dalle sue passioni, com'è proprio del volgo.

Un'applicazione di questa implacabile logica è il *Principe*. Machiavelli biasima i principi che per fraude o per forza tolgono la libertà a' popoli. Ma, avuto lo Stato, indica loro con quali mezzi debbano mantenerlo. Lo scopo non è qui la difesa della patria, ma la conservazione del principe: se non che il principe provvede a sè stesso, provvedendo allo Stato. L'interesse pubblico è il suo interesse. Libertà non può daro, ma può daro buone leggi che assicurino l'onore, la vita, la sostanza de' cittadini. Dee mirare a procacciarsi il favore e la grazia del popolo, tenendo in freno i gentiluomini e gli uomini turbolenti. Governi i sudditi, non ammazzandoli, ma studiandoli e comprendendoli: *non ingannato da loro, ma ingannando loro*. Come stanno alle apparenze, il principe dee darsi tutte le buone apparenze, e, non volendo essere, parere almeno religioso, buono, olemente, protettore delle arti e degl'ingegni. Nè tema d'essero scoperto; perchè gli uomini sono naturalmente semplici e creduli. Ciò che in loro ha più efficacia è la paura: perciò il principe miri a farsi temere più che amare. Soprattutto eviti di rendersi odioso e spregevole.

Chi legge il Trattato *De regimine principum* di Egidio Colonna, vi troverà un magnifico mondo etico, senza alcun riscontro con la vita reale. Chi legge questo *Principe* del Machiavelli, vi troverà un crudele mondo logico, fondato sullo studio dell'uomo o della vita. L'uomo vi è, come Natura, sottoposto nella sua azione a leggi immutabili, non secondo criteri morali ma secondo criteri logiei. Ciò che



gli si dee domandare non è se quello che egli fa sia buono o bello, ma se sia ragionevole o logico, se ci sia coerenza tra' mezzi e lo scopo. Il mondo non è governato dalla forza come forza, ma dalla forza come intelligenza. L'Italia non ti potea dare più un mondo divino ed etico: ti dà un mondo logico. Ciò che ora in lei ancora intatto ora l'intelletto; e il Machiavelli ti dà il mondo dell'intelletto, purgato dalle passioni e dalle immaginazioni.

Machiavelli bisogna giudicarlo da quost'alto punto di vista. Ciò a cui mira è la serietà intellettuale, cioè la precisione dello scopo, o la virtù di andarvi diritto senza guardare a destra e a manca e lasciarsi indugiare o traviare da riguardi accessori o estranei. La chiarezza dell'intelletto, non intorbidato da elementi soprannaturali o fantastici o sentimentali, è il suo ideale. E il suo Eroe è il domatore dell'uomo o della natura, colui che comprende e regola le forze naturali e umane, e lo fa suoi istrumenti. Lo scopo può essere lodevole o biasimevole; o se è degno di biasimo, è lui il primo ad alzare la voce e protestare in nome del genere umano. Veggasi il capitolo X (*Discorsi*, I, 10), una delle proteste più eloquenti che sieno uscite da un gran cuore. Ma, posto lo scopo, la sua ammirazione è senza misura per colui che ha voluto o saputo conseguirlo. La responsabilità morale è nello scopo, non è ne' mezzi. Quanto ai mezzi, la responsabilità è nel non sapere o nel non volere, nell'ignoranza o nella fiacchezza. Ammette il terribile; non ammette l'odioso o lo spregevole. L'odioso è il male fatto per libidino o per passione e per fanatismo, senza scopo. Lo spregevole è la debolezza della tempra, che non ti fa andar là dove l'intelletto ti dice che pur bisogna andare.

Quando Machiavelli scrivea queste cose, l'Italia si trastullava ne' romanzi e nelle novelle, con lo straniero a casa. Era il popolo meno serio del mondo o meno disciplinato. La tempra era rotta. Tutti volevano cacciar lo straniero, a tutti *puzzava il barbaro dominio* (*Principe*, XXVI); ma erano velleità. E si comprende come il Machiavelli miri principalmente a ristorare la tempra, attaccando il male nella sua radice. Senza tempra, moralità, religione, libertà, virtù sono frasi. Al contrario, quando la tempra si rifà, si rifà tutto l'altro. E Machiavelli glorifica la tempra anche nel male. Innanzi a lui è più uomo Cesare Borgia, intelletto chiaro e animo fermo, ancorachè destituito d'ogni senso morale, che



il buon Pier Sodorini, eima di galantuomo, ma *anima sciocca*, che per la sua incapacità e la sua fiacchezza perdetto la repubblica (*Discorsi*, III, 3; Epigramma: «La notte che mori...»).

Ma, se in Italia la tempra era infiacchita, lo spirito era integro. Se da una parte Machiavelli poneva a base della vita l'essere *uomo*, iniziando l'età virile della forza intelligente, d'altra parte il motivo principale comico dello spirito italiano nella sua letteratura romanzesca era appunto la forza incoerente, cioè a dire indisciplinata e senza scopo. Il tipo cavalleresco, com'era concepito in Italia, era ridicolo per questo: che si presentava all'immaginazione come un esorcizio incomposto di una forza gigantesca, senza serietà di scopo e di mezzi, la forza come forza, e tutta la forza nei fini più sori e più frivoli: ciò che rende così comici Morgante, Mandricardo, Fracasso.

Ci erano certo i fini cavallereschi, come la tutela delle donne, la difesa degli oppressi, ma che parevano a quel pubblico intelligente e scettico comico non altrimenti che quegli effetti straordinari di forza corporale. Si può dire, di quei cavalieri foggiate dallo spirito italiano, quello che Doralice dicea a Mandricardo, quando lo vedea intestato a fare per una spada e uno scudo quello avea fatto per impossessarsi di lei: — non fu amore cho ti mosse, fu *natural ferocità di core* — (*Fur.*, XXX, 33). Lo spirito italiano adunque da una parte metteva in caricatura il medio ovo come un giuoco disordinato di forze, e dall'altra gittava la base di una nuova età su questo principio virile: che la forza è intelligenza, serietà di scopo e di mezzi. Ciò che l'Italia distruggeva, ciò che creava, rivelava una potenza intellettuale, che precorreva l'Europa di un secolo.

Ma in Italia e'era l'intelligenza e non ci era la forza. E si credeva con la superiorità intellettuale di potere cacciar gli stranieri. Era una intelligenza adulta, svegliatissima ma astratta, una logica formale nella piena indifferenza dello scopo. Era la scienza per la scienza, come l'arte per l'arte. Nella coscienza non ci era più uno scopo nè un contenuto. E quando la coscienza è vuota, il cuore è freddo, e la tempra è fiacca, anche nella maggiore virilità dell'intelletto. Il movimento dello spirito era stato assolutamente negativo e comico. Agl'italiani era più facile ridere delle forze indisciplinate che disciplinarsi, e più facile ridere degli stranieri che mandarli via. Il frizzo era l'attestato della loro superiorità intellettuale e della loro



decadenza morale. Mancava non la forza fisica e non il coraggio che ne è la conseguenza, ma la forza morale, che ci tenga stretti intorno ad una idea e risoluti a vivere e a morire per quella.

Machiavelli ebbe una coscienza chiarissima di questa decadenza o, com'egli diceva, corruzione: "Qui, scrive, è virtù grande nelle membra, quando la non mancasse nei capi. Specchiatevi ne' duelli e ne' congressi de' pochi, quanto gl'italiani siano superiori con le forze, con la destrezza, con l'ingegno," (*Principe*, XXVI). Pure l'Italia era corrotta, perchè difettiva di forze morali, e perciò di un degno scopo che riempisse di sé la coscienza nazionale. Di lui è questo grande concetto: che il nerbo della guerra non sono i danari nè le fortezze nè i soldati, ma le forze morali, o, com'egli dice, il patriottismo e la disciplina. Di quella corruzione italiana la principal causa era il perversimento religioso. Abbiamo di lui queste memorabili parole, di cui Lutero era il commento. "La... religione, se nei principi della repubblica cristiana si fusse mantenuta secondo che dal datore di essa ne fu ordinato, sarebbero gli Stati e le repubbliche più unite e più felici assai ch'elle non sono. Nè si può fare altra maggiore congettura della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli popoli che sono più propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione.... Chi considerasse i fondamenti suoi e vedesse l'uso presente quanto è diverse da quelli, giudicherebbe esser propinquo.... o la rovina o il flagello," (*Discorsi*, I, 12). Certo, non è ufficio grato dire dolorose verità al proprio paese, ma è un dovere di cui l'illustre uomo sente tutta la grandezza. "Chi nasce in Italia e in Grecia, e non sia divenuto in Italia oltramontano e in Grecia turco, ha ragione di biasimare i tempi suoi," (*Ivi*, II, proemio). Per lui è questo una sacra missione, un atto di patriottismo. Il suo sguardo abbraccia tutta la storia del mondo. Vede tanta gloria in Assiria, in Media, in Persia, in Grecia, in Italia e Roma. Celebra il regno de' Franchi, il regno de' Turchi, quello del Soldano, e le geste della setta saracina, e le virtù de' popoli della Magna al tempo suo. Lo spirito umano, immutabile e immortale, passa di gente in gente e vi mostra la sua virtù. E quando gitta l'occhio sull'Italia, il paragone lo strazia. Le sue più belle pagine storiche sono dove narra la decadenza di Genova, di Venezia (*Asino d'oro*, V, 4<sup>a</sup>), di altre città



italiane, in tanto fiorire degli Stati europei. Non adulare il suo paese, ma dirgli il vero, fargli sentire la propria decadenza, perchè ne abbia vergogna e stimolo, descrivere la malattia e notare i rimedi, gli pare ufficio d'uomo dabbene. Questo sentimento del dovere dà alle sue parole una grande elovatezza morale: "Se la virtù che allora regnava e il vizio che ora regna non fossero più chiari che il sole, andrei nel parlare più rattenuto.... Ma, essendo la cosa si manifesta che ciascuno la vede, sarò animoso in dire.... quello che intenderò.... di questi tempi, acciocchè gli animi de' giovani, che questi miei scritti leggeranno, possano fuggire questi e prepararsi ad imitar quelli.... Perchè gli è ufficio d'uomo buono quel bene, che per la malignità de' tempi e della fortuna non hai potuto operare, insegnarlo ad altri acciocchè, sendone molti capaci, alcuno di quelli più amati dal cielo possa operarlo," (*Discorsi*, II, proemio). Queste parole sono un monumento. Ci si sente dentro lo spirito di Danto.

Machiavelli tiene la sua promessa. Giudica con severità uomini e cose. Del Papato tutti sanno quello che ha scritto. Nè è più indulgente verso i principi: "Questi nostri principi, che erano stati molti anni nel principato loro, per averlo di poi perso non accusino la fortuna, ma l'ignavia loro; perchè, non avendo mai ne' tempi quieti pensato che possono mutarsi,.... quando poi vennero i tempi avversi, pensarono a fuggirsi e non a difendersi," (*Principe*, XXIV). Degli avventurieri scrive: "Il fine della loro virtù è stato che [Italia] è stata corsa da Carlo, predata da Luigi, forzata da Ferrando e vituperata da' Svizzeri,.... tanto che essi han condotta Italia schiava e vituperata," (*Principe*, XII). Nè è meno severo verso i gentiluomini, anzi feudali, rimasti vivi ed eterni in questa meravigliosa pittura: "Gentiluomini sono chiamati quelli che oziosi vivono de' proventi delle loro possessioni abbondantemente, senz'aver alcuna cura o di coltivare o di alcuna altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniciosi.... in ogni provincia: ma più perniciosi sono quelli che, oltre alle predette fortune, comandano a castolla ed hanno sudditi che ubbidiscono a loro. Di queste due sorti di uomini ne sono pieni il regno di Napoli, torra di Roma, la Romagna e la Lombardia. Di qui nasce che in quelle provincie non è mai stato.... alcuno vivere politico, perchè tali generazioni di uomini sono nimici di ogni civiltà," (*Discorsi*, I, 55). Degna



di nota è qui l'idea, tutta moderna, che il fine dell'uomo è il lavoro e che il maggior nemico della civiltà è l'ozio: principio che ha gittato giù i conventi od ha rovinato dalla radice non solo il sistema ascetico o contemplativo, ma anche il sistema feudale, fondato su questo fatto: che l'ozio de' pochi vivea del lavoro de' molti. Un uomo, che con una sagacia pari alla franchezza nota tutte le cause della decadenza italiana, potea ben dire, accennando a Savonarola: "ond'è che a Carlo, Re di Francia, fu lecito pigliare Italia col gesso; o chi diceva che di questo ne erano cagione i peccati nostri, diceva il vero; ma non erano già quelli che credeva, ma questi ch'io ho narrati," (*Principe*, XII). Gli oziosi sono fatalisti. Spiegano tutto con la Fortuna. Anche allora de' mali d'Italia accagionavano la mala sorte. Machiavelli scrive: "La Fortuna... dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta i suoi impeti dove la sa che non sono fatti gli argini o i ripari a tenerla. E se voi considerate l'Italia, che è la sede di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna senza argini e sonza alcun riparo," (*Principe*, XXV).

Essendo l'Italia in quella corruttela, Machiavelli invoca un redentore, un Principe italiano, che, come Teseo o Ciro o Mosè o Romolo, la riordini, persuaso che a riordinare uno stato si richieda l'opera di un solo, a governarlo l'opera di tutti. Ne' grandi pericoli i romani nominavano un dittatore: nell'estremo della corruzione Machiavelli non vede altro scampo che nolla dittatura (*Discorsi*, I, 34). "Cercando un principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una città corrotta, non per guastarla in tutto, come Cesare, ma per riordinarla, come Romolo," (*Ivi*, I, 10). Di Cesare serivo un giudizio originale rimasto celebre. "Nè sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebraro dagli scrittori; perchè questi che lo laudano sono corrotti dalla fortuna sua.... Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è più detestabile Cesare, quanto è più da biasimare quello che ha fatto che quello che ha voluto fare un male. Vegga ancora con quante laudi celebrano Bruto; talchè, non potendo biasimare quello per la sua potenza, e' celebrano il nimico suo.... E conoscerà allora benissimo quanti obblighi Roma, Italia e il mondo abbia con Cesare," (*Ivi*, I, 10).



Machiavelli promette, a chi prende lo Stato con la forza, non solo l'amnistia ma la gloria, quando sappia ordinarlo: "Considerino quelli a chi i cieli danno tale occasione, come sono loro proposte duo vie: l'una che li fa vivere sicuri, o dopo la morte li rende gloriesi; l'altra li fa vivere in continue angustie, e dopo la morte lasciare di sè una sempiterna infamia," (*Discorsi*, I. 10). Invoca egli dunque un qualche "amato dal Cielo," (*Ivi*, II, proemio), che sani l'Italia dalle sue ferite, "e ponga fine... a' sacchi di Lombardia, alle espilazioni e taglie del Reame e di Toscana, e la guarisca di quelle sue piaghe già per lungo tempo infistolite," (*Principe*, XXVI). È l'idea tradizionale del Redentore o del Messia. Anche Dante invocava un messia politico, il Veltro. Se non che, il Salvatore di Dante ghibellino era Arrigo di Lussemburgo, perchè la sua Italia era il giardino dell'Impero; dove il Salvatore di Machiavelli dovea essere un principe italiano, perchè la sua Italia era nazione autonoma, e tutto ciò che era fuori di lei era straniero, barbaro, *ultramontano*. Chi vuol vedere il progresso dello spirito italiano da Dante a Machiavelli, paragoni la mistica e scolastica *Monarchia* dell'uno col *Principe* dell'altro, così moderno ne' concetti e nella forma. L'idea del Machiavelli riuscì un'utopia, non meno che l'idea di Dante. Ed oggi è facile assegnarne le cagioni. Patria, libertà, Italia, buoni ordini, buone armi, erano parole per le moltitudini, dove non era penetrato alcun raggio d'istruzione e di educazione. Le classi colte, ritiratesi da lungo tempo nella vita privata, tra ozi idillici e letterari, erano cosmopolite, animate dagl'interessi generali dell'arte e della scienza, che non hanno patria. Quell'Italia di letterati corteggiati e cortigiani perdeva la sua indipendenza, e non aveva quasi aria di accorgersene. Gli stranieri prima la spaventarono con la ferocia degli atti o de' modi; poi la vinsero con le moine, inchinandola e celebrando la sua sapienza. E per lungo tempo gl'italiani, perduta libertà o indipendenza, continuarono a vantarsi, per bocca de' loro poeti, signori del mondo e a ricordare le avite glorie. Odio contro gli stranieri ce ne era, ed anche buona volontà di liberarsene. Ma ci era così poca fibra, che di una redenzione italiana non ci fu neppure il tentativo. Nello stesso Machiavelli fu una idea, e non sappiamo che abbia fatto altro di serio, per giungere alla sua attuazione, che di scrivere un magnifico capitolo, in un linguaggio rettorico e poetico fuori del



suo solito, e che testimonia più le aspirazioni di un nobile cuore che la calma persuasione di un uomo politico. Furono illusioni. Vedeva l'Italia un po' a traverso de' suoi desiderî. Il suo onore, come cittadino, è di avero avuto queste illusioni. E la sua gloria, come pensatore, è di avere stabilito la sua utopia sopra elementi veri e durevoli della società moderna e della nazione italiana, destinati a svilupparsi in un avvenire più o meno lontano, del quale egli traociava la via. Le illusioni del presente erano la verità del futuro.

Non è maraviglia che il Machiavelli, con tanta esperienza del mondo, con tanta sagacia d'osservazione, abbia avuto illuscini, perchè nella sua natura ci entrava molto del poetico. Vedilo nell'osteria giocare con l'oste, con un mugnaio, con due fornaiari a picca e a tric trac. "E... nascono molte contese e millo dispetti di parole ingiuriose, e... si combatte per un quattrino, e siamo sentiti... gridare da san Casciano,, (Lettera del 10-xii-1513). Questo non è che plebeo, ma diviene profondamento poetico nel commento appostovi: "Rinvolto in quella viltà, traggo il cervello di muffa e sfogo la malignità di questa mia sorte, sendo contento che mi calpesti per quella via, per vedere se la se ne vergognasse... Vedilo tutto solo pel bosco, con un Petrarca o con un Dante, *libertineggiare* con lo spirito, fantasticare, abbandonato alle onde dell'immaginazione. "Vonuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste contadina piena di fango e di loto, o mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecientemente entro nelle antiche corti degli antiohi uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che *solum* è mio...; non mi vergogno parlare con loro o domandare della ragione delle loro azioni, e quelli per loro umanità mi rispondono; o non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro,, (Ivi). Quel *trasferirsi in loro*, quel *libertineggiare* sono frasi energiche di uno spirito contemplativo, ostatico, entusiastico. Ci è una parentela tra Dante e Machiavelli. Ma è un Dante nato dopo Lorenzo de' Medici, nutrito dello spirito del Boccaccio, che si beffa della divina oommedia e cerca la commedia in questo mondo. Nella sua utopia è visibile una esaltazione dello spirito, poetica o divinatrice. Ecco: il Principe leva la bandiera,



grida: — Fuori i barbari! — a modo di Giulio. Il poeta è lì; assiste allo spettacolo della sua immaginazione: “quali porte se gli serrerebbero? quali popoli gli negherebbero l’ubbidienza? quale invidia se gli opporrebbe? quale italiano gli negherebbe l’ossoquio?”, E finisce (*Principe*, XXVI) co’ versi del Petrarca,

Virtù contra furore  
Prenderà l’arme, e fia ’l combatter corto:  
Chè l’antico valore  
Negl’italici cor non è ancor morto. (Canz., XVI, 93).

Ma furono brevi illusioni. C’era nel suo spirito la bella immagine di un mondo morale e civile e di un popolo virtuoso e disciplinato, ispirata dall’antica Roma: ciò che lo fa eloquente ne’ suoi biasimi e nelle sue lodi. Ma era un mondo poetico troppo disforme alla realtà, ed egli medesimo è troppo lontano da quel tipo, troppo simile per molte parti a’ suoi contemporanei. Ond’è che la sua vera Musa non è l’entusiasmo: è l’ironia. La sua aria beffarda, congiunta con la sagacia dell’osservazione, lo chiariscono uomo del Risorgimento. De’ Principi ecclesiastici scrive: “Cestoro soli hanno Stati e non li difendono, hanno sudditi e non li governano; e gli Stati per essere indifesi non sono loro tolti, ed i sudditi per non essere governati non se ne curano, nè pensano nè possono alienarsi da loro .... Essendo quelli retti da cagione superiore, alla quale la mente umana non aggiugne, lascerà il parlarne; perchè, essendo esaltati e mantenuti da Dio, sarebbe ufficio d’uomo presuntuoso e temerario il discorrerne”, (*Principe*, XI). In tanta riverenza di parole, non è difficile sorprendere sulle labbra di chi scrive quel piglio ironico che trovi ne’ contemporanei. Famosi sono i suoi ritratti per l’originalità e vivacità dell’osservazione. Dei francesi e spagnuoli scrive: “Il francese ruberia con l’alito, per mangiarselo e mandarlo a male .... con colui a chi lo ha rubato: natura contraria alla spagnuola, che di quello che ti ruba mai ne vedi niente”, (*Ritratti delle cose di Francia*).

Da questo profondo ed originale talento di osservazione, da questo spirito ironico uscì la *Mandragola*: l’alto riso nel quale finirono le sue illusioni e i suoi disinganni.

Dopo i primi tentativi idillici, la commedia si era chiusa nelle forme di Plauto e di Terenzio. L’Ariosto scrivea per la corte di Ferrara; il Cardinalo di Bibbiena scrivea per



le certi di Urbino e di Rema. Vi si rappresentavano anche con molta magnificenza traduzioni dal latino. Talora gli attori erano fanciulli. "Fu pur troppo nuova cosa, — scrive il Castiglione, — vedere vecchietti lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, [similar] parasi e ciò che fece mai Menandro „ (Lett. a Lodovico Canossa). Accompagnamento alla commedia era la musica, e intermezzi o intromesse erano le moresche, balli mimiei. Le decorazioni magnifiche. Nella rappresentazione della *Calandria* in Urbino "vedevi un tempio..., tante ben finito, — dice il Castiglione, — che... non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stuceo, con istorie bellissime: finte le finestre d'alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino o azzurro oltramarino.... figuro intorno tonde finte di marmo, colonnette lavorate.... Da un de' capi era un arco trionfale.... Era finta di marmo, ma era pittura, la Storia doli tre Orazii, bellissima.... In cima dell'arco ora una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bello atto, che feria con un'asta un nude che gli era ai piedi „ (Ivi). L'Italia si vagheggiava colà in tutta la pompa delle sue arti, architettura, scultura, pittura. Musiche bizzarro, tutte naseoste e in divorsi luoghi. Quattro intromesse, "una moresca di Iasòn „ o Giasone, un carro di Venere, un carre di Nettuno, un carro di Giunene. La prima intromessa è così descritta dal Castiglione: "La prima fu una moresca di Iasòn, il quale comparso nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada e una targa bellissima; dall'altro furon visti in un tratte due tori, tanto simili al vero che alcuni pensârne che fusser vori, che gittavano fuoco dalla becca, ecc. A questi s'accostò il buon Iasòn, e feceli arare, posto loro il gioco e l'aratro; e poi seminò i denti del dracene: e nacquero a peco a peco, del paloe, uomini armati all'antica, tanto bene quanto cred'io che si possa. E questi ballarono uua fera moresca, per ammazzar Iasòn; e poi, quando furono all'entrare, s'ammazzavane ad uno ad uno, ma non si vedeane merire. Dietre ad essi se n'ontrò Iasòn, e subite uscì col vello d'oro alle spalle, ballande eccellentissimamente. E questo era il Moro, e quosta fu la prima intromessa „. Finita la commedia nacque sul palco all'improvviso un Amorino, che dichiarò con alcune stanze il significato dello intromesse. Poi "s'udì una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantava-

rono una stanza con un bello aere di musica, quasi una orazione ad Amore: o così fu finita la fosta, con grande soddisfazione e piacere di ehi la vide „ (Lett., cit.), dice sempre il Castiglione, l'autore del *Cortigiano*, che ci ebbe non piccola parte ad ordinarla. Cosa era questa *Calandria*, nella cui rappresentazione Urbino o poi Roma sfoggiarono tanto lusso ed eleganza? Il protagonista è Calandro, un *fac-simile* di Calandrino, il marito sciocco: motivo comico del *Decamerone*, rimasto proverbiale in tutte le commedie e novelle. Non vi manca il negromante o l'astrologo che vivo a spese de' gonzi. L' intreccio nasce da un fratello e una sorella similissimi di figura, che, vestiti or da uomo or da donna, generano equivoci curiosissimi. Dov' è lo sciocco ci è anche il furbo, e il furbo è Fessenio, licenzioso, arguto, cinico, che fa il mezzano al padrone, il cui pedagogo ci perde le sue lezioni. Molto bella è una scena tra il pedagogo e Fessenio: il pedagogo che moralizza, e Fessenio che gli dà la baia. (*Calandria*, atto I, sc. II). Come si vede, l'argomento è di Plauto e il pensiero è del Boccaccio. La tela è antica, lo spirito è moderno. Assisti ad una rappresentazione di una delle più ciniche novelle del *Decamerone*. Caratteri, costumi, lingua e stile, tutto è vivo e fresco: ci senti la scuola fiorentina del Berni e del Lasca, l'alito di Lorenzo de' Medici. È uno sguardo allegro e superficiale gittato sul mondo. I caratteri vi sono appena sbazzati; domina il caso e il capriccio; gli accidenti più strani si addossano gli uni sugli altri, crudi, senza sviluppo, più simili a' balli mimici delle intromesse che a vere e serio rappresentazioni. Par che quegli uomini non avessero tempo di pensare e non di sentire, e che tutta la loro vita fosse esteriore, come la vita teatrale in certi tempi è stata tutta nelle gole de' cantanti e nelle gambe delle ballerine. Queste erano le commedie dette d'*intreccio*, sullo stesso stampo delle novelle.

A prima vista, ti pare alcuna cosa di simile la *Mandragola*. Anche ivi è grande varietà d' intreccio, con accidenti i più comici e più strani. Ma niente è lasciato al caso. Machiavelli concepisce la commedia, come ha concepito la storia. Il suo mondo comico è un gioco di forze, dotate ciascuna di qualità proprie, che debbono condurre inevitabilmente al tale risultato. L'interesse è perciò tutto nei caratteri o nel loro sviluppo. Il protagonista è il solito marito sciocco. Il suo Calandrino o Calandro è il Dottor Nicia, uomo istruito o cho sa di latino, gabbato facilmente da



uomini, che hanno minor dottrina di lui ma più pratica del mondo. Ci è già qui un concetto assai più profondo che non è in Calandre: si sente il gran pensatore. L'obbiettivo dell'azione comica è la moglie, virtuosissima e prudentissima donna, vera Lucrezia. E si tratta di vincerla non con la forza, ma con l'astuzia. Gli antecedenti sono simili a quelli della Lucrezia romana. Callimaco, come Sesto, sente vantare la sua bellezza, e lascia Parigi e torna in Firenze sua patria, risoluto di farla sua. La tragedia romana si trasforma nella commedia fiorentina. Il mondo è mutato e rimpicciuito: Collatino è divenuto Nicia.

Come Machiavelli ha potute esercitare il suo ingegno a scriver commedie?

Scusatelo con questo: che s'ingegna  
Con questi van pensieri  
Fare il suo tristo tempo più soave,  
Perchè altrove non ave  
Dove voltare il viso;  
Chè gli è stato interciso  
Mostrar con altre imprese altre virtue,  
Non sendo premio alle fatiche sue.

(Prologo, 48).

Cattivi versi, ma strazianti. Il suo riso è frutto di malinconia. Mentre Carlo VIII "correva l'Italia", Piero de' Medici e Federigo d'Aragona si scrivevano i loro intrighi d'amore; il Cardinale da Bibbiana, *assassinato di amore*, o il Bembo esalavano in lettere i loro sospiri, e l'uno scriveva gli *Asolani* e l'altro la *Calandria*; e Machiavelli parlava al deserto, ammonendo, consigliando; e non udito e non curato, fece come gli altri: scrisse commedie, ed ebbe l'onore di far ridere molto il Papa e i Cardinali.

Callimaco, l'innamorato di Lucrezia, si associa all'impresa Ligurio, un parasito che usava in casa Nicia. Lo scioeco è Nicia: il furbo è Ligurio, l'amico di casa, come si direbbe oggi. Ligurio tiene le fila in mano, e fa muovere tutti gli attori a suo gusto, perchè conosce il loro carattere, ciò che li muove.

Ligurio è un essere destituito d'ogni senso morale e che per un buon boccone tradirebbe Cristo. Non ha bisogno di essere Iago, perchè Nicia non è Otello. È un volgare mariuolo, che con un po' più di spirito farebbe ridere. Riesce odioso e spregevole, il peggior tipo di uomo che abbia nel *Principe* concepito Machiavelli. Fessenio è più allegro e più spiritoso, perciò più tollerabile. Ciò che muove



Ligurio e gli aguzza lo spirito è la paucità: finisce le sue geste in cantina. Ma questo suo lato comico è appena indicato, e questa figura ti riesce volgare e fredda.

Un altro associato di Callimaco è il suo servo Siro. Costui ha poca parte, ma è assai ben disegnato. Ode tutto, vede tutto, capisce tutto; ed ha aria di non udire, non vedere, e non capire: fa l'asino in mezzo a' suoni. Ma questo lato comico è poco sviluppato, e ti riesce anche lui freddo. Ciò che non guasta nulla, essendo una parte secondaria.

Colui, che è dietro la scena e fa ballare i suoi figurini, è Ligurio. E sembra che l'ambizione di questo furfante sia di nascondere sè e mettere in vista tutto il suo mondo. Poco interessante per sè stesso, lo ammira nella sua opera e perdi lui di vista.

Callimaco è un innamorato: per aver la sua bella farebbe monete false. La parte odiosa è riversata sul capo di Ligurio. A lui le smanie e i deliri. Non è amore petrarchesco e non è cinica volgarità: è vero amor naturale coi colori suoi, rappresentato con una esagerazione e una bonomia che lo rende comico. "Mi fo di buon cuore, ma iò ci sto poco su; perchè d'ogni parte m'assalta tanto desio d'essere una volta con costei, ch'io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare: le gambe tremano, le viscere si commuovono, il cuore mi si sbarba dal petto, le braecia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira", (*Mandrag.*, atto IV, sc. I).

Ma queste sono figure secondarie. L'interesse è tutto intorno al Dottor Nicia, il marito sciocco, sì sciocco che diviene istrumento inconsapevole dell'innamorato e lo conduce lui stesso al letto nuziale. L'autore, molto sobrio intorno alle figure accessorie, concentra il suo spirito comico attorno a costui o lo situa ne' modi più acconci a metterlo in lume. La sua semplicità è accompagnata con tanta presunzione di saviezza e con tanta sicurezza di condotta, che l'effetto comico se ne accresce. E Ligurio non solo lo gabba, ma ci si spassa, e gli tiene sempre la candela sul viso per farlo ben vedere agli spettatori. Nelle ultime scene ci è una forza e originalità comica che ha pochi riscontri nel teatro antico e moderno.

Il difficile non era gabbare Nicia, ma persuadere Lucrezia. L'azione, così comica per rispetto a Nicia, qui s'illumina di una luce fosca e ti rivela inesplorate profondità. Gl'istrumenti adoperati a vincer Lucrezia sono il confes-



sore e la madre, la venalità dell'uno, l'ignoranza superstiziosa dell'altra. E Machiavelli, non che voglia palliare, qui è terribilmente ignudo: scopre senza pietà quel putridume. Sostrata, la madre, in poche pennellate è ammirabilmente dipinta. È una brava donna, ma di poco criterio, e avvezza a pensare col cervello del suo confessore. Alle ragioni della figliuola risponde: "Io non ti so dir tante cose, figliuola mia. Tu parlerai al frate, vedrai quello che ti dirà, e farai quello che tu di poi sarai consigliata da lui, da noi e da chi ti vuol bene". E non si parte mai di là: è la sua idea fissa, la sua sola idea. "T'ho detto e ridicoti che, se Fra Timoteo dice che non ci sia carico di coscienza, che tu lo faccia senza pensarvi", (*Mandrag.*, atto III, sc. X). Il confessore sa perfettamente che madre è questa. "E... una bestia — dice — e sarammi un grande aiuto a condurre [Lucrezia] allo mie voglie", (atto III, sc. IX).

Il carattere più interessante è Fra Timoteo, il precursore di Tartufo: meno artificiato, anzi tutto naturale. Fa bottega della Chiesa, della Madonna, del Purgatorio. Ma gli uomini non ci credono più, e la bottega rende poco. E lui aguzza l'ingegno. Se la prende co' frati, che non sanno mantenere la riputazione all'immagine miracolosa della Madonna. "Io dissi mattutino, lessi una vita de' Santi Padri, andai in chiesa ed accesi una lanterna ch'era spenta, mutai il velo a una Madonna che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tengano pulita? E si maravigliano poi che la divozione manca.... O quanto poco cervello è in questi.... frati!", (atto V, sc. D). Il suo primo ingresso sulla scena è pieno di significato: colto sul fatto in un dialogo con una sua penitente: pittura di costumi profonda nella sua semplicità (atto III, sc. III). Sta spesso in chiesa, perchè *in chiesa vale più la sua mercanzia*. È di mediocre levatura, buono a uccellar donne. "Madonna Lucrezia è savia e buona. Ma io la giungerò in su la bontà, e tutte le donne han poco cervello; e come n'è una che sappia dire due parole, e se ne predica; perchè in terra di ciechi chi ha un occhio è signore", (atto III, sc. IX). Conosce bene i suoi polli: "le più caritative persone che sieno son le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge i fastidi e l'utile; chi le intrattiene, ha l'utile e i fastidi insieme. Ed è il vero che non è il mele senza le mosche", (atto III, sc. IV). Biascia paternostri e avemarie, e usa i modi e il linguaggio del mestiere con la facilità indifferente e meccanica del-



l'abitudine. A Ligurio, che, promettendo larga limosina, lo richiede che procuri un aborto, risponde: "Sia col nome di Dio, facciasi ciò che volete, e per Dio e per carità sia fatta ogni cosa.... Datemi.... cotesti danari, da poter cominciare a far qualche bene," (*Mandrag.*, atto III, sc. IV). Parla spesso solo, e si fa il suo esame, e si dà l'assoluzione, sempre che gliο no venga utile: "Messer Nicia e Callinaco son ricchi, o da ciascuno per diversi rispetti sono per trarre assai... Sia come si voglia, io non me ne pento," (atto III, sc. IX). Se mostra inquietudine, è per paura che si sappia. "... lo non pensava a ingiuriare persona: stavami nella mia colla, diceva il mio officio, intratteneva i miei divoti. Capitommi innanzi questo diavolo di Ligurio, che mi fece intignere il dito in un errore, donde io vi ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dov'io m'abbia a capitare. Pure mi conforto che, quando una cosa importa a molti, molti ne hanno aver cura," (atto III, sc. VI). Questo è l'uomo a cui la madre conduce la figliuola. Il frate spiega tutta la sua industria a persuaderla, e non si fa coscienza di adoperarvi quel poco che sa del Vangelo e della storia sacra: "Io son contenta, — conchiude Lucrezia —; ma non credo mai esser viva domattina,". E il frate risponde: "Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te, io dirò l'orazione dell'angiol Raffaello, che t'accompagni. Andate in buon'ora, e preparatevi a questo misterio, chè si fa sera. — Rimanete in pace, padre, — dice la madre —"; e la povera Lucrezia, che non è ben persuasa, sospira: "Dio m'aiuti e la Nostra Donna ch'io non capiti male," (atto III, sc. XI). Quel fatto il frate lo chiama un misterio, e il mezzano è l'angiol Raffaello!

Queste cose muovevano indignazione in Germania e provocavano la Riforma. In Italia facevano ridere. E il primo a ridere era il Papa. Quando un malo diviene così sparso dappertutto e così ordinario che se ne ride, è cancrena e non ha rimedio.

Tutti ridevano. Ma il riso di tutti era buffoneria, passatempo. Nel riso del Machiavelli ci è alcun chò di tristo e di serio, che oltrepassa la caricatura e nuoco all'arte. Evidentemente, il poeta non piglia confidenza con Timoteo, non lo situa come fa di Nicia, non ci si spassa, se ne sta lontano, quasi abbia ribrezzo. Timoteo è anima secca, volgare e stupida, senza immaginazione e senza spirito: non è abbastanza idealizzato, ha colori troppo crudi e cinici.



Lo stile, nudo e naturale, ha aria più di discorso che di dialogo. Sontì meno il poeta che il critico, il grande osservatore e ritrattista.

Appunto perciò la *Mandragola* è una commedia che ha fatto il suo tempo. È troppo incorporata in quella società, in ciò ch'ella ha di più reale e particolare. Quei sentimenti e quelle impressioni, che la ispirarono, non li trovi oggi più. La depravazione del prete e la sua terribile influenza sulla donna o sulla famiglia appare a noi un argomento pieno di sangue: non possiamo farne una commedia. Machiavelli stesso, che trova tanti lazzi nella pittura di Nicia, qui perde il suo buon umore e la sua grazia, e mi assomiglia piuttosto un anatomico che nuda lo carni e mostra i nervi e i tendini. Nella sua immaginazione non ci è il riso e non ci è l'indignazione al cospetto di Timoteo: c'è quella spaventevole freddezza con la quale ritrao il Principe o l'avventuriere o il gentiluomo. Sono come animali strani, ehe, curioso osservatore, egli analizza e descrive, quasi faceva uno studio, estraneo alle emozioni e alle impressioni.

La *Mandragola* è la base di tutta una nuova letteratura. È un mondo mobile e vivace, che ha varietà, sveltezza, curiosità, come un mondo governato dal caso. Ma sotto queste apparenze frivole si nascondono le più profonde combinazioni della vita interiore. L'impulso dell'azione viene da forze spirituali, inevitabili come il fato. Basta conoscere i personaggi per indovinare la fine. Il mondo è rappresentato come una conseguenza, le cui premesse sono nello spirito o nel carattere, nelle forze che lo muovono. E chi meglio sa calcolarle, colui vince. Il soprannaturale, il meraviglioso, il caso sono detronizzati. Succede il carattere. Quello che Machiavelli è nella storia e nella politica, è ancora nell'arte.

Si distinsero due specie di commedie: *d'arte d'intreccio e di carattere*. Commedia d'intreccio fu detta dove l'interesse nasce dagli avviluppi dell'azione, come erano tutte le commedie e novelle di quel tempo e anche tragedie. Si cercava l'effetto nella stranezza e nella complicazione degli accidenti. Commedia di carattere fu detta dove l'azione è mezzo a mettere in mostra un carattere. E sono definizioni viziose. Hai da una parte commedie sbardellate per troppo cumulo d'intrighi, dall'altra commedie scarne per troppa povertà d'azione. Machiavelli riunisce le due qualità. La



sua commedia è una vera e propria azione, viva e animata di movimenti e di situazioni, animata da forze interiori, che ci stanno come forze e strumenti e non come fini o risultati. Il carattere è messo in vista vive, come forza operante, non come qualità astratta. Ciò che di più profondo ha il pensiero esce fuori sotto le forme più allegre e più corpulente, fino della più volgare e cinica buffoneria, come è il Don Cuccù, e la Palla di aleò. Ci è lì tutto Machiavelli: l'uomo che giocava all'osteria e l'uomo che meditava allo scrittoio.

Di ogni scrittore muore una parte. E anche del Machiavelli una parte è morta: quella per la quale è venuto a trista celebrità. È la sua parte più grossolana, è la sua sceria quella che ordinariamente è tenuta parte sua vitale, così vitale che è stata detta il *machiavellismo*. Anche oggi, quando uno straniero vuol dire un complimento all'Italia, la chiama patria di Dante e di Savenarella, e tace di Machiavelli. Noi stessi non osiamo chiamarci figli di Machiavelli. Tra il grande uomo e noi ci è il *machiavellismo*. È una parola, ma una parola consacrata dal tempo, che parla all'immaginazione e ti spaventa come fosse l'ercò.

Del Machiavelli è avvenuto quello che del Petrarca. Si è chiamato *petrarchismo* quello che in lui è un incidente ed è il tutto nei suoi imitatori. E si è chiamato *machiavellismo* quello che nella sua dottrina è accessorio e relativo, e si è dimenticato quello che vi è di assoluto e di permanente. Così è nato un Machiavelli di convenzione, veduto da un lato solo e dal meno interessante. È tempo di reintegrare l'immagine.

Ci è nel Machiavelli una logica formale e c'è un contenuto.

La sua logica ha per base la serietà dello scopo, ciò che egli chiama virtù. Preporti uno scopo quando non puoi o non vuoi conseguirlo, è da femmina. Essere uomo significa *marciare allo scopo*. Ma nella loro marcia gli uomini errano spesso, perché hanno l'intelletto e la volontà intorbidati da fantasmi e da sentimenti, e giudicano secondo le apparenze. Sono spiriti fiacchi e deboli quelli che stimano le cose come le paiono e non come le sono, a quel modo che fa la plebe. Cacciar via dunque tutte le vane apparenze e andare alle scopie con lucidità di mente e fermezza di volontà, queste è essere un uomo, aver la stoffa



d'uomo. Quest'uomo può essere un tiranno o un cittadino, un uomo buono o un tristo. Ciò è fuori dell'argomento, è un altro aspetto dell'uomo. Ciò a che guarda Machiavelli è di vedere se è un uomo; ciò a che mira è rifare le radici alla pianta uomo in declinazione. In questa sua logica la virtù è il carattere o la tempra, e il vizio è l'incoerenza, la paura, l'oscillazione.

Si comprende che in questa generalità ci è lezioni per tutti, pe' buoni e pe' birbanti, e che lo stesso libro sembra agli uni il codice de' tiranni e agli altri il codice degli uomini liberi. Ciò che vi s'impara è di essere un uomo, come base di tutto il resto. Vi s'impara che la storia, come la natura, non è regolata dal caso, ma da forze intelligenti e calcolabili, fondate sulla concordanza dello scopo e de' mezzi; e che l'uomo, come essere collettivo o individuo, non è degno di questo nome se non sia anch'esso una forza intelligente, coerenza di scopo e di mezzi. Da questa base esce l'età virile del mondo, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione e delle passioni, con uno scopo chiaro e serio e con mezzi precisi.

Questo è il concetto fondamentale, l'obiettivo del Machiavelli. Ma non è principio astratto e ozioso: ci è un contenuto, che abbiamo già delineato ne' tratti essenziali.

La serietà della vita torrestre col suo strumento, il lavoro; col suo obiettivo, la patria; col suo principio, l'uguaglianza e la libertà; col suo vincolo morale, la nazione; col suo fattore, lo spirito o il pensiero umano, immutabile ed immortale; col suo organismo, lo Stato, autonomo e indipendente; con la disciplina delle forze; con l'equilibrio degl'interessi: ecco ciò che vi è di assoluto e di permanente nel mondo del Machiavelli, a cui è di corona la gloria, cioè l'approvazione del genere umano, ed è di base la virtù o il carattere: *agere et pati fortia*.

Il fondamento scientifico di questo mondo è la cosa effettuale, come te la porge l'esperienza e l'osservazione. L'immaginazione, il sentimento, l'astrazione sono così perniciosi nella scienza come nella vita. Muore la scolastica: nasce la scienza.

Questo è il vero *machiavellismo*, vivo, anzi giovane ancora. È il programma del mondo moderno, sviluppato, corretto, ampliato, più o meno realizzato. E sono grandi le nazioni che più vi si avvicinano. Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui quando crolla alcuna parte



dell'antico edificio! E gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo! In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa e annunziano l'entrata degli italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all'unità d'Italia. Sia gloria al Machiavelli!

Scrittore non solo profondo, ma simpatico. Perchè nelle sue transazioni politiche discerne sempre le sue vero inclinazioni. Antipapale, antimperiale, antif feudale, civile, moderno e democratico. E quando, strotto dal suo scopo, propongono certi mozzi, non di rado s'interrompe, protesta, ha quasi aria di chiederti scusa e di dirti: — Guarda che siamo in tempi corrotti; e se i mezzi son questi e il mondo è fatto così, la colpa non è mia. —

Ciò che è morto del Machiavelli non è il sistema, è la sua esagerazione. La sua patria mi rassomiglia troppo l'antica Divinità, e assorbo in sè religione, moralità, individualità. Il suo Stato non è contento di essere autonomo esso, ma toglie l'autonomia a tutto il rimanente. Ci sono i dritti dello Stato: mancano i dritti dell'uomo. La ragione di Stato obbo le suo forche, come l'inquisizione obbo i suoi roghi, e la salute pubblica le sue mannaie. Fu stato di guerra, o in quel furore di lotto religiose e politiche obbo la sua culla sanguinosa il mondo moderno. Dalla forza uscì la giustizia. Da quelle lotte uscì la libertà di coscienza, l'indipendenza del potere oivile e più tardi la libertà o la nazionalità. E se chiamato *machiavellismo* quei mozzi, vogliate chiamare anche *machiavellismo* quei fini. Ma i mezzi sono relativi o si trasformano, sono la parte che muore: i fini rimangono eterni. Gloria del Machiavelli è il suo programma; o non è sua colpa che l'intolletto gli abbia indicati de' mezzi, i quali la storia posteriore dimostrò conformi alla logica del mondo. Fu più facile il biasimarli che sceglierne altri. *Dura lex, sed lex.*

Certo, oggi il mondo è migliorato in questo aspetto. Certi mezzi non sarebboro più tollerati o produrrebbero un effetto opposto a quello che se ne attendeva Machiavelli: allontanerebbero dallo scopo. L'assassinio politico, il tradimento, la frode, le sètto, le congiure sono mozzi che tendono a scomparire. Presentiamo già tempi più umani e civili, dove non siono più possibili la guerra, il duollo, le rivoluzioni, le reazioni, la ragion di Stato e la salute pubblica. Sarà l'età dell'oro. Le nazioni saranno confede-



rate, e non oi sarà altra gara che d'industrie, di commerci e di studi.

È un bel programma. E quantunque sembri un'utopia, non dispero. Ciò che lo spirito concepisce, presto e tardi viene a maturità. Ho fede nel progresso e nell'avvenire.

Ma siamo ben lontani dal Machiavelli. E anche dai nostri tempi. E non è co' criteri di un mondo nascosto ancora nelle ombre dell'avvenire che possiamo giudicare e condannare Machiavelli. Anche oggi siamo costretti a dire: — crudele è la logica della storia —; ma quella è.

Nel machiavellismo ci è una parte variabile nella qualità e nella quantità, relativa al tempo, al luogo, allo stato della coltura, alle condizioni morali de' popoli. Questa parte, che riguarda i mezzi, è molto mutata, e muterà in tutto, quando la società sia radicalmente rinnovata. Ma la teoria de' mezzi è assoluta ed eterna, perchè fondata sulle qualità immutabili della natura umana. Il principio dal quale si sviluppa quella teoria, è questo: che i mezzi debbono avere per base l'intelligenza e il calcolo delle forze che muovono gli uomini. È chiaro che in queste forze c'è l'assoluto e il relativo; e il torto del Machiavelli, comunissimo a tutt'i grandi pensatori, è di avere espresso in modo assoluto tutto, anche ciò che è essenzialmente relativo e variabile.

Il machiavellismo, in ciò che ha di assoluto o di sostanziale, è l'uomo considerato come un essere autonomo e bastante a sè stesso, che ha nella sua natura i suoi fini e i suoi mezzi, le leggi del suo sviluppo, della sua grandezza e della sua decadenza, come uomo e come società. Su questa base sorgono la storia, la politica, o tutte le scienze sociali. Gl'inizi della scienza sono ritratti, discorsi, osservazioni di uomo che alla coltura classica unisca esperienza grande e un intelletto chiaro e libero. Questo è il machiavellismo, come scienza e come metodo. Ivi il pensiero moderno trova la sua base o il suo linguaggio. Come contenuto, il machiavellismo su' rottami del medio evo abbozza un mondo intenzionale, visibile tra le transazioni e i vacillamenti dell'uomo politico: un mondo fondato sulla patria, sulla nazionalità, sulla libertà, sull'uguaglianza, sul lavoro, sulla virilità e serietà dell'uomo.

In letteratura, l'effetto immediato del machiavellismo è la storia e la politica emancipate da elementi fantastici, etici, sentimentali, e condotte in forma razionale; è il pensiero volto agli studi positivi dell'uomo e della natura,



messe da parte le speculazioni teologiche e ontologiche; è il linguaggio purificato della scoria scolastica e del meccanismo classico, e ridotto nella forma spedita e naturale della conversazione e del discorso. È l'ultimo e più maturo frutto del genio toscano. Su questa via incontriamo prima Francesco Guicciardini, con tutti gli scrittori politici della scuola fiorentina e veneta; poi Galileo Galilei, con la sua illustre coorte di naturalisti.

Francesco Guicciardini, ancorchè di pochi anni più giovane di Machiavelli e di Michelangiolo, già non sembra della stessa generazione. Senti in lui il precursore di una generazione più fiacca e più corrotta, della quale egli ha scritto il vangelo ne' suoi *Ricordi*.

Ha le stesse aspirazioni del Machiavelli. Odia i preti. Odia lo straniero. Vuole l'Italia unita. Vuole anche la libertà, concepita a modo suo, con una immagine di governo stretto e temperato, che si avvicina a' presenti ordini costituzionali o misti. Ma sono semplici desideri, e non metterebbe un dito a realizzarli.

"Tre cose, scrive, desidero vedere innanzi alla mia morte; ma dubito, ancora che io vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di repubblica bene ordinato nella città nostra, Italia liberata da tutt' o barbari, e liberato il mondo della tirannide di questi scelerati preti," (*Ricordi politici e civili*, CCCXXVI).

Una libertà bene ordinata, l'indipendenza e l'autonomia delle Nazioni, l'affrancamento del Laicato: ecco il programma del Machiavelli, divenuto il tostamento del Guicciardini, o che oggi è ancora la bandiera di tutta la parte liberale e civile europea.

Si può credere che questi fossero i desideri anche delle classi colte. Ma erano amori platonici, senza influxo nella pratica della vita. Il ritratto di quella società è il Guicciardini, che scrive: "Conoscere non è mettere in atto," (CCCXXII). Altro è desiderare, altro è fare. La teoria non è la pratica. Pensa come vuoi, ma fa come ti torna. La regola della vita è *l'interesse proprio, il tuo particolare*.

Il Guicciardini biasima *l'ambizione, l'avarizia e la mollezia de' preti* e il dominio temporale ecclesiastico; ama Martino Lutero, per vedere ridurre *questa caterva di scelerati a termini debiti, cioè a restare o senza vizi o senza autorità*; ma per *il suo particolare* è necessitato "amare la grandezza de' pontefici," (*Ivi*, XXVIII, CCCXLVI) e servire a' preti e al dominio temporale. Vuole emendata la religione in molte parti; ma



non ei si mescola, lui, *non combatte con la religione nè con le cose che pare che dependono da Dio, perchè questo obietto ha troppa forza nella mente delli sciocchi* (CCLIII). Ama la gloria e desidera di fare cose grandi ed eccelse, ma a patto che non sia con suo danno o incomodità. Ama la patria, e, se perisce, gliene duole, non per lei, perchè così ha a essere, ma per sè, nato in tempo di tanta infelicità. È zelante del ben pubblico, ma non s'ingolfa tanto nello Stato da mettere in quello tutta la sua fortuna (CCCLXXIX). Vuole la libertà, ma, quando la sia perduta, non è bene fare mutazioni, perchè mutano i visi delle persone, non le cose, e non puoi fare fondamento sul popolo (L, CXXI), e, quando la vada male, ti tocca la vita spregiata del fuoruscita. Miglior consiglio è portarsi in modo che quelli che governano non ti abbiano in sospetto e neppure ti pongano fra' malcontenti. Quelli che altrimenti fanno sono uomini leggieri (CLXVII). Molti, è vero, gridano libertà, ma in quasi tutti prepondera il rispetto dell'interesse suo (CCCXXVIII). Essendo il mondo fatto così, hai a pigliare il mondo com'è, e condurti di guisa che non te ne venga danno, anzi la maggiore comodità possibile. Così fanno gli uomini savi.

La corruttela italiana era appunto in questo: che la coscienza era vuota e mancava ogni degno scopo alla vita. Machiavelli ti addita in fondo al cammino della vita terrestre, la patria, la nazione, la libertà. Non ci è più il cielo per lui, ma ci è ancora la terra. Il Guicciardini ammette anche lui questi fini, come cose belle e buone e considerabili; ma li ammette *sub conditione*, a patto che sieno conciliabili col tuo particolare, come dice, cioè col tuo interesse personale. Non crede alla virtù, alla generosità, al patriottismo, al sacrificio, al disinteresse. Ne' più prepondera l'interesse proprio, e mette sè francamente tra questi più, che sono i savi: gli altri li chiama pazzi, come furono i fiorentini, che vollero contro ogni ragione opporsi, quando i savi di Firenze avrebbero ceduto alla tempesta (I, CXXXVI), e intende all'assedio di Firenze, illustrato dall'eroica resistenza di quei pazzi, tra' quali erano Michelangiolo e Ferruccio. Machiavelli combatte la corruttela italiana e non dispera del suo paese. Ha le illusioni di un nobile cuore. Appartiene a quella generazione di patrioti fiorentini, che in tanta rovina cercavano i rimedi, e non si rassegnavano, e illustrarono l'Italia con la loro caduta. Nel Guicciardini compare una generazione già rassegnata. Non ha illusioni.

E perchè non vede rimedio a quella corruttela, vi si avolge egli pure e ne fa la sua saviozza e la sua aureola. I suoi *Ricordi* sono la corruttela italiana codificata e innalzata a regola della vita.

Il Dio del Guicciardini è il suo *particolare*. Ed è un Dio non meno assorbente che il Dio degli ascetici o lo Stato del Machiavelli. Tutti gl'ideali scompariscono. Ogni vincolo religioso, morale, politico, che tiene insieme un popolo, è spezzato. Non rimane sulla scena del mondo che l'individuo. Ciascuno per sè, verso o contro tutti. Questo non è più corruzione, contro la quale si gridi: è saviezza, è dottrina predicata e inculcata, è l'arte della vita.

Il Guicciardini si crede più savio del Machiavelli, perchè non ha le sue illusioni. Quèl venir fuori sempre con l'antica Roma lo infastidisce, e rompe in questo motto sanguinoso: "Quanto s'ingannano coloro che ad ogni parola allegano o' romau! Bisognerebbe avere una città condizionata come era la loro, e poi governarsi secondo quello esempio: il quale a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che un asino facesse il oorso di un cavallo „ (*Ricordi politici e civili*, CX).

In questo concetto della vita il Guicciardini è di così buona fede, che non sente rimorso e non mostra la menoma esitazione, e guarda con un'aria di superiorità sprezzante gli uomini che fanno altrimenti. Il che avviene, a suo avviso, non per virtù o altezza di animo, ma *per debolezza di cervello*, (XLVII) avendo offuscato lo spirito dalle apparenze, dalle impressioni, dalle vane immaginazioni e dalle passioni. Ci si vede l'ultimo risultato a cui giunge lo spirito italiano, già adulto e progredito, che caccia via l'immaginazione e l'affetto e la fede, ed è tutto e solo cervello, o, come dice il Guicciardini, *ingegno positivo* (LX).

Perchè l'ingegno sia positivo si richiede la *prudenza naturale*, la *dottrina* che dà le regole, l'*esperienza* che dà gli esempi, e il *naturale buono*, tale cioè che stia al reale e non abbia illusioni. E non basta. Si richiede anche la *discrezione* o il discernimento, perchè è "grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente o, per dire così, per regola; perchè quasi tutte hanno distinzione o eccezione... e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegnì la discrezione „ (*Ricordi politici e civili*, VI). Il vero libro della vita è dunque *il libro della discrezione*, a leggere il quale si



richiede da natura *buono e perspicace occhio*. La dottrina sola non basta, e non è bene stare al giudizio di quelli che scrivono, e in ogni cosa "volere vedere ognuno che scrive: così quello tempo che s'arebbe a mettere in speculare, si consuma in leggere libri con stracchezza d'animo e di oerpo, in modo che l'ha quasi più similitudine a una fatica di facchini che di dotti", (CCVIII).

L'uomo positivo vede il mondo altro da quello che a' *volgari* (CXI) pare. Non crede agli astrologi, ai teologi, ai filosofi e a tutti quelli che scrivono le cose sopra natura o che non si veggono, e dicono *mille pazzie*: "perchè in effetti gli uomini sono al buio delle cose, e questa indagazione ha servito e serve più a esercitare gl'ingegni che a trovare la verità", (CXXV).

Questa base intellettuale è quella medesima del Machiavelli: l'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo *speculare* o l'osservare. Nè altro è il sistema. Il Guicciardini nega tutto quello che il Machiavelli nega, e in forma anche più recisa; e ammette quello che il Machiavelli ammette. Ma è più logico e più conseguente. Poichè la base è il mondo com'è, crede un'illusione a volerlo riformare, e volergli dare le gambe di cavallo quando esso le ha di asino; e lo piglia com'è, e vi si acconcia, e ne fa la sua regola e il suo strumento. Conoscere non è mettere in atto. Ciò che è nella tua mente e nella tua coscienza non può essere di regola alla tua vita. Vivere è conoscere il mondo e voltarlo a beneficio tuo. Tienti bene con tutti, perchè *gli uomini si riscontrano* (CCLV). Stai con chi vince, perchè *te ne viene parte di lode e di premio* (CCCLXVIII). Abbi appetito della roba, perchè la ti dà riputazione, e la povertà è spregiata (CCCLXIII). Sii schietto, perchè *quando sia il caso di simulare, più facilmente acquisti fede* (CIV). Sii stretto nello spendere, perchè *più onore ti fa uno ducato che tu hai in borsa, che dieci che tu ne hai spesi* (CCCLXXXVI). Studia di *parere buono*, perchè *il buon nome vale più che molte ricchezze*. Non meritarti nome di sospetoso; ma, perchè più sono i cattivi che i buoni, *credi poco e fidati poco* (CLVII). Questo è il succo dell'arte della vita seguita da' più, ancorchè con qualche ipocrisia, come se ne vergognassero. Ma il Guicciardini ne fa un codice, fondato sul divorzio tra l'uomo e la coscienza e sull'interesse individuale. È il codice di quella borghesia italiana, tranquilla, scettica, intelligente e positiva, succeduta a' codici d'amore e alle regole della cavalleria.

Ma il Guicciardini, con tutta la sua saviezza, trovò un altro più savio di lui, e, volendo usare Cosimo a beneficio suo, avvenne che fu lui strumento di Cosimo. Così finì la vita come il Machiavelli, nella solitudine e nell'abbandono. Ebbe anche lui le sue illusioni e i suoi disinganni, meno nobili, meno degni della posterità, perchè si riferivano al suo *particolare*. Ritirato nella sua villa d'Arcetri, usò gli ozi a scrivere la *Storia d'Italia*.

Se guardiamo alla potenza intellettuale, è il lavoro più importante che sia uscito da mente italiana. Ciò che lo interessa non è la scena, la parte teatrale o poetica, sulla quale facevano i loro esercizi rettorici il Giovo, il Varchi, il Giambullari e gli altri storici. I fatti più maravigliosi o commoventi sono da lui raccontati con una certa sprezzatura, come di uomo che ne ha viste assai e non si maraviglia e non si commove più di nulla. Non ha simpatie e antipatie, non ha tenerezze o indignazioni, e neppure ha programmi o preconcetti intorno a' risultati generali dei fatti o alle sorti del suo paese. Il suo intelletto chiaro e tranquillo è chiuso in sè, e non vi entra nulla dal di fuori che lo turbi o lo svii. È l'intelletto positivo, con quelle qualità che abbiamo notate e che in lui sono ogregie: la prudenza naturale, la dottrina, l'esperienza, il naturale buono e la discrezione. Maravigliosa è soprattutto la sua discrezione nel non riconoscere principi nè regole assolute, e giudicare caso per caso, guardando in ciascun fatto la sua individualità, quel complesso di circostanze sue proprie, che lo fanno esser quello o non un altro; dov'è la vera distinzione tra pedante e uomo d'ingegno. Con queste disposizioni, è naturale che lo interessa meno la scena che il dietro-scena, dove penetra con sicurezza il suo occhio perspicace. Ha comune col Machiavelli il disprezzo della superficie, di ciò che si vede e si dice il parere; e lo studio dell'essere, ciò che è al di sotto e che non si vede. Hai innanzi non la sola descrizione de' fatti, ma la loro genesi e la loro preparazione: li vedi nascere e svilupparsi. I motivi più occulti e vergognosi sono rivelati con la stessa calma di spirito che i motivi più nobili. Ciò che l'interessa non è il carattere etico o morale di quelli, ma la loro azione su' fatti. Il motivo determinante è l'interesse, ed è sagacissimo nell'indagine non meno degl'interessi privati che degl'interessi detti pubblici, e sono interessi di re e di corti. Ma gl'interessi hanno la



loro ipocrisia, e si nascondono sotto il manto di fini più nobili, come la gloria, l'onore, la libertà, l'indipendenza: fini che escono in mezzo quando si vuol cattivare i popoli o gli eserciti. Di che nasce, massime nelle concioni, una specie di retorica *ad usum Delphini*, voglio dire ad uso de' volgari, che non guardano nel fondo e si lasciano trarre alle belle apparenze. I popoli e gli eserciti vi stanno come istrumenti, e i veri e principali attori sono pochi uomini, che li movono con la violenza e con l'astuzia, e li usano a' fini loro.

Lo storico avea intenzioni letterarie. La sua prosa, massime ne' *Ricordi*, ha la precisione lapidaria di Macliavelli, con quolla rapidità e semplicità e perfetta evidenza che l'avvicina agli esempli più finiti della prosa francese, senza che ne abbia i difetti. Lo stile e la lingua in questi due scrittori giunge per vigore intellettuale ad un grado di perfezione che non è stato più avanzato. Ma il Guicciardini, di un giudizio così sano nell'andamento de' fatti umani, avea de' preconceotti in letteratura: opinioni ammesse senza esame, solo perchè ammesse da tutti. Lo scrivere è per lui, come per i letterati di quel tempo, la traduzione del parlare e del discorso naturale in un certo meccanismo molto complicato e a lui faticoso, quasi vi facesse allora per la prima volta le sue prove. Molti uomini mediocri, quali il Casa e il Castiglione o il Salviati o lo Speroni, vi riescono con minore difficoltà, come disciplinati ed educati a quella forma. La sua chiarezza intellettuale e la sua rapida percezione è in visibile contrasto con quei giri avviluppati e affannosi del suo periodo. Li diresti quasi artifici diplomatici per involuppare in quelle pieghe i suoi concetti e le sue intenzioni, se non fosse manifesta la sua franchezza spinta sino al cinismo. Sono artifici puramente letterari e rettorici. E sono retorica le sue circonlocuzioni, le sue descrizioni, le sue orazioni, le sue sentenze morali, un certo calore d'immaginazione e di sentimento, una certa solennità di tuono. Al di sotto di questi splendori artificiali trovi un mondo di una ossatura solida e di un perfetto organismo, freddo come la logica ed esatto come la meccanica, e che non è forse in fondo se non un corso di forze e d'interessi seguiti nel loro più intimi recessi da un intelletto superiore.

La *Storia d'Italia* è in venti libri e si stende dal 1494 al 1534. Comincia con la calata di Carlo VIII, finisce con



la caduta di Firenze. Apparisce in ultimo, come un funebre annunzio di tempi peggiori, Paolo III, il Papa della inquisizione o del Concilio di Trento. Questo periodo storico si può chiamare la tragedia italiana, perchè in questo spazio di tempo l'Italia dopo un vano dibattersi cesse in potestà dello straniero. Ma lo storico non ha pur sentore dell'unità e del significato di questa tragedia; o il protagonista non è l'Italia o non è il popolo italiano. La tragedia c'è e sono le grandi calamità che colpiscono gl'individui: le arsioni, le prode, gli stupri, tutt'i mali della guerra. Avvolto fra tanti *atrocissimi accidenti* (Lib. D), sagacissimo a indagarne i più riposti motivi nel carattere degli attori o nelle loro forze, l'insieme gli fugge. La Riforma, la calata di Carlo, la lotta tra Carlo V e Francesco I, la trasformazione del Papato, la caduta di Firenze, e l'Italia bilanciata di Lorenzo (*ivi*) divenuta un'Italia definitivamente smembrata e soggetta: questi fatti generali preoccupano meno lo storico che l'assedio di Pisa (Libro VIII) e i più oscuri pettegolezzi tra i principi. Sembra un naturalista, che studi e classifichi erbe, piante o minerali, e indaghi la loro struttura interna o la loro fisiologia, che li fa essere così o così. L'uomo vi apparisce come un essere naturale, che operi così fatalmente come un animale, determinato all'azione da passioni, opinioni, interessi, dalla sua natura o carattere, con la stessa necessità che l'animale è determinato da' suoi istinti e qualunque essere vivente dalle sue leggi costitutive. Considerando l'uomo a questo modo, lo storico conserva quella calma dell'intelletto, quell'apatia o indifferenza che ha un filosofo nella spiegazione de' fenomeni naturali. Ferruccio e Malatesta gl'ispirano lo stesso interesse; anzi Malatesta è più interessante, perchè la sua azione è meno spiegabile e attira più la sua attenzione intellettuale (Lib. XIX-XX). Di che si stacca questo concetto della storia: che l'uomo, ancora che sembri nelle sue azioni libero, è determinato da motivi interni o dal suo carattere, e si può calcolare quello che farà e come riuscirà, quasi con quella sicurezza che si ha nella storia naturale. Perciò chi perde ha sempre torto, dovendo recarne la cagione a sè stesso, che ha mal calcolato le sue forze e quello degli altri. Questa specie di fisica storica non oltrepassa gl'individui, i quali ci appaiono qui come una specie di macchinette, maravigliose anzi miracolose alla plebe: a noi poco interessanti, perchè sappiamo il segreto,



onoseiamo l'ingegno da cui escono quei miracoli, e tutto il nostro interesse è concentrato nello studio dell'ingegno.

Il Machiavelli va più in là. Egli intravede una specie di fisica sociale, come si direbbe oggi, un complesso di leggi che regolano non solo gli individui, ma la società e il genere umano. Perciò patria, libertà, nazione, umanità, classi sociali sono per lui fatti non meno interessanti che le passioni, gli interessi, le opinioni, le forze che muovono gli individui. E se vogliamo trovare lo spirito e il significato di questa epoca, molto abbiamo ad imparare nelle sue opere. Indi è che, come carattere morale, il segretario fiorentino ispira anche oggi vive simpatie in tutti gli intelletti elevati, che sanno mirare al di là della scorza nel fondo delle sue dottrine; e, come forza intellettuale, unisce alla profonda analisi del Guicciardini una virtù sintetica, una larghezza di vista, che manca in quello. Lui, è un punto di partenza nella storia, destinate a svilupparsi; l'altre è un bel quadro, finito e chiuso in sé.

## XVI.

### PIETRO ARETINO.

Il mondo teologico-etico del medio evo tocca l'estremo della sua contraddizione in questo mondo positivo del Guicciardini, un mondo puramente umano e naturale, chiuso nell'egoismo individuale, superiore a tutti i vincoli morali che tengono insieme gli uomini. Il ritratto vivente di questo mondo, nella sua forma più cinica e più depravata, è Pietro Aretino. L'immagine del secolo ha in lui l'ultima pennellata.

Pietro nacque nel 1492, in uno spedale di Arezzo, da Tita, la bella cortigiana, la modella scolpita e dipinta da parecchi artisti. Senza nome, senza famiglia, senza amici e protettori, senza istruzione. "Tanto andai a la scola quanto intesi la santa croce.... componendo ladramente, merito scusa, o non quegli che lambiccano l'arto de' greci e de' latini", (Lett. 25, XI, 1537). A tredici anni rubò la madre e fuggì a Perugia, e si allegò presso un legatore di libri. A



diciannove anni, attirato dalla fama della corte di Roma e che tutti vi si facevano ricchi, vi giunse che non aveva un quattrino, e fu ricevuto domestico presso un ricco negoziante, Agostino Chigi, e poco poi presso il Cardinale di san Giovanni. Cercò fortuna presso papa Giulio; e, non riuscitogli, vagando e libertineggiando per la Lombardia, da ultimo si fe' cappuccino in Ravenna. Salito al pontificato Leone X e concorrendo a quella corte letterati, buffoni, istrioni, cantori, ogni specie di avventurieri, gli parve lì il suo posto: smise l'abito e corse a Roma, e vestì la livrea del papa, divenne suo valletto. Spiritoso, allegro, libertino, sfacciato, mezzano, in quella scuola compì la sua educazione e la sua istruzione. Imparò a chiudere in quattordici versi le sue libidini e le sue adulazioni e le sue buffonerie, e ne fe' traffico e ne cavò di bei quattrini. Ma era sempre un valletto, e poco gli era a sperare in una corte dove s'improvvisava in latino. Armato di lettere di raccomandazione, va a Milano, a Pisa, a Bologna, a Ferrara, a Mantova, e si presenta a principi e monsignori sfacciatamente, con aria e prosunzione di letterato. Studia come una donna l'arte di piacere, e aiuta la ciarlataneria con la compiacenza. "A Bologna mi fu cominciato a essere donato; l'arcivescovo di Pisa.... mi fe' fare una casacca di raso nero ricamata in oro, che non fu mai la più superba...". "Mi ritrovo in Mantova appresso il signor marchese in.... tanta grazia, che il dormir e il mangiar lascia per ragionar meco, e dice non aver altro intero piacere; ed ha seritto al eardinale cose di me che veramente onorevolmente mi gioveranno, e son io regalato di trecento scudi.... Tutta la corte m'adora, e par beato chi può avere uno de' miei versi; e quanti mai feci, il signore gli ha fatti copiare, ed anco ho fatto qualeuno in sua lode. E così sto qui, e tutto il giorno mi dona, e gran cose, che le vedrete ad Arezzo", (Lett. 1, III, 1523). Gli danno del messere e del signore: il valletto è un gentiluomo, e torna a Roma tra paggi di taverna, e vestito come un duca, compagno e mezzano de' piaceri signorili, e con a lato gli Estensi e i Gonzaga, che gli hanno familiarmente la mano sulla spalla. Continua il mestiere così bene incominciato. Una sua *laude* di Clemente VII gli frutta la prima pensione; sono versacci:

Or queste sì che saran lodi, queste  
Lodi chiare saranno, e sole e vere,  
Appunto come il vero e come il sole.



Il suo spirito, il suo umore gioviale, l'estro libidinoso gli acquistarono tanta riputazione, che, fuggito di Roma per i suoi sedici sonetti illustrativi de' disegni osceni di Giulio Romano, fu cercato come un buon compagno da Giovanni de' Medici, capo delle Bande Nere, detto il Gran Diavolo. Aveva poco più che trent'anni. Giovanni e Francesco I se lo disputano. Giovanni voleva fare signore di Arezzo il suo compagno di orgie e di libidini, quando una palla tedesca gli troncò il disegno e la vita. Pietro avea coscienza oramai della sua forza. E, lasciando le corti, riparò in Venezia come in una rocca sicura, e di là padroneggiò l'Italia con la penna. Udiamo lui stesso, come si dipinge nelle sue lettere: "Qui [a Venezia] faccio perpetuo tabernacolo agli anni che mi avanzano „ (Lett. ad Andrea Gritti). "Por divina grazia uomo libero.... „ (Dedic. delle lettere). "Io mi rido de' pedanti.... Io non mi son tolto dagli andari del Petrarca nè del Boccaccio per ignoranza.... ma per non perdero il tempo, la pazienza e 'l nome nella pazzia del volermi trasformar in loro, non essendo possibile.... „ (Lett. 17-XII-1537). "Ho seicento [scudi] di rendita, con mille appresso che me ne procaccio l'anno con un quaterno di fogli e con una ampolla d'inchiestro; onde vivo come si sa per questa città serenissima „ (Lett. 6-VII-1541). Mi dicono ch'io sia figlio di cortigiana; ciò non mi torna male; ma tuttavia ho l'anima di un re. Io vivo libero, mi diverto, e perciò posso chiamarmi felice (Lettera febb. 1545, genn. 1533). Oltra "le medaglie di conio, di getto in oro, in ariente, in rame, in piombo o in istueco, io tengo il naturale de la effigie nelle facciate dei palazzi; io l'ho improntata ne lo casse dei pettini, negli ornamenti de gli specchi, nei piatti di maiolica, al par d'Alessandro, di Cesare e di Scipio.... Alcune sorti di vasi di cristallo si chiamano gli aretini. E l'aretina nominasi la razza de gli ubini, in memoria d'una che a me Clemente papa.... *diede*. Il rio dell'Aretino è battezzato quel che bagna un dei lati della casa ch'io abito.... E per più crepaggine dei pedagoghi, oltra il dirsi lo stile aretino, tre mie cameriere o massare, da mo partite e signore diventate, si fanno chiamare le aretine. Sì che ci è dei guai circa il voler arrivare a tal segno.... „ (Lett. maggio 1545). E non erano ciarle. L'Ariosto dice di lui: il flagello de' principi, il divin Pietro Aretino (*Fur.*, XLVI, 14). Un pedante, parlando delle lettere dell'Aretino e del Bembo, diceva al Bembo: — Chiameremo voi il nostro Cicerone, e lui il nostro Plinio. — Purchè Pietro se ne contenti —



rispose il Bembo. E non se ne contentava. A Bernardo Tasso, che vantava le sue lettere, scrive: "Il troppo amore che portate alle cose vostre e il non punto che ne tenete all'altrui, vi hanno posto in compromessa il giudizio". "Mi venite dietro a piè saldi". "Non mi potete contrafare in le sentenzie nè in le comparazioni, che in me nascono e in voi moiono". "Con grazia di stile angelico e con maniera d'armonia celeste, risonate gradevolmente in gli epitalami e negli inni. le cui soavità di dolcezza non si convengono in lettere, chè a loro bisogna il rilievo della invenzione e non la miniatura dell'artificio". "Nè potreste però fare altrimenti, essendo il vostro gusto inclinato più all'ardore dei fiori che al sapore dei frutti". Ma non sapete chi son io? Non sapete quante lettere ho pubblicate, che sonosi trovate maravigliose? Io non mi starò qui a fare il mio elogio, il quale finalmente non sarebbe che verità. "Non dico che i virtuosi dovrebbero farsi il di, che ci nacqui, festivo, da che io, senza correr poste, senza servir corti... ho fatto alla virtù tributario qualunque duce, qualunque principe e qualunque monarca si sia, e perchè in tutto il mondo per me negozia la Fama... In ultimo vi saluto, con assicurarvi che nessuno in compor lettere vi biasima per invidia, ma ben molti in averle composte vi laudano per compassione". (Lett. ottobre 1548). Tale si teneva e tale lo teneva il mondo. Fu creduto un grand'uomo sulla sua fede. Non mirava alla gloria: dell'avvenire se ne infischia; voleva il presente. E l'ebbe, più che nessun mortalo. Medaglie, corone, titoli, pensioni, gratificazioni, stoffe d'oro e d'argento, catene e anella d'oro, statue e dipinti, vasi e gemme preziose: tutto ebbe che la cupidità di un uomo potesse ottenere. Giulio III lo nominò cavaliere di San Pietro. E per poco non fu fatto cardinale. Avea di sole pensioni ottocentoventi scudi. Di gratificazioni ebbe in diciotto anni venticinquemila scudi. Spese durante la sua vita più di un milione di franchi. Gli vennero regali fino dal corsaro Barbarossa e dal sultano Solimano. La sua casa principesca è affollata di artisti, donne, preti, musici, monaci, valletti, paggi; e molti gli portano i loro presenti: chi un vaso d'oro, chi un quadro, chi una borsa piena di ducati, e chi abiti e stoffe. Sull'ingresso vedi un busto di marmo bianco coronato di alloro; è Pietro Aretino. Aretino a dritta, Aretino a manca: guardate nelle medaglie, d'ogni grandezza e d'ogni metallo, sospese alla tappezzeria



di velluto rosso: sempre l'immagine di Pietro Aretino. Morì a 65 anni, il 1557; e di tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate; la sua memoria è infame: un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna.

Chi fu dunque questo Pietro, corteggiato dalle donne, temute dagli emuli, esaltato dagli scrittori, così popolare, baciato dal papa, e che cavalcava a fianco di Carlo V? Fu la coscienza e l'immagine del suo secolo. E il suo secolo lo fece grande.

Machiavelli e Guicciardini dicono che l'appetito è la leva del mondo. Quello che essi pensarono, Pietro fu.

Ebbe da natura grandi appetiti e forze proporzionate. Vedi il suo ritratto, fatto da Tiziano. Figura di lupo che cerca la preda. L'incisore gli formò la cornice di pelle e zampe di lupo; e la testa del lupo, assai simile di struttura, sta sopra alla testa dell'uomo. Occhi scintillanti, narici aperte, denti in evidenza per il labbro inferiore abbassato, grossissima la parte posteriore del capo, sede degli appetiti sensuali, verso la quale pare che si gitti la testa, calva nella parte anteriore. — Figlio di cortigiana, anima di re, — dico lui. Legatore di libri, valletto del papa, miserie! I suoi bisogni sono infiniti. Non gli basta mangiare: vuole gustare; non gli basta il piacere: vuole la voluttà; non gli basta il vestire: vuole lo sfarzo; non gli basta arricchire: vuole arricchire gli altri, spendere e spandere. E a chi se ne maraviglia risponde: — Ebbene, che farci a questo? Se io son nato per vivere così, chi mi impedirà di vivere così? — I suoi sogni dorati sono vini squisiti, cibi delicati, ricchi palagi, bello fauciulle, belli abiti. Di ciò che appetisce, ha il gusto. E nessuno è giudice più competente in fatto di buoni bocconi e di godimenti leciti e illeciti. È in lui non solo il senso del piacere, ma il senso dell'arte. Cerca ne' suoi godimenti il magnifico, lo sfarzeso, il bello, il buon gusto, l'eleganza. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ecco alcune citazioni: ... "Mai giorno trapassa che, se non più [di ventidue], almen tanti mi veggio intorno affamati... — Oh! — dite a me voi — e perchè ispendere senza ritegno chi non ha più che tanto? — Perchè — risponde io — i reali animi sono in la spesa isfrenati" (Lett. febbraio 1548).

"Mangiando... l'altrieri non so che lepri squarciate dai cani, che mi mandò il capitano Giovan Tiepoli,.... mentre le lodi loro andavano *coeli coelorum*, ecco i tordi portatimi da un staffier vostro, i quali nel



Ed ha forze proporzionate a' suoi appetiti: un corpo di ferro, una energia di volontà, la conoscenza e il disprezzo degli uomini, e quella maravigliosa facoltà che il Guicciardini chiama discrezione, il fiuto, il da fare caso per caso. Sa quello che vuole. La sua vita non è scissa in varie direzioni: uno è lo scopo, la soddisfazione dei suoi appetiti, o, come dice il Guicciardini, il suo *particolare*. Tutti i mezzi sono eccellenti, e li adopera secondo i casi. Ora è ipocrita, ora è sfacciato, ora è strisciante, ora è insolente. Ora adula, ora calunnia. La credulità, la paura, la vanità, la generosità dell'uomo sono in mano sua un ariote per batterlo in breccia ed ospugnarlo. Ha tutte le chiavi per tutte le porte. Oggi un uomo simile sarebbe detto un camorrista, e molte sue lettere sarebber chiamate ricatti. Il maestro del genere è lui. Specula soprattutto sulla paura. Il linguaggio del secolo è officioso, adulatorio: il suo tono è sprezzante e sfrontato. Le calunnie stampate erano peggio che pugnali; cosa stampata volova dir cosa vera: e lui mette a prezzo la calunnia, il silenzio e l'elogio. Non gli spiacea aver nome di mala lingua, anzi era parte della sua forza. Francesco I gli inviò una catena d'oro, composta di lingue incatenate e con le punte vermiglie, come intinte nel veleno, con sópravi questo esergo: *lingua eius loquetur mendacium*. Aretino gli fa mille ringraziamenti (Lett. 10-XII-1533). Quando non gli conviono dir male dello persone, dice male delle cose, tanto per conservarsi la reputazione, come sono le sue intemerate contro gli ecclesiastici, i nobili, i principi. Così l'uomo abietto fu tenuto un apostolo, e fu detto "flagello de' principi...". Talora trovò chi non aveva paura. Achille della Volta gli diè una pugnalata. Nicolò Franco, suo segretario, gli

gustarli mi fecero biscantare lo *Inter aves*. Essi sono stati tali, che il nostro messer Tiziano, nel vedergli nello spedone e nel sentirgli col naso.... piantò una frotta di gentiluomini che gli avevano fatto un desinare. E tutti insieme d'mmo gran laude agli uccelli dal becco lungo, che, lessi con un poco di carne secca, due foglie di lauro e alquanto di pepe, mangiammo e per amor vostro e perchè ci piacevano; come piacquero a fra Mariano, al Moro dei nobili, al Proto da Luca, a Brandino e al vescovo di Troia gli ortolani, i beccafichi, i fagian, i pavoni e le lamprede, di che si empierono il ventre con il consenso delle lor anime cuoche e delle stelle pazze e ladre, che le infusero in quei corpacci.... E beato colui che è pazzo, e nella pazzia sua compiace ad altri ed a se stesso. „ (Lett. 10-X-1532).

sorisse earte di vitupèri. Pietro Strozzi lo miuaccia di ucciderlo, se si attenta a pronunziare il suo nome. È bastonato, sputacchiato. È lui allora che ha paura, porchè era vile o poltrono. Sir Howel lo bastona, od ogli loda il Signore che *gli accorda la facoltà di perdonare le ingiurie* (Lett. ottobre 1547). Giovanni, il gran diavolo, morondo gli disse: — Ciò ohe più mi fa soffrire, ò vedere un poltrono — (Lett. 10-xii-1529). Ma in generale amavano meglio trattarlo come Cerbero, o chiudergli i latrati gittandogli un'offa. Lo sue lettere sono capilavori di malizia o di sfrontatezza. Prendo tutto le formo o tutti gli abiti, dal buffono e dal millantatore sino al sant'uomo calunniato e disconosciuto. Come saggio, occo una sua lottora alla piissima e petrarchesca Marchosa di Pescara, che lo avova esortato a cangiar vita o a scrivere oporo pie:

“ Confesso oho mi faccio men utile al mondo e men grato a Cristo, consumando lo studio in cianco bugiarde e non in opre vore. Ma d'ogni male è cagiono la voluptà d'altrui e la necessità mia. Chè so i principi fussoro tanto chietini quanto io bisognoso, non ritraroi con la penna se non *misereri*. Eccollente Madonna, tutti non hanno la grazia della divina ispirazione. Essi ardono sempro dolla concupiscenza, e voi abbrusciato ogni ora del fooo angelico, o sonvi gli uffici e lo prediche quel che sono a loro lo musioho e le comedio. Voi non volgereste gli ocelli a Ercole nello fiamme nè a Marsia senza pello, ed essi non terrebbero in camera san Loronzo sulla grata nè lo apostolo scorticato. Ecco: il mio compar Bruciolo intitola la Bibia al re, che è pur cristianissimo, o in cinque anni non ha avuta risposta... Onde la mia *Cortigiana*, che ritrasse da lui la gran catena, non si rise del suo Testamento vecchio, perchè non è onosto. Sì che merito seusa delle cianoe, da me composto per vivere e non per malizia. Ma così vi spirasso Giesù a farmi contar da messer Sebastiano da Pesaro, dal quale ho ricevuto i tronta sendi che gli imponeste, il resto, ch'io dobbò, come ogli è il vero „ (Lett. 9-1-1533).

All'ultimo una stoccata, come si direbbo oggi. È una lettera tirata giù di un fiato da un gonio infernale. Con che bonomia si beffa della pia donna, avondo aria di farne l'elogio! Con che cinismo proclama lo sue speculazioni sulla libidine e sulla oscenità umana, come fossero la cosa più naturale di questo mondo! Specula pure sulla divozione e con pari indifferenza scrive libri osceni e vite

di Santi: il *Ragionamento della Nanna* e la *Vita di santa Caterina da Siena*, la *Cortigiana errante* e la *Vita di Cristo*. E perchè no, posto che traeva guadagni di qua o di là? Scrisse di ogni materia e in ogni forma: dialoghi, romanzi, opeee, capitoli, commedie, e anche una tragedia, l'*Orazia*. Immagina quali eroi possono essere gli Orazi, quale eroina l'*Orazia*, e cho specie di popolo romano può uscire dall'immaginazione di Pietro. Pure è il solo lavoro che abbia intenzioni artistiche, fatto ch'era già vecchio e sazio, e cupido più di gloria che di danari. Gli riuscì una freddura, un mondo astratto e pedestre di cui non comprese la semplicità e la grandezza. Negli altri suoi lavori sentì lui nella verità della sua natura, dedito a piacere al suo pubblico, a interessarlo, a guadagnarselo, a fare effetto. Ci è innanzi a lui una specie di mercato morale: conosce qual è la merce più richiesta, più facile a spacciare e a più caro prezzo. Si fa una coscienza e un'arte posticcia, variabile secondo i gusti del suo padrone, il pubblico. Perciò fu lo scrittore più alla moda, più popolare e meglio ricompensato. I suoi libri osceni sono il modello di un genere di letteratura, che, sotto nome di raccenti galanti, invase l'Europa. L'oscenità era una salsa molto ricercata in Italia dal Boccaccio in poi; qui è essa l'ingorgolo. Le vite di Santi sono romanzi, dove ne sballa di ogni sorta, solleticando la natura fantastica e sentimentale delle pinzochere. Fabbro di versi assai grossolano, sentì ne' suoi sonetti e capitoli la bile o la malignità congiunta con la servilità. Così, alludendo alla munificenza di Francesco I, dice a Pier Luigi Farnese:

Impara tu, Pier Luigi ammorbato,  
 Impara, ducarel da tre quattrini,  
 Il costume da un Re tanto onorato.

Ogni signor di trenta contadini  
 E di una bicocazza usurpar vuole  
 Le cerimonie de' culti divini. (*Capitolo al re di Francia*, 142).

Pietro non è un malvagio per natura. È malvagio per calcolo o per bisogno. Educato fra tristi esempi, senza religione, senza patria, senza famiglia, privo di ogni senso morale, con i più sfronati appetiti e con molti mezzi intellettuali per soddisfarli, il centro dell'universo è lui: il mondo pare fatto a suo servizio. Su questa base, la sua logica è uguale alla sua tempra. Ha una chiara percezione



de' mezzi, e nessuna esitazione o scrupolo a metterli in atto. E non lo dissimula, anzi se ne fa gloria: è lì la sua forza, e vuole che tutti ne sieno persuasi. Il mondo era un po' a sua immagine: molti orauo cho avrobbero voluto imitarlo, ma non avovano il suo ingegno, la sua operosità, la sua penetrazione, la sua versatilità, il suo spirito. Perciò l'ammiravano. Fra tanti avventurieri o condottieri, di cui l'Italia era ammorbata, gente vagabonda senza principi, senza professione e in cerca di una fortuna a qualunque costo, il principe, il modello era lui. Tiziano lo chiama il condottiero della letteratura. E lui non se ne offende: se ne pavoneggia. Lasciato alla sua spontaneità, quando non lo preme il bisogno e non opera per calcolo, scopre buone qualità. È allegro, conversevole, liberale, anzi magnifico; amico a tutta prova, riconoscente, ammiratore de' grandi artisti, come di Michelangiolo e di Tiziano. Aveva la logica del male e la vanità del bene.

Pietro, come uomo, è un personaggio importante, il cui studio ci tira beno addontro ne' misteri della società italiana, della quale era immagino in quella sua mescolanza di depravazione morale, di forza intellettuale e di sentimento artistico. Ma non è meno importante come scrittore.

La cultura tendeva a fissarsi e a meccanzizzarsi. Non si discuteva più se si aveva a scrivere in volgare o in latino. Il volgare aveva conquistato oramai il suo dritto di cittadinanza. Ma si discuteva se il volgare si avesse a chiamare toscano o italiano. E non era contesa di parole, ma di cose. Perchè molti scrittori pretendevano di scrivere come si parlava dall'un capo all'altro d'Italia, e non eran disposti di andare a prender lezione in Firenze. Amavano meglio latinizzare che toscaneggiare. Riconoscevano come modelli il Boccaccio e il Petrarca, ma non davano alcuna autorità alla lingua viva. Lingua viva era per lero il linguaggio comune, che atteggiavano alla latina e alla boccevole. Questo meccanismo era accettato generalmente: se non che in Firenze il fondo della lingua non ora il linguaggio comune, mescolato di elementi locali, siculi, lombardi, veneti; ma l'idioma toscano, così com'era stato maneggiato dagli scrittori. E Firenze, esaurita la produzione intellettuale, alzò le colonne di Ercole nel suo vocabolario della Crusca, o disse: — non si va più oltre. — Il Bembo o più tardi il Salviati fissarono le forme grammaticali. E le regole dello scrivere in tutt'i generi furono



fissate nelle rettoriche, traduzioni o raffazzonamenti di Aristotele, Cicerone e Quintiliano. Si giunse a questo: che Giulio Camillo pretendea d'insegnare tutto il sapere mediante un suo meccanismo. Tendenza al meccanizzare, che è fenomeno costante in tutte le età che la produzione si esaurisce, e la coltura si arresta e si raccoglie nelle sue forme e si cristallizza.

Pietro, di mediocrissima coltura, considera tutte queste regole come pedanteria. La sua vita interiore, così spontanea e piena di forza produttiva, mal vi si può adagiare. Il pedantismo è il suo nemico e lo combatte corpo a corpo. E chiama pedantismo quel veder le cose non in sè stesse e per visione diretta, ma a traverso di preconcetti, di libri e di regole. Quegl'inviluppi di parole e di forme gli sono così odiosi come l'ipocrisia, quel covrirsi della larva di un'affettata modestia, invilupparsi nella pelle della volpe e predicar l'umiltà e la decenza, senza valer meglio degli altri. "I pedanti asini degli altrui libri — scrive al Cardinale di Ravenna —, i quali, poi che hanno assassinato i morti e con le lor fatiche imparato a gracchiare, non riposano fino a tanto che non crocifiggano i vivi. E che sia il vero: la pedanteria avelenò Medici, la pedanteria scannò il duca Alessandro, la pedanteria ha messo in castello Ravenna, e, quel ch'è peggio, ella ha provocata l'eresia contra la fede nostra per bocca di Lutero, pedantissimo," (Lett. 29-VIII-1537). Non è meno implacabile verso il pedantismo letterario. Al Dolce scrive: "Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura.... Il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur de' *quinci*, de' *quindi*, de' *soventi*, e degli *snelli*, ma de' versi interi...." Il pedante che voglia imitare "rimoreggia dell'imitazione, e, mentre ne *schiamazza* negli scartabelli, la *trasfigura* in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze; il qual si sta nel furor proprio, e, mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanile senza campane: per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia dalle fasce è un zugo infreddato.... Imparate ciò che io favello da quel savio dipintore, il quale, nel mostrare a colui, che il di-



mandò chi egli imitava, una brigata di uomini ool dito, volse inforire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempli, come gli tolgo io parlando o scrivendo. La natura.... di cui sen secretario mi detta ciò cho io compengo.... È certo ch'io imito me stesso, perchè la natura è una compagnona badiale.... e l'arte una piattola cho bisogna cho si apicchi: sì che attendote a essor scultor di sensi e non miniator di vocaboli „ (Lett. 24-vi-1:37). Parecchi scrivevano allora così alla naturale, e basta oitare fra tutti il Cellini, tutto vita e tutto cose. Ma il Cellini si teneva un ignorante, e voleva che il Varchi riducesse la sua *Vita* nella forma de' dotti; dove l'Aretino si teneva superiore a tutti gli altri, e dava facilmente del pedante a quelli cho lambiccavano le parole. Ci è in lui una coscienza critica così diritta e decisa, che in quel tempo ci dee paroro straordinaria. La stessa libertà o altezza di giudizio portò nelle arti, di cui aveva il sentimento. A Michelangiolo scrive: “Sospirai il suo merite sì grandò ed il mio potero sì picciolo „ (Lett. 20-1-1:38). Il suo favorito è il suo amico e cempare Tiziano, il cui realismo così pieno o quasi sensuale si affa alla sua natura. Preso di febbre, si appeggia alla finestra, e guarda le gondole e il Canal grande di Venezia, e rimane pensoso e contemplativo, lui, Pietro Aretino! La vista della bella natura lo purifica, lo trasforma. E scrive al Tiziano: “Quasi uomo, che, fatto neioso a sè stesso, nen sa che farsi della mente, non che do' ponsieri, rivolgo gli occhi al cielo, il qualo, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da cesi vaga pittura di ombro o di lumi, onde l'aria era tale, qualo vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non essor voi.... I casamenti,... bonchè sien pietre vere, parevano di matoria artificata. E dipoi scorgeto l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta. Considerate auoo la maraviglia ch'io ebbi de' nuvoloni,... i quali, in la principal veduta, mezzi si stavano vicini a' tetti degli odifici, o mezzi nella penultima, perechè la diritta ora tutta d'une sfumato pendente in bigio noro. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano: i più vicini ardevano con lo fiammo del foco solaro, e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. Oh, con che bello tratteggiaturo i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da' palazzi con il medo che la discesta il Voecollo nel far dei paesi. Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un



azzurro veramente composto da le bizzarrie de la natura, maestra de' maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera...., che io, che so come il vostro pennello è spirito de' suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: — O Tiziano, dove sète mo'? — Per mia fè che, se voi aveste ritratto ciò che io vi conto, indurreste gli uomini nollo stupore che confuse me „ (Lett. maggio 1544). È notevole cho questo sentimento della natura vivente, de' suoi colori e de' suoi chiaroscuri, non produce nella sua anima alcuna impressione o elevatezza morale, ma solo una ammirazione o stupore artistico, come in un italiano di quel tempo. Vede la natura a traverso il pennello di Tiziano e del paesista Vecellio, ma la vede viva, immediata, o con un sentimento dell'arte che corchi invano nel Vasari. Fra tante operè pedantesche di quel tempo intorno all'arte e allo scrivere, le sue lettero artistiche e letterarie segnano i primi splendori di una critica indipendente, che oltrepassa i libri e le tradizioni e trova la sua base nella natura.

Quale il critico, tale lo scrittore. Delle parole non si dà un pensiero al mondo. Le accoglie tutte, onde che vengano e quali che sieno: toscane, locali e forestiere, nobili e plebee, poetiche e prosaiche, aspre e dolci, umili e sonore. E n' esce uno scrivere che è il linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte. Abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfà ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio di quel meccanismo, che dicevasi forma letteraria: s'accosta al parlar naturale. Nel Lasca, nel Cellini, nel Cecchi, nel Machiavelli ci è la stessa naturalozza: ma ci senti l'impronta toscana, tutta grazia. Questi è un toscano ineducato, figlio della natura, vivuto fuori del suo paese, e cho parla tutte le lingue fra le quali esercita le sue speculazioni. Fugge il toscaneggiare, come una pedanteria; non cerca la grazia: cerca l'espressione e il rilievo. La parola è buona quando gli renda la cosa atteggiata come è nel suo cervello, e non la cerca: gli viene innauzi cosa o parola, tanta è la sua facilità. Non sempre la parola è propria e non sempre adatta, perchè spesso scarabocchia e non scrive, abusando della sua facilità. Il suo motto è: — Come vien viene —, e nascono grandi inuguaglianze. Di Cicerone e del Boccaccio non si dà fastidio, anzi fa proprio l'opposto, cercando non magnificenza o larghezza di forme, nelle quali si dondola un cervello indolente, ma la forma più rapida e



più conveniente alla velocità delle sue percezioni. E neppure affetta brevità, come il Davanzati, cervello ozioso, tutto alle prese con le parole e gl'incisi; perchè la sua attenzione non è al di fuori, è tutta al di dentro. Abbandona i procedimenti meccanici, non cura le finezze o le lascivie della forma. Ha tanta forza e facilità di produzione e tanta ricchezza di concetti e d'immagini, che tutto esce fuori con impeto e per la via più diritta. Non ci è intoppo, non ci è digressione o distrazione: pronto e deciso nello stile come nella vita. Mai non fu così vero il detto che lo stile è l'uomo. Come il suo io è il centro dell'universo, è il centro del suo stile. Il mondo che rappresenta non esiste per sè, ma per lui, e lo tratta e lo maneggia come cosa sua, con quel capriccio o con quella libertà che il Folengo tratta il mondo della sua immaginazione. Se non che, nel Folengo si sviluppa l'umore, perchè il suo mondo è immaginario, e lo tratta senza alcuna serietà, solo per ridèrne; dove il mondo di Pietro è cosa reale, e ne ha una perfetta conoscenza, e lo tratta per sfruttarlo, per cavarne il suo utile. Perciò non rispetta il suo argomento, non si cala e non si obblia in esso; ma ne fa il suo istrumento, i suoi mezzi, anche a ceste di profanarlo indegnamente. Tratta Gesù Cristo come un cavaliere errante. "Lo menzogne poetiche, dice, diventano eyangeli allorchè rivolgonsi a cantare... del rifugio delle speranze nostre.", Di Santa Caterina scrivo: "si sostiene quasi tutta in sul dosso della invenzione...; perocchè, oltre che ogni cosa che risulta in gloria di Dio è ammessa, l'opera, che in se stessa è poca, sarebbe nulla senza l'aiuto che io le ho dato meditando.", Talora si secca per via, il cervello è vuoto, e ammassa aggettivi con uno sfoggio di pompa oratoria che rivela il ciarlatano: "... il facile, il religioso, il chiaro, il grazioso, il nobile, il fervido, il fedele, il verace, il soave, il buono, il salutare, il sacro o il santo dire di Caterina, vergine, santa, sacra, salutare, ... nobile, graziosa, chiara, religiosa e facile...". Sembra una campana che ti assorda, e ti tura le orecchie. Questo dicevasi stile fiorito, e l'Arctino te ne regala quando non ha di meglio. Talora vuol pur dire, ma non ha vena e non sentimento, ed esce nelle più sbardellate metafore e nelle sottigliezze più assurde, massime ne' suoi elogi, che gli erano così ben pagati. "Essendo i meriti vostri — scrive al Duca d'Urbino — le stelle del Ciel della Gloria, una di loro, quasi pianeta



do l'ingegno mio, lo inclina a ritrarvi con lo stil delle parole la imagine delo animo, acciochè la vera faccia delle sue virtù, desiderata dal mondo, possa vedersi in ogni parte; ma il poter suo, avanzato dall'altezza del subietto, non ostante che sia mosso da cotalo influxo, non può esprimere in che modo la bontà, la clemenza o la fortezza di pari concordia v'abbiano concesso, per fatal decreto, il vero nome di Prinoipe,, (Lett. 10-xii-1532). È un periodo alla boccacoevole, stracchiato ne' concetti o nolla forma. Qui non ci è il come viene vione, ma ci è il non voler venire o il farlo venire per forza. I suoi panegirici sono tutti rettorici, metaforici, miniati, falsamento pomposi, gonfiati sino allo assurdo, e sembrano quasi caricature ironiche sotto forma di omaggi. Il dir bene non ora per lui cosa tanto facile quanto il dir malo, dove spiega tutto il vigoro dolla sua natura cinica e sarcastioa. Assume un tuono onfatico e oerca peregrinità di concetti o di modi, un linguaggio prezioso, composto tutto di perlo, ma di perlo falso: preziosità passata in Francia con Voitureo o Balzac e castigata da Molière, e che in Italia dovoa diveniro la fisonomia della nostra letteratura. Ecco alcune di queste perlo false, messe in oircolazione dall'Arotino: "*Io pesco con l'amo del pensiero nel lago della mia memoria.* — Il conio dell'affezione stampa nel cuore il nome saldo degli amici — Soppollir la speranza nell'urna de le bugiardo promesse — La vostra oloquenza... si movo dal natural dell'intolletto con tanta facundia, cho si riman confusa nolla meraviglia la lingua che le proferisce, i concetti o l'orecchie che l'ascoltano (Lett. 10-xii-1532) — Torre a Solimano in servizio della Cristianità l'animo dall'anima, l'anima dal corpo, e il corpo da le armi (*ivi*). — Raccogliete l'affozione mia in un lembo de la vostra pietà (Lett. ad Andrea Gritti). — Mi dono a voi, padri de' vostri popoli, fratelli dei vostri servi,... erari della caritate e subietti della clemenza (*ivi*). — La faccia de la liberalità ha per ispecchio il cuore di coloro a cui si porge — (Lett. 11-v-1529). La vostra Eccellenza ricerca da me qualche ciancia per farno ventaglio del caldo grande che arde questi dì,, (Lett. 2-vi-1531). Questo stile fiorito o prezioso è traversato a quando a quando da lampi di genio: paragoni originali, immagini splendido, concetti nuovi o arditi, pennellate incisive; e trovi puro, quando è abbandonato a sè o non cerca l'effotto, vorità di sentimento e di colorito, come in questa lettera, così commovente nella sua semplicità: "Le calze turchine e d'oro, che io con una di voi ho ricevuto, mi



hanno tanto fatto lagrimare quanto mi sono piaciute, perchè la giovane che dovea goderle, la mattina che olle giunsero, si unse con l'olio santo, ne vi posso scrivere altro per la compassione che io ne ho „ (Lett. 4-v-133). La dissoluzione del meccanismo letterario è una forma di scrivere più vicina al parlare, libera da ogni preconcetto e immediata espressione di quel di dentro; uno stile ora fiorito ora prezioso, che sono le due forme della declinazione dell'arto e delle lettere: ecco ciò che significa Pietro Aretino come scrittore. La sua influenza non fu piccola. Aveva attorno secretari, allievi e imitatori della sua maniera, come il Franco, il Dolce, il Landi, il Doni o altri mestieranti. “Io vivo di Kirieleison — scrive il Doni. — I miei libri sono scritti prima di esser composti, e lotti prima di esser stampati. „ La sua *Libreria* si legge ancora oggi per un certo brio e per curiose notizie.

Ma Pietro ha ancora una certa importanza come scrittore di commedia. C'era un mondo comico convenzionale, la cui base era Plauto e Terenzio, con accessori cavati dalla vita plebea e volgare di quel tempo. La base erano equivoci, riconoscimenti, viluppi di accidenti, che tenessero viva la curiosità. Intorno vi si schieravano caratteri divenuti convenzionali: il parasito, il servo ghiottone, la cortigiana, la serva furba e mezzana, il figliuolo prodigo, il padre avaro e burlato, il poltrone che fa il bravo, il sensale, l'usuraio. Lo studio de' nostri comici è interessante, chi voglia conoscer bene addentro i misteri di quella corrottela italiana. Vedrà i legami di famiglia sciolti, e figli scioperati accoccarla a' padri, zimbello essi medesimi di usurai, cortigiani e mezzani, tra le risa del rispettabile pubblico. Codesto mondo era la commedia, con sue forme fisse alla latina, sparsa di lazzi o di lubricità. Il più fecondo scrittore comico fu il Cecchi, morto il 1537, che in meno di dieci giorni improvvisava commedie, farse, storie e rappresentazioni sacre. Ha il brio e grazia fiorentina comune col Lasca, ma ha meno spirito o movimento, anzi talora ti par di stare in una morta gora. Il suo mondo e i suoi caratteri sono come un repertorio già noto o fissato, e la furia gl'impedisce di darvi il colore o la carne. Ti riesce non di rado scarno e paludoso. Pietro dà dentro in tutto questo meccanismo e lo disfà. Non riconosce regole e non tradizioni e non usi teatrali. “Non vi maravigliate — dice nel Prologo della *Cortigiana* — se lo stil

comico non si osserva con l'ordine che si richiede, perchè si vive d'un'altra maniera a Roma che non si vivea in Atene. Fra le regole c'ora questa: che i personaggi non petevano comparire più di cinque volte in iscena. Pietro se ne burla con molto spirito. "Se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque volte in iscena, non ve ne ridete, perchè le catene, che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggi", (*Cortigiana*, prologo). Mira all'effetto; tronca gl'indugi, sgombra gl'intoppi; evita le preparazioni, gli episodi, le descrizioni, le concioni, i soliloqui spessi; cerca in tutto l'azione e il movimento, e ti gitta fin dal principio nel bel mezzo di quel suo mondo furfantosco vivamente particolareggiato. Non ha la sintesi del Machiavelli, quell'abbracciare con sicuro occhio un vasto insieme e legarlo o svilupparlo con fatalità logica, come fosse un'argomentazione. Non è ingegno speculativo: è uomo d'azione, e lui stesso personaggio da commedia. Perciò non ti dà un'azione bene studiata e ordita come è la *Mandragola*: gli fugge l'insieme; il mondo gli si presenta a pezzi e a bocconi. Ma, come il Machiavelli, egli ha una profonda esperienza del cuore umano e grande conoscenza de' caratteri, i quali si sviluppano ben rilevati e sporgenti tra la varietà degli accidenti, e dominano la scena, e generano invenzioni e situazioni piccanti. Come ci gode questo furfante fra tante briconate che metto in iscena! Perchè infine quel mondo comico è il suo mondo, quello dove ha fatto tante prove di malizia o di ciarlataneria. Il concetto fondamentale è che il mondo è di chi se lo piglia, e perciò è de' furbi e degli sfacciati, e guai agli sciocchi! Tocca ad essi il danno e le beffe, perchè sono loro abbandonati allo riso del pubblico, sono loro la materia comica. L'*Ipocrita* è l'apoteosi di un furfante, che a furia d'intrighi e di malizia diviene ricco, proprio come l'Aretino. La Talanta è una cortigiana che l'accocca a tutt'i suoi amanti, e finisce ricca, stimata e maritata a un suo antico e fedele amante, alla barba degli altri. Il Filosofo, mentre studia Platone e Aristotele, se la fa fare dalla moglie; e poi il buon uomo si riconcilia con essa. Nella *Cortigiana* messer Maco, che vuol divenire cardinale, e Parabolano, che in grazia delle sue ricchezze crede di avere a' suoi piedi tutte le donne, sono per tutta la commedia zimbello di cortigiane, di mezzani e di furfanti. Il Marescalco o grande scudiere, per non far dispiacere al Duca di Mantova, suo signore, consente a sposarsi



con una donna cho non ha mai visto, lui nemico delle donne e del matrimonio. Nè questo è un mondo immaginario o subbiettivo, anzi è proprio quella sociotà li, co' suoi costumi egregiamente rappresentati nel più fino e nel più minuto. Pietro vi gavazza entro come nel suo elemento, lanoiando satire, elogi, epigrammi, briconerio o laidezzo, con un brio e un ardore di movenze, como fossero fuoohi artificiali. Alcuni caratteri sono rimasti celebri, o tutti son vivi o vori. Il suo Marescalco ha ispirato Rabelais e Shakespeare, ed è uno scherzo originalissimo. Il suo Parabolano è rimasto l'appellativo degli uomini fatui e vani. Messer Maoo è il tipo da cui usciva il Pourcoagnac. Il suo ipocrita è un Tartufo innocuo o messo in buona luce. Il suo Filosofo, che egli chiama Plataristotilo, è una caricatura de' Platonici di quel tompo. A sentirlo sentenziare, è savissimo; ma non ha pratica del mondo, e il servo la sa più lunga di lui; o più lunga del servo la sa Tessa, la moglie. Quosto filosofo, a cui la moglie gliela fa sul uaso, pronunzia sentenze bellissimo sullo donne, mentre il servo, che sa tutto, gli fa la boccaccia.

*Plataristotile.* — La femmina è guida del male e maestra de la scelleratezza.

*Servo.* — Chi lo sa nol dica.

*Platar.* — Il petto della femmina è corroborato d'inganni.

*Servo.* — Tristo per chi non la intende....

*Platar.* — .... Solo quella è casta che da nessuno è pregata....

*Servo.* — Questa sì ch'io stracredo....

*Platar.* — Chi sopporta la perfidia de la moglie impara a perdonare le ingiurie....

*Servo.* — Bella ricetta per chi è polmone.

E il servo conchiudo: "Vostra saviezza pigli quello che vi potria intravvenire, in buona parto, e non si lasci tauto andar dietro a gli speculamenti dottrinoschi, che il Diavolo non vi lasciasse poi andare poi canneti.,,"

"Tu parli da eloquente — rispondo il filosofo — ma non ci son per considerar sopra, per lo appetito della gloria che conseguisco filosofando.,," (*Il Filosofo*, atto I, sc. V).

Il suo Boccaccio è uno di quei merli capitati nelle unghie di una cortigiana o scorticati vivi. La sua serva tende l'imboscata.

*Boccaccio* — Che cosa move la tua madonna a voler parlare a me, che son forestieri?

*Lisa.* — Forse la grazia ch'è in voi; maffe sì, ch'ella c'è, or via.

*Bocc.* — Tu ti diletta da ben dire.

*Lisa.* — Mi venga la morte, se non ispasima di favellarvi.

*Bocc.* — Chi è gentile il dimostra....

*Lisa.* — Nel vederla metterete a monte le bellezze d'ogni altra.... State saldo, fermatevi, e mirate il sole, la luna e la stella, che si levano là su quell'uscio.

*Bocc.* — Che brava appariscenza!

*Lisa.* — Il vostro giudizio ha garbo.

*Bocc.* — Pur ch'io sia l'uom ch'ella cerca.... I nomi alle volte si strantendono.

*Lisa.* — Il vostro è sì dolce che si appicca a le labbra. Eccola correvvi incontro a braccia aperte (*Il Filosofo*, atto II, sc. XII).

Le cortigiano sono il suo toma favorito. La sua *Angelica* (*De le Lagrime d'Angelica*, poemetto) è il tipo di tutte le altre. E la sua *Nanna* (*Dialoghi*) è la maestra del genere.

Questa è la Commedia che poteva produrre quel secolo, l'ultimo atto del *Decamerone*: un mondo sfacciato e cinico, i cui protagonisti sono cortigiani o cortigiane, e il cui centro è la Corto di Roma, segno ai flagolli dell'uomo che, nella sua rocca di Venezia, orasi assicurata l'impunità.

Secondo una tradizione popolare molto espressiva, Pietro morì di soverchio ridere, come morì Margutte e come moriva l'Italia.

## XVII.

### TORQUATO TASSO.

L'Ariosto, il Machiavelli, l'Arotino sono le tre forme dello spirito italiano a quel tempo: un'immaginazione sovrana e artistica, che si sente pura immaginazione e beffa sè stessa; un intelletto adulto, che dà bando alle illusioni dell'immaginazione e del sentimento, e t'introduce nel santuario della scienza, nel mondo dell'uomo e della natura; una dissoluzione morale, senza rimorso, porchè senza coscienza, perciò sfacciata o cinica. Intorno all'Ariosto si schierano gl'innnumerabili novellieri, romanzieri o comici, pasto avido di popolo colto e ozioso, che vive di castelli incantati, perchè non prende più sul serio la vita reale. Intorno al Machiavelli si stringono tutta una schiera d'illustri statisti e storici, come il Guicciardini, il Giannotti, il Paruta, il Segni, il Nardi e tutt'i grandi pensatori, cho cercano



la redenzione nella scienza. Attorno all'Aretino si move tutto il mondo plebeo do' letterati, istrioni, buffoni, cortigiani, speculatori e mestieranti. L'Ariosto spinge l'immaginazione finò al punto che provoca l'ironia. Il Machiavelli spinge la sua roaltà e la logica a tal segno che produce il raccapriccio. E l'Aretino spinge il suo oinismo a tal grado che produce il disgusto. Queste tre forme dello spirito si riflettono in lore ingrandite o condensate.

Quello era il tempo che i grandi Stati d'Europa prondevano stabilo assetto o fondavano ciascuno la patria di Machiavelli, cioè una totalità politica fortificata e cementata da ideo religioso, morali e nazionali. E quello era il tempo che l'Italia non solo non riusciva a fondaro la patria, ma perdeva affatto la sua indipendenza, la sua libertà, il suo primato nella storia del mondo.

Di questa catastrofe non ci ora una coscienza nazionale, anzi oi era una certa soddisfazione. Dopo tante calamità venivano tempi di pace o di riposo, o il nuovo dominio non parvo grave a popoli stanchi di tumulti o di lotto, avvozi a mutare padroni e pazienti di servitù, cho non toccava le leggi, i costumi, le tradizioni, le superstizioni e assiourava lo vite o le sostanze. Alcuni mote di plebo ci fu, como a Napoli per l'inquisizione e per la gabella de' frutti, cagionato da poca abilità ne' governanti, anzi che da elevatezza di sentimenti ne' sudditi. Quanto alle classi colte, ritirate da gran tempo nella vita privata, negli ozi letterari e no' piacori della oittà e della villa, niente parve loro mutato in Italia, perohè niente ora mutato nella lor vita. Contenti anohè i letterati, a' quali non mancava il pano dello Corti o l'ezio delle Accademio. Quosta Italia spagnuola-papale avova anche un aspetto più decente. A forza di gridaro che il malo ora nella licenza de' oestumi, massime fra gli ecclesiastici, il Concilio di Trento si diode a curare il malo, riformando i costumi o la disciplina. *Si non caste, tamen caute*. Al cinismo successe l'ipocrisia. Il vizio si nascose, si tolse lo scandalo. E non fu più tollerata tutta quella letteratura oscena e satirica: Nicolò France, l'allievo o poi il rivale di Pietro Aretino, predicatosi da sè flagello del Flagello de' Principi, finì impiccato per un suo opigramma latino. Il riso del Beocaccio merì sulle labbra di Pietro Aretino. La censura preventiva, stabilita già dal Cencilio lateranese, fu applicata con severità: fu cestituita la Congregazione dell'

dice. Sorsero nuovi ordini religiosi per la riforma de' costumi e l'educazione della gioventù: i Teatini, i Somaschi, i Barnabiti, i Padri dell'oratorio, i Gesuiti. Si composero poesie sacre, che si cantavano nelle chiese o nelle processioni. San Filippo Neri introdusse gli *oratorii*, drammi e commedie sacre. L'istruzione cadde in mano a' preti e a' frati. Spirava un odore di santità!

Questa fu la Riforma fatta dal Concilio di Trento e che il Sarpi chiama difformazione (*Storia del Concilio*, I, 1). Il toma prediletto de' poeti italiani e de' protestanti erano gli scandali della corte Romana. Roma, la meretrice di Dante, la Babilonia del Petrarca (*In vita*, CVI), era stata assalita da' protestanti nel suo lato più debole e più efficace sulle grossolane moltitudini: nella sua scostumatezza. Il Concilio spezzò quest'arma antica di guerra in mano agli avversari, riformando la disciplina e dando in questo ragione al vecchio Savonarola. Rimosso lo scandalo, il Concilio credea di aver tolta alla Riforma protestante la sua ragion di essere, e stimò possibile una conciliazione. Ma la licenza de' costumi era il pretesto e non la cagion vera e intima della Riforma germanica e della incredulità italiana, che era l'intelletto già adulto e libero, che non voleva riconoscere autorità di sorta e reclamava la libertà di esame. Ora il Concilio non dava a questo alcuna soddisfazione, come sarebbe stato un accostare la gerarchia a forme democratiche e lasciare alcuna larghezza di opinione in certe quistioni; anzi fece proprio l'opposto: rafforzò l'autorità papale a spese de' Vescovi, atteggiando la gerarchia a monarchia assoluta, e definì tutte le quistioni di domma e di fede, negando la competenza della ragione e della coscienza individuale. Così la scissione divenne definitiva, e l'Europa cristiana fu divisa in due campi: dall'un lato la Riforma, dall'altro il Romanismo e il Papismo. La Riforma avea per bandiera la libertà di coscienza e la competenza della ragione nell'interpretazione della Bibbia e nelle quistioni teologiche; il Romanismo avea per contrario a fondamento l'autorità infallibile della Chiesa, anzi del Papa, o l'ubbidienza passiva, il *Credo quia absurdum*. Questa lotta tra la fede e la scienza, l'autorità e la libertà, è antica, coeva alle origini stesse della religione; ma si manifestava in quistioni parziali intorno a questo o a quel dogma: e solo allora se ne acquistò coscienza, e la differenza fu elevata a principio. In questa coscienza più chiara sta l'importanza della Ri-

forma e del Concilio di Trento. Innanzi di questo tempo, ci era in Italia una specie di eclettismo, per il quale filosofia e teologia andavano insieme, senza troppo saper come, a quel modo che classicismo e cristianesimo; e le idee più ardite si facevano largo, quando erano accompagnate con la clausola: *salva la fede*. Era una specie di compromesso tacito, per il quale il mondo, bene o male, andava innanzi, senza troppi urti. Ora non sono più possibili gli equivoci, le cautele e ipocrisie oratorie: le due parti sanno quello che vogliono e stanno a fronte nemiche. La Chiesa, anzi il Papa si proclama solo ed infallibile interprete della verità, e dichiara eretica non questa o quella proposizione solamente, ma la libertà e la ragione, il diritto di esame e di discussione. Da questa lotta esce il concetto moderno della libertà. Presso gli antichi *libertà* era partecipazione de' cittadini al governo, nel qual senso è intesa anche dal Machiavelli. Presso i moderni accanto a questa libertà politica è la libertà intellettuale, o, come fu detto, la libertà di coscienza, cioè a dire la libertà di pensare, di scrivere, di parlare, di riunirsi, di discutere, di avere una opinione e divulgarla e insegnarla: libertà sostanziale dell'individuo, diritto naturale dell'uomo, e indipendente dallo Stato e dalla Chiesa. Di qui viene questa conseguenza: che interpretare o bandire la verità è diritto naturale dell'uomo o non privilegio di prete: sicchè proprio della Riforma fu il secolarizzare la religione. Il concetto opposto, fondato sull'onnipotenza della Chiesa o dello Stato, è il diritto divino, la teocrazia, il cesarismo, assorbimento dell'individuo nell'essere collettivo, come si chiama, o Chiesa o Stato, o Papa o Imperatore.

Il Concilio di Trento portava conseguenze non solo religiose, ma politiche. Da esso usciva la consacrazione della monarchia assoluta sulle rovine de' privilegi feudali o delle franchigie comunali. Papa e Re si diedero la mano. Il Re prestava al Papa il braccio secolare, e il Papa lo consacrava, lo legittimava, gli dava i suoi inquisitori e i suoi confessori. La monarchia fu ordinata a modo della gerarchia ecclesiastica e fondata sullo stesso principio dell'autorità e della ubbidienza passiva. Trone e altare furono del pari inviolabili e indiscutibili. E fu atto di ribellione pensare liberamente di Papa o di Re, anzi venne su il motto: *De Deo parum, de Rege nihil*. Così la religione divenne uno strumento politico, il dispotismo religioso divenne il sussidio naturale del dispotismo politico.



Ma l'autorità e la fede sono di quelle cose che non si possono imporre. E in Italia era così difficile restaurare la fede, come la moralità. Ciò che si poté conseguire fu l'ipocrisia, cioè a dirlo l'osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza. Divenne regola di saviezza la dissimulazione e la falsità nel linguaggio, nei costumi, nella vita pubblica e privata: immoralità profonda, che toglieva ogni autorità alla coscienza ed ogni dignità alla vita. Le classi colte, incredule o scettiche, si rassegnarono a questa vita in maschera con la stessa facilità che si acconciarono alla servitù e al dominio straniero. Quanto alle plebi, vegetavano, e fu onra e interesse de' superiori lasciarle in quella beata stupidità.

Non mancarono resistenze individuali. Molti uomini pii, e anche ecclesiastici, amarono meglio ardere su' roghi o esulare che mentire alla coscienza. Intere famiglie abbandonarono l'Italia e portarono altrove le loro industrie. Uomini egregi di virtù e di scienza onorarono il paese natio scrivendo, predicando nella Svizzera, nell'Inghilterra, in Germania. Oporosissimo fra tutti il Socino da Siena, da cui presero nome i sociniani. Il suo merito è di avere avuto della Riforma una coscienza assai più chiara che non Lutero e non Calvino, facendo fede quanto l'intelletto italiano era inuanzi in queste speculazioni. Peròhè il Socino, uscendo dalle quistioni parziali intorno a questo o a quel pronunziato teologico, sullo quali battagliaivano Lutero, Melantone e Calvino, proclama la ragione sola competente, negando ogni elemento soprannaturale, e fa centro dell'universo l'uomo nel suo libero arbitrio, negando l'onniscienza divina e la predestinazione. Ci si vede subito l'italiano, il concittadino di Machiavelli.

A questi esempi e a questi martiri, l'Italia rimaneva indifferente. Quistioni, che insanguinavano mezza Europa, non la toccavano. Ed erano quistioni, dalle quali, sciolte nell'uno o nell'altro modo, dipendeva l'avvenire d'olla civiltà e la sorte delle nazioni. Rinase romana tutta la gente latina: Spagna, Francia, Italia. Ma in Francia e nella Spagna non fu se non dopo accanite persecuzioni, che resero indimenticabile il Tribunale della inquisizione e la giornata di san Bartolomeo. In quello lotte lo spirito nazionale si ritemprò, o si svegliarono g'intelletti; e il sentimento religioso, esaltato dagl'interessi politici o dal fanatismo delle plebi, fu fattore di civiltà, accontrò le forze



intorno alla monarchia assoluta, costituì fortemente l'unità nazionale e impresse alla vita intellettuale un moto più celere. La Spagna di Carlo V e di Filippo II ebbe il suo Cervantes, il suo Lope o il suo Calderon; o la Francia, ebbe il suo secolo d'oro, co' suoi poeti, filosofi e oratori, ebbe Cartesio, Malobranche e Pascal, ebbe Bossuet e Fénelon, Corneille, Racine, o Molière. Le due nazioni uscirono dalla lotta potenti, prospere e saldamente unificate.

In Italia non ci fu lotta, perchè non ci fu coscienza, voglio dire convinzioni e passioni religiose, morali e politiche. Le altre nazioni entravano pure allora in via; essa giungeva al termine del suo cammino, stanca o scettica. Rimase papale, con una coltura tutta pagana od antipapale. Il suo romanismo non fu oggetto di rinnovamento religioso negli spiriti, come tentò di fare frate Savonarola; fu inerzia e passività: mancava la forza o di combatterlo e di accettarlo. Piacque quella maggiore castigatezza e correzione nelle forme, stucchi della liconza; nè dispiaceva quel nuovo splendore del Papato; o, non avendo patria, si fabbricavano volentieri una patria universale o cattolica, col suo centro a Roma. Venne in voga predicare contro gli eretici e celebrare le vittorie cattoliche sopra i turchi, come quella di Lepanto o più tardi quella di Vienna. Papa e Spagna imperavano, nessuno riluttante. Ma, se Filippo II o Luigi XIV potevano dire: — Lo stato son io —; Spagna o Papa non potevano dire: — L'Italia siamo noi —. Mancavano loro quei gagliardi consensi, che vengono dal di dentro o formano il vincolo nazionale. Lo spirito italiano ubbidiva inerte e non scontento; ma rimaneva al di fuori, non s'immedesimava in loro. Le idee vecchie non erano credute più con sincerità, o mancavano idee nuove che formassero la coscienza e rinvigorissero la tempra: indi quel senso superficiale ed ostentato, quello stato di acquiescenza passiva e di sonnolenza morale. L'intelletto in quella sua virilità non apparteneva a loro: ora contro di loro. E se vogliamo trovare i vestigi di una nuova Italia che si vada lentamente elaborando, dobbiamo cercarli nell'opposizione fatta a Spagna e Papa. La storia di questa opposizione è la storia della vita nuova.

Il primo fonamento di questa sonnolenza italiana fu il meccanismo: una stagnazione delle idee, uno studio di fissare e immobilizzare le forme. Si arrestò ogni movimento filosofico e speculativo. Il Concilio di Trento avea



poste le colonne d'Ercole, avea pensato esso per tutti. La scienza fu presa in sospetto. Permessò appena il platenizzare. I grandi problemi della destinazione umana, etici, politici, metafisici, furono messi da parte, ed al pensiero non rimase altro campo che lo studio della natura ne' limiti della Bibbia. Crebbe invece lo studio delle forme.

Fu allora che si formò l'Accademia della Crusca, o fu il Concilio di Trente della nostra lingua. Anch'essa scomunicò scrittori e pose donmi. E ne venne un arruffie concepibile solo in quell'ozio delle menti.

La nostra lingua avea già una forma stabile e sicura in tutta Italia. Il toscano era il fiore della lingua italiana: così dice Speron Speroni. Ci era dunque una lingua italiana, vale a dire un fondo comune di vocabeli, con una comune ferina grammaticale, atteggiato variamente e colorito secondo le varie parti d'Italia. Allora, come ora, si sentiva nello scrittore l'italiano o anche il toscano, il lombardo o il voneziano o il napoletano. Questa varietà di atteggiamento e di colorito, questo elemento locale era la parte viva della lingua, che lo scrittore attingeva dall'ambiente in cui era. Se Firenze fosse stata un centro effettivo d'Italia come Parigi, la lingua fiorentina sarebbe rinasta lingua viva di tutti gli scrittori italiani, che ivi avrebbero avute la loro naturale attrazione. Ma Firenze era allora per gli italiani un museo, da studiarsi ne' suoi monumenti, voglio dire ne' suoi scritteri. L'Accademia della Crusca considerò la lingua come il latino, vale a dire come una lingua compiuta e chiusa in sè, di modo che non rimanesse a fare altro se non l'inventario. Chiamò puri tutt'i vocaboli contenuti nel suo dizionario e usati da questo o da quello scrittore, e scomunicò tutti gli altri. Fece una scelta degli scrittori, e di sua autorità creò gli eletti ed i reprobi. Così la lingua, segregata dall'uso vivente, divenne un cadavere, notomizzato, studiato, riprodotto artificialmente; e gl'italiani si avvezzarono a imparare e scrivere la loro lingua come si fa il latino o il greco. Il Petrarca e il Boccaccio divennero modelli così inviolabili come la Bibbia, e il *non si può* venne in moda anche per le parole, tanto che mancò pazienza fino al gesuita Bartoli. A mostrare in qual modo studiassero i nostri letterati, cito ad esempio un uomo coltissimo e d'ingegno non ordinario, Speron Speroni. "Io veramente fin da' primi anni, desiderando oltramodo di parlare e di scri-



vere volgarmente i concetti del mio intelletto, e questo non tanto per dovere essere inteso, il che è cosa degna da ogni volgare, quanto a fine che il nome mio con qualche laudo fra' famosi si numerasse; ogni altra cura postposta, alla lozion del Petrarca e delle *Cento novelle* con sommo studio mi rivolgei: nella qual lezione con poco frutto non pochi mesi per me medesimo esercitatomì, ultimamente, da Dio ispirato, ricorsi al nostro messer Trifon Gabriele; dal quale benignamente aiutato, vidi o intesi perfettamente quei due autori, li qual, non sapendo che notar mi dovessi, avea trascorso più volte „ (*Dialogo della rettorica*). Questo è un solo periodo! e che affanno! e domando se vi par lingua viva. Ecco ora in iscena Trifone, uno de' grammatici e critici più riputati o chiamato il Socrate di quella età (*ivi*). “Questo nostro buon padre primieramente mi fece noti i vocaboli; poi mi diè regole da conoseere le declinazioni e coniugazioni di nomi e verbi toscani; finalmente gli articoli, i pronomi, i participi, gli avverbii e le altre parti d'orazione distintamente mi dichiarò; tanto che, accolte in uno le cosette imparate, io ne composi una mia grammatica, con la quale, scrivendo, io mi reggeva.... Poichè a me parve d'ossor fatto un solenne grammatico,.... io mi diedi al far versi: allora pieno tutto di numori, di sentenze o di parole petrarchescho e boccacciane, per certi anni fei cose a' miei amici meravigliose: poscia, parendomi che la mia vena si cominciasse a seccare (perciochè alcune volte mi mancava i vocaboli, e, non avendo che dire, in diversi sonetti, uno stesso concetto mi era venuto ritratto), a quello ricorsi che fa il mondo oggidì, e con grandissima diligenza foì un rimario o vocabolario volgare, nel quale per alfabeto ogni parola, che usarono questi due, distintamente riposi: oltra di ciò, in un altro libro i modi loro del descrivere le cose, giorno, notte, ira, pace, odio, amore, paura, speranza, bellezza, si fattamente raccolsi, che nè parole nè concetto usciva di me che le novelle e i senetti loro non ne fossero esempio.... Era d'opinione che la nostra arte oratoria e poetica altro non fosse che imitar loro ambiduo, prosa e versi a loro modo scrivendo „ (*ivi*). Adunque la lingua, la *testura delle parole*, i loro *numeri* e la loro *concinnità*, frasi del tempo, si studiavano nel Boccaccio o nel Petrarca, e se ne cavarono grammatiche, dizionari e ropertori di frasi e di concetti. Così insegnava Trifone Gabriele, detto Socrate, e così praticava

Speron Speroni, riuscito con questa scuola a scrivere in quel gergo artificiale e convenzionale che si è visto. Così la lingua, fatta classica e pura, rimase immobile e eristallizzata come lingua morta, e il suo studio divenne difficilissimo. Si voleva non sole che la parola fosse pura, ma che fosse numerosa ed elegante. Si fermò una scienza de' numeri nen pure in verso, ma in prosa. Il periodo divenne un artificio complicatissime. Eccone un saggio nelle Speroni: " Come la composizione della prosa è ordinanza delle voci delle parole, così i numeri sono ordini delle sillabe lore; con li quali, dilettaudo gli orecchi, la buona arte orateria incomincia, eontinua e finisce l'orazione; pereiechè ogni clausula, come ha principio, così ha mezzo e fine: nel principio si va movendo ed ascende; nel mezzo, quasi stanea della fatica, stando in piè si posa alquante; poi discende e vola al fine per acquetarsi.... La prosa alcuna volta ben compene le parole non belle, e altra velle la belle malamente va componendo; e può occorrere che, siccome nella musica bene e spesse le buone voci discerdane, e le non buone o per usanza o per arte sono tra loro cencordi, così i pari, i simili ed i contrari, cose tutte per lor natura ben risenanti, qualehe volta con voce aspra e difforme, qualche volta scioccamente ed a bocca aperta, va esplicando l'orazione. Finalmente molte fiato intraviene che la prosa perfettamente composta, quasi fiume del proprio corso appagandosi, non si cura, non che di giungere al fine, ma di posarsi per lo cammiuo, e va sempre, e se 'l fiato non le mancasse, continuamente tutta sua vita camminarebbe: però a' numeri ricorriamo, li quali, attraversando la strada, piacevolmente, con lusinghe e con vezzi, a rinfrescarsi ed albergare con lore la invitino, e, non volendo la cortesia, vogliono usare le forze e per ben suo, mal suo grado, con violenza l'arrestino „ (*Dialogo della rettorica*). Con questi criteri non è meraviglia che, a lungo andare, si sia giunto a tale, che un predicatore compeneva i suoi periodi a suon di musica. E si comprende anche che lo Speroni fabbricasse a questo modo i suoi periodi, e quanta ammirazione dovessero destare i periodi, con tanto artificio congegnati, del Bembo, del Casa o del Castiglione. La parola ebbe una sua personalità: fu iselata dalla cosa; e ci furono parole pure e impure, belle e brutte, aspre e dolci, nobili e plebee. Nella scelta delle parole stava il segreto della eleganza. Si cercava non la parola propria, ma



la parola ornata o la perifrasi; la ripetizione era peccato mortale; e, se la cosa era la stessa, dovoa cercarsi una diversa parola, tacere i nomi proprii, e ogni cosa delle altrui voci adornare, come lo Speroni nota del Potrarca, il quale chiamò *la testa oro fino e tetto d'oro; gli occhi soli, stelle, zaffiri, nido e albergo d'amore; le guance or neve e rose, or latte e foco; rubini i labbri, perle i denti; la gola e il petto ora avorio, ora alabastro* (*Dialogo della rettorica*). Una lingua viva è sempre propria, perchè la parola ti esce insieme con la cosa: una lingua morta è necessariamente impropria, perchè la trovi ne' dizionari e negli scrittori bella e fatta, mutilata di tutti quegli accessori che il popolo vi aggiungeva o che determinavano il suo significato o il suo colore. Così la nostra lingua, giunta a un alto grado di perfezione, che pure allora nella *Eneide* del Caro e nel *Tacito* del Davanzati mostrava la sua potenza, si arrestò nel suo sviluppo, a quel modo che la vita italiana; o disputavano come si avesse a chiamare, o toscana o fiorentina o italiana, quando era già bella e imbalsamata, ben rinehiosa e coperchiata nel Dizionario della Crusca.

Il medesimo era della grammatica. Si cercò il criterio non nella natura e nel significato delle cose e non nella logica necessità, ma nell'uso variabilissimo degli scrittori. Indi regole arbitrarie o più arbitrario eccezioni, e quella folla di significati attribuiti a una sola parola, e tanto inutilità decorate col nome di *ripieno*, e sottigliezze infinite su di una lettera o una sillaba. Onde nacque una ortografia in molte parti campata in aria e tentennante, una sintassi complicata o incerta, un guazzabuglio di particelle, pronomi, generi, casi, alterazioni e costruzioni, una grammatica che anche oggi è una delle meno precise e semplici. Avemmo una lingua senza proprietà e una grammatica senza precisione; perchè lingua e grammatica furono considerate non in rispetto alle cose, ma per sè stesse, come forme vacue e arbitrarie.

L'attenzione era tutta al di fuori, sulla superficie. La letteratura fu un artificio tecnico, un mecanismo. E si cercò il suo fondamento non nelle ragioni intrinseche di ciascuna forma messa in relazione con le cose, ma nell'esempio degli scrittori. Come del periodo, così immaginarono uno schema artificiale o immobile di composizione, la cui base fu posta in una certa conoordanza del tutto e delle parti, come in un orologio, e questo chiamavano



scrivere classico. Smarrito il sentimento dell'arte e della poesia, non rimase che un concetto prosaico di perfezione meccanica, la regolarità e la correzione. Davano una importanza straordinaria alla lingua, alla grammatica, all'elocuzione, al periodo, alla composizione: e qui erano le colonne di Ercole, qui finiva la critica. Gli scrittori, giudicati secondo questi criteri, erano più o meno lodati secondo che più o meno si avvicinano al modello. Si vantavano le commedie e le tragedie di quel tempo per la loro conformità alle regole. E come un effetto bisognava ottenere sugli spettatori, e quella regolarità ammiratissima era pur la più noiosa cosa di questo mondo, cercavano l'effetto ne' mezzi più grossolani e caricati, a cui sogliono ricorrere gli uomini mediocri. Le commedie erano buffonerie, le tragedie erano orrori, e tra le più insopportabili era appunto la *Canace* dello Speroni. Una sola cosa mancava all'Italia, il genere eroico, e lo Speroni è tutto sconcolato di non trovarne l'esempio nel Petrarca. "Quasi nuovo alchimista, lungamente mi faticai per trovare l'eroico, il qual nome niuna guisa di rima dal Petrarca tessuta non è degna di appropriarsi.", (*Dialogo della rettorica*). Il Trissino era mal riuscito. L'*Orlando furioso* era fuori regola, e gli si perdonava perchè era romanzo e non poema. Il problema era di trovare l'eroico, come diceva lo Speroni. Ciascun vede quanto Pietro Aretino entrasse innanzi, per ingegno critico, a tutti costoro.

Conforme a quei criteri era la pratica. Commenti al Boccaccio e al Petrarca infiniti. Molte traduzioni di classici, tra le quali il Livio del Nardi, la Rettorica e l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi* dell'Anguillara, il Tacito del Davanzati. Grammatiche e Rettoriche tutte ad uno stampo dal Bembo al Buommattei, detto messer Ripieno, anzi sino al Corticelli. Imitazioni, anzi contraffazioni classiche in uno stile artificiato, che tirava a sè anche i più robusti ingegni, anche il Guicciardini. E le accademie che moltiplicavano sotto i nomi più strani, dove, finiti i baccanali, regnavano vuote cicalate e dispute grammaticali. Come contrapposto, non mancavano gli eccentrici, che cercavano fama per via opposta, come il Lando, che chiamava imbecille il Boccaccio e animalaccio Aristotele, e solleticava l'attenzione pubblica co' suoi *Paradossi*.

Nella prima metà del secolo la libertà, anzi la licenza dello scrivere gittava in mezzo a quell'aspetto uniforme



e pedantesco della letteratura la vivezza, la grazia, la mordacità, la lubricità, la personalità dello scrittore. Dirimpetto al classico ci era l'avventuriere.

Ultimo di questi avventurieri fu Benvenuto Cellini, morto nel 1571. Natura ricchissima, geniale o incolta, compendia in sé l'italiano di quel tempo, non modificato dalla coltura. Ci è in lui del Michelangiolo e dell'Aretino insieme fuso, o piuttosto egli è l'elemento greggio, primitivo, popolano, da cui usciva ugualmente l'Aretino e Michelangiolo.

Artista geniale e coscienza, l'Arto è il suo Dio, la sua moralità, la sua legge, il suo dritto. L'artista, secondo lui, è superiore alla legge, e *gli uomini, come Benvenuto, unici nella loro professione, non hanno ad essere obbligati alle leggi*. Corca la sua ventura di corte in corte, armato di spada o di schioppetto, e si fa ragione con le sue armi e con la lingua, non meno mortale, *cho fora e taglia*. Se incontra il suo nomico, gli tira una stoccata; e se lo ammazza, suo danno, *perchè li colpi non si danno a patti* (Vita, anno 1531). Se lo mettono prigionio, gli pare uno scandalo o gli fanno uno *scellerato torto*. È divoto come una pinzochera, e superstitioso come un brigante. Crede a' miracoli, a' diavoli, agl' incantesimi, e, quando ne ha bisogno, si ricorda di Dio e de' Santi, e canta salmi e orazioni, e va in pellegrinaggio. Non ha ombra di senso morale, non discernimento del bene e del male, e spesso si vanta di delitti che non ha commessi. Bugiardo, millantatore, audace, sfacciato, pettologo, dissoluto, soverchiatore, e, sotto aria d'indipendenza, servitore di chi lo paga. È contentissimo di sé e non si tiene al di sotto di nessuno, salvo il *divinissimo* Michelangiolo (ivi, 1529). Potentissimo di forza e di vita interiore, questo cavaliere errante dettò egli medesimo la sua vita e si ritrasse con tutte queste belle qualità, sicurissimo di alzare a sé un monumento di gloria. Questo qualità vengon fuori con la spontaneità della natura ed il brio della forza, in uno stile evidente e deciso, come il suo cesello.

Nella seconda metà del secolo questa vita ricca e licenziosa è compressa, o la personalità scompare sotto il compasso dell'Accademia o del Concilio di Trento. Rimangono stizze, passioncelle, donuncie, calunnie, furori grammaticali, la parte più grossolana e pedantesca di quella vita. In quel tempo l'Inghilterra avea il suo Shakespeare; Rabelais o Montaigne, pieni di reminiscenze italiane, prelu-



devano al gran secolo; Cervantes scrivea il suo *Don Chisciotte* e Camoens le suo *Lusiadi*. E i nostri critici scrivevano gli Avvertimenti grammaticali (Pietro Sforza Pallavicino) e i Dialoghi sull' Amore platonico, sulla Rettorica, sulla Storia, sulla Vita attiva e contemplativa (Speron Speroni), e cercavano e non trovavano il genere eroico.

Tra queste preoccupazioni e miserie venne in luce la *Gerusalemme liberata*.

L' Italia avea il suo poema eroico, non so che *simile* all' *Ilade* e all' *Eneide*, e i critici dovevano essere soddisfatti. Il giovane Pellegrino annunziò la buona novella a suon di tromba, con l' entusiasmo dell' età.

La *Gerusalemme* intoppava in un mondo non più poetico, ma critico. Il sentimento dell' arte era esausto, l' ispirazione e la spontaneità nel comporre e nel giudicare era guasta da ragionamenti fondati sopra concetti critici, generalmente ammassati e tenuti come vangelo. L' Ariosto si pose a scrivere come gli era dettato dentro, e non guardava altro. Il suo argomento divenne innanzi al suo genio un vero mondo, con la sua propria maniera di essere e con le sue regole. Il Tasso, come Dante, era già critico prima di esser poeta: avea già innanzi a sè tutta una scuola poetica. Ciò che sta avanti a lui non è il suo argomento, ma certi fini, certe preoccupazioni, certi modelli, o Orazio e Aristotelo, e Omero o Virgilio. A diciotto anni è già una maraviglia di dotto, o conosce Platone o Aristotele, e sviluppa a maraviglia tesi di filosofia, di retorica e di etica. Scrive il *Rinaldo*, e, come avea imparato il *simplex et unum*, studia all' unità dell' azione e alla semplicità della composizione, e ne chiede scusa al pubblico. Ma il pubblico, avvezzo alle larghe e magnifiche proporzioni dell' *Orlando* e dell' *Amadigi*, trova il pasto un po' magro e ne torce la bocca. Lasciò allora da parte il poema cavalleresco, o, come dicevano, il romanzo, e pensò di dare all' Italia quel poema eroico che tutti cercavano. Esitò sulla scelta dell' argomento: avea pronti quattro o cinque temi, e rimise l' elezione, dicesi, al Duca Alfonso, suo mecenate. In somma cominciò la *Gerusalemme*. Volle fare un poema *regolare*, come dicevano, secondo le regole. L' argomento rispondeva a' tempi pel suo carattere religioso e cosmopolitico, e vi poteva senza sforzo introdurre un eroe estense, e, come l' Ariosto, far la sua corte al Duca. Si diè una cura infinita delle proporzioni e delle



distanze, per conservare l'unità e la semplicità della composizione. Guardò al verisimile, per dare al suo mondo un aspetto di naturale e di credibile. Introdusse un'azione seria, intorno a cui tutto convergesse, e feco del pio Goffredo un protagonista effettivo, un vero capo e re a uso moderno. Sopprese i cavalieri erranti, e cavò l'intreccio non dallo spirito di avventura, ma dall'azione celeste e infernale, come in Omero. Umanizzò il soprannaturale, rendendolo spiegabile e quasi allegorico e come una semplice esterioresità degl'istinti e delle passioni. Nobilitò i caratteri, sopprimendo il volgare, il grottesco e il comico, e sonò la tromba dal primo all'ultimo verso. Tolse molta parte al caso e alla forza brutale, e molta ne diè all'ingegno, alla forza morale, alle scienze, come nei suoi duelli e battaglie. Mirò a dare al suo racconto un'apparenza di storia e di realtà. Si consigliava spesso con i critici, e dava loro a leggere il poema canto per canto, e mutava e correggeva, docilissimo. Tra questi critici consultati era Speron Speroni.

Il Tasso voleva fare un poema seriamente eroico, animato da spirito religioso, possibilmente storico e prossimo al vero o verisimile, di un maraviglioso naturalmente spiegabile e di un congegno così coerente e semplice, che fosse vicino ad una logica perfezione. Questo era il suo ideale classico, che cercò di realizzare e che spiegò ne' suoi scritti sul poema eroico e sulla poesia, ne' quali mostrò che ne sapeva più de' suoi avversari (V. TASSO, *Epistolario*, Ediz. Le Monnier, Firenze, pag. 51-227).

Il poema fu accolto con quello spirito che fu composto. Letto prima a bocconi, quando uscì tutto intero, scroscio e senza saputa dell'autore, si destò un vespaio. I critici lo combatterono con le sue armi. — Se volevate fare un poema religioso, diceva l'Antoniano, dovevate darci un poema che potesse andar nelle mani anelie delle monache (TASSO, *Leti.* 30-III-1576). — Gli uomini pii, che allora davano il tono, mostravano scandalo di quegli amori rappresentati con tanta voluttà, malgrado che il povero Tasso ne chiedesse perdono alla Musa coronata di stelle fra' " beati cori „ (1, 2). E per farli tacere, costruì una allegoria postuma e particolareggiata, che fosse di passaporto a quei dilette profani. Come arte, il poema fu esaminato nella composizione, nella elocuzione, nella lingua e fino nella grammatica, che era la materia critica di quel tempo. Trovavano la composizione difettosa, soprattutto per l'episodio di Olindo e Sofronia, lasciati lì e dimenticati nel rimanente dell'azione. Parca loro che la



vera e seria azione comprendesse pochi canti, e il resto fosse un tessuto di episodi e avventure legate non necessariamente con quella. L'elocuzione giudicavano artificciata e pretensiosa, la lingua impura e impropria, e non abbastanza osservata la grammatica. Facevano continui confronti con l'*Eneide* e con l'*Iliade*, e disputavano sottilmente e futilmente sul genere eroico e sulle sue regole. Corsero confronti stranissimi tra l'*Orlando* e la *Gerusalemme*, e chi faceva prima l'Ariosto e chi il Tasso. La contesa occupò per qualche tempo l'oziosa Italia, e oscurò ancora più il senso poetico, e non fe' dare un passo alla critica. Si rimase come in un pantano. Fra tanti opuscoli morita attenzione quello di un giovane chiamato a grandi destini: Galileo Galilei, che ne scrisse con un gran buon senso, con molto gusto e con un retto sentimento dell'arte (*Considerazioni al Tasso*).

L'accademia della Crusca ebbe molta parte in questa contesa. E si comprende. Mancava alla lingua del Tasso il sapore toscano, quel non so che schietto e natio, con una vivezza e una grazia che è un amore. Ma il Salviati rese pedantesca l'accusa, facendo il pedagogo e notando i punti e le virgole. L'esagerazione dell'accusa suscitò l'entusiasmo della difesa, e il libro fu più noto e desiderato. Oggi, in tanto silenzio e indifferenza pubblica, un autore si terrebbe fortunato di svegliare tanta attenzione. Ma il Tasso ne venne malato del dispiacere, e, quasi fossero assalti personali, trattò i suoi critici come nemici. In verità, il principal suo nemico era lui stesso. Si difendeva, ma con cattiva coscienza, perchè, professando i medesimi principii critici, sentiva in fondo di aver torto. E venne nell'infelice idea di rifare il suo poema e dare soddisfazione alla critica. Così uscì la *Gerusalemme conquistata*. Purgò la lingua, ubbidì alla grammatica. Le armi cessarono di essere pietose e non divennero pie; il Capitano divenne il cavalier sovrano; il gran sepolcro sparve del tutto; e il sublime *io ti perdò* fu trasformato nel prosaico *perdò io* (*Liber.*, XII, 66; *Conq.*, XV, 81). Le correzioni sono quasi tutte infelici, di seconda mano, fatte a freddo. Non ci è più il poeta, ci è il grammatico e il linguista, co' suoi terribili critici dirimpetto. Corresse anche l'elocuzione, rifiutò i lenocini, cercò una forma più grave e solenne, che ti riesce fredda e insipida. Peggior guasto nella composizione. Sopprese Olindo e Sofronia, e vi sostituì una fastidiosa rassegna



militare. Cacciò via Rinaldo come reminiscenza cavalleresca, e vi ficcò un Riccardo, nome storico delle Crociate, divenuto un Achille, a cui diè un Patroelo in Ruperto. Trasformò Argante in Ettore, figliuolo del Re, di Aladino divenuto Ducalto. Fe' di Solimano un Mezenzio, e lo regalò di un figliuolo, per imitare in sulla fine la leggenda virgiliana. Troncò le storie finali di Armida e di Erminia, mutata in Nicea. Anticipò la venuta degli ogizi, o moltiplicò le azioni militari per occupare il posto lasciato vuoto dagli episodi abbreviati o soppressi. E gli parve così di aver rafforzata l'unità e la semplicità dell'azione, resa più coerente e logica la composizione, e dato al poema un colorito più storico o reale. Ma non parvo al pubblico, che non potè risolversi a dimenticare Armida, Rinaldo, Erminia, Sofronia, le sue più care creazioni o più popolari. E dimenticò piuttosto la *Gerusalemme conquistata*, che oggi nessuno più legge.

La poetica del Tasso è, nelle sue basi essenziali, conforme a quella di Dante. Lo scopo della poesia è per lui il *vero sotto favoloso e ornato parlare ascoso*. Il concetto religioso è anche il medesimo: la lotta della passione con la ragione. Passione e ragione sono in Dante inferno o paradiso; e nel Tasso Dio e Lucifero, o i loro istrumenti in terra Armida e la celeste guida di Ubaldo o Carlo. L'intreccio è tutto fondato su questo antagonismo, diviso il luogo comune de' poeti italiani. L'Armida del Tasso è l'Angelica del Boiardo e dell'Ariosto, salvo che il Boiardo affoga il concetto nella immensità della sua tela, e l'Ariosto se ne ride saporitamente, dove il Tasso ne fa il centro del suo racconto. Questo, che i critici chiamavano un episodio, ora il concetto sostanziale del poema. Omero canta l'ira di Achille, cioè canta non la ragione ma la passione, nella quale si manifesta la vita onergicamente. Le sue divinità sono esseri appassionati: Giove stesso non è la ragione ma la necessità delle cose, il Fato. Virgilio s'accosta al concetto cristiano, togliendo il pio Enea agli abbracciamenti di Didone. Puro, poeticamente, ciò che desta il maggiore interesse non è il pio Enea, ma l'abbandonata Didone. Nella leggenda cristiana il paradiso perduto e il peccato di Adamo sono argomenti epici, ne quali erompe la vita nella violenza de' suoi istinti e delle sue forze. Nella passione e morte di Cristo l'interesse poe-



tic) giunge al suo più alto effetto tragico, perchè è il martirio della verità. In Dante questo concetto, preso nella sua logica perfezione, produce l'astrazione del Paradiso e l'intrusione dell'allegoria; come nel Tasso produce l'astrazione del Goffredo. Si confondeva il vero poetico, che è nella rappresentazione della vita, col vero teologico o filosofico, che è un'astrazione mentale o intellettuale della vita. L'Ariosto se la cava benissimo, perchè canta la follia di Orlando; e, quando viene la volta della Ragione, volge il fatto a una soluzione comica e piccante, mandando Astolfo a pescarla nel regno della Luna. Il Tasso vuol restaurare il concetto nella sua serietà, e, mirando a quella perfezione mentale, gli esce l'infelice costruzione del Goffredo e la fredda allegoria della donna celeste.

Non è meno errato il suo concetto della vita epica. Ciò che lo preoccupa è la verità storica, il verisimile o il nesso logico, o una certa dignità uguale e sostenuta. E non vede che questo è l'esterno tessuto della vita o il meccanismo, il semplice materiale con appena la sua osatura e il suo ordine logico. Il suo occhio critico non va al di là, e, quando il poeta morì e sopravvisse il critico, esagerando questi concetti astratti e superficiali, guastò miserabilmente il suo lavoro, o ci diè, nella *Gerusalemme conquistata*, di quella ricca vita il solo scheletro, il quale, perchè meglio congegnato o meccanizzato, gli parve cosa più perfetta.

Ma il Tasso, come Dante, era poeta ed aveva una vera ispirazione. E la spontaneità del poeta supplì in gran parte agli artifici del critico.

Torquato Tasso, educato in Napoli da' gesuiti, vivuto nella sua prima gioventù a Roma, dove spiravano già le aure del Concilio di Trento, era un sincero credente, ed era insieme fantastico, cavalleresco, sentimentale, penetrato ed imbevuto di tutti gli elementi della coltura italiana. Pugnavano in lui due uomini: il pagano e il cattolico, l'Ariosto e il Concilio di Trento. Mortagli la madre che era ancor giovanetto, lontano il padre, insidiato da' parenti, confiscati i beni, tra' più acuti bisogni della vita, non dimentica mai di essere un gentiluomo. Serve in corte e si sente libero; vivo tra' vizi e le bassezze, e rimane onesto; domanda pietà con la testa alta e con aria d'uomo superiore o in nome de' principi più elevati della dignità umana.



Ha una certa somiglianza col Petrarca. Tutti e due furono i poeti della transizione, gl'illustri malati che sentivano nel loro petto lo strazio di due mondi che non poterono conciliare. La Musa della transizione è la malinconia. Ma la malinconia del Petrarca era superficiale: rimaneva nella immaginazione, non penetrò nella vita. Era una malinconia non priva di dolcezza, che si effondova e si calmava negli studi, e lo teneva contemplativo e tranquillo fino alla più tarda età. La malinconia del Tasso è più profonda: lo strazio non è solo nella sua immaginazione, ma nel suo cuore, e penetra in tutta la vita. Sensitivo, impressionabile, tenero, lacrimoso. Prendo sul serio tutte le sue idee, religiose, filosofiche, morali, poetiche, e vi conforma il suo essere. Entusiasta sino all'allucinazione, perde la misura del reale e spazia nel mondo della sua intelligenza, dove lo tiene alto sull'umanità l'elevatezza e l'onestà dell'animo. Gli manca quel fiuto degli uomini e quel senso pratico della vita, che abbonda ai mediocri. La sua immaginazione è in continuo travaglio, e gli colora o trasforma la vita non solo come poeta, ma come uomo. Immaginatevelo nell'Italia del Cinquecento e in una di quelle corti, o presentirete la tragedia. All'abbandono, alla confidenza, all'espansione della prima giovinezza succede tutto il corteggio del disinganno, la diffidenza, il concentramento, la malinconia, l'umor nero e l'allucinazione: stato fluttuante tra la sanità e la pazzia, e che potè far credere, non che ad altri, ma a lui stesso di non avere intero il senno. In luogo di medici e di medicine gli era bisogno un ritiro tranquillo, co' suoi libri, o vicina una madre o una sorella o amici resi intelligenti dall'affetto. Invece ebbe il carcere e la sterile compassione degli uomini, lui supplicante invano a tutt'i Principi d'Italia. Libero, trovò una sorella ed un amico, che, se valsero a raddolcire, non poterono sanare un'immaginazione da tanto tempo disordinata. E, quando ebbe un primo riso della fortuna, il giorno della sua incoronazione fu il giorno della sua morte.

Guardate in viso il Petrarca e il Tasso. Tutti e due hanno la faccia assorta e distratta, gli occhi gittati nello spazio e senza sguardo, perchè mirano al di dentro. Ma il Petrarca ha la faccia idillica e riposata di uomo che ha già pensato ed è soddisfatto del suo pensiero; il Tasso ha la faccia elegiaca e torbida di uomo che cerca e non



trova. E nell'uno e nell'altro non vedi i lineamenti accentuati ed energici della faccia dantesca.

Manca al Tasso, come al Petrarca, la forza con la sua calma olimpica o con la sua risoluta volontà. È un carattere lirico: non è un carattere eroico. E, come il Petrarca, è natura subbiettiva, che crea di sé stesso il suo universo.

Se fosse nato nel medio evo, sarebbe stato un santo. Nato fra quello scetticismo ipoerita e quella coltura contraddittoria, vive tra scrupoli e dubbi, e non sa diffinire egli medesimo se gli è un eretico o un cattolico, più crudele e inquisitore di sé che il Tribunale dell'inquisizione. Cominciò molto vicino all'Ariosto col suo *Rinaldo*. E gli parve che non se ne fosse discostato abbastanza con la sua *Gerusalemme liberata*. Scrupoli critici e religiosi lo condussero alla *Gerusalemme conquistata*, ch'egli chiamava la vera Gerusalemme, la *Gerusalemme celeste*. E, non parso gli ancora abbastanza, scrisse le *Sette giornate della creazione*.

Se in Italia ci fosse stato un serio movimento e rinnovamento religioso, la Gerusalemme sarebbe stata il poema di questo nuovo mondo, animato da quello stesso spirito che senti nella *Messiad*e o nel *Paradiso perduto*. Ma il movimento era superficiale e formale, prodotto da interessi e sentimenti politici più che da sincere convinzioni. E tale si rivela nella *Gerusalemme liberata*.

Il Tasso non era un pensatore originale, nè gittò mai uno sguardo libero su' formidabili problemi della vita. Fu un dotto e un erudito come pochi ce n'erano allora, non un pensatore. Il suo mondo religioso ha de' lineamenti fissi e già trovati, non prodotti dal suo cervello. La sua critica e la sua filosofia è cosa imparata, ben capita, ben esposta, discorsa con argomenti e forme proprie; ma non è cosa scrutata nelle sue fonti e nelle sue basi, dove logori una parte del suo cervello. Ignora Copernico e sembra estraneo a tutto quel gran movimento d'idee che allora rinnovava la faccia di Europa e allettava in pericolose meditazioni i più nobili intelletti d'Italia. Innanzi al suo spirito ci stanno certe colonne d'Ercole, che gli vietano andare innanzi; e, quando involontariamente spinge oltre lo sguardo, rimane atterrito e si confessa al padre inquisitore, come avesse gustato del frutto proibito. La sua religione è un fatto esteriore al suo spirito, un complesso di dottrine da credere e non da esaminare, e un



complesso di forme da osservare. Nel suo spirito ci è una coltura letteraria e filosofica indipendente da ogni influenza religiosa, Aristotele e Platone, Omero e Virgilio, il Petrarca e l'Ariosto, e più tardi anche Dante. Nel suo carattere ci è una lealtà e alterezza di gentiluomo, che ricorda tipi cavallereschi anzi che evangelici. Nella sua vita ci è una poesia martiro della realtà: vita ideale nell'amore, nella religione, nella scienza, nella condotta, riuscita a un lungo martirio, coronato da morte precoce. Fu una delle più nobili incarnazioni dello spirito italiano: materia alta di poesia, che attende chi la sciolga dal marmo e dove Goethe l'ha iucastrata, e rifaccia uomo la statua.

Che cosa è dunque la religione nella *Gerusalemme*? È una religione alla italiana, dommatica, storica e formale: ci è la lettera, non ci è lo spirito. I suoi cristiani credono, si confessano, pregano, fanno processioni: questa è la vernice; quale è il fondo? È un mondo cavalleresco, fantastico, romanzesco o voluttuoso, che sente la messa e si fa la croce. La religione è l'accessorio di questa vita: non ne è lo spirito, come in Milton o in Klopstok. La vita è, nella sua base, quale si era andata formando dal Boccaccio in qua, col suo ideale tra il fantastico e l'idillico, aggiuntavi ora un'apparenza di serietà, di realtà e di religione.

Il tipo dell'eroe cristiano è Goffredo, carattere astratto, rigido, esterno e tutto di un pezzo. Ciò che è in lui di più intimo è il suo sogno (*Gerus.*, XIV, 2), che è pure imitazione pagana, reminiscenza del sogno di Scipione. Il concetto religioso è manifestato in Armida, la concupiscenza o il senso, e in Ubaldo, voce della donna celeste o della ragione. Ma la ragione parla e il senso morde, come dice il Petrarca, o l'interesse poetico è tutto intorno ad Armida. La ragione usa una retorica più pagana che cristiana, e mostra aver pratica più con Seneca e con Virgilio che con la Bibbia: il fonte della sua morale non è il Paradiso, ma la gloria. La ragione parla, e Armida opera, circondata di artifici e di allettamenti. E l'autore qui si trova nel campo suo, o s'immerge in fantasie ariostesche, profane, idilliche, che crede trasformate in poesia religiosa perchè in ultimo vi appicca la verga aurea immortale di Ubaldo e la sua retorica. Rinaldo, il convertito, non ha una chiara personalità, perchè quello che è o quello che diviene non si sviluppa nella sua coscienza, e non par quasi opera sua, ma influsso di potenze malefiche e benefiche, le quali se

lo contendono. Il dramma è tutto osterno e rimane d'assai inferiore alla confessione di Danto (*Purg.*, XXXI, 34), penetrata da spirito religioso. Quanto al rimanente, Rinaldo è una reminiscenza del Rinaldo o Orlando ariostesco, in proporzioni ridotte; come Argante è una reminiscenza di Rodomonte, con faccia più seria. Più tardi Rinaldo, trasformato in Riccardo, divenne una reminiscenza di Achille; Svenno, mutato in Ruperto, fu reminiscenza di Patroclo; e Solimano divenne Mezenzio, e Argante Ettore. Reminiscenze cavalleresche, reminiscenze classiche: più vivaci e fresche le prime, come più vicine e ancora sonanti nello spirito italiano.

Il Tasso sentiva confusamente che il poema non gli era venuto così conforme al suo tipo religioso, com'egli aveva in mente. E nella *Gerusalemme conquistata* cercò supplirvi. Ma cosa fece? Accentuò qualche allogoria, diluì il sogno di Goffredo (*Cong.*, XX, 43), appiccò al bel viaggio al di là dell'Oceano, sola ispirazione moderna e degna di Camoens, un viaggio sotterraneo assai stentato di concotto e di forma (*ivi*, XII, 12), e vi aggiunse una storia anteriore delle Crociate, dipinta nella tenda di Goffredo (*ivi*, II, 102). Rese il poema più pesante, ma non più religioso, perchè la religione non è nel dogma, non nella storia e non nelle forme, ma nello spirito. E lo spirito religioso, come qualunque fenomeno della vita interiore, non è cosa che si possa mettere per forza di volontà.

Voleva fare anche un poema serio. Ma la sua serietà è negativa o meccanica, perchè da una parte consiste nel riscarcare dalla vita ariostesca ogni elemento plebeo e comico, o dall'altra in un ordito più logico o più semplice, secondo il modello classico. E sente pure di non esservi riuscito, e nella *Gerusalemme* rifatta usa colori ancora più oscuri, e cerca un meccanismo più perfetto. Gitta tutt'i personaggi nello stesso stampo, e, per far seria la vita, la fa monotona e povera. Cerca una serietà della vita in tempi di transizione, oscillanti fra tendenze contraddittorie, senza scopo e senza dignità. Cerca l'eroico, quando mancavano le due prime condizioni di ogni vera grandezza: la semplicità e la spontaneità. La sua serietà è come la sua religione, superficiale e letteraria.

E voleva soprattutto dare al suo poema un aspetto di credibilità e di realtà. Sceglie i suoi elementi dalla storia, cerca esattezza di nomi e di luoghi, guarda ad una connessione verosimile d'intreccio, e, come uno scultore, in-



grandisce i suoi personaggi con tale uguaglianza di porzioni, che sembrano tolti dal vero. Chiude in limiti ragionevoli i miracoli della forza fisica; nè la forza e il coraggio sono i soli fattori del suo mondo, ma anche l'esperienza, la saggezza, l'abilità e la destrezza. Rifacendo la *Gerusalemme*, accentuò ancora questa sua intenzione, cercando maggiore esattezza storica e geografica. Nelle sue tendenze critiche e artistiche si vede già un'anticipazione di quella scuola storica e realista che si sviluppò più tardi. Ma sono tendenze intellettuali, cioè puramente critiche, in contraddizione con lo stato ancora fantastico dello spirito italiano e con la sua natura romanzesca e subbiettiva. Gli manca la forza di trasferirsi fuori di sé, non ha il divino oblio dell'Ariosto, non attinge la storia nel suo spirito e nella sua vita interiore: attinge appena il suo aspetto materiale e superficiale. Ciò che vive al di sotto è lui stesso: cerca l'epico, e trova il lirico; cerca il vero o il reale, e genera il fantastico; cerca la storia, e s'incontra con la sua anima.

La *Gerusalemme conquistata*, di aspetto più regolare e di un meccanismo più severo, è un ultimo sforzo per effettuare un mondo poetico dal quale egli sentiva esser rimasto molto lontano nella prima *Gerusalemme*. La base di questo mondo dovea essere la serietà di una vita presa dal vero, colta nella sua realtà storica o animata da spirito religioso. Rimase in lui un mondo puramente intenzionale, un presentimento di una nuova poesia, uno scheletro che, rimpolpato e colorito e animato da vita interiore, si chiamerà un giorno *I promessi sposi*.

Come in Dante, così nel Tasso questo mondo intenzionale penetrato in un fondo estraneo vi rimane appiccaticcio. Ci è qui, come nel Petrarca, un mondo non riconciliato di elementi vecchi e nuovi: gli uni che si trasformano, gli altri ancora in formazione. Il di fuori è assai ben congegnato e concorde; ma è una concordia meccanica e intellettuale, condotta a perfezione nella seconda *Gerusalemme*. Sotto a quel meccanismo senti il disorganismo: un principio di vita molto attivo nelle parti, che non giunge a formare una totalità armonica. Il fenomeno è stato avvertito dai critici, ai quali è parso che l'interesse sia maggiore negli episodi che nell'insieme; e questi episodi, Olindo e Sofronia, Rinaldo e Armida, Clorinda ed Erminia sono i soli rimasti vivi nel popolo, giudice inappellabile di poesia.



Ma ciò che si chiama episodio è al contrario il fondo stesso del racconto, la sua sostanza poetica; perchè il poema, sotto una vernice religiosa e storica, è nella sua essenza un mondo romanzesco e fantastico, conforme alla natura dello scrittore e del tempo.

Il fantastico è per lungo tempo la condizione di un popolo che non ha l'intelligenza e la pratica della vita terrestre e non la prende sul serio. La vita di quelle plebi superstiziose e di quelle borghesie oziose e gaudenti era il romanzo, il meraviglioso delle avventure, prodotte da combinazioni straordinarie di casi o da forze soprannaturali. Il Tasso stesso era di un carattere romanzesco, insciente e abborrente delle necessità della vita pratica. Il suo viaggio per gli Abruzzi in veste da contadino, e il suo presentarsi alla sorella non conosciuto, e la scena tenera che ne fu effetto, è tutto un romanzo. Aggiungì le impressioni letterarie che gli venivano dalla lettura dell'Ariosto e dell'*Amadigi*, e la gran voga dei romanzetti e il favore del pubblico; e ci spiegheremo come la prima cosa che uscì dal suo cervello fu il *Rinaldo*, e come questo mondo romanzesco si conserva invito attraverso le sue velleità religiose, storiche e classiche.

L'intreccio fondamentale del poema è un romanzo fantastico a modo ariostesco: un'Angelica che fa perdere il senno a Orlando, e un Astolfo che fa un viaggio fantastico per ricuperarglielo. Hai Armida che innamora Rinaldo, e Ubaldo che attraversa l'Oceano per guarirlo con lo specchio della ragione. Angelica e Armida sono maghe tutt'e due, e istrumenti di potenze infernali; ma sono donne innanzi tutto, e la loro più pericolosa magia sono i vezzi e le lusinghe. Come Angelica, così Armida si tira appresso i guerrieri cristiani e li tien lontani dal campo; nè vi manca l'altro mezzo ariostesco, la discordia, che produce la morte di Gernando, l'esilio volontario di Rinaldo e la cattività di Argillano (*Gerus.*, V, 30, 51; VIII, 82). Da queste cause, le quali non sono altro che le passioni sciolte da ogni freno di ragione e svegliate da vane apparenze, escono le infinite avventure dell'Ariosto e le poche del Tasso, annodate intorno alla principale: Armida e Rinaldo. La selva incantata, che ricorda la selva dantesca, è la selva degli errori e delle passioni o delle vane apparenze, nè i cristiani possono entrare in Gerusalemme, se non disfaciano quegli incanti, cioè a dire se non si purghino delle



passioni (XIII, 8). Questo è il concetto allegorico di Dante, divenuto tradizionale nella nostra poesia, smarrito alquanto nel pelago di avventure del Boiardo e dell'Ariosto, e ripescato dal Tasso con un'apparenza di serietà cho non giunge a cancellare l'impronta ariostesca, cioè quel carattere romanzesco che gli avevano dato il Boiardo e l'Ariosto. Intorno a questo centro fantastico moltiplicano duelli e battaglie: materia tanto più popolare, quanto meno in un popolo è sviluppato un serio senso militare. Il popolo italiano era il meno battagliero di Europa, e si pasceva di battaglie immaginarie. Vanamento cerchiamo in questo mondo fantastico un senso storico e reale, ancorachè il poeta vi si adoperi. Mancano i sentimenti più cari della vita. Non ci è la donna, non la famiglia, non l'amico, non la patria, non il raccoglimento religioso, nessuna immagine di una vita seria e semplice. Gildippe e Odoardo riesce una freddura. La pietà di Goffredo e la saviezza di Raimondo sono epiteti. L'amicizia di Svenno e Rinaldo è nelle parole. Unica corda è l'amore, e spesso riesce artificioso e rétorico, com'è ne' lamenti di Tancredi e di Armida, ed anche in Erminia con quelle sue battaglie tra l'onore e l'amore. Nessuna cosa vale tanto a mostrare il fondo frivolo e scarso della vita italiana quanto questi sforzi impotenti del Tasso a raggiungere una serietà, alla quale pur mirava. Volere o non volere, rimane ariostesco, e di gran lunga inferiore a quell'esempio. Gli manca la naturalezza, la semplicità, la vena, la facilità e il brio dell'Ariosto: tutte le grandi qualità della forza. Quella vita romanzesca, così ricca di situazioni e di gradazioni, così piena di movimenti e di armonie, con una obbiettività e una chiarezza che sforza il tuo buon senso o ti tira seco come sotto l'influsso di una malia, se ne è ita per sempre.

Su quel fondo romanzesco il Tasso odifica un nuovo mondo poetico; e qui è la sua creazione, qui sviluppa le sue grandi qualità. È un mondo lirico, subbiettivo e musicale, riflesso della sua anima petrarchesca; e, per dirlo in una parola, è un mondo sentimentale.

È un sentimento idillico ed elegiaco, che trova nella natura e nell'uomo le note più soavi e più delicate. Già questo sentimento si era sviluppato al primo apparire del Risorgimento nel Poliziano e nel Pontano; deviato e sperduto fra tanto incalzare di novelle, di commedie e di romanzi. L'idillio era il riposo di una società stanca, la



quale, mancata ogni serietà di vita pubblica e privata, si rifugiava ne' campi, come l'uomo stanco cercava pace ne' conventi. Sopravvennero le agitazioni e i disordini dell'invasione straniera; e, quando fine della lotta fu un'Italia papale e spagnuola, perduta ogni libertà di pensiero e di azione, e mancato ogni alto scopo della vita, l'idillio ricomparve con più forza e divenne l'espressione più accentuata della decadenza italiana. Solo esso è forma vivente fra tante forme puramente letterarie.

L'idillio italiano non è imitazione, ma è creazione originale dello spirito. Già si annunzia nel Petrarca quale si afferma nel Tasso: un dolce fantasticare tra' mille suoni della natura. L'anima ritirata in sè è malinconica e disposta alla tenerezza, e senti la sua presenza e il suo accento in quel fantasticare. La natura diviene musicale, acquista una sensibilità, manda fuori con le sue immagini mormorii e suoni, voci della vita interiore. Prevale nell'uomo la parte femminile: la grazia, la dolcezza, la pietà, la tenerezza, la sensibilità, la voluttà e la lacrima; tutto quel complesso di amabili qualità che dicesi il sentimentale. I popoli, come gl'individui, nel pendio della loro decadenza diventano nervosi, vaporosi, sentimentali. Non è un sentimento che venga dalle cose, ciò che è proprio della sanità; ma è un sentimento che viene dalla loro anima troppo sensitiva e lacrimosa. Manca la forza epica di attingere la realtà in sè stessa, e questa vita femminile è un tessuto di tenere o dolci illusioni, nelle quali l'anima effonde la sua sensibilità. Il sentimentale è perciò essenzialmente lirico e subiettivo. Come il lavoro è tutto al di dentro, ci si sente l'opera dello spirito, non so che manufatturato: la cosa non colta nella naturalezza e semplicità della sua esistenza, ma divenuta un fantasma e un concetto dello spirito.

Il Tasso cerca l'eroico, il serio, il reale, lo storico, il religioso, il classico, e si logora in questi tentativi fino all'ultima età. Sarebbe riuscito un Trissino; ma la natura lo aveva fatto un poeta, il poeta inconscio d'un mondo lirico e sentimentale, che succedeva al mondo ariostesco. A quest'ufficio ha tutte le qualità di poeta e di uomo. L'uomo è fantastico, appassionato, malinconico, di una perfetta sincerità e buona fede. Il poeta è tutto musica e spirito, concettoso insieme e sentimentale. La sua immaginazione non è chiusa in sè, come in un ultimo termine,



a quel modo che dal Boccaccio all'Ariosto si rivela nella poesia; ma è penetrata di languori, di lamenti, di concetti e di sospiri, e va dritto al cuore. L'Ariosto dice:

In sì dolci atti, in sì dolci lamenti  
Che potea ad ascoltar fermare i venti. (Fur., XVIII, 186)

Il sentimento, appena annunziato, si scioglie in una immagine fantastica. Il Tasso dice:

In queste voci languide risuona  
Un non so che di flebile e soave,  
Ch'al cor gli serpe ed ogni sdegno ammorza,  
E gli occhi a lacrimar gl'invoglia e sforza. (Gerus., XII, 66).

Nella forma ariostesca ci è una virtù espansiva, che rimane superiore all'emozione, e cerca il suo riposo non nel particolare, ma nell'insieme: qualità della forza. Nella forma del Tasso ci è l'impressionabilità, che turba l'equilibrio e la serenità della mente e la trattiene intorno alla sua emozione: l'immagine si liquefa e diviene un *non so che*; annunzio dell'immagine che cessa e dell'emozione che soverchia:

E un non so che confuso instilla al core  
Di pietà, di spavento e di dolore. (Ivi, XIII, 40).

Anche tra' furori delle battaglie la nota prevalente è l'elegiaco come nella ottava:

Giace il cavallo al suo signore appresso. (Ivi, XX, 51).

Ne' casi di morte gli riesce meglio l'elegiaco che l'eroico. Aladino, che cadendo morde la terra ove regnò, è grottesco. (xx, 89) Solimano che

gemito non spande  
Nè atto fa se non altero e grande, (Ivi, XX, 107).

ti offre un'immagine indistinta. Argante muore come Capaneo; ma la forma è concettosa e insieme vaga, e quelle voci e que' moti *superbi, formidabili, feroci* (XIX, 26), non ti danno niente di percettibile avanti all'immaginazione. L'idea in queste forme rimane intellettuale: non diviene arte. Al contrario, precise, anzi pittoresche sono le immagini di Dudone, di Lesbino, de' figli di Latino, di Gil-dippe ed Odoardo, dove le note caratteristiche sono la grazia e la dolcezza. Così è pure nella morte di Clorinda: ispirazione petrarchesca con qualche reminiscenza di Dante. Clorinda è Beatrice nel punto che pareva dire: — Io sono



in pace — (*Vita Nuova*, XXIII; *Gerus.*, XVI, 68); ma è una Beatrice spogliata de' terrori e degli splendori della sua divinità. Il sole non si oscura, la terra non trema, e gli angeli non scendono oome pioggia di manna. La religione del Tasso è timida: ci è innanzi a lui il ghigno del secolo, mal dissimulato sotto l'occhio dell'inquisitore. L'elemento religioso era amnesso come macchina poetica, a quel modo che la mitologia: tale è l'Angiolo di Tortosa (*Gerus.*, I, 15) e Plutone, messi insieme. È una macchina insipida in tutt'i nostri opici, perchè convenzionale e non meditata nelle sue profondità. Gli angioli del Tasso sono luoghi comuni, e il suo Plutone, se guadagna come scultura, è superficialissimo come spirito e parla come un maestro di retorica (*ivi*, IV, 7, 9). La parte attiva e interessante è affidata alla magia, ancora in voga a quel tempo, dalla quale il Tasso trae tutto il suo meraviglioso. La morte di Clorinda non è una trasfigurazione, come quella di Beatrice, e si accosta al carattere elegiaco e malinonico di quella di Laura, nel cui bel volto Morte bella paroa (*Trionfo della Morte*, I, 190). Qui tutto è preciso e percettibile; il plastico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico; e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne di una pietà senz'accento, come suona in questa immagine, nel suo fantastico così umana e vera e semplice, perchè rispondente alle reali impressioni e parvenze di un'anima addolorata:

. . . . . in lei converso

Sembra per la pietate il cielo e il sole. (*Gerus.*, XII, 69).

La stessa ispirazione petrarchesca è nelle ultime parole di Sofronia:

Mira il ciel com'è bello, e mira il sole

Che a sè par che n'inviti e ne console. (*Ivi*, II, 36).

Movimento lirico, che ricorda immagini simili di Dante e del Petrarca, accompagnate nel Tasso da un tono alquanto pedantesco, quando vuol darvi uno sviluppo puramente dottrinale e religioso, come nelle prime parole di Sofronia, che hanno aria di una riprensione amorevole fatta da un confessore a un condannato a morte, o nelle parole di Piero a Tancredi, che hanno aria di predica (*ivi*, XII, 86). La sua anima oandida e nobile la senti più nelle sue imitazioni petrarchesche e platoniche che in ciò che tira dal fondo dottrinale e tradizionale religioso. Sofronia, che fa una lezione a Olindo, ricorda Beatrice che ne fa una simile, e



più aspra, a Dante (*Purg.*, xxx, 74); ma Beatrice è nol suo carattere, è tutta l'epopea di quel secolo, ci è in lei la santa, la donna, ed anche il dottore di teologia; Sofronia è rigida, tutta di un pezzo, costruzione artificiale e solitaria in un mondo dissonante, perciò appunto esagerata nelle sue tinte religioso, a cominciare da quella *vergine di già matura verginità* (*Gerus.*, II, 14) per finire in quel bruttissimo:

. . . . . ella non schiva,  
Poi che seco non muor, che seco viva. (Ivi, XII, 53).

In questa eroina, martire della fede, non ci è la santa con le sue estasi e i suoi ardori oltremondani, e non ci penetra il femminile con la sua grazia e amabilità. È uscita dal cervello concetto cristiano con reminiscenze pagane o platoniche. Colui che l'ha concepita pensava a Eurialo e Niso, a Beatrice e a Laura. La creatura è rimasta nel suo intelletto, e non ha avuto la forza di penetrare nella sua coscienza e nella sua immaginazione così com'era, nel suo immediato. Il che avviene quando la coscienza e l'immaginazione sono già preoccupate e non conservano nella loro verginità le concezioni dell'intelletto. Se è vero che, concependo Sofronia, il Tasso pensasse a Eleonora, è una ragione di più che ci spiega l'artificio e la durezza di questa costruzione. Perciò Sofronia è la meno viva e la meno interessante fra le donne del Tasso, e non è stata mai popolare. Ma Sofronia è umanizzata da Olindo, il femminile, in un episodio, dove l'uomo è Sofronia: Olindo diviene eroe per amore, come altri diviene eroe per paura. Il suo carattere non è la forza: qualità estranea al tempo ed al Tasso, o che senti così bene in quel sublime: *me me, adsum qui feci, in me convertite ferrum* (*Eneide*, IX, 427), imitato qui a rovescio o rettoricamente. Il carattere di questo timido amante, o non visto, o mal noto, o mal gradito (*Gerus.*, II, 13), presentato a' lettori in una forma artificiosa e sottile, è l'eco del Tasso, un'anticipazione del Tancredi, la stampa di quel tempo e di quel poeta, un elegiaco spinto sino al gemebondo, un idillio spinto sino al voluttuoso. Il vero eroe del poema è Tancredi, che è il Tasso stesso miniato: personaggio lirico e subbiiettivo, dove penetra il soffio di tempi più moderni, come in Amleto. Tancredi è gentiluomo, cioè cavalleresco nel senso più delicato e nobile, gagliardo e destro più che gigantesco di corpo, malinconico, assorto, flebile, amabile, consacrato da un amore infelice. La sua



Clorinda è una Camilla battozzata: tradizione virgiliana, cho al momento della morte si rivela dantesca e petrarchesca. Carattere muto, divione intelligibile e umano in morte, come Beatrice e Laura. La sua apparizione a Tancredi ricorda quella di Laura, ed è una delle più felici imitazioni. La formazione poetica della donna non fa in Clorinda alcun passo: rimane reminiscenza petrarchesca. E se vuoi trovare l'ideale femminile compiutamente realizzato nella vita in quel suo complesso di amabili qualità, devi cercarlo non nella donna, ma nell'uomo: nel Petrarca o nel Tasso, caratteri femminili nel senso più elevato, e in questa simpatica e immortale creatura del Tasso, il Tancredi. Si è detto che l'uomo nella sua decadenza tenda al femminile, diventi nervoso, impressionabile, malinconico. Il simile è de' popoli. E lo spirito italiano fa la sua ultima apparizione poetica tra' languori e i lamenti dell'idillio e dell'elegia, divenuto sensitivo e delicato e musicale. Il sentimento è il genio del Tasso, che gli fa rompere la superficie ariostesca e gli fa cavare di là dentro i primi suoni dell'anima. L'uomo non è più al di fuori: si ripiega, si raccoglie. Lo stesso Argante è colpito da questo sublime raccoglimento innanzi alla caduta di Gerusalemme, come il poeta innanzi alle rovine di Cartagine, o quando nell'immensità dell'oceano concepisce e comprende Colombo (*Gerus.*, xv, 20-31). Qui è l'originalità e la creazione del gran poeta, che sorprende Solimano nelle sue lacrime (ix, 86) e Tancredi nella sua vanagloria. Vita intima, della quale dopo Dante e il Petrarca si era perduta la memoria.

Con l'elegiaco si accompagna l'idillico. L'immagine sua più pura e ideale è l'innamorata Erminia, che acqueta le cure e le smanie nel riposo della vita campestre. Quella scena è tra le più interessanti della poesia italiana. Erminia è comica nel suo atteggiamento eroico, e fredda e accademica nelle sue discussioni tra l'onore e l'amore; ma, quando si abbandona all'amore, si rivelano in lei di bei movimenti lirici, come:

O belle agli occhi miei tende latine! (VI, 104).

Nella sua anima ci è l'impronta malinconica e pensosa del Tasso: una certa dolcezza e delicatezza di fibra, che la tien lontana dalla disperazione o la dispone alla pace e alla solitudine campestre, della quale un pastore gli fa un quadro tra' più finiti della nostra poesia. Erminia, er-



rante pe' campi con le sue pecorelle, tutta sola in compagnia del suo amore, pensosa e fantastica e lacrimosa, espande le sue pene con una dolcezza musicale, il cui segreto è meno nelle immagini che nel numero. Trovi reminiscenze petrarchesche o luoghi comuni in una musica nuova, piena di misteri o di *non so che* nella sua melodia. Un traduttore può rendere il senso, ma non la musica di quelle ottave. L'anima del poeta non è nello cose, ma nel loro suono, a cui è sacrificata alcuna volta la proprietà, la precisione, la sobrietà, tutte le altre qualità dello stile, che rendono ammirabile il Petrarca, suo ispiratore: pur non te ne avvedi sotto la malia di quell'onda musicale, che non è un artificio osteriore o meccanico, ma è il *non so che* del sentimento, che vien dall'anima o va all'anima.

L'idillico non è in questa o quella scena, ma è la sostanza del poema, il suo significato. La base ideale del poema è il trionfo della virtù sul piacere o della ragione sulle passioni. Un lato di questa base rimane intellettuale e allegorico, e si risolve poeticamente in esortazioni paterne, come:

Signor, non sotto l'ombra in spiaggia molle,  
Tra fonti e fior, tra Ninfe e tra Sirene,  
Ma in cima all'erto e faticoso colle  
Della virtù riposto è il nostro bene. (XVII, 61).

Contrapposto alla virtù è il piacere, o qui si sviluppano tutte le facoltà idilliche del poeta. In Erminia l'idea idillica è la paco della vita campestre, farmaco del dolore volto in dolce melanconia. Qui l'idea idillica è il piacere della bella natura spinto sino alla voluttà e alla mollezza, come ozio di anima e contrapposto alla virtù e alla gloria: ciò che il poeta chiude nel motto: *s'ei piace, ei lice* (*Aminta*, atto I, coro, 26), traduzione del dantesco: *libito fe' licito* (*Inf.*, V, 56). Questa idea è sviluppata nel canto della Ninfa e nel canto dell'uccello (XIV, 61; XVI, 14) che sono due veri inni al Piacere:

Solo chi segue ciò che piace è saggio. (XIV, 62).

Il primo canto è di una esecuzione così perfetta per naturalezza e semplicità, che soggioga anche il sovero Galilei o gli fa dire che qui il Tasso si accosta alla divinità dell'Ariosto (*Consid.* al Tasso, c. XIV). L'altro canto è fondato su questo concetto maneggiato così spesso da Lorenzo o dal Poliziano: *amiamo chè la vita è breve*. L'immagine è anche imitata dal Poliziano: è la descrizione della rosa, fatta pure dall'Ariosto;

ma dove nel Poliziano c'è il puro sentimento della bellezza, qui si sviluppa un elemento sentimentale o elegiaco (*Giostra*, I, 78; *Fur.*, I, 42; *Gerus.*, XVI, 14): l'impressione non è la bellezza della rosa, ma la sua breve vita, e ne nasce un canto immortale, penetrato di piacere e di dolore, il cui complesso è una voluttà rosa più intensa da immagini tenere, fatti la morte o il dolore strumenti del piacere e dell'amore. Il protagonista di questo mondo idillico è Armida; anzi questo mondo è il suo prodotto, perchè essa è la Maga del piacere, che gli dà vita. Armida e Rinaldo ricordano Alcina e Ruggiero, o il concetto stesso del guerriero tenuto negli ozi lontano dalla guerra risalo ad Achille in Sciro, come l'idea dell'amore sensuale che trasforma gli uomini in bestie è già tutta intera nella maga Circe. Di questa lotta tra il piacere e la virtù si trovano vestigi poetici in tutte le nazioni. Il Tasso, con un senso di poesia profondo, ha fatto di Armida una vittima della sua magia. La donna vince la maga; e, come Cupido finisce innamorato di Psiche, cioè a dire di divino si fa umano, Armida finisce donna, che obblia Idratte e l'inferno e la sua missione, e pone la sua magia a' servigi del suo amore. Questo rende Armida assai più interessante di Alcina e le dà un nuovo significato. È l'ultima apparizione magica della poesia; apparizione entro la quale penetra e vince l'uomo e la natura. È il soprannaturale domato o sciolto dalle leggi più forti della natura. È la donna uscita dal grembo delle idee platoniche e delle allegorie, che si rivela coi suoi istinti nella pienezza della vita terrena. Già in Angelica apparisce la donna; ma la storia di Angelica finisce appunto allora, e allora appunto comincia la storia di Armida. Angelica, terminando le sue avventure nella prosa idillica del suo matrimonio con un *povero fante*, è salutata e accomiatata dal poeta con quel suo risolino ironico. Il concetto, ripigliato dal Tasso, diviene una interessante storia di donna, a cui l'arte magica dà il teatro e lo scenario. Così la maga Armida è l'ultima maga della poesia e la più interessante, nella chiarezza e la verità della sua vita femminile. Vivo anche oggi nel popolo più che Alcina, Angelica, Olimpia o Didone, perchè unisce tutti gli splendori della magia con tutta la realtà di un povero core di donna. La sua riabilitazione è in quell'ultimo motto tolto alla Madonna: *Ecco l'ancella tua* (XX, 136); conclusione piena di senso: molto le è perdonato, perchè ha molto amato. Ed è l'amore che uccide in lei la maga

e la fa donna. Trasformazione assai più poetica che non è lo scudo di Ubaldo (xvi, 30) e la donna celeste: ond'è che Rinaldo nella sua conversione t'interessa assai meno che Armida in questa sua trasfigurazione, perchè quella conversione nasce da cause esterne e soprannaturali, e questa trasfigurazione è il logico effetto di movimenti interni e naturali.

In Erminia e in Armida si compie la donna, non quale uscì dalla mente di Dante e del Petrarca, di cui si trovano le orme in Sofronia e in Clorinda; non il tipo divino, eroico e tragico della donna, ma un tipo più umano, idillico ed elegiaco. La forza di Erminia è nella sua debolezza. Senza patria e senza famiglia, sola sulla terra, vivo perchè ama, e, perchè ama, opera; ma le sue vore azioni sono discorsi interiori, visioni, estasi, illusioni, lamenti e lacrime, tutto un mondo lirico, che si effonde con una dolcezza melanconica tra onde musicali. Erminia pastorella è la madre di tutte le Filli e Amarilli che vennero poi, lontanissime dal modello. Nè tra le creature idilliche del Boccaccio, del Poliziano, del Molza, del Sannazzaro e'è nessuna che le si avvieini. In Armida si sviluppa tutto il romanzo di un amore femminile con le sue voluttà, con i suoi ardori sensuali, con le sue furie e le sue gelosie e i suoi odii. Nessuno aveva ancora colta la donna con un'analisi così fina nell'ardenza e nella fragilità de' suoi propositi, nelle sue contraddizioni. La lingua dice: — odio —, e il cuore risponde: — amo —; la mano saetta, e il cuore maledice la mano:

E, mentre ella saetta, Amor lei piaga. (XX, 65).

Si dirà che tutto questo non è eroico e non tragico; e appunto per questo elle sono creaturo viventi, figlie non dell'intelletto, ma di tutta l'anima, con l'impronta sulla fisionomia del poeta o del secolo.

Il mondo idillico, figlio della mente d'Armida, è il palazzo e il giardino incantato, cioè la bella natura campestre resa artistica, trasformata dall'arte in strumento di voluttà, sì che pare che *imiti l'imitatrice sua* (*Gerus.*, XVI, 10). Nell'*Odissea*, nelle *Georgiche*, nelle *Stanze*, nei giardini ariosteschi la bella natura è sostanzialmente campestre o idillica, o il suo ideale umano è la vita pastorale: l'età dell'oro attinge anche di là le sue immagini. Il quadro abituale della poesia classica e italiana è il verde de' campi, i fiori, gli alberi, il riso della primavera, lo fresche ombre, gli antri, le onde,



gli uccelli, le placide aurette: quadro decorato dall'arte con lo sue statue e i suoi intagli. Questa vista della natura si allarga innanzi al secolo di Colombo e di Copernico, e ne senti l'impressione nell'immensità dell'oceano, dove il Tasso trova alcune belle ispirazioni (xv, 27). Má alla fine del viaggio, toccando lo isolo di Fortuna, soggiorno di Armida, ricasca nel solito quadro e vi pone l'ultima mano (xv, 37). Qui vedi raccolto come in un bel mazzetto tutto ciò che di vezzoso e di leggiadro avea trovato l'immaginazione poetica da Omero all'Ariosto; ma è nell'ultima sua forma, raffinata o artificiosa. Come Dante crea una natura oltremondana, il Tasso crea una natura oltrenaturale, una natura incantata, il paradiso della voluttà. Non è la natura colta nell'immediato della sua esistenza, ma natura artefatta, lavorata e trasformata da un artista che ha fini o mezzi suoi; o l'artista è Armida, maestra di vezzi e di artificioi, che crea intorno a sè una natura metrica e voluttuosa. Questa forma testamentaria della natura classica è portata a un alto grado di perfezione da un poeta che a un sentimento musicale sviluppatissimo aggiungeva tutte le finezze dello spirito.

Abbiamo anche una selva incantata, cioè una selva artefatta, accomodata ad uno scopo a lei estraneo (III, 2). L'incanto ne' romanzi cavallereschi è così arbitrario come la natura, e non è altro che combinazione straordinaria di apparenze, che destino curiosità o meraviglia. Qui, come è concepito dal Tasso, l'incanto è ragionevole, e perciò intelligibile: è la natura rimaneggiata dall'arte o indirizzata ad uno scopo. Come il giardino e il palazzo incantato, così la selva incantata è opera di artista che l'atteggia a suo modo e secondo i suoi fini. Il concetto non è nuovo: è la nota selva delle false apparenze, la selva degli errori e delle passioni; ma l'esecuzione è originalissima, e ti offre il microcosmo del Tasso, il suo mondo elegiaco-idillico condensato e accentuato. Ci è lì fuso insieme Erminia e Armida, Tancredi e Rinaldo, tutta l'anima poetica del Tasso, ciò che di più tenero ha l'elegia o ciò che di più molle ha l'idillio, no' loro accenti più musicali.

Questo è il vero mondo poetico della *Gerusalemme*: un mondo musicale, figlio del sentimento, che dalla più intima malinconia va digradando fino al più molle e voluttuoso di una natura meridionale. Ingegno napoletano, manca al Tasso la grazia e la vivezza toscana e la deci-



sione e chiarezza lombarda così ammirabile nell'Ariosto; ma gli abbenda quel senso della musica e del canto, quel dolce fantasticare dell'anima tra le molli ondo di una melodia malinconica insieme e voluttuosa, che trovi nelle popolazioni meridionali, sensibili e contemplative.

Questo mondo del sentimento è insieme il mondo dei concetti. Come il Petrarca, così il Tasso è disposto meno a rinnovare un vecchio repertorio che ad abbigliarlo a nuovo. Dot-tissimo, la sua materia poetica è piena di reminiscenze, e non coglie il mondo nel suo immediato, ma a traverso i libri. Lavora sopra il lavoro, raffina, aguzza immagini e concetti: la qual forma nella sua esteriorità meccanica egli la chiama il *parlare disgiunto*; ed è un lavoro di tarsie, come diceva il Galilei (*Considerazioni al Tasso*, c. I). Cercando l'effetto non nell'insieme ma nelle parti, e facendo di ogni mem-bretto un mondo a sè, raffinato o accentuato, le giun-ture si scompongono, l'organismo del periodo si scioglie, e vien fuori una specie di parallelismo: concetti e immagini a due a due, posti di fronte in guisa che si diano rilievo a vicenda. Il fondo di questo parallelismo è l'antitesi, presa in un senso molto largo, cioè una certa armonia che nasce da oggetti simili o dissimili posti dirimpetto, come:

Molto egli oprò col senno e con la mano,  
Molto soffrì nel glorioso acquisto:  
E invan l'inferno a lui si oppose, e invano  
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto. (I, 1).

Quel *molto* e quell'*invano* sono il ritornello di una can-tilena chiusa in sè stessa ed esaurita nell'espressione di un rapporto tra due oggetti. Naturalmente, cercando l'effetto in quel rapporto, l'intelletto vi prende parte più ehe non si convenga a poeta, e riesce nel raffinato e nel concet-toso, come:

Oh di par con la man luci spietate!  
Essa le piaghe fe', voi le mirate. (XII, 82).

Questo parallelismo, fondato sopra ritornelli di parole, ravvicinamenti di oggetti o straordinarietà di rapporti, non è un accidente: è il carattere di questa forma con grada-zioni più o meno spiccate. E non attinge solo i pensieri, ma anche le immagini, come:

. . . . . sembra che porte  
Lo spavento ne gli occhi, e in man la morte. (VIII, 19).  
DE SANCTIS, *Lett. Ital.* - Vol. II. 10



L'immaginazione nelle sue contemplanzioni ha sempre ai fianchi un pedagogo, che analizza e distingue con logica precisione, come:

Sparsa è d'arme la terra, e l'arme sparte  
Di sangue, e l sangue col sudor si mesce. (VI, 48).

Cerca troppo il poeta lo *stacco* o il *rilievo*, dare un significato anche all'insignificante, e cerca il significato ne' rapporti intellettuali anche tra la maggiore evidenza della rappresentazione e la concitazione più violenta dell'affette, come:

O sasso amato ed onorato tanto,  
Che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto (XII, 96).

Con questi giuochi di parole e di pensieri si lagna Tancredi e infuria Armida, la quale anche nella disperazione del suicidio fa un discorsetto alle sue armi assai ingegnoso, e finisce:

Sani piaga di stral piaga d'amore,  
E sia la morte medicina al core. (XX, 125).

È ciò che fu detto orpello del Tasso o maniera, propria de' poeti subbiettivi: una forma artificiosa di rappresentazione, dove l'interessante non è la cosa, ma il modo di guardarla. In questo caso la forma non è la cosa, ma lo spirito, con le sue attitudini facilmente classificabili nei loro caratteri esteriori, e divenute maniera o abitudine nella rappresentazione, com'è il petrarchismo o il marinismo. Essendo il proprio di questa maniera una cantilena breve e chiusa, che ha il suo valore non solo nel rimanente della clausola ma in sè stessa, vi si sviluppa l'elemento cantabile e musicale, una enfasi sonora, un suono di tromba perpetuo e monotono, con certe pause, con certi trilli, con certe ripigliate, con un certo sopratuono come di chi gridi e non parli, che non comporta la semplice recitazione, come si può in molti passi di Dante, del Petrarca e dell'Ariosto, ma ti costringe alla declamazione. Ci è un' *Arma virumque cano* dal principio all'ultimo, un accento sollevato e teso, come di chi si trovi in uno stato cronico di esaltazione. Indi, scelta di parole sonanti, riempiture di epiteti e di avverbi, nobiltà convenzionale di espressione, povertà di parole, di frasi, di costruzioni e di gradazioni. Con questa forma declamatoria si accompagna naturalmente la rettorica, che è quel tenersi su' generali, e ravvivare luoghi comuni o concettosi con un calore tutto d'immaginazione, tra uno scoppietto di apo-



strofi, epifonemi, ipotiposi, interrogazioni od esclamazioni: il che gli avviene massime quando mira alla forza di concitate passioni, come sono i lamenti di Tancredi e i furori di Armida (XII, 81; XVI, 57). Questa è la maniera del Tasso, per entro alla quale penetra il potente soffio di un sentimento vero, che spesso gli strappa accenti, nella loro energia, pieni di semplicità. Nolle ultimo parole di Clorinda ci è un sì e un no in battaglia, *al corpo no..., all'alma sì* (XII, 66); ma, salvo questo, che affetto e quanta semplicità in quell'affetto! Togliete quel fiato al Petrarca e al Tasso, cosa rimane? La maniera, il petrarchismo e il marinismo, il cadavere dei due poeti.

La *Gerusalemme* non è un mondo esteriore, sviluppato ne' suoi elementi organici e tradizionali, come è il mondo di Dante o dell'Ariosto. Sotto le pretensiose apparenze di poema eroico è un mondo interiore o lirico o subbiettivo, nelle sue parti sostanziali elegiaco-idillico, ecc dei languori, delle estasi e de' lamenti di un'anima nobile, contemplativa e musicale. Il mondo esteriore ci era allora, ed era il mondo della natura, il mondo di Copernico e di Colombo, la scienza e la realtà. Anche il Tasso no ha un bagliore, e visibili sono qui le sue intenzioni storiche, reali o scientifiche, rimaste come presentimenti di un mondo letterario futuro. L'Italia non era degna d'avere un mondo esteriore, e non l'aveva. Perduto il suo posto nel mondo, mancato ogni scopo nazionale della sua attività, e costretta alla ripetizione prosaica di una vita di cui non aveva più l'intelligenza e la coscienza, la sua letteratura diviene sempre più una forma convenzionale separata dalla vita, un gioco dello spirito senza serietà, perciò essenzialmente frivolo e rettorico, anche sotto le apparenze più eroiche e più serie. Di questa tragedia Torquato Tasso è il martire inconscio, il poeta appunto di questa transizione; mezzo tra reminiscenze e presentimenti, fra mondo cavalleresco e mondo storico; romanzesco, fantastico; tra le regole della sua poetica, la severità della sua logica, lo sue intenzioni realiste e i suoi modelli classici; agitantesi in un mondo contraddittorio senza trovare un centro armonico e conciliante; così soisso e inquieto o pieno di pentimenti nel suo mondo poetico, come nella vita pratica. Miserabile trastullo del suo cuore e della sua immaginazione, fu là il suo martirio e la sua gloria. Cercando un mondo esteriore ed epico in un repertorio già esaurito, vi gittò dentro



sè stesso, la sua idealità, la sua sincerità, il suo spirito malinconico e cavalleresco, e là trovò la sua immortalità. Ivi si sente la tragedia di questa decadenza italiana. Ivi la poesia, prima di morire, cantava il suo lamento funebre o creava Tancredi, presentimento di una nuova poesia, quando l'Italia sarà degna di averla.

## XVIII.

## MARINO.

Questo mondo lirico, che nella *Gerusalemme* si trova mescolato con altri elementi, apparisce in tutta la sua purezza idillica ed elegiaca nell'*Aminta*. Ivi il Tasso incontra il vero mondo del suo spirito e lo conduce a grande perfezione.

L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma. Sotto nomi pastorali o sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata anzi che vora rappresentazione, come erano le tragedie e le commedie e i così detti drammi pastorali in Italia. Citerò la *Virginia* dell'Accolti, resa celebre dall'imitazione di Shakespeare. Essa è in fondo una novella allargata a commedia, di quel carattere romanzesco che dominava nell'immaginazione italiana, aggiuntavi la parte del buffone, che è il Ruffo, la cui volgarità fa contrasto con la natura cavalleresca de' due protagonisti: Virginia e il Principe di Salerno (atto II, sc. III; III, sc. III; IV, sc. III). Gli avvenimenti più strani si accavallano con magica rapidità, appena abbozzati, e quasi semplice occasione a monologhi e capitoli (atto V), dove paiono fuori i sentimenti dei personaggi misti alla narrazione. Di tal genere erano anche le egloghe o commedie pastorali, iniziate fin da' tempi del Boiardo nella corte di Ferrara, o giunte allora a una certa perfezione d'intreccio e di meccanismo nel *Sacrificio* del Beccari, nell'*Aretusa* del Lollo e nello *Sfortunato* dell'Argenti. Queste egloghe, oho dalla semplicità omerica e virgiliana erano state condotte fino ad un serio sviluppo drammatico, furono dette, senza più, *favole boscherecce*, o, anche, commedie pastorali.

L'*Aminta* è un'azione fuori del teatro, narrata da testimoni o da parteoipi, con le impressioni e le passioni in

loro suscitata. L'interesse è tutto nella narrazione, sviluppata liricamente e intramessa di Cori, il cui concetto è l'apeteosi della vita pastorale e dell'amore: *s'ei piace, ei lice* (*Aminta*, atto I, coro, 26). Il motivo è lirico, sviluppo di sentimenti idillici, anzichè di caratteri o di avvenimenti. Abbondano descrizioni vivaci, soliloqui, comparazioni, sentenze, movimenti appassionati. Vi penetra una mollezza musicale, piena di grazia e delicatezza, che rende voluttuosa anche la lacrima. Semplicità molta è nell'ordito e anche nello stile, che, senza porder di eleganza, guadagna di naturalezza, con una sprezzatura che pare negligenza ed è artificio finissimo. Ed è perciò semplicità meccanica e manifatturata, che dà un'apparenza pastorale a un mondo tutto vozzi o tutte ceneetti. È un mondo raffinato, e la stessa semplicità è un raffinamento. Ai contemporanei parvo un miracolo di perfezione, e certo non ci è opera d'arte così finamente lavorata.

Tentò il Tasso anche la tragedia classica, e ad imitazione di *Edipo re* scrisse il suo *Torrismondo*. Ma l'Italia non aveva più la forza di produrre nè l'eroico nè il tragico, o lì non ci è di vivo se non quello solo di vivo che era nel poeta e nel tempo, l'elemento olegiaco, massime ne' Cori. I contemporanei credettero di avere il poema eroico nella *Gerusalemme*, e, non molto soddisfatti del *Torrismondo*, aspettavano ancora la tragedia classica.

Delle sue rime sopravvive qualche sonetto o qualche canzone, effusione di anima tenera o idillica. Invano vi cerco i vestigi di qualche seria passione. Reportorio vecchio di concetti e di forme, con i soliti raffinamenti. Dipinge bella donna oesi:

Che del latte la strada  
Ha nel candido seno,  
E l'oro delle stelle ha nel bel crine;  
Ne' lumi ha la rugiada. (Canz.: *Santa Pieta ch'in cielo*, 53).

Il suo dolore esprime a questo modo:

Fonti infiniti son d'amare vene  
Quelli ond'io porto asperso il seno e 'l volto;  
È 'n finito il dolor, che, dentro accolto  
Si sparge in pianti e manco unqua non viene:  
Nè scema una giammai di tante pene,  
Perchè il mio core in dolorose stille  
Le versi a mille a mille.  
(Canz.: *Or che lunge da me si gira il sole*, 12).

I sentimenti umani sono petrificati nell'astrazione di mille personificazioni, come l'Amore, la Pietà, la Fama, il Tempo, la Gelosia, e nel gelo di dottrine platoniche e di forme petrarchesche.

Quel che sieno le sue prose, si può immaginare. Dettissime, irte di esempi e di citazioni, in istil grave, in andamento sostenuto, ma non inceppato, sfolgoranti di nobili sentimenti. Quando esprime direttamente i moti del suo animo, mostra un affetto rilevato da una forma cavalleresca e di gentiluomo anche nell'abiezione della sua sorte, com'è in alcune sue lettere. Quando specula, come ne' *Dialoghi*, senti ch'è fuori della vita, e sta in quistioni astratte o formali. Ci è un libro che volontariamente ha chiuso, ed è il libro della libera investigazione. Nella sua giovinezza l'autore del *Rinaldo*, dedito a furtiyi e disordinati amori, era anche infetto dalla peste filosofica. La gran quistione era: qual fosse superiore, la fede o la religione, la volontà o l'intelletto. I filosofi moderni rivendicano, egli dice, la sovranità dell'intelletto, e sostengono che l'uomo non può credere a quello che ripugna all'intelletto. Tratto dalla corrente, il giovine Tasse non crede all'incarnazione nè all'immortalità dell'anima; e di quei suoi costumi o di queste opinioni i suoi avversari gli fecero carico presso la Corte, quand'egli era già pentito e confesso e animato da zelo religioso. La sua religione è messa d'accordo con la sua filosofia su questo bel ragionamento, che l'intelletto non può spiegare tante cose che pure esistono, e che perciò esistono anche le verità della Fede, ancorchè l'intelletto non sia giunto a spiegarle (*Il Gonzaga ovvero del piacere onesto*). Indi è che ti riesce più erudito e dotto che filosofo, e rimane segregato da tutto quel movimento intellettuale intorno alla natura e all'uomo che allora ferveva anche in Italia, abbandonandosi al suo naturale discorso timidamente, e non senza aggiungere che, se cosa gli vien detta non pia e non cattolica, sia per non detta. Odia a morte i luterani, ha in sospetto i filosofi moderni, e cerca un rifugio negli antichi, massime in Platone, più affine alla sua natura contemplativa e religiosa (*Discorso a Scipione Gonzaga*). De' suoi dubbii, delle sue ansietà, della sua vita intellettuale interiore non è rimasto un pensiero, non un grido. Ci è qui l'anima di Pascal o di Sant'Agostino, cristallizzata in quell'atmosfera inquisitoriale, nelle forme classiche e negli studi platonici. Uno dei suoi più interessanti dialoghi è quello che prende il



nome del Minturno, scrittore napoletano, che fra l'altro diè fuori una *Poetica*. Ivi il poeta investiga la natura del bello, confutando tutte le definizioni volgari, e conchiude che il bello è la natura angelica, ovvero l'anima *in quanto si purga*, che è appunto il concotto della sua *Gerusalemme (Il Minturno ovvero della bellezza)*. Evidentemente, confonde il bello col vero e colla perfezione morale, intravede l'ideale e non lo coglie, o si discosta dalla poesia quanto più si accosta a quel concetto, come nella *Conquistata* e nelle *Sette giornate*. Il dialogo è platonico nel concetto e nell'andamento, ma vi desideri la grazia e la freschezza di quel Divino.

Il secolo comincia con l'*Arcadia* del Sannazzaro, e finisce con l'*Arcadia* del Guarini, detta il *Pastor fido*. L'idillio, attraversato nel suo cammino dalla moda cavalleresca, ripiglia forza e resta padrone del campo, sviluppandosi a forma drammatica.

L'idillico e il comico erano generi viventi insieme col romanzesco, e rappresentavano quella parte di vita poetica rimasta all'Italia. Il tragico o l'eroico erano pura imitazione. Perciò il comico o l'idillico si sprigionano in parte dalle forme classiche e prendono un aspetto più franco.

Il comico, sviluppato in una moltitudine di novelle e di commedie, lasciava quel fondo convenzionale di Plauto e Terenzio, e produceva caratteri freschi e vivi, o per piacere si accestava alle forme della vita popolare e anche a quel linguaggio, ora mescolando con l'italiano il dialetto, ora scrivendo tutto in dialetto. Lo farso napoletano accennavano già a questo genere. Ne scrisse anche di simili Beolco o il Ruzzante, detto il famosissimo. Gli attori cominciarono a contentarsi del canavaccio o del semplice ordito, come si fa nei balli teatrali, e improvvisavano il linguaggio, a quel modo che facevano gli antichi novellieri. Compagnie di rapsodi o improvvisatori si sparsero in Italia, e anche più tardi a Parigi e a Londra, traendosi appresso un repertorio, dove attinsero molti soggetti e pensieri e situazioni drammatiche Shakespeare e Molière. Come ci era un fondo comune d'invenzione, così ci erano caratteri fissi e determinati, che comparivano in maschera, e alcuni anche senza, come Pantalone, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore bolognese, il capitano Spavento o il capitano Matamoros, il servo sciocco, come Trappola, e simili. Rappresentazioni che ricordavano le atellane del-



l'antica Roma, e si chiamavano *commedie a soggetto*, dove non ci era altro di espresso che il soggetto. Gli attori erano anche autori, e spesso rappresentavano prima una commedia *erudita*, e poi per far piacere al pubblico improvvisavano una *commedia a soggetto* o *dell'arte*. Intrighi amorosi, combinazioni straordinarie della vita e certe parti episodiche convenute, certi caratteri tradizionali, come lo sciocco, il buffo, il discolo, il pedante, la mezzana, l'usuraio, sono il fondo di questi repertori popolari, a' quali si avvicinano molto le commedie dell'Aretino. Ivi si trovano i secreti della vita e del carattere italiano, assai più che in tutte le imitazioni classiche. Una storia della commedia e della novella in tutte le sue forme sarebbe un lavoro assai istruttivo, e se ne caverebbero elementi preziosi per la storia della società italiana. Un ricco repertorio di soggetti sceneggiati ci ha lasciato nelle sue *Cinquanta giornate* Flaminio Scala, autore e attore così famoso come il famosissimo Ruzzante, e Andrea Calmo, *stupore e miracolo delle scene*. Flaminio rappresentava la parte dell'innamorato, e fu il capo di quella compagnia comica che aprì il primo teatro italiano a Parigi, nel 1577, sotto Enrico III. Celebre attrice fu sua moglie Orsola, e più celebre fu Isabella di Padova, sposata a Francesco Andreini, che rappresentava la parte del capitano Spavento. Isabella, celebrata dal Tasso, dal Castelvetro, dal Campeggi, dal Chiabrera, morì a Lione, e nella scritta posta al suo sepolcro è detta *Musis amica et artis scaenicae caput*. Pari a lei di fama e di genio e di virtù fu Vincenza Armani, di Venezia, scrittrice e attrice, che ne' drammi pastorali rappresentava la parte di Clori. La parte del Dottore fu resa celebre dal Graziano, e Arlecchino ebbe il suo grande interprete in Giovanni Ganassa, da Bergamo, che nel 1570 introdusse nella Spagna la commedia dell'arte, come Flaminio aveva fatto a Parigi e a Londra. Il Roscio del secolo fu il Verato, di Ferrara, celebrato dal Tasso e dal Guarini, che intitolò dal suo nome un'apologia del suo dramma. La commedia dell'arte non era altro se non la stessa commedia erudita tolta di mano agli accademici e rinfrescata nella vita popolare, maneggiata da scrittori meno dotti, ma più pratici del teatro e più intelligenti del gusto pubblico: perciò più svelta e vivace nel suo andamento, e rallegrata da quello spirito che viene dall'improvviso e dall'uso del dialetto, non senza cadere a sua volta nel vizio



opposto alla pedanteria, ne' lazzi sconci degli arlecchini. Di essa non sono rimasti che gli scheletri: tutto ciò che vi aggiungeva l'immaginazione improvvisatrice vive solo nell'ammirazione de' contemporanei.

Accanto al comico e al romanzesco si sviluppava il sentimento idillico, con tanto più forza quanto la società era più artificciata e raffinata. L'idillio si presentava come contrasto tra l'onore e l'amore, tra la città e la villa, tra le leggi sociali e le leggi della natura. Naturalmente è l'amore o la natura che vince. La felicità, posta nell'età dell'oro, cioè a dire fuori de' travagli e delle agitazioni della vita reale, nel riposo o tranquillità dell'anima; la vita rustica, con quelle bellezze della natura, con quella vita di godimenti semplici, con quella spontaneità e ingenuità di sentimenti, era quel naturale contrapposto di un mondo convenzionale, che senti nell'*Aminta* e nel pastore di Erminia. L'ideale poetico, posto fuori della società, in un mondo pastorale, rivelava una vita sociale prosaica, vuota di ogni idealità. La poesia, incalzata da tanta prosa, si rifugiava, come in un ultimo asilo, ne' campi, e là gli uomini di qualche valore attingevano le loro ispirazioni; di là uscirono i versi del Poliziano, del Pontano e del Tasso. Come la commedia a soggetto era il pascolo della plebe, il dramma pastorale era il grato trattenimento dello corti, eho ci trovavano un linguaggio più oastigato e predicatore di virtù fuori di ogni applicazione alla vita pratica. Perciò, come la commedia divenne sempre più licenziosa e plebea, il dramma pastorale prese aria cortigiana, e quel mondo semplice della natura si manifestò con una raffinatezza degna delle nobili principesse spottatrici. Questo carattere, già visibile nell'*Aminta*, diviene spiccatissimo nel *Pastor fido*. Giambattista Guarini fu poeta di occasione e cortigiano di natura, dove il Tasso fu tutto l'opposto: cortigiano per bisogno e per istinto poeta. Il Guarini era nobile e ricco, e non lo strinse alla vita di corte che la sua natura irrequieta e ambiziosa. Passò il tempo errando di corte in corte, e dopo i disinganni correva dietro a nuovi inganni. Aveva molto ingegno, non comune coltura, assai pratica della vita e degli uomini, mente chiarissima, grande attività. Compagno negli studi col Tasso a Padova, fu a Ferrara suo emulo; e quando il Tasso capitò in prigione, prese il suo posto e fu battezzato poeta di corte. Disgustato a sua volta degli Estensi, si ritirò in una sua bellissima



villa, e vi concepì e vi scrisse il *Pastor fido*, acclamato da tutta Italia. Anche lui ebbe le sue intenzioni critiche. Volle fare una tragicommedia, inesciolanza di elementi tragici e comici in un ordito largo e ricco dove fossero innestate più azioni. Questo parve eresia a' critici, tenaci al *simplex et unum* o che non concepivano l'arte se non come un ideale tragico o comico. Si ravvivarono adunque quelle polemiche letterarie che, dal Castelvetro e dal Caro in qua, mettevano in moto tante accademie. Il Guarini si difese assai bene noll'apologia (*Compendio della poesia tragicomica*), e mostrò coscienza chiarissima della sua opera. Forse il teatro spagnolo non fu senza influenza sulla sua critica; ma, come tutto si diffiniva con l'autorità de' classici, difese quell'innesto di azioni e quella mescolanza di caratteri con Aristotele alla mano e con l'*Andria* di Terenzio. Oggi gli si fa gloria di quello che allora si reputava peccato. Si dice ch'egli abbia intraveduto il dramma moderno; e non solo lo intravide, ma lo concepì con l'esattezza di un critico odierno. La poesia dee rappresentare la vita così com'è, con le sue mescolanze e i suoi sviluppi: questo è il concetto ch' esce chiaramente dal suo discorso. Ma quello che in Shakespeare e in Calderon è sentimento dell'arte, sviluppato naturalmente in una vita nazionale, ricca e piena, in lui è visione intellettuale e solitaria; è concetto di critico, non sentimento di artista: concepiva il dramma, quando del dramma mancavano tutte le condizioni in Italia, principalmente una vita seria e sostanziale. La sua critica fa onore all'intelletto italiano, allora nel fiore del suo sviluppo, e rivela insieme la decadenza della facoltà poetica.

Il *Pastor fido*, come meccanismo ed esecuzione tecnica, è ciò che di più perfetto offriva la poesia. Due azioni entranti naturalmente l'una nell'altra o magnificamente innestate, caratteri ben trovati e ben disegnati e perfezzamento fusi nella lero mescolanza, una superficie levigata con l'ultima eleganza, una versificazione facile, chiara e inusuale fanno di questo poemetto, per ciò che si attiene a cestruttura e ad abilità tecnica, un gioiello. Tutto ciò che chiarezza d'intelletto e industria di stile e di verso può dare, è qui dentro. Il concetto, come nell'*Aminta*, è il trionfo della Natura, con la quale il Destino, in lotta apparente, si riconcilia da ultimo mediante le solite agnizioni. Il poema è un'apoteosi della vita pastorale e dell'età



dell'oro, oontrapposto alla corruzione e alle agitazioni della città, e invocata spesso da' personaggi con senso d'invidia nella stretta delle loro passioni. Abbondano invocazioni, preghiere, sentenze morali o religiose; ma il fondo è sostanzialmente pagano o profano: è il naturalismo, la natura scomunicata e condannata come peccato, che qui, dopo lunga lotta, si scopre non essere altro che la stessa legge del destino. La conclusione è: *Omnia vincit Amor*, riconciliato col destino o divenuto virtù, con tanto più sapore, con quanto più dolore:

Quello è vero gioire,  
Che nasce da Virtù dopo il soffrire. (Atto V, coro ultimo).

Ma la virtù è nome, e la cosa è il godimento amoroso sotto forme così voluttuose, che il Bellarmino ebbe a dire aver fatto più male con quel suo libro il Guarini che non i luterani. Dal concetto nasce tutto l'intrigo. Corisca e il Satiro sono l'elemento comico e plebeo: l'uno è la donna corrotta della città, ternata a' campi e divenuta il mal genio di questa favola; l'altro è l'ignoranza o la grossolanità della vita naturale ne' suoi cattivi istinti; e tutti e due sono la macchina poetica, l'istrumento che annoda gli avvenimenti o produce la catastrofe. I protagonisti sono Mirtillo e Amarilli, che si amano senza speranza, essendo Amarilli fidanzata a Silvio, il quale, come la Silvia dell'*Aminta*, è dedito alla caccia ed ha il core chiuso all'amore, invano amato da Dorinda, invano fidanzato ad Amarilli. Mirtillo ed Amarilli per inganno di Corisca e per la bestialità del Satiro sono dannati a morte, mentre Silvio per errore ferisce Dorinda, travestita o scambiata per lupo. All'ultimo, Silvio s'intenerisce e sposa Dorinda; o Mirtillo, scopertosi esser egli il vero Silvio, figlio di Montano, che doveva essere fidanzato ad Amarilli, la sposa. Così la Natura, posta d'accordo co' responsi dell'oracolo, trionfa; e tutti contenti, la Natura e il Destino, gli Dei e gli uomini. Certo, qui vi sono tutti gli elementi di un dramma, e dramma lo chiamano i critici per l'innesto delle azioni, per la mescolanza de' caratteri e per la parte data al Destino secondo la tragedia greca: cose non lodevoli e non biasimevoli, che possono essere o non essere in un dramma. Il valore di una poesia bisogna cercarlo non in queste condizioni esterne del suo contenuto, ma nella sua forma, cioè nella sua vita intima, Il *Pastor fido* è così poco un dramma



come l'*Aminta*, ancorchè ne abbia maggior apparenza nel suo meccanismo. Ma la sua vita organica è quella medesima dell'*Aminta*, suo specchio e sua reminiscenza; e tutti e due sono poemi lirici, narrazioni, descrizioni, canti, non rappresentazione. Le situazioni drammatiche si sviluppano fuori della scena, e non te ne giunge sul teatro che l'eco lirica. Vedi sfilare i personaggi l'uno appresso l'altro, e non è ragione che venga l'uno prima e l'altro poi, e ci narrano i loro guai: parlano, non operano. Indi menologhi e narrazioni interminabili. Hanno operato o vogliono operare, e ci raccontano quello che hanno fatto o son disposti a fare, aggiungendovi le loro riflessioni e impressioni. L'azione è un'occasione all'effusione lirica. Abbondano i Cori, ma ciascun personaggio fa esso medesimo ufficio di coro, perchè non opera, ma discorre, riflette, effende i suoi dolori e le sue gioie. Non manca al Guarini un ingegno drammatico, e lo mostra nolla scena tra il Satiro e Corisca (atto II, sc. VI), o tra Silvio e Dorinda (atto II, sc. III), o dove Dorinda ferita s'incontra con Silvio (atto IV, sc. IX). Ciò che gli manca è la serietà di un mondo drammatico, non essendo questo suo mondo che un prodotto artificiale e meccanico di combinazioni intellettuali. Manca a lui e manca all'Italia un mondo epico o drammatico, e perciò non ci è epica e non ci è dramma. Quel suo mondo dell'*Arcadia* era per lui cosa così poco seria, come il mondo cavalleresco era all'*Ariosto*; salvo che l'*Ariosto* se ne ride, e lui lo prende sul serio, a quel modo che il Tasso. Cosa n'esce? Sotto pretese drammatiche esce un mondo lirico, come di sotto alle pretese eroiche del Tasso usciva un poema lirico. Il secolo era vuoto di passione e di azione e vuoto di coscienza, nè il concilio trentino potè dargliene altro che l'apparenza ipocrita. Questo è un secolo di apparenza, scrive il Guarini, o si va in maschera tutto l'anno. Ma egli pure andava in maschera, e fu col secolo, non fuori e non sopra di esso. Rimaneva l'idolatria della letteratura, considerata come un bel discorso nella eleganza delle sue forme, condimento di una vita molle tra le feste e le pompe e gli ozii idillici delle Corti. E questa è la vita che ti dà il Guarini: bei discorsi lirici e musicali, per entro ai quali spira un'aria molle e voluttuosa. Questa è la vita intima del *Pastor fido* come dell'*Aminta*; o se vogliamo gustarlo, lasciamo lì il dramma co' suoi innesti, le sue mescolanze e il suo Destino, e mettiamoci a questo punto di vista.



Manca al Guarini l'ispirazione, la malinconia, la concentrazione fantastica, il profondo sentimento del Tasso, e come poeta gli è di gran lunga inferiore. Parla sempre di amore, ma non lo sente. E non sente la vita pastorale, quella inclinazione alla solitudine e alla pace idillica, lui che ambizione e cupidigia tenca distratto tra le più prosaiche occupazioni della vita. La virtù, la religione, il Destino, tutto ciò che la vita ha di più elevato, è nella sua mente, non è nella sua coscienza. O, per dir meglio, coscienza non ha: quel focolare interno, dove convivono e si raffinan tutte le potenze dell'anima, condizionandosi a vicenda; dove si genera il filosofo, il poeta, l'uomo di stato, il gran cittadino; centro di vita, da cui solo esce la vita. E perchè questo centro di vita gli manca, il Guarini ha immaginazione e non ha fantasia, ha spirito e non ha sentimento, ha orecchio musicale e non ha l'armonia che nell'anima si sente. Lo diresti un gran poeta in potenza, a cui sia fallita la formazione per la distrazione delle forze interiori. Perciò non ha la produzione geniale del poeta, ma la mirabile costruzione di un artista consumato: della quale si può dire quello che il Coro dice della chioma finta di Corisca, che gli è un *cadavere d'oro* (atto II, coro 18). Splende e non scalda, lusinga l'orecchio e i sensi, e non lascia alcun vestigio nell'anima: tutti quei personaggi vestiti di oro e di porpora sono morti con esso Mirtillo e Amarilli. Ma quali splendori! qual meraviglia di costruzione! Fra tanti costruttori il primo posto tocca al Guarini, a cui stanno prossimi il Caro e il Monti. La sua ricca immaginazione si spande al di fuori come iride nella pompa de'suoi più smaglianti colori; il suo spirito chiaro e acuto profonde con brio e facilità i concetti più ingegnosi, più delicati e più fini; il suo verso ti sembra nato insieme con que' colori e con quei concetti: così è duttile, molle, vezzoso ed elegante. Se ci è lì dentro un sentimento, è una sensualità raffinata, la poesia della libidine. È lo stesso mondo del Tasso, con le stesse qualità, esagerato dall'emulo, che pretendea di far meglio: un mondo plasmato nelle Corti e ritratto della coltura. Quel mondo, che nel Tasso appa- risce malinconico e contraddittorio tra gli strazi e le confuse aspirazioni della transizione, eccolo qui sfacciato e a bandiera spiegata. È il naturalismo del Beccaccio nella sua ultima forma, purgato e castigato, involto in apparenze morali e religiose, un naturalismo con licenza de'su-



periori o in maschera, come direbbe il Guarini. Non basta la licenza: il nudo disgusta e non alletta; la sensualità intorpidita ha bisogno degli stimoli dell'immaginazione e dello spirito. Il cavallo di battaglia per i poeti platonici erano gli occhi: qui è il bacio. Già il Tasso avea fatto qualche allusione al gioco del bacio. Il Guarini ne fa una pittura voluttuosissima, e il bacio preso per furto diviene il luogo comune dell'*Arcadia*. Quanti raffinamenti sul bacio! Odasi il Guarini:

. . . . quello è morto bacio, a cui  
 La baciata beltà bacio non rende.  
 Ma i colpi di due labbra innamorate,  
 Quando a ferir si va bocca con bocca....  
 Son veri baci, ove con giuste voglie  
 Tanto si dona altrui quanto si toglie.  
 Baci pur bocca curiosa e scaltra  
 O seno o fronte o mano; unqua non fia  
 Che parte alcuna in bella donna baci,  
 Che baciatrice sia,  
 Se non la bocca, ove l'un'alma e l'altra  
 Corre e si bacia anch'ella, e con vivaci  
 Spiriti pellegrini  
 Dà vita al bel tesoro  
 De' bacianti rubini:  
 Sicchè parlan tra loro  
 Quegli animati e spiritosi baci,  
 Gran cose in picciol suono....  
 Tal gioia amando prova, anzi tal vita  
 Alma con alma unita:  
 E son come d'amor baci baciati  
 GPincontri di due cori amanti amati.

(*Pastor fido*, atto II, coro, 35).

Poesia splendida, dove lo spirito è così raffinato ne' suoi concetti, eom'è la sensuale immaginazione no' suoi colori. Non è la vita in atto; è vita lirica, narrata, descritta, sentenziata. Ancho Corisca e il Satiro si esprimono sentenziando, anche il Coro. Uno spirito sottile trova i più ingegnosi rapporti, che l'immaginazione condensa in versi felicissimi. E poichè si tratta di baci, ecco una sentenza di Amarilli:

Bocca baciata a forza,  
 Se 'l bacio sputa, ogni vergogna ammorza. (Atto III, sc. III).

La soverchia facilità rompe ogni misura. Ciascuna situazione diviene un tema astratto, sul quale l'immaginazione intesse i più preziosi ricami. I discorsi, dialoghi o mono-



loghi, sono vere canzoni, dove riccamente è sviluppato qualche sentimento, divenuto un'astrazione dello spirito. La canzone spesso si sveste la maestà e solennità petrarchesea, e, divenuta elegiaca e idillica anche nella sua esteriorità, ti si presenta innanzi spezzata in sé, intramessa di versetti e di rime, in brevi periodetti, tutta vezzi e languori o melodie, assai vicina al madrigale concettoso e galante, dove il Guarini era maestro. Bellissimo esempio sono le canzonette, che cantano le Ninfe intorno ad Amarrilli nel giuoco della cieca (atto III, sc. II).

Il secolo si chiude sotto le più belle apparenze di progresso letterario. La sua vita interna è il naturalismo in viva opposizione con l'ascetismo. Vi si sviluppa l'idillico, il comico, il romanzesco, portandosi appresso come parti morte il petrarchismo e il classicismo. Questa vita nuova s'inizia nel Boccaccio, ritratto sintetico del secolo, dove commedia, idillio e romanzo fanno la loro prima comparsa. L'idillio, tranquillo riposo dell'anima nel seno della natura, ideale di felicità contrapposto all'inquieto ideale ascetico, attinge la sua perfezione estetica nelle *Stanze*, e fa sentire i suoi susurri tra le fantasie ariostesche. L'idillio è il sentimento della natura vivente e delle belle forme, che si scioglie dal soprannaturale; è un naturalismo, non è ancora umanismo, e accosta l'arte alla natura, e, nella maggior finitezza del disegno, de' contorni o delle figure, raggiunge l'idealità della bella forma o produce i miracoli dell'arte e della poesia italiana. Il comico ha già nel Boccaccio il suo grande poeta. È il riso della nuova generazione, che fa la parodia del passato ne' suoi diversi aspetti, religioso, otico, dottrinale, in novelle, capitoli e commedie: onde si sviluppa una ricca letteratura, buffonesca, ironica, licenziosa, umoristica. E come il comico non chiude in sé alcuna affermazione, anzi viene da indifferenza e da scetticismo, ha tutt'i segni di una dissoluzione morale, di cui la più sfacciata espressione sono le commedie dell'Aremino, e riesce in ultimo superficiale e frivolo. L'immaginazione, in quella insipidezza della vita interiore, in quella poca serietà della vita esteriore, si gitta al romanzesco, e vi si trastulla colla coscienza superiore di un intelletto adulto, con la coscienza che gli è un gioco e un passatempo: situazione che attinge la sua bellezza artistica nel mondo armonico dell'Ariosto, e si scioglie nell'umorismo del Folengo. E quando, giunta la licenza al suo ultimo segno



ne' costumi e nello scrivere, vi si volle porre un rimedio e sopravvenne la reazione ascetica e platonica, quando si volle imporre alla coscienza italiana un'affermazione e alla letteratura un ideale, risorse l'idillio, l'ideale del naturalismo, e fu la sola forza viva fra tanti ideali religiosi, morali, platonici, con visibile contrasto tra i concetti platonici e religiosi e la sensualità dell'idillio. La letteratura prende un'apparenza religiosa e morale, epica e tragica; e la pompa delle sentenze, il lusso de' colori, la grandiloquenza rettorica, la finezza de' concetti rivelano la poca serietà di quelle tendenze. Sotto a quelle apparenze vive ne' più seducenti colori un mondo lirico idillico: il naturalismo, condannato nelle parole, è la vera vita organica, che vien fuori in una forma di apparenze meno licenziose, ma più raffinata e voluttuosa. Il sentimento di questa transizione nelle sue contraddizioni e nella sua sincerità si riflette nella nobile anima del Tasso, e ne cava suoni malinconici, elegiaci, voluttuosi, musicali, che sono l'ultimo raggio della poesia. Quel mondo idillico, fra tanta pompa di sentenze morali e d'intenzioni platoniche, si afferma nella sua nudità presso il Guarini, e diviene il motivo della nuova generazione poetica. Il Seicento non è una premessa: è una conseguenza.

La letteratura italiana era allora così popolare in Europa, come prima fu la provenzale e poi la francese. In verità, quanto alla parte tecnica, giungeva allora all'ultima perfezione. I più mediocri scrivono con piena osservanza delle regole grammaticali, con un nesso logico più severo e con un fare più spedito. Si vede una letteratura già formata, quando le altre erano allora in uno stato di formazione. Critici, retori, grammatici, professori, accademici pullulavano dappertutto, fra una turba di poeti e di prosatori in tutt'i generi. L'Italia del Seicento non solo non ha coscienza della sua decadenza, ma si tiene ed è tenuta principe della coltura letteraria. Nessuno le contende il primato, e le altre nazioni cercano ne' suoi novellieri, ne' suoi epici, ne' suoi comici le loro invenzioni e le loro forme.

Dicono che nel Seicento si sviluppò una rivoluzione letteraria, e che tutti cercavano novità. Il che prova appunto che la letteratura avea già presa la sua forma fissa e compiuto il suo circolo. Le novità non si cercano, ma si offrono, quando la letteratura comincia a svilupparsi: al-



lora tutto è fresco, tutto è nuovo. Cercavano novità, perchè si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme, divenuta tradizionale, meccanica e già materia comica nella *Secchia rapita* e nello *Scherno degli Dei*, poemi comici comparsi al principio del secolo, dove sono volte in ridicolo le forme mitologiche ed epiche. Ma è comico vuoto e negativo, perchè gli manca il rilievo nel contrasto di altre forme, e nulla di positivo è nello spirito de' due autori, il Tassoni e il Braeciolini. Nel loro spirito quelle forme son morte, e perciò ridicole; ma invano corchi quali altre forme vivessero nel loro secolo e nella loro coscienza: ond'è che quel comico cade nel vuoto e rimane insipido. Al contrario il *Don Chisciotte* è opera di eterna freschezza, perchè ivi lo spirito cavalleresco si dissolve nella immagine di una nuova società, che gli sta dirimpetto e con la sua presenza lo rende comico. Il Tassoni volge in ridicolo anche le forme liriche petrarchesche e censura non solo il petrarchismo, ma esso il Petrarca (*Considerazioni sulle rime del Petrarca*). Parla in nome della semplicità, del buon senso e del verisimile: gli ripugna tutto ciò che è raffinato e concettoso. Critica caduta nel vuoto, perchè quella semplicità di vita, quel sentimento del reale non era nel secolo, e nella sua coscienza era un'astrazione dell'intelletto: un buon gusto naturale, privo di un mondo plastico in cui si potesse esplicitare. Perciò tutti quelli che scrivono con semplicità o naturalezza, malgrado certe vivezze e certe grazie di stile, riescono insipidi, come il Tassoni o più tardi il Redi. Mancava loro la vita interiore; o l'esteriorità, in mezzo a cui stavano, era affatto insipida, quando non era pretensiosa. Del Tassoni sopravvive il ritratto del conte di Culagna:

Filosofo, poeta e bacchettone,  
 Che era fuor de' perigli un Sacripante,  
 Ma ne' perigli un pezzo di polmone. (*Secchia rapita*, III, 12).

Dico il ritratto, perchè nella rappresentazione è così sbiadite ed insipido come gli altri personaggi. Del Redi è rimasto il *Bacco in Toscana*, che ricorda lo Baccanti dell'*Orfeo*, e per brio o calore d'immaginazione, per naturalezza di movenze, per artificio di verso è di piacevole lettura.

Non solo la letteratura nelle sue forme e nel suo contenuto, ma è anche esaurita la vita religiosa, morale e politica, quantunque ce ne fosse una seria apparenza co-



mandata e servile, via alla fortuna. La storia ha condannato a un giusto obbligo le opere servili, frondose e adulatorie, e serba grata memoria di quelle dove spira alcuna libertà di pensiero, perchè, quando anche non possa ammirare lo scrittore, trova degno d'ammirazione l'uomo. Certo all'uomo è inferiore lo scrittore, perchè la sua critica è negativa e non move dalla chiara coscienza di una nuova società, ma da un semplice sentimento di resistenza e di opposizione. Anche nel Cinquecento la critica è negativa, ma è negazione universale, col consenso e fra le risa di tutti: non è il pensiero solitario dell'artista. Questo spiega il Berni, spiega la *Mandragola*, le satire dell'Aristo, le commedie dell'Aretino, i poemi cavallereschi ironici e umoristici. La scienza può esser solitaria: l'arte deve avere a sua materia un mondo plastico e vivente, di cui è la voce. In quel secolo la negazione era libera, ammessa, desiderata, applaudita: ci era comunione simpatica fra l'autore e i letteri; e ei era pure in fondo a quella negazione la coscienza di un mondo nuovo, di un rinnovamento o risorgimento, di un mondo dell'arte e della natura, che succedeva alla barbarie del medio evo. Anche nel Trecento Dante avea con sé il secolo, e lo fuse in tutte le sue direzioni in un mondo plastico, che era appunto il mondo del medio evo, l'altro mondo. Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L'arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sé. Chi vuol comprendere la differenza de' secoli legga i *Ragguagli di Parnaso* di Traiane Boccalini, l'ardito commentatore di Tacito, caduto sette il pugnale spagnuolo. Il suo Parnaso, che succede al mendo ariosteseo e al dantesco, è di nessunissima serietà, e rimane una semplice occasione, una cernice, dove inquadra pensieri, stizze, frizzi, allusioni e allegorie, senz'altra unità o centro che il suo ghiribizzo. È un mondo sciolto in atomi, senza vita e coesione interna. La critica, priva di un mendo serio, in cui si possa incorporare, si svapora in sentenze, esortazioni, sermoni, prediche, declamazioni e generalità retteriche, tanto più biliosa quanto meno artistica. Così apparisce nelle *Satire* di Salvador Rosa, che pure sono salvate dall'oblio per la maschia energia di un'anima sincera e piena di vita, che incalora la sua immaginazione e gli fa trovare novità di espressioni e di forme pittoriche felicemente condensate.



Come suole avvenire, nessun secolo sonò così spesso la tromba epica quanto questo secolo così poco eroico. Alcuni seguirono le orme del Tasso, come il Graziani nel *Conquisto di Granata*. Il Chiabrera scrisse il *Foresto*, la *Gotiade*, la *Firenze*, l'*Amadeide*, il *Ruggiero*, tutti poemi eroici, oltre ventidue poemetti profani e quattorlici sacri. Il Villifranchi, lo Stigliani e altri cantarono la scoperta dell'America, o anche il Tassoni avea preso a scrivere sullo stesso argomento il suo *Oceano*, quando, con miglior consiglio e con più chiara coscienza delle sue attitudini, si volse a faro nella *Secchia rapita* la parodia delle forme eroiche. Di tanti poemi epici non uno solo è rimasto. Ce n'è di tutti gli argomenti, sacri e profani, cavallereschi, eroici, mitologici, perchè erano capricci individuali e mancava l'argomento del secolo. Novissimo e popolarissimo argomento era la scoperta dell'America, che ispirò al Tasso la più geniale delle sue concezioni, il viaggio alle isole Fortunate. Ma fu trattato col solito bagaglio classico, e il mondo nuovo apparve stanca e vieta reminiscenza di un mondo poetico già decrepito.

Il mondo eroico di quel secolo era stato fabbricato dal Concilio di Trento. Ed era una ristaurazione del mondo cattolico alle prese co' turchi, e vincitore meno per virtù propria che per la grazia di Dio. Questo argomento di tutt'i poemi cavallereschi, sciolto nella buffoneria del Pulci e nell'ironia dell'Ariosto, purgato e nobilitato dal Tasso, era divenuto l'accento *ufficiale* del secolo. Il poeta di questa ristaurazione fu Gabriello Chiabrera, che, compiuti i suoi studi a Roma, educato da' gesuiti, guidato da Speron Speroni, ritiratosi nella nativa Savona pieno il capo di testi greci e latini e d'arti poetiche, verseggiò instancabilmente, sino alla tarda età di ottantasei anni, fra le ammirazioni de' principi e de' letterati. In tre volumi di liriche non ti è facile incontrare un pensiero o una immagine che ti arresti, e, avendo a mano argomenti nobilissimi o affettuosissimi, niente è che ti mova o t'innalzi. Non ci è quasi avvenimento di qualche importanza che non sia da lui celebrato, come le vittorie su' pirati delle galee toscane, la battaglia di Lepanto, le fazioni de' veneziani in Grecia.<sup>1</sup> Lodi di principi abbondano, ma non mancano lodi di grandi capitani, e soprattutto di Santi, come di Pietro,

<sup>1</sup> Tredici canzoni sopra alcune vittorie delle Galere di Toscana. — Per Enrico Dandolo. — Per Vittorio Cappollo, Generale de' Veneziani nella Morea.



Paolo, Cecilia, Maria Maddalena, Stefano, Agata e simili, a cominciare dalla Vergine. Vi s'inframmettono satire di eretici, come Lutero, Calvino e Beza (*Canzoni morali*, I-V), che sono vere invettive personali. Naturalmente non mancano anche gli amori: temi astratti, ne' quali spuntano già le Filli, le Amarilli e le Cloe, che più tardi invasero l'Arcadia. Che più? Quando manca l'argomento vivo e presente, si esercita, come i collegiali, sopra generalità astratte, come il verno, le stelle, Muzio Scevola, il ratto di Proserpina, il Diluvio, Golia, Giuditta e simili. Canzoni e canzonette, ditirambi ed epitaffi, sonetti e poemi, trovi qui ogni varietà di forme, come ogni varietà di contenuto. Ora fa l'eroe, ora fa il cascante, e suona con la stessa facilità la tromba, la cetra, la lira e la sampogna, ora scimieggiando Pindaro, ora Anaereonte. Le feste principesche gli forniscono materia di favole boscherecce e di drammi musicali. Ma tutto è a uno stampo, e tratta di argomenti commoventissimi o presenti con la stessa indifferenza che scrive di Proserpina o di Chirone. In luogo di chiudersi nel suo argomento e cercarne le latebre, divaga in fatti mitologici o in generalità rettoriche, e riesce vuoto e freddo. Dee far le lodi di san Francesco? (*Per San Francesco*, 1). Ed ecoti una tirata sulla fame dell'oro. Gli manca ogni talento pittorico, ogni movimento di affetto o d'immaginazione, e non ha alcuna esaltazione o entusiasmo lirico. C'è più poesia nelle *Vite* del Cavalca, che in queste sue insipide Maddalene, Lucie, Cecilie, Stefani e Sebastiani. Dante in pochi tratti ti fissa nella memoria santo Stefano (*Purg.*, XV, 106) assai meglio che non fa in sette strofe il Chiabrera, errante tra reminiscenze sacre e profane e affatto incapace di cogliere l'individuo nella sua personalità. In qualche strofa di fra Iacopone senti la Vergine; ma non la trovi nelle cento strofe che le sono qui consacrate. Il martirio di san Sebastiano è materia pietosissima. In mano al Chiabrera diviene ampollosa e fredda rettorica. Dove non è insipido, riesce pretensioso, come quando, esortando le Muse a cantare il Santo trafitto, dice:

Tendete, Arciere d'ammirabil canto,  
Musicì dardi al saettato Santo. (*Per San Sebastiano*, 29).

Se guardi alla materia, ci è qui tutto il mondo eroico, morale e religioso del cristianesimo, ma non ce n'è lo spirito, nè poteva infonderlo co' suoi decreti il Concilio di Trento. La letteratura religiosa è una moda anzi che un



sentimento; lo spirito vi rimane estraneo, e si conserva classico e letterario quanto alle forme, nell'indifferenza del contenuto. Che cosa move davvero o interessa il Chiabrera? Nulla, perchè nella sua coscienza nulla ci è: non fede, non moralità, non patria, e non amore, e non arte, ancorchè di tutto questo tratti. Certo, il Chiabrera è un bravissimo uomo, sinceramente pio e onesto, natura soave e tranquilla. Ma perchè un contenuto sia poetico, non basta sia nell'animo come un mondo abituale e tradizionale, a quel modo che era nel Chiabrera: dee essere passione, che stimoli l'immaginazione o svegli la meditazione. Una passione l'ha il Chiabrera, e non è pel contenuto, a lui indifferente, quale esso sia, ma per le forme. Dico forme e non forma, perchè a lui manca pure quel senso della bellezza e della forma, che fa grandi i nostri artisti del Cinquecento. Perciò gli fa difetto ogni qualità di poeta e di artista, la fede nel contenuto e il senso della forma. Ha pure in grado medioerissimo quel senso musicale, che natura concede così facilmente a italiani: sgraziato nell'intreccio delle rime e nella combinazione de' suoni, e talora dà in dissenanze e stonature. La sua idea fissa è di trovare, come Colombo, un mondo nuovo, e parve ai contemporanei ci fosse riuscito, sì che Urbano scrisse sulla sua tomba: *novos orbes poeticos invenit*. Mondi nuovi poetici ci erano allora, od erano i mondi che creavano Camoens, Cervantes, Montaigne, Shakespeare e Milton. Ma in Italia, mancata ogni vita interiore, la novità era nelle forme; ed, esausto il mondo latino, il Chiabrera si mise a cercar novità nel mondo greco: *thebanos modos fidibus hetru-scis adaptare primus docuit*, dice Urbano. I quali *modi te-bani* sono le strofe, l'antistrofe e l'epodo, accozzamenti di parole fuor dell'usato, costruzioni artificiali, una certa moralità astratta e volgare, una sobrietà e semplicità di colori. Forme meccaniche, le quali non vengono da virtù interiore, ma sono pura imitazione. Anzi niente è più lontano dallo spirito del Chiabrera che la bellezza greca, quel candore, quella grazia e quella semplicità; e spesso la sua semplicità è aridità, il suo candore è volgarità, o la sua grazia è cascaggine; affettato e pretensioso in quei modi e in quelle forme che presso i greci sono vezzi nati: veggasi il suo Ditirambo (*Ditirambo all'uso de' Greci, Vendemmie di Parnaso, LIII*). Del resto, più che nell'eroico, riesce nel grazioso; e se oggi alcuna cosa si legge pure di lui, sono alcune sue canzonette. Ma chi ricordi



*l'Aminta*, giudicherà queste oanzonette assai povera cosa. Anche il Gravina studiò alla greca semplicità, come medicina al secolo tronfio e manierato; o, sforzandosi di esser semplice, riuscì insipido e volgare. Gli è che l'imitazione greca, dopo tanto latineggiare, era il naturale sviluppo di un fatto puramente letterario o meccanico, non animato da alcuna vita interiore di poeta o di secolo.

Un altro poeta eroico fu il senatore Vincenzo Filicaia, di cui rimangono le canzoni per la liberazione di Vienna. Prende volentieri accento di profeta, e si dà tutta l'apparenza di un saoro furore. Sembra non parli, ma canti, anzi urli, col pugno teso, gli occhi stralunati, gli atti convulsi. Ammassa esclamazioni, interrogazioni, ripetizioni, con un grande rimbombo di suoni e di frasi. Pomposa rettorica, nella quale si scopre la simulazione della vita. Non è in lui alcun sentimento del reale, ma un calore d'immaginazione, un orecchio musicale ed una non mediocre abilità nella fattura del verso, che gli assegna un posto tra' poeti di second'ordine.

Il Chiabrera e il Filicaia furono anche poeti nazionali. L'uno lamenta la vita molle de' guerrieri italiani, o, com'egli dice, la leggiadria dell'italica gente:

. . . . E dove  
 Calzar potrassi una gentil scarpetta,  
 Un calcagnetto sì polito?...  
 Lungo fôra a narrar come son gai  
 Per trapunto i calzoni, e come ornate  
 Per entro la casacca, in varie guise  
 Serpeggiando sen van bottonature.  
 Splendono soppannati i ferraiuoli  
 Bizzarramente; e sulla coscia manca,  
 Tutto d'argento arabescati e d'oro,  
 Ridono gli elsi della bella spada.

(*Sermone a Jacopo Gaddi*, 29, 43).

Dell'altro è il verso celebre:

Deh, fossi tu men bella, o almen più forte! (Son.: *Italia, Italia...*).

Ma l'Italia era per loro un sentimento così superficiale come la religione, un tema a sonetti e canzoni come le *Vendemmie* e le *Lodi di Cristina*. Quando il Filicaia domanda all'Italia dov'è il suo braccio e perchè si serve dell'altrui, e ricorda che gli stranieri sono tutti nemici nostri o furono nostri servi (Son.: *Dov'è Italia il tuo braccio*), senti ch'è a mille miglia lontano dalla realtà; che vagheggia un'Italia di tradizione



e di reminiscenza, di cui non è più vestigio neppure nella sua coscienza; ch'egli modesto non prende sul serio le sue maraviglie o i suoi furori, e che le sue parole sono ebollizioni e ciance rettoriche. I contemporanei erano pure fatti così; e ammiravano quel bel sonetto tirato giù con un solo impeto, tra mille splendori di una calda immaginazione, come ammiravano una bella predica, salvo a far tutto il contrario di quello che diceva il Vangelo e il predicatore.

Questa è la vita morale, religiosa e nazionale italiana a quel tempo: un mondo tradizionale tornato in moda, favorito dagli interessi, mantenuto nelle sue apparenze, rimbombante nelle frasi, non sentito, non meditato, non ventilato o rinnovato, non contrastato e non difeso, non realtà o non idealità, cioè a dire non praticato nella vita e non scopo o tendenza della vita. Il tarlo della società era l'ozio dello spirito, un'assoluta indifferenza sotto quelle forme abituali religiose od etiche, le quali, appunto perchè mere forme o apparenze, erano pompose o teatrali. La passività dello spirito, naturale conseguenza di una teocrazia autoritaria, sospettosa di ogni discussione, e di una vita interiore esaurita e impaludata, teneva l'Italia estranea a tutto quel gran movimento d'idee e di cose da cui uscivano le giovani nazioni di Europa; e fin d'allora ella era tagliata fuori del mondo moderno, e più simile a museo che a società di uomini vivi.

La letteratura era a quell'immagine, vuota d'idee e di sentimenti, un gioco di forme, una semplice esterioresità. Si frugava nel vecchio arsenale classico, si giravano e rigiravano quei pensieri e quelle forme. Il mondo greco, appena libato, ora corso in tutte le direzioni, e dava un certo aspetto di novità alle forme letterarie. La poesia italiana, nella sua lunga durata, avea messo in circolazione un repertorio oramai fatto abituale e vuoto di effetto; e, non ci essendo la forza di rinnovare il contenuto, tutti eran dietro ad aguzzare, assottigliare, ricamare, maniere, colorire un mondo invecchiato, che non dicea più niente allo spirito. Meno il contenuto era vivo, e più le forme erano sottili, pretensiose, sonore. Nacque una vita da scena, con grande esagerazione e abbondanza di frasi, un eroismo religioso, patriottico, morale a buon mercato, perchè dietro alle parole non ci era altro. Di questo eroismo retorico il più bel saggio è la *Fortuna* del Guidi, il quale



trovò mode di rendere ridicola o millantatrice la Fortuna di Dante (*Inf.*, VII, 78): tanto si era perduto il senso del vero e del semplice! E ne uscì quella maniera *preziosa e fiorita*, della quale dava già esempio l'Aretino, quando la sua mente non era abbastanza solleticata dall'argomento. Uno degli ingegni meno guasti fu il Chiabrera: pur sentasi questo suo epitaffio a Raffaello:

Per abbellir le immagini dipinte  
Alle vive imitar pose tal cura,  
Che a belle far le vere sue, Natura  
Oggi vuole imitar le costui finte. (Epit., XXIX).

E il prezioso non è solo ne' concetti, ma nelle forme, cercandosi i modi più disusati in dir cose le più semplici. Ecco un esempio di queste forme preziose nella *Fortuna* del Guidi:

Questa è la man che fabbricò sul Gange  
I regni agl'Indi, e su l'Oronte avvolse  
Le regie bende dell'Assiria ai crini;  
Pose le gemme a Babilonia in fronte,  
Recò sul Tigri le corone al Perso,  
Espose al piè di Macedonia i troni. (La Fortuna, 43).

Tra' verseggiatori più preziosi e affettati è da porre il Lemeno, o tra' più civettuoli e fioriti Giovambattista Zappi. La degenerazione del genere si vede nel Frugoni, il più vuoto o il più pretenzioso.

Spettacolo assai istruttivo è questo di un popolo che per parecchie generazioni spende tutta la sua attività intorno a quistioni di forme, ed orgo a suo obbiettivo la parola in sè stessa, staccata da ogni contenuto. Che è divenuta Firenze, la madre di Dante, di Michelangiolo e di Machiavelli? Eccola, quale è vantata dal Filicaia:

Qui del puro natio dolce idioma  
L'oro s'affina; e se non è a' di nostri  
Spenta la gloria de' toscani inchiestri,  
Forse invidia ne avranno Atene e Roma....  
Qui d'ogni voce il peso, il senso, il suono  
A rigoroso esame ognor si chiama,  
E il reo si purga e si trascoglie il buono.  
Onde l'alto val r fregia e ricama  
La gran maestra del parlar, che trono  
Erge a sè stessa ed a sè stessa è fama.  
(Nel riaprimiento dell'Accademia della Crusca, sonetto VI).

Firenze è la gran maestra della parola. Là è il suo trono o la sua fama. E qual meraviglia se gli uomini di qual-



che ingegno, trovando insipida e invecchiata la parola, l'ornano, l'aguzzano, l'imbellettano, e, come dice il Filicaia, vi fanno intorno fregi e ricami? Nè ci è coscienza che con tanto liscio al di fuori, con tanta insipidezza e vacuità nel fondo, è un'ultima forma della decadenza; anzi abbondano i Pindari e gli Anacreonti, moltiplicano i poeti in tutt'i canti d'Italia, e co' poeti le Accademie, e si tengono primi in tutta Europa, della quale ignorano la coltura.

Possiamo ora spiegarci come l'Arcadia acquistò la importanza di un grande avvenimento, sì che per parecchie decine di anni occupò l'attenzione pubblica. Si videro uomini dottissimi e gravissimi fanciulleggiare tra quoi pastori e pastorelle, e dettar le leggi dell'Accademia con una solennità come fossero le leggi delle Dodici tavole. Paroa che a restaurare la poesia e il buon gusto bastasse l'osservanza di alcune regole, e moltiplicarono i medici quando il malato era morto. Gli Arcadi, rimasti provverbiali come gente dotta e insieme frivola, per correggere l'eroico si gettarono nol pastorale, come se, trasportando la vita nei campi e tra' pastori, trovassero quella naturalezza e semplicità che è non nella materia, ma nell'anima dello scrittore. Furono aridi, insipidi, leziosi, affottati, falsi.

Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo. Dicosi che fu il corrotto del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corruppe lui, o, per dire con più esattezza, non ci fu corrotti nè corruttori. Il secolo era quello, e non potea esser altro: era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stosso nella maggior ferza e chiarezza della sua espressione. Aveva immaginazione copiosa e veloce, molta facilità di concezione, orecchio musicale, ricchezza inesauribile di modi e di forme, nessuna profondità e serietà di concetto e di sentimento, nessuna fede in un contenuto qualsiasi. Il problema per lui, come po' contemporanei, non era il che ma il come. Trovava un repertorio esausto, già lisciato e profumato dal Tasso e dal Guarini, i due grandi poeti della sua giovinezza. Ed egli liscio e profumò ancora più, adoperandovi la fecondità della sua immaginazione e



la facilità della sua vena. La moda era alle idee religiose e morali, e il Murtola scriveva il *Mondo creato*, il Campeggi *Le lagrime della Vergine*, e il Marino *La strage degl'Innocenti*, o le sue stesse poesie erotiche inviluppava in veli allegorici. Ma la vita era in fondo materialista, gaudente, volgare, pettegola, licenziosa: il naturalismo viveva nella sua forma più grossolana sotto a quelle pretensioni religiose. Le prime poesie del Marino furono sfacciatamente lubriche, come la prima sua giovinezza; e, quando venne a età più matura, cercò non la correzione, ma la decenza esteriore, decorando i suoi furori erotici di un ammanto allegorico.

Nelle tradizioni della poesia ci è un concetto, che mette capo in Circe od Ulisse, ed è l'imbestiamento dell'uomo per opera dell'amore e la sua liberazione per opera della ragione. Questo concetto diviene un episodio importante in tutte le nostre poesie romanzesche ed eroiche, ed è anche la Musa che ispira Dante e il Petrarca. Angelica, Alcina, Armida sono le Circi italiane, co' loro giardini, co' loro palagi o castelli incantati, co' loro viaggi attraverso lo spazio. Questo è l'episodio più interessante, anzi è il concetto fondamentale della *Gerusalemme liberata*. L'episodio del Tasso, incastrato fra elementi religiosi ed eroici, diviene ora esso solo il poema: diviene l'*Adone*.

La storia del naturalismo poetico incomincia nell'*Amorosa Visione* e finisce nell'*Adone*. I due poemi sono assai simili di concetto. L'amore, principio della generazione, è anima del mondo, è la corona della natura e dell'arte: in esso s'inizia, in esse si termina il circolo della vita. Venere e Adone è la congiunzione non solo spirituale, ma corporale del divino e dell'umano: è l'amore sensuale che investe tutta la natura, cielo e terra. Nel paradiso teologico di Dante il corpo si solve nello spirito; ma in questo paradiso mitologico lo spirito ha la sua perfezione e la sua vita nell'amore sensuale. Un senso tragico si aggiunge a questa commedia terrena. L'uomo è mortale, e i suoi piaceri sono lievi e fugaci; e la conclusione è la morte di Adone fra il compianto degl'immortali.

La base è l'amore sensuale rappresentato in tutt'i suoi gradi nel giardino del Piacere, uno di quei giardini dell'amore già celebri nelle rime del Poliziano, dell'Ariosto e del Tasso; qui divisi in cinque giardini, corrispondenti a' cinque sensi (*Adone*, VI), sì che questa sola descrizione prende già



buona parte del poema. Nel giardino del Tatto, Adone gode gli ultimi dilette e s'india (c. VIII): è rapito in cielo, attinge la felicità (c. X). Il cielo o il paradiso del Marino non comprende che la Luna, Mercurio e Venere, tutto l'universo d'amore. La Luna è la sede della natura (X, 30), Mercurio è la sede dell'arte (X, 109), e sede dell'amore è Venere (XI, 9). È tutto il cielo della vita, simile a' diversi gradi dell'*Amorosa Visione*. Ma l'apoteosi e il trionfo dell'amore è di breve durata, e Venere non ha il tempo di rendere immortale il suo amato. Adone muore, vittima della gelosia di Marte; e gli ultimi canti narrano la morte di Adone, il compianto di Venere e degli Dei, e le sue osequie.

È inutile dire che tutte queste combinazioni non hanno pel Marino alcun valore effettivo ed intrinseco, e che esse sono una materia qualunque, arricchita di moltissime favole mitologiche, buona a sviluppare le sue forze poetiche: il solito macchinismo fantastico dell'amore nei poemi italiani. I concetti e le passioni sono insulse personificazioni, come l'amore (c. I), l'arte, la natura, la filosofia (c. X), la gelosia (c. XII), la ricchezza ed altre figure allegoriche. Dico insulse, perchè a quello personificazioni manca e la profondità del significato e la serietà della vita. È lo scheletro de' poemi italiani, aggiuntivi anche certi episodi ingegnosi per far la corte alle famiglie principesche d'Italia e alla casa di Francia (c. X, e c. XX). Ma è un puro scheletro, dove non penetra per alcuno spiraglio la vita. E poichè quello solo c'interessa che vive, questo poema non c'ispira nessuno interesse. Non c'è un solo personaggio che attiri l'attenzione e lasci di sé un vestigio nella memoria; non una sola situazione drammatica o lirica di qualche valore. La vita è materializzata e allegorizzata, tutta al di fuori, ne' suoi accidenti, contrasti e simiglianze esteriori; e come le simiglianze o i contrasti esterni sono infiniti, nascono rapporti capricciosi, arbitrari tra le cose, che sono veri quanto a questa o a quella apparenza, ma ridicoli e falsi per rispetto alla totalità della vita. Abbiamo veduto in che modo la rosa è rappresentata nel Poliziano, nell'Ariosto e nel Tasso (*Giostra*, I, 78; *Fur.*, I, 42; *Gerus.*, XVI, 14). Sono pochi particolari, che lummeggiano la rosa nella sua individualità e non alterano la sua natura. Sentite ora la rosa del Marino:

Rosa, riso d'amor, del ciel fattura,  
Rosa del sangue mio fatta vermiglia,  
Pregio del mondo e fregio di natura,



Della terra e del sol vergine figlia,  
 D'ogni ninfa e pastor delizia e cura,  
 Onor de l'odorifera famiglia;  
 Tu tien d'ogni beltà le palme prime,  
 Sopra il vulgo de' fior donna sublime.  
 Quasi in bel trono imperadrice altera  
 Siedi colà su la nativa sponda;  
 Turba d'aure vezzosa e lusinghiera  
 Ti corteggia d'intorno e ti seconda;  
 E di guardie pungenti armata schiera  
 Ti difende per tutto e ti circonda.  
 E tu, fastosa del tuo regio vanto,  
 Porti d'or la corona e d'ostro il manto.  
 Porpora de' giardin, pompa de' prati,  
 Gemma di primavera, occhio d'aprile,  
 Di te le grazie e gli amoretto alati  
 Fan ghirlanda a la chioma, al sen monile.  
 Tu, qualor torna agli alimenti usati  
 Ape leggiadra o zeffiro gentile,  
 Dài lor da bere in tazza di rubini  
 Rugiadosi licori e cristallini.  
 Non superbisca ambizioso il sole  
 Di trionfar fra le minori stelle,  
 Chè ancor tu fra' ligustri e le viole  
 Scopri le pompe tue superbe e belle.  
 Tu sei, con tue bellezze uniche e sole,  
 Splendor di queste piagge, egli di quelle:  
 Egli nel cerchio suo, tu nel tuo stalo,  
 Tu sole in terra ed egli rosa in cielo.  
 E ben saran tra voi conformi voglie:  
 Di te fia 'l sole, e tu del sole amante.  
 Ei de le insegne tue, de le tue spoglie  
 L'aurora vestirà nel suo levante:  
 Tu spiegherai ne' crini o ne le foglie  
 La sua livrea dorata e fiammeggiante;  
 E per ritrarlo ed imitarlo appieno  
 Porterai sempre un piccol sole in seno. (*Adone*, III, 158).

Evidentemente, qui non ci è il sentimento della natura e non la schietta impressione della rosa. Hai combinazioni astratto e arbitrario dello spirito, cavate da simiglianze accidentali ed esterne, che adulterano e falsificano le forme naturali, e creano enti mostruosi che hanno esistenza solo nello spirito. La vita pastorale già nel Tasso (*Gerus.* VII, 10) ha i suoi ricami, che porò fregiano, forse un po' troppo, ma non adulterano gli oggetti e i sentimenti. Ed anche l'*Adone* ha il suo pastore, che vuole imitare, anzi oltrepassare il pastore di Erminia, e conchiude così:



Lungi da' fasti ambiziosi o vani,  
 M'è scettro il mio baston, porpora il vello,  
 Ambrosia il latte, a cui le proprie mani  
 Scusano coppa, e nettare il ruscello;  
 Son ministri i bifolci, amici i cani,  
 Sergente il toro e cortigian l'agnello,  
 Musicci gli augelletti e l'aure e l'onde,  
 Piumel'erbette e padgion le fronde.

(Adone, I, 149).

Queste lambicature o finezze di spirito egli le chiama in una sua lettera a Claudio Achillini "ricchezze di concotti preziosi," (Parigi, gennaio 1620), e ivi pone l'occellenza della poesia:

È del poeta il fin la meraviglia:  
 Parlo dell'eccellente e non del goffo;  
 Chi non sa far stupir, vada alla striglia.

(Murtoleide, fischiata XXXIII).

La novità o la meraviglia non è nel repertorio, che è vecchissimo: un rimpasto di elementi e motivi per lungo uso divenuti ottusi; ciò che è ripulito e messo a nuovo è lo scenario, o lo spettacolo, vecchio anch'esso, ma lustrato e inverniciato. Il qual lustro gli viene non dalla sua intima personalità più profondamento esplorata o sentita, ma da combinazioni puramente soggettive, ispirate da simiglianze o dissonanze accidentali, o perciò tendenti al paradosso e all'assurdo: di che nasce quello "stupore," in che il Marino pone il principale effetto della poesia. Nè queste combinazioni artificiali sono solo intorno alle cose, come giardini, campi, fiori; ma anche intorno alle persone allegoriche, come la golosia, l'amore; o intorno agli atti, come il riso, il bacio. Il Marino confessa di avere innanzi un zibaldone (Lett. all'Achillini cit.), dove avea scritto per ordine di materia quello che di più piccante o meraviglioso avea trovato ne' poeti greci, latini o italiani e anche spagnuoli; e ammassa o concentra tutti quei tesori di concetti preziosi in un punto solo. Ma non è un freddo imitatore e raccogliitore. La sua immaginazione si avviva tra quello ricchezza e diviene attiva, si fa alleata dello spirito, trasforma quelle combinazioni o quei rapporti in immagini, o le immagini hanno il loro finimento nella facile e briosa vocalità de' suoni. Talora i concetti stessi spariscono; ma rimane sempre un'onda melodiosa, la cantilena:

Adone, Adone, o bell'Adon, tu giaci,  
 Nè senti i miei sospir, nè miri il pianto;  
 O bell'Adone, o caro Adon, tu taci,  
 Nè rispondi a colei che amasti tanto!

Lasciami, lascia imporporare i baci,  
 Anima cara, in questo sangue alquanto.  
 Arresta il volo, aspetta tanto almeno,  
 Che il mio spirto immortal ti mora in seno. (*Adone*, XVIII, 141).

La poesia italiana in quest'ultimo momento della sua vita non è azione, e neppure narrazione: è spettacolo vocalizzato, descrizione a tendenze liriche, tra lo scoppietto de' concetti, il lustro delle immagini, e la sonorità delle frasi e delle cadenze, e i vezzi delle variazioni. Il suo ideale è l'idillio, una vita convenzionale, mitologica, amorosa, allegrata dal riso del cielo e della terra. L'*Adone* è esso medesimo un idillio involupato in un macchinismo mitologico, come l'*Euridice*, la *Proserpina*. Un idillio del Marino, di colorito freschissimo e moderno, tutto impregnato di ardente sensualità, è la sua *Pastorella*. Chi ricordi la pastorella di Guido Cavalcanti, così sobria e semplice nella sua maniera, può misurare fino a qual grado di ricercatezza nello sviluppo e nelle determinazioni di queste situazioni liriche era giunta la poesia. Pure la sensualità era ancora quello che rimaneva di vivo in questi poeti seicentisti, esalata in tenerezze, languori, voluttà, galanterie e dolcitudini.

Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inerzia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità: questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degl'ingegni.

Questi caratteri sono più o meno comuni a tutte le forme dello scrivere: tragedie, commedie, poemi, idilli, canzoni, discorsi, prefazioni, descrizioni, narrazioni, orazioni, panegirici, quaresimali, epistole, verso e prosa.

Il Marino della prosa fu Daniello Bartoli, fabbro artificiosissimo e insuperabile di periodi e di frasi, di uno stile insieme prezioso e fiorito. È stato in ogni angolo quasi della terra, ha fatto migliaia di decrizioni e narrazioni: non si vede mai che la vista di tante cose nuove gli abbia



rinfrescate le impressioni. Retore e moralista astratto, pieno il capo di mitologia e di sacra Scrittura, copiosissimo di parole e di frasi in tutto lo scibile, colorista brillante, credè di poter dir tutto, perchè tutto sapeva ben dire. La natura e l'uomo non è per lui altro che stimolo e occasione a cavargli fuori tutta la sua erudizione e frasario. Altro scopo più serio non ha. Estraneo al movimento della coltura europea e a tutto le lotte del pensiero, stagnato in un classicismo e in un cattolicismo di seconda mano venutogli dalla scuola e non frugato dalla sua intelligenza, il suo cervello rimane ozioso non meno che il suo cuore, e la sua attenzione è tutta intorno alla parte tecnica e meccanica dell'espressione. Tratta la lingua italiana come greco o latino, come lingua morta, già fissata, e da lui pienamente posseduta. Sferza i pedanti col suo *Torto e Dritto del non si può*. Fugge le smancerie toscane, e ricorda la risposta fatta a certi messi toscaneggianti, che domandavano qualche sussidio per rifare il ponte della loro città:

Qualor, talor, e quinci e quindi, e guari:  
Rifate il ponte co' vostri danari.

La sua lingua, spedita, colorita, elegante, copiosa, ha quel carattere di lingua classica italiana già così spiccato nel Tasso, nel Guarini e nel Marino e in quasi tutt' i seicentisti. Il toscano parlato ha poca presa anche su moltissimi uomini colti della Toscana, e rimane stazionario in bocca al volgo. La lingua classica nella sua fattura esterna o grammaticale tocca in lui un alto grado di perfezione per copia e scelta di vocaboli, per regolarità di costruzione, per speditezza di giunture e movimenti musicali. Ama starsi nel minuto, notomizzare, descrivere, e vi spiega tutte le ricchezze del dizionario. Descrive lungamente e con infiniti particolari le chiocciolate, e conchiude: "Eccovene in prima le vestito d'uno schietto drappo: argentine, bianche, lattate, grigie, nericanti, morate, purpuree, gialle, bronzine, dorate, scarlattine, vermiglie. Poi, le addogate con lunghe strisce e liste di più colori a divisa, e quali se ne vergano per lo lungo, quali per lo traverso, alcune diritto, altre più vagamente a onda. Ma certe in vero maravigliose, lavorate a modo d'intarsiatura, con minuzzoli di più colori bizzarramente ordinati, o d'un mosaico di scacchi, l'un bianco e l'altro nero, quanto alla figura formatissimi, e alle giunture non isfumati punto, ma con una



division tagliente, come appunto fossero alabastro e paragone, strettamente connessi. Le più sono dipinte a capriccio, o granite, gocciolate, moscate; altre qua o là tocche con certe leggerissime leccature di minio, di cinabro, d'oro, di verdazzurro, di lacca; altre pezzate con macchie più risentite o grandi; altre o grandinate di piastrolli o sparse di rotelle, o minutissimo punteggiate; altre corse di vene come i marmi, con un artificio senz'arte, o spruzzate di sangue in mezzo ad altri colori, che le fan parere diaspri,, (*Ricreazioni del Savio*, lib. I, 11). E segue ancora per un pezzo su questo andare. L'immaginazione rimane sinarrita fra tante ricchezza, e, perchè tutto è rilievo, manca il rilievo. Non ci è senso di arte nè di natura; e chi vuol sentire la differenza, ricordi la descrizione che fa l'Arétino del cielo di Venezia, così trepida d'impressioni e movimenti interni. E non ha neppur senso d'uomo, nè di tanto sue situazioni affettuose nè di tanti suoi ritratti di personaggi ideali o storici alcuna cosa è rimasta viva. Eccolo in Terra Santa. Che impressioni e che affetti non dee destare quella vista in un buon cristiano, com'ora il Bartoli! Ma se ne sbriga così: "Lagrime di dolore e baci di pietoso affetto unitamento si debbono a questo venerabil terreno, che, col piè scalzo e in atto non di curioso geografo ma di pellegrino divoto, calchiamo,, (*La Geografia trasportata al morale*, xxx). E attendiamo gli ardori estatici del "pellegrino., Ma è un cominciare con Plinio e un finire con Lucano, con intramessa di fredde amplificazioni rettoriche.

Stessa coltura o stesso contenuto nel Padre Segneri. Non ha altra serietà che letteraria: ornare e abbellire il luogo comune con citazioni, esempli, paragoni e figuro rettoriche: perciò stemperato, superficiale, volgare e ciarliero. Si loda il suo esordio alla predica del Paradiso: — *Al Cielo, al Cielo!* — (*Quaresimale*, predica X). Il concetto è questo: — la terra non offre un bene perfetto; miriamo dunque al cielo. E noi abbiamo conosciuto già questo mondo, già l'abbiamo sperimentato, ed ancora tolleriam di rimanerci. Eh! al cielo, al cielo. — Ora la prima parte non ha bisogno di dimostrazione, perchè ammessa da tutti. Ma qui si accaneggia il Segneri, e intorno a questo luogo comune intesse tutt'i suoi ricami. E se avesse veramente il sentimento della terrena infelicità e delle gioie celesti, non mancherebbe ai suoi colori, novità, freschezza, profondità. Ma non è che uno spasso letterario, un esercizio rettorico.



Luogo comune il concetto, luoghi comuni gli accessori. Non mira efficacemente a convertire, a persuadere l'uditorio; non ha fede, nè ardore apostolico, nè unzione; non ama gli uomini, non lavora alla loro salute o al loro bene. Ha nel cervello una dottrina religiosa e morale di acqatto ed ereditaria, non conquistata col sudore della sua fronte, una grande erudizione sacra e profana: ivi niente si move, tutto è fissato e a posto. La sua attività è al di fuori, intorno al condurre il discorso e distribuire le gradazioni, le ombre e la luce e i colori. Gli si può dar questa lode negativa: che, se spesso stanca, non annoia l'uditorio, che tien sospeso o meravigliato con un *crescendo* di gradazioni e sorprese rettoriche; e talora piacevolleggia e bambineggia per compiacere a quello. Ancora è a sua lode che si mostra scrittore corretto, e non c'è capitata nelle stramberie del Panigarola o nelle sdolcinature e affettazioni de' suoi successori.

Si può ora scorgere il cammino della letteratura, iniziata nel Boccaccio, reazione all'ascetismo, negativa o idillica. La negazione percorse tutta la scala delle forme comiche, dalla caricatura del Boccaccio all'umorismo del Folengo, o si sciolse nello sfacciato cinismo di Pietro Aretino: fu essa vita e anima delle novelle, delle commedie, de' capitoli, de' poemi romanzeschi. Semplice negazione, finì nella sensualità, nella licenza delle idee e delle forme, in un pretto materialismo. Accanto a questo elemento negativo ci era l'idillio: un ritiro dell'anima, dalle astrazioni teologiche e dalle agitazioni politiche, nella semplicità e nella quiete della natura; un naturalismo spiritualizzato dal sentimento della forma o della bellezza, che produsse i miracoli della poesia e della pittura. La grazia, l'eleganza, la finitezza delle forme, la misura e l'armonia nell'insieme e nelle parti sono l'impronta di quest'aurea età. Ma questa letteratura portava in sé il germe della dissoluzione, ed era la sua tendenza accademica, letteraria e classica, per la poca serietà del suo contenuto e la sua separazione da tutt'i grandi interessi morali, politici e sociali che allora commovevano e ringiovanivano molta parte di Europa. Giunta l'arte a quella perfezione, aveva bisogno di un nuovo contenuto per trasformarsi e rinsanguarsi. E se la reazione tridentina ci avesse dato questo nuovo contenuto, sarebbe stata la benvenuta. Avremmo avuto una seria restaurazione religiosa e letteraria. Ma fu restaurazione



delle forme, non della coscienza. Agli stessi riformatori mancava nella loro opera la serietà della coscienza, come vedrà chi studi bene la Storia del Concilio di Trento, non dico nel Sarpi, ma nello stesso Pallavicino, voce leziosa e affettata di quei Padri riformatori. Di che nacque l'ultimo pervertimento del carattere nazionale. L'idea che a salvare l'anima bastasse andare a messa e portare addosso uno scapolare, e che l'assoluzione del confessore fosse sufficiente a lavare tutte le macchie, salvo a tornar da capo, diede alle plebi italiane quell'impronta grottesca di bassezza, immoralità o divozione, che anche oggi in molti luoghi non si è cancellata. Quanto alle classi colte, la vita era menzogna, una vita ostentatrice di sentimenti religiosi e morali senza alcuna radice nella coscienza. Talò la vita, tale la letteratura. Quella sua tendenza accademica e letteraria divenne la sua forma definitiva. Fu retorica, cioè a dire menzogna, espressione pomposa di sentimenti convenzionali. Il pio Torquato prese sul serio quel nuovo contenuto, e vagheggiò un mondo eroico e religioso, che naufragò tra gli elementi che lo accompagnavano idillici e fantastici. Come sotto lo scapolare batteva il core del brigante, sotto a quelle forme pompose viveva invitto il naturalismo lirico, fantastico, idillico del vecchio contenuto. L'Armida divenne l'Adone, e l'Aminta il *Pastor fido*. Fra tante vite di santi e rappresentazioni sacre, fra tante liriche eroiche, morali o patriottiche, ciò che ancor vive è il naturalismo: una certa ebbrezza musicale de' sensi, che fa cantare a' marinai napolitani le stanze di Armida o i lubrici versi del Marino. Tutti si sentivano innanzi a un mondo poetico invocchiato e volevano rinnovarlo, e non vedevano che bisognava innanzi tutto rinnovare la coscienza. Aguzzarono l'intelletto, gonfiarono le frasi, e, non potendo esser nuovi, furono strani. L'attività si concentrò intorno alla frase, e il mondo letterario, segregato dalla vita e vuoto di ogni scopo serio, divenne un esercizio accademico e retorico.

La parola come parola, fine a sè stessa, è il carattere della forma letteraria o accademica. Nel secolo scorso aveva un aspetto ciceroniano e boccaccevole; ora, divenuta l'ossenza stessa della letteratura, vi si aggiunge un'aria preziosa, cioè a dire una ostentazione di peregrinità nella sottigliezza del concetto o nel giro della frase. Citammo già alcuni esempi di Pietro Aretino. Ora oi è in tutti,



anche ne' più semplici, un po' di Pietro Aretino. E quando questo sforzo dello spirito pareva soverchia fatica, gli scrittori rimanevano, senza più, semplici parolai o frasaiuoli: ciò che si diceva stile fiorito. Queste sono le due forme della decadenza, di cui si vedono già i vestigi in Pietro Aretino e che ora tengono il campo nelle accademie letterarie. Gli accademici s'incensano, si batton le mani, e si decretano l'immortalità. Abbiamo gli Ardenti, i Solleciti, gl'Intrepidi, gli Olimpici, i Galeotti, gli Storditi, gl'Insiptidi, gli Ottusi, gli Smarriti. Acquistano un'importanza artificiale: molti vi pigliano il battesimo di grandi uomini, come fu del Salvini, dotto uomo, ma d'ingegno assai inferiore alla fama. Corona di questa letteratura frivola sono gli acrostiei, gli indovinelli, gli anagrammi e simili giuochi di spiriti oziosi.

La parola come parola può per qualche tempo avere un'esistenza artificiale nelle accademie, ma non potrà mai formare una letteratura popolare, perchè la parola, se come espressione è potentissima, come semplice sensibile è inferiore a tutti gli altri istrumenti dell'arte. La parola è potentissima quando viene dall'anima e mette in moto tutte le facoltà dell'anima ne' suoi lettori; ma, quando di dentro è vuoto, e la parola non esprime che sè stessa, riesce insipida e noiosa. Allora la vista materiale, il colore, il suono, il gesto sono ben più efficaci alla rappresentazione che quella morta parola. Si comprende adunque come i parolai con tutto il loro spirito e la loro eleganza, mantennero la loro influenza in un circolo sempre più ristretto di lettori, e come al contrario presero il sopravvento gli attori, i musici e i cantanti, divenuti popolarissimi in Italia e fuori. Le accademiche commedie del Faggiuoli doveano piacer meno che le commedie a soggetto, venute sempre più in voga, dove il fondo monotono e tradizionale era ringiovanito dagli accessori improvvisati e dall'abile mimica. D'altra parte, nella parola si sviluppava sempre più l'elemento cantabile e musicale, già spiccatisimo nel Tasso, nel Guarini, nel Marino. La sonorità o la melodia era divenuta principal legge del verso o della prosa, e si fabbricavano i periodi a suon di musica: ciascuno aveva nell'orecchio un'onda melodiosa. Parte di rettorica era la declamazione, cioè a dire un modo di recitare solenne e armonioso. La parola non era più una idea, era un suono; e spesso recitavasi a controsenso, per



non guastare il suono. Questo movimento musicale della nuova letteratura, già visibile nel Potrarca e nel Boccaccio, pure armonizzato con le idee e le immagini, ora, in quella insipidezza di ogni vita interiore, diviene esso il principale regolatore di tutti gli elementi della composizione: tutto il solletico è nell'orecchio. E si capisco come, giunte le cose a questo punto, la letteratura muore d'innazione, per difetto di sangue e di calore interno, e, divenuta parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto, che più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo. Per ciò fra tanta letteratura accademica il melodramma o il dramma musicale è il genere popolare, dove lo scenario, la mimica, il canto e la musica opera sull'immaginazione ben più potentemente che la parola insipida, vacua sonorità, rimasta semplice accessorio.

La letteratura moriva e nasceva la musica.

Già la musica non fu mai scompagnata dalla poesia. Liriche sacre e profano erano cantate o musicate, e ancora tutta la varietà delle canzoni popolari. Nel teatro i cori e gl'intermezzi erano cantati. Ma, quando il dramma divenne insulso e la parola perdette ogni efficacia, si cercò l'interesse nella musica, o tutto il dramma fu cantato. E come la musica non bastasse, si ricorse a tutt'i mezzi più efficaci sui sensi e sull'immaginativa: magnificenza e varietà di apparati scenici, combinazioni fantastiche di avvenimenti, allegorie e macchine mitologiche. Fu da questa corruzione o dissoluzione letteraria che uscì il melodramma o l'*Opera*, serbata a sì grandi destini.

Il primo tipo del melodramma è l'*Orfeo*. Il Tasso, il Guarini, il Marino sono scrittori melodrammatici. La lirica seicentistica è in gran parte melodrammatica. E quelle canzonette, tutti quei languori di Filli e Amarilli, sono i preludi del Metastasio. I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono già nella poesia. La parola, non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto.



## XIX.

## LA NUOVA SCIENZA.

La letteratura non poteva risorgere che con la risurrezione della coscienza nazionale. Come negazione, ebbe vita splendida, che si chiuse col Folengo e l'Aretino. Arrestato quel movimento negativo del Concilio di Trento, nacque un'affermazione ipocrita e rettorica, sotto alla quale senti una delle forme più deleterie della negazione: l'indifferenza. In quella stagnazione della vita pubblica e privata, non rimane alla letteratura altro di vivo che un mollo lirismo idillico, il quale si scioglie nel melodramma e dà luogo alla musica.

Ma quel movimento non era puramente negativo. Vi sergeva dirimpetto l'affermazione del Machiavelli, una prima ricostruzione della coscienza, un mondo nuovo in opposizione dell'ascetismo, trovato e illustrato dalla scienza. È in questo mondo nuovo che la letteratura doveva cercare il suo contenuto, il suo motivo, la sua novità. Accettarlo o combatterlo era lo stesso. Ma bisognava ad ogni costo avere una fede: lottare, poetare, vivere, morire per quella.

I principi furono favorevoli. Insieme con la nuova letteratura si era sviluppata un'agitazione filosofica nell'Università o nelle accademie, indipendente dalla teologia cattolica o riformista, o piuttosto in opposizione mascherata alla teologia e all'aristotelismo dominante ancora nelle scuole. I liberi pensatori eran dotti *filosofi moderni* o *i nuovi filosofi*, come predicatori di nuove dottrine; e vedemmo come il Tasso nella sua giovinezza soggiacque alla loro autorità. Tra questi nuovi filosofi, che proclamavano l'autonomia della ragione e la sua indipendenza da ogni autorità di teologo e di filosofo, disputando soprattutto contro Aristotele, era Bernardino Telesio, dell'Accademia Cosentina, nel quale è già spiccata la tendenza all'investigazione de' fatti naturali e al libero filosofare, lasciate da parte le astrazioni e le forme scolastiche. Tra questi *uomini nuovi*, come li chiama Bacone (*De principijs atque originibus*, etc.), ebbe qualche fama il Patrizi e Mario Nizzoli da Modena, che combattè ugualmente Aristotele e Pla-



tone, fuggì il gergo scolastico, e fu detto dal Leibniz *exemplum dictionis philosophiae reformatae* (*De stilo philosophico Nizolii*, 5). Gli uomini nuovi chiamavano pedanti gli avversari, e, come portavano i tempi, alternavano le villanie con gli argomenti. Il carattere di questo nuovo filosofare era l'indipendenza della filosofia dirimpetto la fede e l'autorità, il metodo sperimentale e la riabilitazione della materia o della natura, risceato dalla investigazione tutto ciò che è soprannaturale e materia di fede. Filosofia e letteratura andavano di pari passo: il Machiavelli e l'Ariosto s'incontravano sullo stesso terreno, ciascuno co' suoi mezzi. L'ironia dell'Ariosto ha il suo commento nella logica del Machiavelli. Come negazione, la nuova filosofia era troppo radicale, perchè non solo negava il Papato, ma il cattolicesimo; e non solo il cattolicesimo, ma il cristianesimo; e non solo il cristianesimo, ma l'altro mondo; e non solo l'altro mondo, ma Dio stesso. Non è che queste cose apertamente si negassero; anzi il linguaggio era pieno di eufemie e di ossequi, maestro il Machiavelli; ma coi più umili inchini le mettevano da parte, come materia di fede, e vi sostituivano la natura, il mondo, la forza delle cose, la patria, la gloria: altri elementi ed altri fini. Era in fondo l'umanesimo e il naturalismo, appoggiato alla ragione e all'esperienza, che prendeva il suo posto nel mondo. Questo grande movimento dello spirito, che segna l'aurora de' tempi moderni e che si può ben chiamare *il Rinascimento*, avea nell'intelletto italiano la sua posizione più avanzata. Tutte le idee religiose, morali e politiche del medio evo erano parte affievolite, parte affatto cancellate nella coscienza degli uomini colti, anche de' preti, anche de' papi: l'indifferenza pubblica avea la sua espressione nell'ironia, nel cinismo, nell'umorismo letterario. Ora questa negazione e indifferenza universale non potea produrre un organismo politico e sociale, anzi era indizio più di dissoluzione che di nuova formazione. La negazione non era effetto di una energica affermazione, come fu per la Riforma, reazione contro il paganesimo e il materialismo della Corte romana, prodotta da un vivace sentimento spiritualista, religioso e morale, secondato da passioni e interessi politici. La Riforma riuscì, perchè fu limitata nella sua negazione e nelle sue conclusioni, perchè avea a sua base lo spirito religioso e morale delle classi colte, e perchè, combattendo il papa e sostenendo i principi nella



loro lotta contro l'imperatore, seppe metter dalla sua gl'interessi e le ambizioni. Presso noi, la negazione era un fatto puramente intellettuale; e quanto più assolute le conclusioni dell'intelletto, tanto più era debole la volontà e la forza di effettuarle. L'ideale stava a troppa distanza dal reale. La stessa utopia, ne' suoi voli, rimaneva inferiore a quella posizione così avanzata dell'intelletto. Rimasero dunque conclusioni accademiche, temi rettorici, investigazioni solitarie nell'indifferenza pubblica. Le stesse audacie del Machiavelli passarono inosservate. La libertà del pensiero non era scritta in nessuna legge, ma ci era nel fatto, e si filosofava e si disputava sopra qualsivoglia materia senz'altro pericolo che degli emuli e invidiosi, che talora concitavano contro gli uomini nuovi le ire papali. Se il movimento avesse potuto svilupparsi liberamente, non è dubbio che avrebbe trovato il suo limite nelle applicazioni politiche e sociali, fermandosi in quelle idee medie, che meno sono lontane dalla realtà e che si trovano già delineate nel Machiavelli, il più pratico o positivo di quegli uomini nuovi. Avremmo forse avuto la *patria* del Machiavelli, una Chiesa nazionale, una religione purgata di quella parte grottesca e assurda che la rende spregevole agli uomini colti, e una educazione civile dell'animo e del corpo. Ma appunto allora l'Italia perdette la sua indipendenza politica e la sua libertà intellettuale; anzi la vittoria della Riforma in molte parti di Europa rese timidi e sospettosi i governanti, e cominciò feroce persecuzione contro gli uomini nuovi, eretici e filosofi, e più gli eretici, come più pericolosi. Avemmo il Concilio di Trento e l'Inquisizione, e, cosa anco peggiore, l'educazione gesuitica, eunuca e ipoerita. I più arditi esularono; e venne su la nuova generazione, con apparenze più corrette e con una dottrina ufficiale che non era lecito mettere in discussione. Salvar le apparenze era il motto, e bastava. E ne uscì una società scredente, sensuale, indifferente, rettorica nelle forme, insipida nel fondo, con letteratura conforme. Religione, patria, virtù, educazione, generosità, sono temi poetici e oratorii frequentissimi, con esagerazioni spinte all'ultimo eroismo, perchè in nessuna relazione con la serietà e la pratica della vita.

Ma nè l'Inquisizione co' suoi terrori, nè poi i gesuiti co' loro vezzi poterono arrestare del tutto quel movimento intellettuale, che avea la sua base nel naturale sviluppo



della vita italiana. Poterono ben ritardarlo tanto e impedirlo nel suo cammino, che ci volle più di un secolo perchè acquistasse importanza sociale.

La reazione aveva anche i suoi uomini dotti. Ma la differenza era in questo: che ne' suoi uomini era stagnata ogni attività intellettuale ed ogni vigore speculativo, volto il lavoro della mente agli accidenti e alle forme più che alla sostanza, com'era puro de' letterati; dove negli altri hai un serio progresso intellettuale, vivificato dalla fede e stimolato dalla passione. La reazione avea vinto pienamente, avea seco tutte le forze sociali; e l'opposizione, cacciata via dalle accademie o dalle scuole, frenata dall'Inquisizione o dalla censura, tolta ogni libertà e forza di espansione, era una infima minoranza, appena avvertita nel gran movimento sociale. Perciò alla reazione mancò la lotta, dove si affina l'intelletto e si accendono le passioni, o per difetto di alimento rimase stazionaria e arcaica. L'attività intellettuale e l'ardore della fede rimase privilegio dell'opposizione, sì che, dove trovi movimento intellettuale, ivi trovi opposizione più o meno pronunziata, o spesso involontaria o quasi senza saputa dello scrittore. La storia di questa opposizione non è stata ancora fatta in modo degno. Pure, là sono i nostri padri, là batteva il core d'Italia, là stavano i germi della vita nuova. Perchè infine la vita italiana mancava per il vuoto della coscienza, e la storia di questa opposizione italiana non è altro se non la storia della lenta ricostituzione della coscienza nazionale. Cosa ci era nella coscienza? Nulla. Non Dio, non patria, non famiglia, non umanità, non civiltà. E non ci era più neppure la negazione, che anch'essa è vita: anzi ci era una pomposa simulazione de' più nobili sentimenti con la più profonda indifferenza. Se in questa Italia arcaica vogliamo trovar uomini, che abbiano una coscienza e perciò una vita, cioè a dire che abbiano fede, convinzioni, amore degli uomini e del bene, zelo della verità e del sapere, dobbiamo mirare là, in questi uomini nuovi di Bacone, in questi primi Santi del mondo moderno, che portavano nel loro seno una nuova Italia e una nuova letteratura.

E inchiniamoci prima innanzi a Giordano Bruno. Cominciò poeta: fu grande ammiratore del Tansillo. Aveva molta immaginazione o molto spirito: due qualità che bastavano allora alla fabbrica di tanti poeti o letterati; nè



altre ne avea il Tansillo, e più tardi il Marino e gli altri lirici del Seicento. Ma Bruno avea facoltà più poderose, che trovarono alimento ne' suoi studi filosofici. Avea la visione intellettiva, o, come dicono, l'intuito, facoltà che può esser negata solo da quelli che ne son senza; e avea sviluppatissima la facoltà sintetica, cioè quel guardar le cose dalle somme altezze e cercare l'uno nel differente. Non era di ugual forza nell'analisi, dove non mostra pazienza e sagacia d'investigazione, ma quell'acutezza sofisticata d'ingegno, che fa di lui l'ultimo degli scolastici nelle argomentazioni e il precursore dei marinisti no' colori. Supplisce all'analisi con l'immaginazione, fantasticando dove non giunge la sua visione, saltando le idee medie e sforzandosi divinare quello che per lo stato allora della cognizione non può attingere. Spesso le sue idee sono immagini e le sue speculazioni sono fantasie e allegorie. Ci era nel suo petto un Dio agitatore, che sentono tutt'i grandi ingegni; ed era un Dio filosofico, attraversato e avvolto di forme poetiche, che gli guastano la visione e lo dispongono più a costruire lui il mondo che a speculare sulla costruzione di quello. Con queste forze e con queste disposizioni si può immaginare qual viva impressione dovettero fare sul suo spirito gli studi filosofici. La sua cultura è ampia e seria: si mostra dimestico non solo de' filosofi greci, ma de' contemporeanei. Ha una speciale ammirazione verso il divino Cusano (*De la causa*, v) e molta riverenza pel Telesio (*ivi*, iii). Il suo favorito è Pitagora, di cui afferma invidioso Platone (*ivi*, v). Alla sua natura contemplativa e poetica dovea riuscire sommamente antipatico Aristotele, e ne parla con odio, quasi nemico. Cosa dovea parere a quel giovine tutto quell'edificio teologico-scolastico-aristotelico, sconquassato dagli uomini nuovi, ma saldo ancora nelle scuole, sul quale s'innestava una società corrotta e ipocrita? Il primo movimento del suo spirito fu negativo e polemico: fu la negazione delle opinioni ricevute, accompagnata con un amaro disprezzo delle istituzioni o de' costumi sociali. Era il tempo delle persecuzioni. I migliori ingegni emigravano: regnava l'Inquisizione. E Bruno era frate, e frate domenicano. Come uscì del convento e perchè esulò, s'ignora. Ma a quel tempo bastava poco ad essere battezzato eretico: ricordiamo i terrori del povero Tasso. Fuggì Bruno in Ginevra, dove trovò un papa anche più intollerante. Fuggì a Tolosa, a Liono, a Parigi, dove ebbo



qualche tregua e pubblicò il suo primo lavoro. Era il 1582. Aveva una trentina di anni.

Cosa è questo primo lavoro? Una commedia, il *Candelaiio*. Bruno vi sfoga le sue qualità poetiche e letterarie. La scena è in Napoli; la materia è il mondo plebeo e volgare; il concetto è l'eterna lotta degli seioochi e de' furbi; lo spirito è il più profondo disprezzo e fastidio della società; la forma è cinica. È il fondo della commedia italiana dal Boccaccio all'Aretino, salvo che gli altri vi si spassano, massime l'Aretino, ed egli se ne stacca e rimane al di sopra. Chiamasi *Academico di nulla Accademia, detto il Fastidito*. Nel tempo classico dello acaademico il suo titolo di gloria è di non essere acaademico. Quel *fastidito* ti dà la chiave del suo spirito. La società non gl'ispira più collera: ne ha fastidio, si sente fuori e sopra di essa. Si dipinge così: "L'autore, si lo conosceste,.... have una fisonomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno....; un che ride sol per far come gli altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio o bizzarro „ (*Antiprologo*). Il mondo gli parve un gioco vano di apparenze, senza conclusione. E il risultato della sua commedia è *in tutto non esser cosa di sicuro; ma assai di negozio, difetto a bastanza, poco di bello e nulla di buono* (*Proprologo*). Nessuno interesse può destare la scena del mondo a un uomo che nella dedica conchiude così: "Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto „ (*Dedica Alla signora Morgana*). Ma non gli s'ingrandisce il senso poetico, il quale è appunto nel contrario: nel dar valore alle più piccole rappresentazioni della natura e prenderci interesse. Un uomo simile era destinato a specularo sull'uno e sul medesimo, non certo a fare un'opera d'arte. Non si mescola nel suo mondo, ma ne sta da fuori o lo vede nelle sue generalità. Ecco in qual modo dipinge lo innamorato: "Vedrete in un amante suspir, lacrime, sbadacchiamenti, tremori, sogni,.... e un cuor rostito nel fuoco d'amore; pensamenti, astrazioni, colere, maninconie, invidie, querele, e men sperar quel ehe più si desia „ (*Proprologo*). E continua di questo passo, ammassando tutt'i luoghi topici della rettorica e tutte le frasi della moda: *cuor mio, mio bene, mia vita, mia dolce piaga e morte, dio, nume, poggio, riposo, speranza, fontana, spirito, tra-*



montana stella; un bel sol che a l'alma mai tramonta,... crudo core, salda colonna, dura pietra, petto di diamante, cruda man c'ha le chiavi del mio core, mia nemica, mia dolce guerriera, versaglio sol di tutt' i miei pensieri, e bei son gli amori miei, non quei d'altrui (Prologo). È il vecchio frasario de' petrarchisti, venutogli a noia e ammassato qui alla rinfusa. Ci è il critico, non ci è il poeta comico che ci viva dentro e ci si trastulli. Fino il titolo, il *Candelaio*, lo mena a questa considerazione filosofica: che è la candela destinata a illuminare le ombre dell'idee (Ded. Alla signora Morgana). Perciò costruisce il suo mondo comico a quel modo che costruisce il suo universo, guardando nelle apparenze l'essenza e la generalità. "Eccovi avanti agli occhi ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppiamenti di petto, soverture di corde, falsi presupposti, alienazioni di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenata, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive e gloriosi frutti di pazzia.," (Prologo). Con queste disposizioni, non individua, come fa l'artista, ma generalizza, mette insieme le cose più disparate, perchè nelle massime differenze trova sempre il simile e l'uno, e profonde antitesi, similitudini, sinonimi, con una copia, un brio, una novità di relazioni che testimoniano straordinaria acutezza di mente. Chi legge Bruno si trova già in pieno Seicento, e indovina Marino e Achillini. Ecco un periodo alla sua donna: "Voi, coltivatrice del campo dell'animo mio, che, dopo di aver attrite le glebe della sua durezza...., acciò che la polverosa nebbia sollevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di questo e quello, con acqua divina, che dal fondo del vostro spirito deriva, m'abbeveraste l'intelletto," (Ded. citata). Sembra un periodo rubato a Pietro Aretino, che ne faceva mercato. Il difetto penetra anche nella rappresentazione, essendo i caratteri concepiti astrattamente, perciò tesi e crudi, senza ombre e chiaroscuri, con una cinica nudità, resa anche più spiccata da una lingua grossolana, un italiano abborracciato e mescolato di elementi napoletani e latini.

In questo mondo comico i tre protagonisti, che sono i tre sciocchi beffati e castigati, abbracciano la vita nelle sue tre forme più spiccate: la letteratura, la scienza e l'amore, nella loro comica degenerazione. La letteratura è pedanteria, la scienza è impostura, l'amore è bestialità. Il personaggio meglio riuscito è il pedante, che finisce scu-

lacciato e rubato. E il pedante sotto vari nomi diviene parte sostanziale anche del suo mondo filosofico: diviene il suo elemento negativo e polemico. Dirimpetto alla sua speculazione ci è sempre il pedante aristotelico, che rappresenta il senso comune o le opinioni volgari, ed è messo alla berlina. La speculazione si sviluppa in forma di dialogo, dove il pedante rappresenta la parte del buffone, resa più piccante dalla solennità magistrale. A questo elemento comico aggiungi un altro elemento letterario, l'allegorico e il fantastico, che lo dispone a involuppare i suoi concetti sotto immagini e finzioni, come è nel suo *Asino cilienico* o nello *Spaccio della Bestia trionfante*. Qui arieggia Luciano, come in altri dialoghi, più severamente speculativi, arieggia Platone. Il suo dialogo *Degli eroici furori* ricorda la *Vita nuova* di Dante: una filza di sonetti, ciascuno col suo commento, il quale nella sua generalità è una dottrina allegorica intorno all'entusiasmo e alla ispirazione. Il contenuto nel Bruno è in molta parte nuovo, ma le sue forme letterarie non nascono dal contenuto, sono appiccate a quello; o sono forme invecchiate e corrotte dal lungo uso, perciò senza grazia e semplicità e senza calore intimo. Se non disgustano e non annoiano, si dee al suo acuto spirito e alla sua attività intellettuale, che non ti fa mai stagnare e ti sorprende di continuo con sali, frizzi, antitesi, bizzarrie, concetti e finezze, che è il cattivo gusto degli uomini d'ingegno.

Ma quest'uomo, così involuppato in forme tradizionali e già guaste, che accennavano già ad una prossima dissoluzione della letteratura italiana, era nella sua speculazione perfettamente libero e costruiva un nuovo contenuto, da cui dovea uscire più tardi una nuova critica e una nuova letteratura. La sua filosofia è la condanna più esplicita delle sue forme e do' suoi pregiudizi letterari.

Non vo' già analizzare il suo sistema filosofico: chè non fo storia di filosofia. Ma debbo notare le idee e le tendenze, che ebbero una decisa influenza sul progresso umano.

Ne' suoi primi scritti, tutti in latino, si vede il giovane a cui si apre tutto il mondo della cognizione, e cerca riassumerlo, costruire l'albero enciclopedico. Raimondo Lullo avea già tentata questa sintesi, come aiuto della memoria. Bruno rifà il suo lavoro, stabilisce categorie e distinzioni, note mnemoniche o idee generali intorno a cui si aggruppano i particolari, come cielo, albero, selva. Queste



note lo chiama *surgelli*, a cui è aggiunto *sigillus sigillorum*, cioè le idee prime, da cui discendono le altre. Il suo entusiasmo per quest'*architettura lulliana*, titolo di un suo scritto, è tale, che la chiama *arte delle arti*, perchè vi si trova *quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theoretice inquiritur*. Bruno non avea attinto che il meccanismo della scienza, perchè queste categorie o distribuzioni per capi e per materia sono distinzioni formali e arbitrarie, e rassomigliano un dizionario fatto per categorie a soccorso della memoria. Il volgo ci dà molta importanza e erede, imparando quelle categorie, di avere imparato a così buon mercato tutte lo scienze. Dicesi che molti gli stessero attorno per aver da lui il secreto di diventar dottori in qualche mese e che, beffati, glie ne volessero: anzi a queste inimicizie plebee si attribuisce la sua fuga da Parigi e la sua andata a Londra. Ivi continuò i suoi studi lulliani e pubblicò *Explicatio triginta sigillorum*, con una introduzione intitolata: *Recens et completa ars reminiscendi*. In questi studi meccanici o formali si rivela già un principio organico, che annunzia il gran pensatore. L'arte del ricordarsi si trasforma innanzi alla sua mente speculativa in una vera arte del pensare, in una logiea, che è ad un tempo una ontologia. Ci è un libro pubblicato a Parigi nel 1582, col titolo: *De umbris idearum*; e lo raccomando a' filosofi, perchè ivi è il primo germe di quel mondo nuovo che fermentava nel suo cervello. Ivi tra quelle bizzarrie mnemoniche è sviluppato questo concetto capitalissimo: che le serie del mondo intellettuale corrispondono allo serie del mondo naturale, perchè uno è il principio dello spirito e della natura, uno è il pensiero e l'essere. Perciò pensare è figurare al di dentro quello che la natura rappresenta al di fuori, copiare in sè la scrittura della natura. Pensare è vedere, ed il suo organo è l'occhio interiore, negato agl'inetti. Ond'è che la logica non è un argomentare ma un contemplare, una intuizione intellettuale non delle idee, che sono in Dio, sostanza fuori della cognizione, ma delle ombre o riflessi delle idee ne' sensi e nella ragione. Bruno parla con disprezzo dantesco del volgo (*Par.*, II, 1), a cui è negato il lume interno, la visione del vero e del buono, riflesso nella ragione e nella natura; o premette al suo libro questa protesta:

*Umbra profunda sumus, ne nos vexetis, inepti;  
Non vos, sed doctos tam grave quaerit opus.*



Che vuol dire in buono italiano: — chi non ci vede, suo danno, o non ci stia a seccaro. —

Questo concetto rinnovava la scienza nella sua sostanza e nel suo metodo. Il dualismo teologico filosofico del medio evo, da cui scaturiva il dualismo politico, Papa e Imperatore, dava luogo all'unità assoluta. E il formalismo meccanico aristotelico-scolastico cedeva il campo a un metodo organico, cioè a dire derivato dall'essenza stessa della scienza. Il nuovo concetto era la chiave della speculazione di Bruno.

A Londra Bruno sostenne una disputa sul sistema di Copernico, lungamento da lui narrata o con colori molto comici nella *Cena delle ceneri*, cioè del primo dì di quaresima. Poi sviluppò più ampiamente le sue idee nel Dialogo della *Causa, principio e uno*, o nell'altro dell' *Infinito, universo e mondi*, pubblicati a Londra nel 1584. Quei tre libri sono la sua metafisica.

Ciò che ti colpisce dapprima in questa speculazione è la riabilitazione, anzi l'indiamento della materia scomunicata, chiamata peccato. Bruno ha chiara coscienza di ciò che fa. Perché mette in bocca al pedante aristotelico le opinioni volgari che corrovano intorno alla materia. Il pedante è Polinnio, ed è descritto così: "Questo è un di quelli che, quando ti arràu fatta una bella costruzione, prodotta una olegante epistolina, scroccata una bella fraso da la popina ciceroniana, qua è risuscitato Demostene, qua vegeta Tullio, qua vivo Sallustio; qua è un Argo che vede ogni lettera, ogni sillaba, ogni dizione.... Chiamano all'essamina le orazioni; fanno discussione de le frase, con dire: — Queste sanno di poota, queste di comico, queste di oratore! questo è gravo, questo è lieve; quello è sublime, quell'altro è *humile dicendi genus*; questa orazione è aspera: sarebbe lene so fusse formata cossi. Questo è uno infante scrittore, poco studioso de la antichità, *non redolet arpinatem, desipit Latium*. Questa voce non è tosca, non è usurpata da Boccaccio, Petrarca e altri probati autori.... — Con questo trionfa, si contenta di sè, gli piaceno più ch'ogni altra cosa i fatti suoi: è un Giove che da l'alta specula remira e considera la vita degli altri uomini, suggetta a tanti errori, calamitadi, misorie, fatiche inutili. Solo lui è felice, lui solo vive vita celeste, quando contompla la sua divinità nel specchio d'un *Spicilegio*, un *Dizionario*, un *Calepino*, un *Lessico*, un *Cornucopia*, un *Nizzolio*.... Se



avviene che rida, si chiama Democrito; s'avvien che si dolga, si noma Eraclito; se disputa, si chiama Crisippo; se discorre, si noma Aristotele; se fa chimere, si appella Platone; se mugga un sermoncello, se intitula Demostene; se costruisce Virgilio, lui è il Marone. Qua corregge Achille, approva Enea, riprende Ettore, esclama contro Pirro, si condole di Priamo, arguisce Turno, iscusa Didone, comenda Acate; e infine, mentre *verbum verbo reddit* e infilza salvatiche sinonimie, *nihil divinum a se alienum putat*. E, cossi borioso smontando da la sua cattedra, come colui che ha disposti i cieli, regolati i senati, domati eserciti, riformati i mondi, è certo che, se non fusse l'ingiuria del tempo, farrebbe con gli effetti quello che fa con l'opinione. *O tempora! O mores!* Quanti son rari quei che intendono la natura dei participi, degli avverbii, delle coniunzioni! „  
*(De la causa, principio e uno, I)*. Polinnio sarebbe immortale, se fosse in azione così vivo e vero come è dipinto qui; ma l'artista è inferiore al critico, nè il Polinnio che parla è uguale al Polinnio descritto con così felice umorè sarcastico. Polinnio sa a mente tutto quello che è stato scritto intorno alla materia, e tutto solo, *ita, inquam, solus ut minime omnium solus*, come fosse in cattedra, ti sciorina sulla materia una lezione, anzi, come dice lui, una nervosa orazione: „La materia.... di peripatetici dal principe, *non minus* che dal Platon divino.... or caos.... or *silva*, or massa, or potenza, or aptitudine, or *privationi admixtum* or *peccati causa*, or *ad maleficium ordinata*, or *per se non ens*, or *per se non scibile*, or *per analogiam ad formam cognoscibile*, or *tabula rasa*, or *indepictum*, or *subiectum*, or *substratum*, or *substerniculum*, or *campus*, or *infinutum*, or *indeterminatum*, or *prope nihil*, or *neque quid*, *neque quale*, *neque quantum*; *tandem.... femina* vien detta: *tandem, inquam, ut una complectantur omnia vocula...., foemina dicitur* „ *(ivi, IV)*. Ebbene, questa materia che Polinnio per disprezzo chiama femmina, la causa del peccato, la tavola rasa, il *prope nihil*, *neque quid*, *neque quale*, *neque quantum*, è proclamata da Bruno immortale e infinita. Passano le forme: la materia resta immutabile nella sua sostanza. „Nella natura, variandosi in infinito e succedendo l'una a l'altra le forme, è sempre una materia medesima.... Quello che era seme si fa erba, e da quello che era erba si fa spica, da che era spica si fa pane, da pane chilo, da chilo sangue, da questo seme, da questo embrione, da questo uomo, da questo cadavero,

da questo terra, da questa pietra.... Bisogna dunque che sia una medesima cosa, che da sè non è pietra, non terra, non cadavero, non uomo, non embrione, non sangue..., ma che, dopo ch'era sangue, si fa embrione, ricevendo l'essere embrione; dopo ch'era embrione, riceve l'essere uomo, facendosi uomo „ (*De la causa*, III).

E, poichè tutte le forme passano ed ella resta, Democrito e gli epicurei “ quel che non è corpo dicono esser nulla: per conseguenza vogliono la materia sola essere la sostanza de le cose, e anco quella essere la natura divina „, le forme non essendo “ altro che certe accidentali disposizioni della materia „ (*ivi*), come sostengono i cirenaici, cini e stoici. Bruno avea dapprima la stessa opinione, diffusa già in molti contemporanei, soprattutto nei medici, parendogli che quella dottrina avesse *fondamenti più corrispondenti alla natura che quei di Aristotele* (*ivi*). Cominciò dunque prettamente materialista; ma, considerata la cosa “ più maturamente „, non potè confondere la potenza passiva di tutto e la potenza attiva di tutto, chi fa e chi è fatto, la forma e la materia: onde venne nella conclusione esserci nella natura due sostanze, “ l'una ch'è forma, l'altra che è materia „, la *potestà di fare*, e la *potestà di esser fatto* (*ivi*). Perciò nella scala degli esseri “ c'è uno Intelletto, che dà l'essere a ogni cosa, chiamato da' pitagorici... *datore delle forme*; una anima o principio formale, che si fa e informa ogni cosa, chiamata dai medesimi *fonte delle forme*; una materia, della quale vien fatta e formata ogni cosa, chiamata da tutti *ricetto delle forme* „ (*ivi*).

Quanto all'Intelletto, *primo e ottimo principio* (*ivi*), “ non possiamo conoscer nulla, se non per modo di vestigio „, “ essendo la divina sostanza... infinita „, e “ lontanissima da quegli effetti che sono *l'ultimo termine del corso della nostra discorsiva facultade* „ (*De la causa*, II). Dio dunque è materia di fede e di rivelazione, e, secondo la teologia e *ancora tutte riformate filosofie*, è “ cosa da profano e turbolento spirito *il voler precipitarsi a... definire circa quelle cose che son sopra la sfera de la nostra intelligenza* (*ivi*). Dio è “ tutto quello che può essere „: “ in lui... potenza e atto son la medesima cosa „ (*ivi*, III), possibilità assoluta, atto assoluto. “ Lo uomo è quel che può essere; ma non è tutto quel che può essere... Quello che è tutto quel che può essere, è uno il quale nell'esser suo comprende ogni essere. Lui è tutto quel che è e può essere „ (*ivi*). “ In lui ogni po-

tenza.... e atto è complicato, unito e uno: nelle altre cose è esplicato, disperso o moltiplicato „ Lui “ è potenza di tutte le potenze, atto di tutti gli atti, vita di tutte le vite, anima di tutto le anime, essere di tutto l'essere „ Perciò il Rivelatore lo chiama *Colui che è*, il *Primo* e il *Novissimo*, perchè “ non è cosa antica e non è cosa nuova „, o dice di lui: *Sicut tenebrae ejus, ita et lumem ejus*. “ Atto assolutissimo o assolutissima potenza, non può esser compreso dall'intelletto, se non per modo di negazione; non può... esser capito, nè in quanto può esser tutto nè in quanto è tutto „ (ivi). Ond'è che il sommo principio è escluso dalla filosofia; o Bruno costruisce il mondo, lasciando da parto la più alta contemplazione, che ascende sopra la natura, la quale *a chi non crede è impossibile e nulla*. Quelli che non hanno il lume soprannaturale, stimano ogni cosa esser corpo, o semplice, come l'etere, o composto, come gli astri; o non cercano la Divinità fuor dell'infinito mendo e lo infinite cose, ma dentro questo e in quelle. Questa è la sola differenza tra il *fedele teologo* o il *vero filosofo*. E Bruno conchiude: — Credo che abbiate compreso quel che voglio dire. — Il medio evo avea per baso il soprannaturale e l'estramondano; Bruno lo ammette come fedole teologo; ma, come vero filosofo, cerca la Divinità non fuori del mondo, ma nel mondo. È in fondo la più radicale negazione dell'ascetismo e del medio evo.

Lasciando da parte la contemplazione del primo principio, rimangono due sostanze: la forma che fa e la materia di cui si fa, *i due principi costitutivi delle cose*.

La forma nella sua absolutezza è “l'anima del mondo „, la cui “intima, più reale e propria facoltà o parte potenziale „ (ivi, II) è l'intelletto universale. Come il nostro intelletto produce le specie razionali, così l'intelletto o l'anima del mondo produce le specie naturali, “empio il tutto, illumina l'universo „ (ivi), come disse il poeta: *Totamque infusa per artus Mens agitat molem et toto se corpore miscet* (*Eneide*, VI, 724). Questo intelletto, detto da' platonici *fabro del mondo*, e da Bruno *artefice interno*, “infondendo e porgendo qualche cosa del suo nella materia... produce il tutto „ (*De la causa*, II). Esso è la forma universale o sostanziale insita nella materia, perchè non opera circa la materia o fuor di quella, ma figura la materia da dentro, “come da dentro del seme o radice „, forma “il stipe, da dentro il stipe caccia i rami, da dentro i rami lo formate brance, da dentro questo



ispiega le gemme, da dentro forma, figura e intesse, come di nervi, le fronde, li fiori e li frutti „ (*De la causa*, II). La natura opra dal centro, per dir così, del suo soggetto o materia. Sicchè la forma, se, come causa officiente, è estrinseca, perchè non è “ parto.... delle cose prodotte „, “ quanto all’atte della.... operazione „ è intrinseca alla materia, perchè opera nel seno di quella. È causa, cioè, fuori delle cose; ed è insieme principio, cioè insito nelle cose. Non ci è creazione: ci è generazione, o, come dice Bruno, esplicazione.

La forma è in tutte le cose, o perciò tutte le cose hanno anima. Vivero è avere una forma, avere anima. Tutte le cose sono viventi. “ Se la vita si trova in tutto le cose „, l’anima “ è forma di tutte le cose „: presiede “ alla materia, signoreggia nelli compositi, effettua la composizione e consistenza delle parti „ (*ivi*, *ivi*). Perciò essa è immortale e una, non meno che la materia. Ma, “ secondo.... le disposizioni della materia e secondo la facultà de’ principi materiali attivi e passivi, viene a produr diverse figurezioni „ (*ivi*). Sono queste forme esteriori che solo si cangiano o annullano; “ perchè non sono cosa ma de le cose; non sono sostanze ma accidenti e circostanze „ (*ivi*). Perciò dice il poeta: *omnia mutantur, nihil interit* (OVIDIO, *Metam.*, XV, 165). E Salomone dice: *quid est quod est? Ipsum quod fuit. Quid est quod fuit? Ipsum quod est. Nihil sub sole novum*. Vani dunque sono i terrori della morte, e più vani i terrori dell’ “ avaro Caronte, onde il più dolce della nostra vita ne si rape ed avelena „ (*ivi*, *Proemiale epistola*).

Machiavelli avea già parlato di uno spirito del monde, immortale ed immutabile, fattore della storia secondo le sue leggi costitutive. Quello spirito della storia nella speculazione di Bruno è il fabbro del mondo e il suo artefice interno.

Dirimpetto alla forma assoluta è la materia assoluta, cioè secondo sè, distinta dalla forma. Come la forma esclude da sè ogni concetto di materia, così la materia esclude da sè ogni concetto di forma. La materia è informe, potenza passiva, “ pura, nuda, senz’atto, senza virtù e perfezione „, *prope nihil* (*De la causa*, IV): è l’indifferente, lo stesso o il medesimo, il tutto e il nulla. Appunto perchè è tutte le cose, non è alcuna cosa. E perchè non è alcuna cosa, non è corpo; *nullas habet dimensiones*; è indivisibile, soggetto di cose corporee e incorporee. “ Se avesse certe dimensioni, certo essere, certa figura, certa proprietà, non sarebbe „ assoluta (*ivi*).



Ma forma e materia nella loro assolutezza, come aventi vita propria, ostrinseca l'una all'altra, sono non distinzioni reali, ma vocali o nominali; sono distinzioni logiche o intellettuali, perchè l'intelletto divide quello che in natura è indiviso, com'è vizio di Aristotelo o degli scolastici, che popolarono il mondo di ontità logiche, quasi fossero sussistenze reali. Bruno si beffa in molte occasioni di questi filosofi, che moltiplicarono gli enti, immaginando fino la *socrateità* come essenza di Socrate, la *lignèità* come essenza del legno (*De la causa*, III). Questa distinzione tra gli enti logici e gli ontì reali è già un gravo progresso. Non che le distinzioni logiche sieno senza importanza, anzi esse sono una serie corrispondente alla serie delle cose, sono le generalità della natura: il torto è di considerarlo cosa viventi e reali, e credero, per oesempio, che forma o materia sieno due sostanzo distinte, appunto perchè possiamo o dobbiamo concepirlo distinte.

In natura o nella realtà forma o materia sono una sola sostanza. L'una implica l'altra: porre l'una è porre l'altra. La forma non può sussistere se non aderente alla materia, una forma che stia da sé è una astrazione logica. Parimenti la materia vuota e infermo è un'astrazione: essa è come una *pregnante che ha già in sé il germe vivo*. Non ci è forma che non abbia in sé *un che materiale*, e non ci è materia che non abbia in sé il suo principio formale o divino. Bruno dico: "Lo onte, logicamente diviso in quel che è o può essere, fisicamente è indiviso, indistinto e uno," (*ivi*, *Proemiale epistola*). Porciò la potenza coincide col'atto, la materia con la forma. Gieve, "l'ossenza per cui tutto quel che è ha l'essere," è "intimamento," in tutto; onde "s'inferisce che tutte le cose sono in ciascuna cosa, e... tutto è uno," (*ivi*).

La materia non è dunque nulla, *prope nihil*, come vuole Aristotele; anzi ha in sé tutto le forme, e le produce dal suo seno per opera della Natura, "officiente," o "artefice," "interno e non esterno, come avviene nello cose artificiali," (*ivi*, IV). Se il principio formale fosse esterno, si potrebbe dire ch'ella "non abbia in sé forma o atto alcuno,"; ma le ha tutte, perchè tutto lo "caccia da suo seno," (*ivi*). Perciò la materia non è "quello in cui le cose si fanno," ma quello "di cui ogni specie naturale si produce," (*ivi*). Ciò che, oltre i pitagorici, Anassagora e Democrito, comprese anoho Mosè, quando disse: "— *Produca la terra li*

*suoi animali* —, quasi dicesse: “ — producale la materia „. Adunque le *forme ed entelechie* di Aristotele o “ le fantastiche idee di Platone „, i “ sigilli ideali separati dalla materia „, son *peggio che mostri*, sono *chimere e vane fantasie* (*De la causa*, IV). La materia “ è fonte dell’attualità „; è non solo in potenza, ma in atto; è sempre la medesima e immutabile, in eterno stato; o non è quella che si muta, ma quella intorno alla quale e nella quale è la mutazione. Ciò che si altera è il composto, non la materia. Si dice stoltamente che la materia appetisca la forma. Non può appetere *il fonte delle forme che è in sè*, perchè nessuno appete ciò che possiede. E perciò, in caso di morte, non si dee dire che “ la forma fugge... o... lascia la materia, ma piuttosto che la materia rigetta quella forma „ (*ivi*, IV) per prenderne un’altra. Il povero Gervasio, che fa nol dialogo la parte del senso comune o volgare, vedendo a terra non solo le opinioni aristoteliche di Poliunio, ma tante altre cose, esce in questa osclamazione: “ — Or ecco a terra non solamente gli castelli di Polinnio, ma ancora d’altri cho di Polinnio! — „ (*ivi*, IV).

Adunque, se gl’individui sono innumerabili, ogni cosa è uno, e il conoscere questa unità è lo scopo o termine di tutte le filosofie e contemplazioni naturali, montando non al sommo principio, escluso dalla speculazione, ma alla somma monade o atomo o unità, anima del mondo, atto di tutto, potenza di tutto, tutta in tutto.

Quosta sostanza unica è “ l’universo, uno, infinito, immobile „ (*ivi*, V). “ Non è materia, perchè non è figurato, nè figurabile;... non è forma, perchè non informa nè figura „, sostanza particolare, “ atteso che è tutto, è massimo, è uno, è univorso... E talmente forma che non è forma; è talmente materia che non è materia; è talmente anima che non è anima; perchè è il tutto indifferentemente, e però è uno: l’universo è uno „ (*ivi*, V). In lui tutto è centro: il centro è dappertutto e la circonferenza è in nessuna parte; ed anche la circonferenza è dappertutto, o in nessuna parte il centro. Non c’è vacuo, tutto è pieno; quello in cui vi può essere corpo, o che può contenere qualche cosa, e nel cui seno sono gli atomi. Perciò l’universo è di dimensiono infinita e i mondi sono innumerabili. La causa finale del mondo è la perfezione, e agl’innumorabili gradi di perfezione rispondono i mondi innumerabili: animali gaudi, co’ loro organi o il loro svi-



luppo, de' quali uno è la terra. Per la continenza di questi innumerabili si richiede uno spazio infinito, l'eterea regione, dove si muovono i mondi, perciò non affissi e inchiodati. Vano è cercare il loro motore esterno, perchè tutti si muovono dal principio interno, che è la propria anima.

Il punto di partenza è una reazione visibile contro il soprannaturale o l'estramondano. Il mondo, popolato di universali nel medio evo, è negato da Bruno in nome della natura. Dio stesso, dice Bruno, se non è natura, è natura della natura; se non è l'anima del mondo, è l'anima dell'anima del mondo. E in questo caso è materia di fede, non è parte della cognizione. La base della sua dottrina è perciò l'intrinsechezza del principio formale o divino nella natura. Ciascuno ha Dio dentro di sè. Il vero e il buono luce dentro di noi non per lume soprannaturale, ma per lume naturale. Il naturalismo reagiva contro il soprannaturale.

Quelli che hanno lume soprannaturale, come i profeti, cioè a dire che ricevono il lume dal di fuori, egli li chiama asini o ignoranti, de' quali fa un ironico panegirico nell'*Asino cillenico*; e tra questi o quelli che hanno il lume naturale e vedono per virtù propria è la stessa differenza che è tra l'*asino che porta i sacramenti e la cosa sacra*. Quelli sono vasi e strumenti; questi principali artefici ed efficienti: quelli hanno più dignità, perchè hanno la divinità; questi sono essi più degni, o sono divini. L'asinità è la condizione della fede: chi crede non ha bisogno di sapere; e l'asinità conduce alla vita eterna. "Forzatevi, forzatevi dunque ad esser asini, o voi che siete uomini!..." — grida Bruno con umore — (*Cabala del cavallo pegaseo. Declam.*) così, divoti o pazienti, sarete "*contubernali a le angeliche squadre*", (*ivi*, Sonetto). E voi.... che siete già asini.... *procedete*.... da bene in meglio, affinchè perveniate.... a quella dignità la quale non per scienza et opre,.... ma per fede s'acquista. Se.... tali sarete,.... vi troverete scritti nel libro della vita, impetrate la grazia in questa militante, ed otterrete la gloria in quella trionfante ecclesia, nella quale vive e regna Dio per tutt'i secoli dei secoli,, (*ivi*, *Declam.*). Questa tirata umoristica finisce con un *molto pio* sonetto in lode degli asini, il cui coucetto è che "il gran Signor li vuol far trionfanti...". Nè solo è l'asino trionfante, ma l'ozio, perchè l'eterna felicità si acquista per fede, non per scienze e non



per *opre*. Anche dell'ozio hai un panegirico ironico, e per saggio diamo il seguente sillogismo: "Li Dei son Dei perchè son felleissimi; li felici son felici perchè son senza sollecitudine e fatica; fatica o sollecitudine non han coloro cho non si muovono ed altorano; questi son massime quoi che han seco l'ocio; dunque gli Dei son Dei perchè han seco l'ocio „ (*Spaccio de la bestia trionfante*, III, 1). Sillogismo pieno di senso nella sua frivola apparenza. Momo, il censore divino, ne resta intrigato, o dice che "per avero studiato logica in Aristotele, non avova imparato di rispondere agli argomenti in quarta figura „ (*ivi*, *ivi*). L'ozio fa naturalmente l'ologio dell'età dell'oro, la sua età, il suo regno, e cita i bei versi del Tasso:

Legge aurea e felice,  
Che Natura scolpi: — s'ei piace, ei lice. — (*Aminta*, atto I, coro, 26).

E finisce con questa esortazione:

Lasciate l'ombre, ed abbracciate il vero,  
Non cangiate il presente col futuro.  
Voi siete il veltro che nel rio trabocca,  
Mentre l'ombra desia di quel ch'ha in bocca.  
Aviso non fu mai di saggio e scaltro,  
Perder un ben per acquistarne un altro.  
A che cercate sì lungi diviso,  
So in voi stessi trovate il paradiso?

*(Spaccio de la bestia trionfante*, III, 1).

L'ozio e l'ignoranza sono i caratteri della vita ascotica e monacale, della quale Bruno aveva avuto esperienza. "La libertado.... — fa ogli dire a Giove — quando *sia* ociosa, sarà frustratoria e vana, como indarno è l'occhio che non vede, e mano che non apprende.... Ne l'età dell'oro per l'ocio gli uomini non orano più virtuosi ehe sin al presente le bestie son virtuose; e forse orano più stupidi che molte di questo „ (*ivi*, *ivi*). Bruno rigetta quella vita oziosa, che fu detta aurea e ch'egli chiama scempia, fondata sulla passività dell'intelletto o della volontà, e non può parlarne senz'aria di beffa. Il soprannaturale è incalzato ne' suoi principi e nelle sue conseguenze.

Secondo la morale di Bruno, il lume naturale viene dostato nell'anima dall'amore del divino o dal principio formale aderente alla materia, e per il quale la materia è bella. Amare la materia in quanto materia è cosa bestiale e volgare, e Bruno se la prende col Petrarca e i petrarchisti, lodatori di donne per ozio e per pompa d'in-



gegno, a quel modo che altri "han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Silono, de Priapo, de seimie; quali son coloro che han poetato a' nostri tempi — dic'egli — delle lodi... de la piva, della fava, del letto, delle bugie,... del forno, dol martello, della caristia, della peste „ (*De gli eroici furori*, argomento). Obbietto dell'amore eroico è il divino o il formale: la bellezza divina "prima si comunica all'anime, e... per quelle... si oomunica alli corpi; onde è che l'affotto ben formato... ama la corporal bellezza, per quel ch'è indice della bellezza del spirito. Anzi quello che n'innamora del corpo è una certa spiritualità che veggiamo in esso, la qual si chiama bellezza; la qual non consiste nelle dimensioni maggiori o minori, non nelli determinati colori o forme, ma in certa armonia o consonanza de membri e colori „ (*Degli eroici furori*, I, 3). L'amore sveglia nell'anima il lume naturale o la visione intellettiva, la luce intellettuale, o la tieno in istato di contemplazione o di astrazione, sì che paro insana o furiosa, come posseduta dallo spirito divino. Questo è non il volgare, ma l'eroico furore, per il quale l'anima si converte eome Atteone in quel che oeroa: oerca Dio e divieno Dio; e, "avendo contratta in sè „ la divinità, "non è necessario che la cerchi fuori di sè „. "Però ben si dice il regno de Dio essere in noi, e la divinitade abitaro in noi per forza „ (*De gli eroici furori*, I, 4) della visione intellettuale. Non tutti gli uomini hanno la visione intellettuale, perchè non tutti hanno l'amore eroico: ne' più domina non la monte, che innalza a cose sublimi, ma l'immaginazione, che abbassa alle cose inferiori; e questo volgo concepisce l'amore a sua immagine:

Fanciullo il credi, perchè poco intendi;  
 Perchè ratto ti cangi, e' par fugace;  
 Per esser orbo tu, lo chiami cieco. (*De gli eroici furori*, I, 1).

L'amore eroico è proprio delle nature superiori, dette insane, non perchè non sanno, ma perchè *soprasanno*: sanno più dell'ordinario e tendono più alto, per aver più intelletto.

La visione e contemplazione divina non è però oziosa ed estrinseca, come ne' mistici e ascotici: Dio è in noi, e possedere Dio è possederlo noi stessi. E non ci viene dal di fuori, ma ci è data dalla forza dell'intelletto e della volontà, che sono tra loro in reciprocenza d'azione: l'in-

telletto, che, suscitato dall'amore, acquista occhio e contemplà; o la volontà, che, ringagliardita dalla contemplazione, diviene efficace o doppiata: cioè che Bruno esprime con la formola: *Io voglio volere*. Dalla contemplazione esce dunque l'azione: la vita non è ignoranza e ozio, anzi è intelletto e atto mediante l'amore, secondo la formola dantesca rintegrata da Bruno: è intendere ed operare. Maggiori sono lo contrarietà e le necessità della vita, o più intensa è la volontà, perchè amore è unità o amicizia de' contrari o degli opposti, e nel contrasto cerca la concordia. La mente è unità; l'immaginazione è moto, è diversità; la facoltà razionale in mezzo, composta di tutto, in cui concorro l'uno con la moltitudine, il medesimo col diverso, il moto con lo stato, l'inferiore oel superiore. Come gli Dei trasmigrano in forme basse e aliene, o "per sentimento della propria nobiltà, ripigliano la divina forma"; così "il furioso eroico, innalzandosi per la concepita specie della divina beltà o bontade, oon l'ale dell'intelletto e voluntade intellettiva s'inalza alla divinitade, lasoiando la forma de soggetto più basso:

Da soggetto più vil divegno un dio....

Mi cangio in Dio da cosa inferiore. (*De gli eroici furori*, I, 3).

Cangiarsi in Dio significa levarsi dalla moltitudine all'uno, dal diverso allo stesso, dall'individuo alla vita universale, dalle forme cangianti al permanente, vedere e volere nel tutto l'uno e nell'uno il tutto. O, per usoiro da questa terminologia, Dio è verità e bontà scritta al di dentro di noi, visibile per lume naturale; e cercarla e possederla è la perfezione merale, lo scopo della vita.

È stato notato che Bruno non ti offre un sistema concorde o deciso. La filosofia è in lui ancora in istato di fermentazione. Hai i vacillamenti dell'uomo nuovo, che vive ancora nel passato o del passato. Combatto il soprannaturale, ma il suo lume naturale, la sua *Mens tuens*, la sua intuizione intellettiva, ne serba una confusa reminiscenza. Contempla Dio nella infinità della natura, ma non sa strigarsi dal Dio estramondano e non sa che farsene, rimasto come un antecedente inconciliato della sua speculazione. Ora quel Dio è Verità e Sostanza, o noi siamo sua ombra, *umbra profunda sumus* (*De umbris idearum*); ora quel Dio è proprio la Natura, o, *se non è Natura, è Natura della Natura*. Ci è in lui confuso Cartesio, Spinoso e Male-



branche. Combatte la scolastica, e ne conserva in gran parte le abitudini. Odia la mistica, e talora, a sentirlo, è più mistico di un santo padre. Rigetta l'immaginazione, e ne ha tutt'i vizi e tutte le forme. Manca l'armonia nel suo contenuto e nelle sue forme. E non è maraviglia che anche oggi i filosofi si accapiglino nella interpretazione del suo sistema.

Interessantissima è questa storia interiore dello spirito di Bruno, nelle sue distinzioni e sottigliezze e nelle oscillazioni del suo sviluppo; anzi è questa la sua vera biografia. Niente è più drammatico che la vita interiore di un grande spirito, nella sua lotta con l'educazione, coi maestri, con gli studi, col tempo, co' pregiudizi, nelle sue imitazioni, fluttuazioni e resistenze. La sua grandezza è appunto in questo: di vincere in quella lotta, cioè che di mezzo a quelle fluttuazioni si stacchino con maggior forza ed evidenza le sue tendenze predilette, che gli danno un carattere ed una fisionomia. E questa fisionomia di Bruno noi dobbiamo cercare a traverso i suoi ondeggiamenti.

Innanzitutto, Bruno ha sviluppatissimo il sentimento religioso, cioè il sentimento dell'infinito e del divino, come è di ogni spirito contemplativo. Leggendolo, ti senti più vicino a Dio. E non hai bisogno di domandarti se Dio è e cosa è. Perchè lo senti in te e appresso a te, nella tua coscienza e nella natura. Dio è *più intimo a te che non sei tu a te stesso*. Tutte le religioni non sono in fondo che il Divino in diverse forme. E sotto questo aspetto Bruno ti fa un'analisi assai notevole delle religioni antiche e nuove. L'amore del Divino, il furore eroico, è il carattere delle nobili nature. E questo amore ci rende atti non solo a contemplare Dio come Verità, ma ancora a realizzarlo come Bontà. Ivi ha radice la scienza e la morale.

Questi concetti non sono nuovi, e di simili se ne trovano nella Scrittura e ne' Padri. Ma lo spirito n'è nuovo. Non è solo questo: che i cieli narrano la gloria di Dio; ma quest'altro: che i cieli sono essi medesimi divini e si muovono per virtù propria, per la loro intrinseca divinità. È la riabilitazione della materia o della natura, non più opposta allo spirito e scomunicata, ma fatta divina, divenuta *genitura di Dio*. È il finito o il concreto che appare all'infinito e lo realizza; gli dà l'esistenza. O, come dicesi oggi, è il Dio vivente e conoscibile che succede al Dio astratto e solitario. L'universo, eterno ed infinito, è la vita o la storia di Dio.



Questo è ciò che fu detto il naturalismo di Bruno, o piuttosto del secolo; ed era il naturale progresso dello spirito, che usciva dalle astrattezze scolastiche, o, come dice Bruno, dalle eredenze e dalle fantasie, e cercava la sua base nel concreto e nel finito; era la prima voce della natura, che scopriva sè stessa o si proclamava di essenza divina, una e medesima che la Divinità "*secondo che l'unità è destinata nella generata e generante, o producente e prodotta*," (*De gli eroici furori*, 1, 2). Bruno, nel suo entusiasmo per la Natura divina, dice che lo spirito eroico vede "l'anfitrite, il fonte de tutti numeri, de tutte specie, de tutte raggioni, che è la monade, vera essenza dell'essere de tutti, e, se non la vedo in sua essenza, in assoluta luce, la vede nella sua genitura, che gli è simile, che è la sua immagine: perchè dalla monade, che è la divinitade, procede questa monade, che è la natura, l'universo, il mondo, dove [olla] si contempla e si specchia," (*ivi*), cioè dove s'intende ed è intelligibile.

Questa visione di Dio, privilegio dello spirito eroico, non ha nulla a fare col lume soprannaturale, con la fede o la grazia o l'estasi, o altro che dal di fuori piova nell'anima. Dio, fatto conoscibile nel mondo, diviene materia della cognizione; e l'anima effettua la sua unione con lui per un atto della sua energia, per intrinseca virtù. La visione è intellettuale, e il suo organo è la Mente, dove Dio, o la Verità, si rivela, come *in propria e viva sede*, a quelli che la cercano, *per forza del riformato intelletto e volontà*, cioè per la scienza.

L'amore del Divino, spinto sino al furore eroico, lega Bruno co' mistici. Il naturalismo letterario era pretto materialismo, che si sciolse nella licenza e nel cinismo, e mise capo in ozio idillico snervante, peggiore dell'ozio ascetico. Il naturalismo di Bruno era al contrario non il divino materializzato, ma la materia divinizzata. La materia in sè stessa è volgare bestialità: essa ha valore come divina. Il divino non è infuso o intrinseco, ma è insito e conaturato. Cercarlo ed effettuarlo è il degno scopo della vita. E non si rivela se non a quelli che lo cercano e lo conquistano col lavoro della mente, illuminato dall'amore eroico. Ciò distingue i vulgari dai nobili spiriti. Molti sono i chiamati, pochi gli eletti. *Molti rimirano, pochi vedono*. Bruno parla spesso con tale unzione e con tale esaltazione mistica, che ti pare un Dante o un san Bonaventura.



Ma i mistici sono semplicemente contemplanti; dove per Bruno non è contemplazione nella quale non sia azione, o non è azione nella quale non sia contemplazione. La nuda contemplazione è ozio. Contemplare è operare. Si vede l'uomo che esce dal convento ed entra nella vita militante.

Folengo esce dal convento rinnegando Dio e sputando sul viso alla società. In lui il secolo scottico e materialista ha la sua ultima espressione. Anche a Bruno abbonda la satira e l'ironia; anche in lui ci è un lato negativo e polemico, sviluppato con potenza e abbondanza d'immaginazione. Ma questo lato rimane assorbito nella sua speculazione. Il suo scopo è tutto positivo: è la restaurazione di Dio, e con esso del sentimento religioso e della coscienza. Ciò, che Savonarola tentò con la fede o con l'entusiasmo, egli tenta con la scienza. Non accetta Dio come gli è dato, né se ne rimette alla fede, perché non è un credente. Dio vuole cercarlo e trovarlo lui, con la sua attività intellettuale, con l'occhio della mente. E questo Dio da lui trovato, e di cui sente l'infinita presenza in sé stesso e negli infiniti mondi e in ciascun essere vivente, nel massimo e nel minimo, non rimane astratta vorità nella sua intelligenza, ma scende nella coscienza o penetra tutto l'essere: intelletto, volontà, sentimento e amore. Comincia scredente, finisce credente. Ma è un *Credo* generato e formato nel suo spirito, non venutogli dal di fuori. Per questo *Credo* non gli fu grave morire ancor giovane sul rogo, dicendo ai suoi giudici le celebri parole: *Maiori fortan cum timore sententiam in me fertis, quam ego accipiam*. Sembra che il suo maggior peccato innanzi alla Chiesa sia stata la sua fede negli infiniti mondi, come traspare da questa malvagia ironia dello Scioppio: *Sic... ustulatus misere perit, renunciaturus, credo, in reliquis illis, quos finxit, mundis, quoniam pacto homines blasphemii et impii a Romanis tractari solent* (Epist. 17-II-1600 *Ad Conradum Rittershusium*).

Insisto su questo carattere entusiastico e religioso di Bruno, o, come egli dice, eroico, che gli dà la figura di un Santo della scienza. Quante volte l'umanità, stanca di aggirarsi nell'infinita varietà, sente il bisogno di risalire al tutto ed uno, all'Assoluto, e cercarvi Dio, le si affaccia sull'ingresso del mondo moderno la statua colossale di Bruno.

Il suo supplizio passò così inosservato in Italia, che pa-



recchi eruditi lo mettono in dubbio. Nè le opere sue vi lasciarono alcun vestigio. Si direbbe che i carnefici insieme col corpo arsero la sua memoria. Anche in Europa il brunnismo lasciò deboli tracce. Il progresso delle idee e delle dottrine era così violento, che il gran precursore fu avvolto e oscurato nel turbinio. Come Dante, Bruno attendeva la sua risurrezione. E quando, dopo un lungo lavoro di analisi, riappare la sintesi, Jacobi e Schelling sentirono la loro parentela col grande italiano, e riedificarono la sua statua.

In Bruno trovi la sintesi ancora inorganica della scienza moderna, con le sue più spiccate tendenze: la libera investigazione, l'autonomia e la competenza della ragione, la visione del vero come prodotto della attività intellettuale, la proscrizione delle fantasie, delle credenze e delle astrazioni, un più intimo avvicinamento alla natura o al reale. Dico tendenze, perchè nel fatto l'immaginazione e il sentimento soprabbondavano in lui, e gli tolsero quella calma armonica di contemplazione, senza la quale riesce difettiva la virtù organizzatrice, o quella pazienza di osservazione e di analisi, senza la quale le più belle speculazioni rimangono infeconde generalità.

Quanto alla sua sintesi, il Dio astratto ed estramondano fatto visibile e conoscibile nella infinita Natura, l'unità o medesimezza di tutti gli esseri, l'eternità e l'infinità dell'universo nella perenne metempsicosi delle forme, il sentimento dell'anima o della vita universale, l'infinita perfettibilità delle forme nella loro trasformazione, la produttività della materia dal suo intrinseco, l'azione dinamica della natura nelle sue combinazioni, la libertà distinta dal libero arbitrio e rappresentata come la stessa effettuazione del Divino o della legge, la moralità e la glorificazione del lavoro, sono concetti che, svolti lungamente e variamente da Bruno in opere latine e italiane, appaiono punti luminosi nella speculazione moderna, e ne trovi i vestigi in Cartesio, in Spinoza, in Leibniz, e più tardi in Schelling, in Hegel e ne' presenti materialisti. Se dovessi con una sola formola caratterizzare il mondo di Bruno, lo chiamerei il mondo moderno ancora in fermentazione.

Roma bruciava Bruno, Parigi bruciava Vanini. I loro carnefici li dissero atei. Pure Dio non fu mai oosa sì seria come nel loro petto. — Andiamo a morir da filosofo, — disse Vanini, avvicinandosi al rogo. Eran detti anche *no-*



vatori, titolo d'infamia che è divenuto il titolo della loro gloria.

Nel 1599 Bruno era già nelle mani dell'Inquisizione e Campanella nelle mani spagnuole. Nel primo anno del Seicento Bruno periva sul rogo e Campanella aveva la tortura. Così finiva l'un secolo, così cominciava l'altro. — *Tu, asinus, necis vivere*, — dicevano a Campanella amici o nemici: — *ne loquaris in nomine Dei* — (*Atheismus triumphatus*, proemio). E lui prendeva ad insegna una campana, con entrovi l'epigrafe: *Non tacebo*. Anche Bruno diceva di sè: *dormitantium animorum excubitor*. La nuova scienza sorge come una nuova religione, accompagnata dalla fede o dal martirio. *Philosophus*, — diceva il Pomponazzo per esperienza propria, — *ab omnibus irridetur, et tanquam stultus et sacrilegus habetur; ab inquisitoribus prosequitur, fit spectaculum vulgi: haec igitur sunt lucra philosophorum, haec est eorum merces* (*De fato*, l. III, cap. VII). Pure, questi uomini nuovi, derisi, perseguitati, spettacolo del volgo, avevano una fede invitta nel trionfo delle loro dottrine. L'Accademia cosentina di Telesio avea per impresa la luna crescente, col motto: *donec totum impleat orbem*. Bruno, perseguitato dal suo secolo, diceva: — La morte di un secolo fa vivo in tutti gli altri. — Campanella paragona il filosofo al Cristo, che il terzo giorno, spezzando la pietra, risorge. Il carattere era pari all'ingegno. Dietro al filosofo ci era l'uomo.

Telesio è detto da Bacone il primo degli uomini nuovi. Ma la novità era già antica di un secolo; o Telesio, che avea fatto i suoi studi a Padova, a Milano, a Roma, professato a Napoli, quando, stanco di lotto e di persecuzioni, deliberò di ritrarsi nella nativa Cosenza, vi portò il motto del pensiero italiano, la filosofia naturale, fondata sull'esperienza o sull'osservazione. Il suo merito è di avere esercitata una seria influenza intellettuale tra' suoi conoittadini e di aver fondato sotto nome di accademia una vera scuola filosofica. Come Machiavelli, così egli nen segue altro che l'osservazione e la natura; *poichè la sapienza umana è arrivata alla più alta cima che possa afferrare, se ha osservato quello che si presenta a' sensi, e ciò che può esser dedotto per analogia dalle percezioni sensibili* (*De natura rerum*, proemio). Sincero, medesto, d'ingegno non grande, ma di grandissima giustezza di mente e di sano criterio, fu benemerito meno per le sue dottrine che per il metodo ed il linguaggio. E in verità la grande e utile novità era allora il metodo. Il suo



maggiore ologio lo ha fatto Campanella in queste parole: *Telesius in scribendo stylum vere philosophicum solus servat, juxta verum naturam sermones significantes condens, facitque hominem potius sapientem quam loquacem* (*De rect. rat.*, IV, 1). L'obbiettivo era sciogliere il pensiero dalla servitù di Aristotele, *tiranno degl'ingegni*, e metterlo in diretta comunicazione con la natura, rifarlo libero: ciò che, con una precisione uguale alla concisione, dico Campanella nel suo famoso sonetto a Telesio:

Te'esio, il telo della tua faretra  
 Uccide de' Sofisti in mezzo al campo,  
 Degl'ingegni il Tiranno senza scampo:  
 Libertà dolce alla v. rità impetra. (*Al Telesio cosentino*).

L'impresa non ora lievo. Rosistovano tutte le dotte mediocrità, tutto quel complesso di uomini e d'istituzioni che l'Aretino chiamava *la pedanteria*: i Polinnii di Bruno, spalleggiati da francescani, domenicani e gesuiti; e spesso l'ultimo argomento era il rogo, il carcere, l'esilio. Dir cose nuove era delitto non solo alla Chiosa, ma a' principi, venuti in sospetto di ogni novità nelle scuole: pure la fede di un rinnovamento ora universale, o *Renovabitur* fu il motto del Montano, discopolo di Telesio, nel compendio che scrisse della sua dottrina. Si era fino allora pensato col capo d'altri. Gli uomini volevano ora pensare col capo loro. Questo ora il movimento. E fu così irresistibile, che la novità usciva anche da' segroti del convento. Fu là che si formò ne' forti studi libora o ribelle l'anima di Bruno. E là, in un piccolo convento di Calabria, si educava a libertà l'ingegno di Tommaso Campanella. Assai presto oltropassò gli studi delle scuole, e, fatto maestro di sè, lesso avidamente o disordinatamente tutti qu'libri che gli vonnero alle mani. Nella solitudine si fa presto ad esser dotto. Ivi il giovine raccolse immensi materiali in tutto lo soibile. Il suo idolo ora Telesio, il gran novatore; il suo odio ora Aristotele con tutto il suo séguito, e, come Bruno, preferiva gli antiohi filosofi greci, massime Pitagora. Venuto in Cosenza, i suoi frati, che già conoscevano l'uomo, non vollero permottergli di udire nè di veder Telesio: ciò che infiammò il desiderio o l'amoro. Il giorno che Telesio morì, fu visto in chiesa accanto alla bara il giovine frate, che dovea continuarlo. I Coscutini, sentendolo nollo dispuete, dicevano che in lui ora passato lo spirito di Telesio.



La scuola Telesiana e riformatrice, come era detta, gli fu tutta intorno: il Bombine, il Mentano, il Gaieta, da lui celebrati insieme col maestro. Il suo prime lavoro fu una difesa di Telesio contro il napoletano Marta. Venuto a Napoli per la stampa dell'opera, attirò l'attenzione per il suo ardore nelle dispute, per l'agilità e la presenza dello spirite, per la franchezza delle opinioni e per l'immense sapere. E gl'invidiosi dicevano: — *Come sa di lettere costui, che mai non le imparò?* — E recavano a magia, a cabala, a scienza occulta ciò che era frutto di studi solitari. Le opinioni telesiane poco attecchivano in Napoli, onde il buon Telesio avea dovuto andar via per le molte inimicizie. Anche il Porta ci stava a disagio, e devea con le commedie far perdonare alla sua filosofia. Naturalmente, si strinse un legame tra Campanella e l'autore della *Magia naturale* e della *Fisionomia*. Disputavano, leggevano, conferivano i loro lavori. Frutto di questa dimestichezza fu il libro *De sensu rerum*, a cui successe l'altro: *De investigatione*. Ivi si stabilisce per qual via si giunga a ragionare *col solo senso e colle cose che si conoscono per sensi*: ciò che è il metodo sperimentale, base della filosofia naturale. Ci si vede l'influenza di Telesio, di Porta e di tutta la scuola riformatrice.

Porta poté esser tollerato a Napoli, perchè era non solo gentiluomo e assai riverito, ma uomo di spirito e amabilissimo. Ma Campanella non sapea vivere, come dicevano i suoi emuli. Era tutto di un pezzo e alla naturale, vemente, rozzo, audace di pensiero e di parola. E venne in uggia a moltissimi, e anche ai suoi frati, che non gli potevano perdonare l'odio contro Aristotele. Come Bruno, lasciò il convento, e andò a non molto Napoli, e, con in capo già una nuova metafisica tutta abbezzata, fu a Roma, poi a Firenze, dove il destino faceva incontrare i due grandi ingegni di quel tempo: Campanella e Galilei.

Michelangiolo moriva, e tre giorni prima, il 15 febbraio del 1564, nasceva in Pisa Galileo Galilei. Tutto gli rise nel principio, levato meraviglioso grido di sé per le sue invenzioni della misura del tempo per mezzo del pendolo, del termometro, del compasso geometrico, del telescopio. Con questo potente strumento iniziò le sue speculazioni astronomiche, che rinnovavano il cielo biblico e tolemaico. Parecchi fatti, divinati da Bruno, acquistavano certezza, come ciò che si vede e si tocca. Il suo *Nunzio Sidereo*



appariva così meraviglioso come il viaggio di Colombo. Lo mentuosità della Luna, le fasi di Venere e di Marte, le macchie del Sole, i satelliti di Giove, erano tali scoperte a breve distanza, che spoltrivano gli animi oziosamente oullati ne' romanzi e nello oscenità letterarie. La filosofea naturale vinceva oramai le ultime resistenze nella pubblica opinione. Non si trattava più d'ipotesi e di astratti ragionamenti. I fatti erano là, e parlavano più alto che i sillogismi de' teologi e degli scolastici. La cosa effettuale di Machiavelli, il lume naturale di Bruno, il metodo sperimentale di Telesio, la libertà dolce alla verità di Campanella avevano il loro riscontro nelle belle parole di Galileo (Sonetto al Telesio): — " Ah viltà inaudita d'ingegni servili, farsi spontaneamente mancipio! „ — Il buon Simplicio, il pedante aristotelico, come Polinnio, risponde: — " Ma, quando si lasci Aristotele, chi ne ha da essero scorta nella filosofea? „ — E Galileo replica pacatamente: — " I ciechi solamente hanno bisogno di guida.... Ma chi ha gli occhi nella fronte e nella mente, di quelli si ha da servire per iscorta „ (*Dialogo dei massimi sistemi*, giorn. II). Il lume soprannaturale, la scienza occulta, il mistero, il miracolo scompariva innanzi allo splendore di questo lume naturale dell'occhio o della mente: la magia, l'astrologia, l'ahohinia, la cabala sembravano povere cose innanzi ai miracoli del telescopio, Colombo e Galileo ti davano nuova terra e nuovo cielo. Sulle rovine delle scienze occulte sorgevano l'astronomia, la geografia, la geometria, la fisica, l'ottica, la meccanica, l'anatomia. E tutto questo era la filosofia naturale: il naturalismo. — La filosofia — diceva Galileo — è scritta nel libro grandissimo della Natura. — E stupendamente diceva Campanella:

“ Il mondo è il libro, dove il Senno eterno  
 Scrisse i propri concetti „. (Sonetto: *Modo di filosofare*).

Campanella naoque il 1568, quattro anni dopo Galileo. Si videro a Firenze: Galileo già famoso, in grazia della Corte, professore, con un concetto dell'universo o della scienza chiaro, intero, ben circoscritto: Campanella, oscuro, conscio del suo ingegno, di concetti molti o arditi e smisurati, in aria di avventuriere che cerchi fortuna più che di un savie tranquillo e riposato nella scienza. Cercò una cattedra. — Chi è costui? — E il Gran Duca chiese le informazioni al generale di san Domenico, il quale rispose: “ Alquanto differente relazione tengo io del padre fra



Tommaso Campanella... di quella è stata fatta a Vostra Altezza.... Io farò prova del valere e sufficienza sua,, (Lett. 13-xi-1592). Le raccomandazioni di Galileo non valsero contro l'ira domenicana. Campanella non riuscì, e la ragione è detta da Baccio Valori. "Procurandosi oggi in Roma per alcuni proibire la filosofia del Telesio, con colore che la pregiudichi alla Teologia scolastica fondata in Aristotele, da lui così riprovato, corre qualche rischio conseguente.... [Tommaso Campanella] della medesima scuola, e per avventura il più terribile per eccellenza de' suoi concetti, che veramente sono o alti e nuovi.," (Lett. 15-x-1592). Campanella aveva allora ventiquattro anni. L'indomabile giovine si vendicò scrivendo una nuova difesa di Telesio. Aveva già scritto un trattato *De sphaera Aristarchi*, dove sostiene l'opinione copernicana del moto della terra. Vagheggiava una scienza universale, col titolo: *De universitate rerum*, ehe diventò più tardi la sua *Philosophia realis*. A lui dovea parere molto modesto Galileo, che lasciava da banda teologia e metafisica ed ogni costruzione universale, contento ad esplorar la natura ne' suoi particolari. Egli scriveva: "Invero non si può filosofare, senza un vero accertato sistema della costruzione de' mondi, quale da lei aspottiamo: e già tutte le cose sono poste in dubbio, tanto che non sapemo se il parlare è parlare," (Lett. 8-iii-1614). Domandava egli a Galileo una riforma dell'astronomia e della matematica sublime, una vera filosofia naturale. "Scriva pel primo, — diceva, — che questa filosofia è d'Italia, da Filolao e Timeo in parte, e che Copernico la rubò da' predetti e dal ferrarese, suo maestro; perchè è gran vergogna che ci vincan le nazioni che noi avemo di selvagge fatte domestiche," (ivi). Ma Galileo rimase fermo nella sua via. Anche lui aveva i suoi pensieri e le sue ipotesi; ma gli pareva ehe il vero filosofo naturale dovesse lasciare il verisimile e attenersi a ciò che è incontrastabilmente vero. E rispondea a Campanella "ch'ei non voleva per alcun modo, con cento e più proposizioni apparenti delle cose naturali, screditare e perdere il vanto di dieci o dodici sole, da lui ritrovate, e ehe sapeva per dimostrazione esser vere," (RUCELLAI, Gita III, dial. *Eraclito*). Stavano a fronte la saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana, o, per dir meglio, due culture: la cultura toscana, già chiusa in sè e matura e veramente positiva, e la cultura meridionale, ancor giovane e speulativa e in tutta l'impazienza e l'abbondanza della giovinezza. In Galileo si sente Machiavelli. E in Campa-



nella si sente Bruno. Vedi la differenza anche nello scrivere. Chi legge le lettere, i trattati, i dialoghi di Galileo, vi trova subito l'impronta della cultura toscana nella sua maturità: uno stile tutto cose o tutto pensiero, scevro di ogni pretesione e di ogni maniera, in quella forma diretta e propria in che è l'ultima perfezione della prosa. Usa i modi servili del tempo senza servilità, anzi tra' suoi bacciamano penetra un'aria di dignità e di semplicità, che lo tiene alto su' suoi protettori. Non cerca eleganza nè vezzi, severo o schiette, come uomo intento alla sostanza delle cose e incurante di ogni lusinga. Ma, se cansa le esagerazioni e gli artifici letterari, non ha la forza di rinnovare quella forma convenzionale, divenuta modello. Avvolti in quel fraseggiare d'uso, frondoso e monotono, trovi cencetti nuovi e arditi in una forma petrificata dall'abitudine: puro eletta, castigata, perspicua, di un perfetto buon gusto. Al contrario in Bruno o in Campanella la forma è scerretta, rozza, disuguale, senza fisionomia; ma, ne' suoi balzi e nelle suo disuguaglianze, viva, mobile, nata dalle cose. Ivi ti par di avere innanzi un bel lago, anzi che acqua corrente; non una formazione organica e conforme al contenuto, ma una forma già fissata innanzi o riprodotta, spesso priva di movimenti interni, sola esteriorità: qui vedi una lingua ancora mobile e in formazione, con elementi già nuovi e moderni. Alcune pagine di Bruno sembrano scritte oggi.

Ma saviezza fiorentina e immaginazione napoletana orano del pari sospette a Chiesa e Spagna. Il libro della Natura ora libro proibito, o chi vi loggeva ora eretico o ateo. Prima ci capitò Campanella. Fu a Venezia, a Padova, a Bologna, a Roma, co' suoi manoscritti appresso, e scrivendo sempre per sè e per altri, in verso e in prosa, in latino o in italiano, trattati, orazioni, discorsi, disputo. A Bologna gli furono rubati i manoscritti. E che imperta? Rifaceva, rinnovava, con una vena inesauribile. Vonute in sospetto a Roma, torna a Napoli e va a prender fiato a Stilo sua patria. Ivi sperava riposo; ma "accadde a mo quello che dice Salomone: quando l'uomo avrà finite, allora comincerà; quando riposerà, sarà affaticato", (*De libris propriis*, III). Ivi cominciarono i suoi guai. Avvolto in una cospirazione, fu, come reo di maestà, condotto nelle prigioni di Napoli. Chiarito innocente di una accusa, se ne suscitava un'altra, perchè "*gl'iniqui non cercavano il delitto, ma farmi comparir delinquente*", (*Atheismus triumphatus*, proemio). "Come sai tu le lettere, se non le impa-



rasti mai? Forse hai addosso il demonio „. “ Ma io, risposo il prigioniero, ho consumato più d'olio cho voi di vino „ (ivi). Lo si foce autoro del libro *De tribus impostoribus, Mose, Christo et Mahumed*, stampato trent'anni prima ch'ei nascesse. Fu detto cho volova fondar la repubblica con l'aiuto do' Turchi, o cho ora un eretico, e avova dottrina pericolosa, e non credeva a Dio. Invano scrisse *Della monarchia* e l'*Ateismo vinto* o la *Disputa antiluterana*. Fu condannato da Roma e da Spagna ribello ed orotico, o tenuto in prigione ventisette anni, sottoposto alla tortura setto volte. “ Mi fûr rotte le vene o le arterie; o il cruciato doll'eculeo mi lacerò le ossa.... (*Medicinalium*, l. VI). e la terra bovvo dieci libbre dol mio sangue.... : risanato dopo sei mosi,.... in una fossa fui seppellito,.... ove non è nè luce nè aria, ma fotore e umidità o freddo perpetuo „ (*Atheismus triumphatus*, proemio). Dopo dodici anni di tali martiri fà questo triste inventario de' suoi mali:

Sei e sei anni cho in pena dispenso  
 L'afflizion d'ogni senso,  
 Lo membra sette volte tormentato  
 Le bestemmie e le favole d' sciocchi.  
 Il sol negato agli occhi,  
 I nervi stratti, l'ossa scontinuate,  
 Le polpe lacerate,  
 I guai dove mi corco,  
 Li ferri, il sangue sparso e 'l timor crudo  
 E il cibo poco e sporco. (*Salmodia metafisicale*, canz. III, madr. 6).

Fra tanti tormenti scriveva, scriveva sempre, vorsì o prose.

I tempi si facevano più scuri. Copernico era uomo piissimo, chiuso ne' suoi studi matematici: ora un matomatico, non un filosofo, dicea Bruno, che di quol sistema avoa saputo faro un così terribile uso ool suo ingogno libero o speculativo. Il sistema era presentato come una pura ipotesi e spiegazione do' fenomeni celesti o naturali, o i filosofi avovno sompro cura di aggiungoro: — Salva la fede. — Così il libro di Copernico, dedicato a Paolo III, fu tenuto innocuo per ottanta anni. Ma la sua dottrina si diffondeva celeremente, propugnata da Bruno, da Campanella, da Galileo o da Cartesio, che si preparava a farne una dimostrazione matematica. Il libro di Copernico parve allora cosa eretica e fu condannato, essendo cosa più facilo scomunicare che confutare. Cartesio poso a dormiro la sua dimostrazione. Il povero Galileo, procossato e torturato,

dovette confessare che *Terra stat et in aeternum stabit*, ancorchè la sua coscienza rispondeva: — Eppur si muove. — E la sua scrittura sulla mobilità della terra mandò a Leopoldo d'Austria con queste parole, ritratto dei tempi: "Perchè io so quanto convonga ubedire e credere alle determinazioni de' superiori, come quelli che sono scorti da più alte cognizioni, alle quali la bassezza del mio ingegno per sè stesso non arriva, reputo questa presente scrittura che gli mando, come quella che è fondata sulla mobilità della terra ovvero che è uno degli argomenti fisici che io produceva in confermazione di essa mobilità, la reputo, dico, come una poesia ovvero un sogno, e per tale la ricevo l'Altezza Vostra „ (Lett. del 23-v-1618). Altrove la chiama una chimera, un capriccio matematico, o nasconde la verità, come fosse un delitto o una vergogna. Di quest'accusa e di questo processo giunse notizia a Tommaso Campanella, e fra' tormenti del carcere scrisse l'apologia di Galileo.

Galileo fu lasciato vivere solitario in Arcetri, già rifugio del Guicciardini, dove i dispiaceri e le malattie prima gli tolsero la vista e poi la vita. Morì nel 1642, l'anno stesso che nacque Newton. L'anno dopo Torricelli, suo allievo, trovava il barometro. Tre anni prima moriva Campanella in Francia, dov'erasi rifuggito e dove potè pubblicare la sua filosofia.

A Galileo chiusero gli occhi i discepoli. Le sue scoperte ed osservazioni diedero un impulso straordinario alle scienze, formarono attorno a lui una scuola di filosofi naturali: Castelli, Cavalieri, Torricelli, Borelli, Viviani, illustri non solo per valore scientifico, ma per bontà di scrivere. Veniva il mondo, di cui erano stati precursori incompresi e perseguitati Alberto Magno o Ruggiero Bacon: Galileo ripigliava la bandiera con miglior fortuna. E l'Italia, maestra di Europa nelle lettere o nelle arti, aveva ancora il primato nelle scienze positive, o, come dicevasi, nella filosofia naturale. Qui venivano ad imparare gli stranieri, qui Copernico imparava il moto della terra, o qui imparava Harvey la circolazione del sangue. Qui sorgeva l'accademia del Cimento, dove, *provando e riprovando*, si studiava la natura. Geografia, astronomia, anatomia, medicina, botanica, ottica, meccanica, geometria, algebra ebbero qui i primi cultori e propagatori. Tra gli scrittori giova mentovare Francesco Rodi, in cui fa la sua ultima comparsa il toscano, già finito e chiuso in sè, o Lorenzo



Magalotti, di una limpidezza già vicina alla forma moderna.

Altro fu il fato del Campanella. Come Bruno, è un naturalista, e crede che la filosofia non si possa fondare che sui fatti. Ondo Galileo tirava questa conseguenza: che dunque bisognava prima studiare i fatti. In tanta scarsezza di fatti naturali, morali, sociali ed economici, in tante lacune delle scienze positive, filosofare significava foggarsi un mondo a modo degli antichi filosofi greci, con l'immaginazione divinatrice, ed avere per risultato l'ipotesico e il probabile anzi che il certo e il vero. Questo, pensava Galileo, non è scienza. Pure è chiaro che una certa idea del mondo l'avevano anche i filosofi naturali, è che quel medesimo porre le fondamenta della scienza sull'osservazione, e tagliarne fuori le "credenze e le fantasie", era già mettere in vista un mondo metafisico tutto nuovo, il naturalismo, la Natura fatta centro di gravità dello scibile a spese del Dio astratto, o, per parlare secondo quei tempi, Dio fatto visibile e conoscibile nella Natura, un Dio intimo e vivo. Questo era il significato stesso di quel movimento, che tirava gli spiriti dalle astrazioni scolastiche alla investigazione de' fatti naturali; e Bruno e Campanella non fecero che dare a quel movimento la sua coscienza metafisica e fondarvi sopra tutta una filosofia. Se necessario fu Galileo, non fu meno necessario Bruno e Campanella. Un nuovo mondo si formava, una nuova filosofia era in vista all'orizzonte con lineamenti abbozzati appena e vacillanti. Era quella sintesi poetica e provvisoria, preludio della scienza, il presentimento e la divinazione dell'ultima sintesi, risultato di una lunga analisi e corona della scienza. Quella prima sintesi te la danno Bruno e Campanella, appassionatissimi degli antichi filosofi greci, a cui rassomigliavano.

È una sintesi inorganica e contraddittoria. E la contraddizione è ancora più accentuata in Campanella che in Bruno. Trovi in lui scienze occulte e scienze positive, soprannaturale e naturale, medio evo e Rinascimento, tradizione e ribellione, assolutismo e libertà, cattolicesimo e razionalismo; e, mentre combatte, come Bruno, le "credenze e le fantasie", nessuno più di lui dommatizza e fantastica. Pongono in opera tutto quel materiale che hanno innanzi, mancando ancora quel lavoro di eliminazione e di analisi, senza il quale è impossibile la compo-



sizione. Hanno fede nell'ingegno, o si mettono all'opera con l'ardore di una speciale vocazione: si sentono attirati da una forza fatale verso quelle alte regioni, verso l'infinito o il divino, a rischio di perdervisi. Ciò che ispira a Bruno, o all'anonimo autore questo sublime sonetto:

Poi che spiegate ho l'ali al bel desio,  
 Quanto più sott' il piè l'aria mi scorgo,  
 Più le veloci penne all'aria porgo,  
 E spreggio il mondo o verso il ciel m'invio.  
 Nè del figliol di Dedalo il fin rio  
 Fa che giù pieghi, anzi via più risorgo:  
 Ch'io cadrò morto a terra, ben m'accorgo;  
 Ma qual vita pareggia al morir mio?  
 La voce del mio cor per l'aria sento:  
 — Ove mi porti, temerario? China,  
 Chè raro è senza duol troppo ardimento. —  
 — Non temer, — rispond'io, — l'alta ruina:  
 Fendi sicur le nubi, o muor contento,  
 Se 'l ciel si illustre morte ne destina. —

(Cit. in *De gli eroici furori*, III).

Ancho Campanella è poeta, e si sente la stessa vocazione. Si chiama luce tra l'universale ignoranza, fabbro di un mondo nuovo, Prometeo che rapisce il fuoco sacro a Giove (Sonetto proemiale):

Con vanni in terra oppressi al ciel men volo  
 In mesta carne d'animo giocondo;  
 E so talor m'abbassa il grave pondo,  
 L'ale pur m'alzan sopra il duro suolo. (Son.: *Di se stesso*).

Campanella avea vivo il sentimento di un mondo nuovo che si andava formando, e oi veda in fondo, ultimo termine, una rediviva età dell'oro, l'attuazione del divino sulla terra, il regno di Dio, invocato nel paternostro, quel mondo della pace e della giustizia, appresso al quale sospirava Dante o molti nobili intelletti. Bruno rimane nelle generalità metafisiche. Campanella abbraccia l'universo nelle sue più varie apparizioni, e ti delinea tutto quel mondo ideale, di cui spera l'effettuazione.

Nel suo sistema trovi complicati o combinati senza intima fusione tutti gl'indirizzi percorsi dalla moderna filosofia. Il punto di partenza è la coscienza di sé: *io, che penso, sono*, divenuto la base del sistema cartesiano. Questa è la sola cognizione innata, occulta: tutto il resto è cognizione acquisita per mezzo de' sensi. Qui si sviluppa il sensismo di Telesio non solo come metodo, ma come contenuto. Tutte le cose sono animate: il mondo stesso è



*animal grande e perfetto* (Son.: *Del mondo e sue parti*). In ciascuna cosa è la divina Trinità, i tre principii o primalità, com'egli dice: potenza, sapienza e amore. Ciascuna cosa che è può essere: ama il suo essere, e lo ama perchè lo conosce, ne ha una certa notizia. Perciò tutte le cose hanno senso. Lo spirito stesso è carne. L'animale pensa come l'uomo: ha fino la facoltà dell'universale. Ci si vede in germe Locke e tutto il sensismo moderno. Ma ci è una facoltà propria dell'uomo e negata all'animale: il sentimento religioso. Perciò, quando il corpo è formato, vi entra l'anima, che esce fanciulla dalle mani di Dio, come dice Danto (*Purg.*, XVI, 85). L'anima è la facoltà del divino, o, come si direbbe oggi, dell'assoluto. Ella ti dà la contemplazione di Dio. Non è ragione o dialettica questa facoltà dell'assoluto, e nemmeno discorso o processo intellettivo, ciò che entra nella Mente o visione di Bruno; ma è intuito, estasi, fede, un ponte fatto alla rivelazione e alla teologia, uno studio di conciliazione tra il medio evo e il mondo moderno. Qui vedi spuntare la moderna filosofia dell'assoluto nel suo doppio indirizzo, razionalista e neo-cattolico. Tutte le idee e tutti gl'indirizzi, che anche oggi agitano le coscienze, fermentano nel suo cervello.

Come Bruno, Campanella non ha il senso del reale e del naturale; e neppure ha il senso psicologico, ancorchè parli spesso di coscienza e di esperienza e le faccia basi del suo filosofare. Aveva, al contrario, quella seconda vista propria degli uomini superiori: facoltà da lui non scrutata, non compresa e non disciplinata, ch'egli confonde con l'estasi e col puro intuito, e che lo gitta in braccio alla teologia, al soprannaturale e alle scienze occulte. Cerca una conciliazione tra' due uomini che pugnavano in lui, l'uomo di Telesio o l'uomo di san Tommaso, e vi logora le sue forze, senza riuscire ad altro che a mettere in maggior lume la contraddizione. Perciò il suo metodo rimane scolastico, cumulo di argomenti astratti; e la sua filosofia, partendo da Telesio, riesce a san Tommaso. Attendendo da Galileo la costruzione del mondo, provvisoriamente crede all'astrologia e alla magia; e oggi gli spiritisti e i magnetisti lo chiamano loro precursore.

Nelle applicazioni hai lo stesso uomo. Il mondo è atto della volontà di Dio: atto conforme al disegno o all'idea del mondo preordinato nella sua mente, perciò conforme alla ragione. Dio dunque governa il mondo, e per esso il Papa che lo rappresenta in terra, e il cui braccio è l'Im-



peratore. Qui siamo con san Tommaso nel più puro medio evo, ancora più indietro di Dante e di Machiavelli, perchè l'elemento laico è sottoposto all'ecclesiastico. E si concepisce come il nostro filosofo se la prenda fra tutti col Machiavelli: uomo *senz'alcuna specie di scienza e di filosofia, semplice storico o empirico*, che voleva fare della religione uno strumento dello Stato (*Atheismus triumphatus*). Ma Campanella non si accorge ch'egli è più Machiavelli del Machiavelli, perchè nessuno ha spinto così avanti l'annichilamento dell'individuo e l'onnipotenza dello Stato nella sua doppia forma, ecclesiastica e laica. In quel tempo che la monarchia assoluta si sviluppava nella Spagna e nella Francia col favore o l'appoggio del Papato, egli era la voce dell'assolutismo europeo, e ci metteva una sola condizione: che quell'assolutismo fosse il potere esecutivo del Papa, il braccio del Papato. Hai il vecchio quadro del medio evo con tinte ancora più decise. Egli dice a Filippo: — I Re sieno tuoi sudditi e la terra sia tua, a patto che tu sii veramente *il Cattolico*, primo suddito della Chiesa. — Questa è la carta di alleanza fra il trono e l'altare. L'Italia ha perduto l'imperio del mondo, nè ci si può più pensare, perchè il passato non torna più (*Discorsi a' principi d'Italia*, V), ma l'Italia si consolerà, perchè ha nel suo seno il Papato, (*ivi*, D), e per esso dominerà ancora il mondo. Che cosa è l'individuo in questo sistema? Nulla. Egli ha doveri, non ha dritti. Non ha il dritto di scegliersi la sua donna, di crearsi la sua proprietà, di educare ed istruire la sua prole, di mangiare, di dormire, di vivere a suo gusto, di esaminare, discutere, accettare o rigettare: non può dire: — Questo è mio; — e non può dire: — No —. Il dritto è nella società, e per essa nel Papa e nell'Imperatore. Hai per risultato il comunismo, l'assolutismo della società e l'ubbidienza passiva dell'individuo. Il comunismo è in fondo a tutte queste teorie di monarchia universale e assoluta, di dritto divino; e Campanella va sino in fondo. Il che sempre avviene quando l'unità è posta fuori dell'umanità in una volontà a lei estrinseca, e quando l'unità rimane astratta e tiene non in sè, ma dirimpetto a sè, il vario o il multiplice. In questa unità va a naufragare ogni particolare: l'individuo, la famiglia, la nazione. Or questa è la filosofia sua, questa è la sua Città del solo, la sua rediviva età dell'oro. Il quadro è vecchio, ma lo spirito è nuovo. Perchè Campanella è un riformatore, vuole il Papa Sovrano, ma vuole che il Sovrano sia Ragione non solo di nome ma di fatto,



perchè la Ragione governa il mondo, o Dio è il Senno eterno; il Sovrano dee essere anche lui il Sapientissimo di tutti. Non è Re chi regge, ma chi più sa. Il vero Sovrano è la Scienza. (*Polit. Quaest.* II, 6). E l'obbiettivo della scienza è il progresso o il miglioramento dell'uomo. Si maraviglia come si studi a migliorare la razza cavallina o bovina, e si lasci al caso e al capriccio individuale la razza umana (*Quest. sull'ottima repub.*, III). Egli ha fede nel miglioramento non solo morale, ma fisico dell'uomo, per mezzo della scienza, applicata da un governo intelligente o paterno. E suggerisce provvedimenti sociali, politici, etici, economici, che sono un primo schizzo di scienza sociale nelle sue diramazioni ancora confuse, guidato da una rettitudine e buon senso naturale, con uno sguardo delle cose non nella loro degenerazione, come fecero Aristotele e Machiavelli, ma nella loro origine e purezza natia, come fecero Platone e gli Stoici (*ivi*, *ivi*). E balza fuori idee, utopie, ipotesi, speranza, aforismi, che sono in parte veri presentimenti e divinazioni del mondo nuovo.

Con tanta novità in capo, la società in mezzo a cui si trovava non gli doveva parere una bella cosa. Accetta le istituzioni, ma a patto che lo si trasformino e diventino istrumento di rigenerazione. Vuole un papato ed un monarca progressista; ed è chiaro che a Filippo di Spagna poco garbasse trar di prigione un così pericoloso alleato, un nuovo Marchese di Posa.

Accanto alla sua ricostruzione ci è dunque un elemento negativo, una critica della società com'era costituita. Il suo punto di mira sono sofisti, ipocriti e tiranni, come contraffattori e falsificatori delle tre primalità, sapienza, amore e potenza, *di tre dive eminenze falsatori*: (*Fede naturale del vero sapiente*, 68).

Io nacqui a debellar tre mali estremi,  
Tirannide, sofismi, ipocrisia,....  
Che nel cieco amor proprio, figlio degno  
D'ignoranza, radice e fomento hanno:  
Dunque a diveller l'ignoranza io vegno.

(Sonetto: *Delle radici de' gran mali del mondo*).

Dal qual concetto nasce un magnifico sonetto sulla storia del mondo, foggiate dall'amor proprio:

Credulo, il proprio amor fe' l'uom pensare  
Non aver gli elementi nè le stelle  
(Benchè fosser di noi più forti e belle)  
Senso ed amor, ma sol per noi girare:



Poi tutte genti barbare ed ignare,  
 Fuor che la nostra, e Dio non mirar quelle:  
 Poi il restringemmo a que' di nostre celle:  
 Sè solo al fin ognun venne ad amare.  
 E, per non travagliarsi, il saper schiva:  
 Poi, visto il mondo a' suo' voti diverso,  
 Nega la provvidenza o che Dio viva.  
 Qui stima senno le astuzie: e perverso,  
 Per dominar fa nuovi Dei, poi arriva  
 A predicarsi autor dell'universo.

*(Contro il proprio amore scoprimento stupendo).*

Se tutt'i mali, sono frutto dell'ignoranza, si comprende  
 il suo entusiasmo per la scienza e per la sua missione. Il  
 Savio è invitto, perohè vince, anche se tu l'uccidi:

S'ei vive, perdi, e s'e' muore, esce un lampo  
 Di Deità dal corpo per te scisso,  
 Che le tenebre tue non han più scampo.

*(Sonetto: Alla morte di Cristo).*

I guai più spandono suo nome e gloria, e, ucciso, è adorato  
 per santo; nè è sventura ch'ei sia nato di vil progenie e  
 patria, perchè illustra egli le sue sorti *(Sonetto: Fortuna de' Gavi)*.  
 Più è calpesto e più s'innalza:

E il fuoco, più soffiato, più s'accende:  
 Poi vola in alto e di stelle s'infiora.

*(A certi amici, ecc. Sonetto II, A consimili).*

La sua vita è antica quanto il mondo:

Ben sei mila anni in tutto 'l mondo io vissi:  
 Fede ne fan le istorie delle genti,  
 Ch'io manifesto agli uomini presenti  
 Co' libri filosofici ch'io scrissi.

*(Ivi).*

Il mondo è un teatro, dove le anime, mascherato do' corpi,  
 Di scena in scena van, di coro in coro:  
 Si veston di letizia e di matoro,  
 Dal comico fatal libro ordinate.

*(Sonetto: Che gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli).*

In questa commedia universale l'uomo spesso seguò più  
 il caso che la ragione:

Chè gli empì spesso fùr canonizzati,  
 Gli santi uccisi, e gli peggior tra noi  
 Principi finti contro i veri armati.

*(Sonetti: Che gli uomini seguono più, ecc.).*

Principi veri sono i savi:

Neron fu re per sorte in apparenza,  
 Socrate per natura in veritate....

*(Sonetto: Re e Regni veri e falsi e misti).*

Non nasce l'uom con la corona in testa,  
 Come il re delle bestie.... *(Sonetto: Non è Re chi ha regno).*



E se non fossero i savi, che sarebbe il mondo?

So a' lupi i savi, che il mondo riprende,  
Fosser d'accordo, o' tutto bestia fôra.

(A certi amici, sonetto II, cit.).

La vera nobiltà nasco non dal sangue e non dalla ricchezza:

In noi dal senno e dal valor riceve  
Esser la nobiltade, e frutta e cresco  
Col ben oprare. (Sonetto: *Della nobiltà e suoi segni veri e falsi*).

Il savio è ro, è nobile; il savio è liboro. La plebo è serva  
per la sua ignoranza:

Il popolo è una bestia varia e grossa,  
Ch'ignora le sue forze....

Tutto è suo, quanto sta fra cielo e terra,  
Ma nol conosce; o se qualche persona

Di ciò l'avvisa, e' l'uccide e atterra. (Sonetto: *Della plebe*).

Quest'apoteosi d'olla scienza è congiunta con un vivo sentimento del Divino; anzi la scionza non è che il Divino, il Senno eterno, cho comunica alla Natura i suoi attributi o primalità, la potenza, la sapienza e la bontà, della quale segno esteriore è la bellezza. Tale era la Natura nell'età dell'oro, e tale ritornerà:

Se fu nel mondo l'aurea età felice,  
Ben essere potrà più ch'una volta;  
Chè si ravniva ogni cosa sepolta,  
Tornando 'l giro ov'ebbe la radice....

Se in fatti di mio e tuo sia il mondo privo  
Nell'ut l, nel giocondo e nell'onesto,  
Cangiarsi in paradiso il veggo e scrivo;

E' l' cicco amore in occhiuto e modesto,  
L'astuzia ed ignoranza in saper vivo,

E'n fratellanza l'imperio funesto. (Alcuni profetali, sonetto III).

Base dell'età dell'oro è la fratellanza e uguaglianza umana, l'amor comune sostituito all'amor proprio:

.... Chi all'amor del comun Padre ascende,

Tutti gli uomini stima per fratelli,  
E con Dio di lor beni gioia prende.

Buon Francesco, che i pesci anche e gli uccelli

Fratì appelli; oh beato chi ciò intende!

(Sonetto: *Parallelo del proprio e comune amore*).

È ciò che direbbesi oggi democrazia cristiana: un ritorno alla chiesa primitiva di Lino e di Callisto, a' puri tempi evangelici, vagheggiati da Dante e da Campanella, quando si mangiava in carità, e non ci era ricco nè povero, non



mio e tuo. Avvezzo a guardare le cose nella loro origine e non nella loro degenerazione, il sogno di Campanella è che il mondo nel suo giro *torni là ov'ebbe radice* (*Alcuni profetali*, sonetto III). Il progresso è la restaurazione del buon tempo antico. Bruno spregia l'età dell'oro, stato d'innocenza, alla quale contrappone la virtù. Innocenza è ignoranza, virtù è sapienza. Ed è sapienza non infusa e comunicata dal di fuori, ma prodotto della libera attività individuale. In questo sistema la libertà è sostanziale, l'ideale è il progresso per mezzo della libertà. In questi due grandi italiani spuntano già le due vie dello spirito moderno: vedi il razionalista e il neo-cattolico. L'uno volge le spalle al passato, l'altro cerca di trasformarlo e farsene leva per il progresso.

Attendendo l'età dell'oro, Campanella vede il mondo nella sua degenerazione, grazie a' tiranni, a' sofisti e agl'ipocriti. Tra' sofisti pone i poeti, seminatori di menzogne:

In superbia il valor, la santitate  
 Passò in ipocrisia, le gentilezze  
 In cerimonie, e 'l senno in sottigliezze,  
 L'amor in zelo, e 'n liscio la beltate.  
 Mercè vostra, poeti, che cantate  
 Finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze,  
 Non le virtù, gli arcani e le grandezze  
 Di Dio, come faceva la prisca etate. (Sonetto: *A' Poeti*).

Altrove li rampogna che, in luogo di cantare Colombo e gli alti fatti moderni, stieno impaludati nelle favole antiche (Canzone: *Agli italiani che attendono a poetar con le favole greche*). Nè gli è caro che sciupino l'ingegno in argomenti futili. Bellezza è segno del bene: bella ogni cosa è dove serve e quando, e brutta dov'è inutile o mal serve, e più s'annoia:

Il bianco, che del nero è ognor più bello,  
 Più brutto è nel capello...  
 Pur bello appar, se prudenza rassembra.  
 Belle in Socrate son le strane membra,  
 Note d'ingegno nuovo; ma in Aglauro  
 Sarian laide; e negli occhi, il color giallo,  
 Di morbo indicio e brutto, è bel nell'auro,  
 Ch'ivi dinota finezza e non fallo. Canz.: *Della Bellezza*, madrig. III).

Ci s'intravode la nuova critica, che richiama gli spiriti dalle forme alle sostanze, dalle parole alle cose, dal di fuori al di dentro. Di che esempio è lui stesso, che scrive cose nuove e alte nel più assoluto disprezzo della forma. La sua poesia, nervosa, rilevata, succosa, o insieme rozza



e aspra, è l'antitesi di quella letteratura vuota, sofisticata, e leziosa, venuta su col Marino.

Campanella scrisse infiniti volumi e *de omnibus rebus*. Nessuna parte dello scibile gli è ignota: scienze occulte e naturali, teologia, metafisica, astronomia, fisica, fisiologia. È un primo schizzo di enciclopedia, un primo albero della scienza. Dovunque fissa lo sguardo, vede o intravede cose nuove. Notabile è soprattutto l'interesse che prende per l'educazione e il benessere del popolo. La scienza fino allora è stata aristocratica, religiosa e politica, rimasta nelle alte cime, più intenta al meccanismo sociale che al miglioramento dell'uomo. In lui si vede accentuata questa tendenza: che i mutamenti politici sono vani, se non hanno per base l'istruzione e la felicità delle classi più numerose. A questo scopo si riferiscono i suoi più bei concetti: la riforma delle imposte, sì che non gravassero principalmente sugli artigiani e i villani, toccando appena i cittadini o borghesi, e niente i nobili; l'imposta sul lusso e su' piaceri; i ricoveri per gl'invalidi; gli asili per le figliuole de' soldati; i prestiti gratuiti a' poveri sopra pegni (*Della monarchia di Spagna*, XVIII); le banche popolari; gli impieghi accessibili a tutti; un codice uniforme; l'uniformità delle monete; l'incoraggiamento delle industrie nazionali, *più proficue che le miniere*. Lasciare le discussioni astratte, le sottigliezze teologiche, malattia del tempo, e volgersi alla storia, alla geografia, allo studio del reale per migliorare le condizioni sociali, questa è l'ultima parola di Campanella. La prima opera del filosofo, egli dice, è comporre la storia de' fatti. Ci è già la nuova società che si andava formando sulle rovine del regime feudale. Ci è tutto un rinnovamento sociale, accompagnato, quanto a' suoi procedimenti, da questo motto profondo: che i moti umani durevoli sen fatti prima *dalla lingua* e poi *dalla spada* (*Aforismi politici*, 61; *Della monarchia di Spagna*, 18); o, in altri termini, che la forza non può fondare niente di durevole, quando non sia preceduta e accompagnata dal pensiero.

Ugual soffio spirava da Venezia. Centro già di lettere e di coltura con Pietro Bembo, ora diveniva il centro italiano del libero pensiero. Celebre ora la scuola materialista di Padova. La stessa indipendenza si sviluppava in materia politica. Di là all'Italia serva giungevano i liberi accenti di Paolo Paruta. Dal Machiavelli in poi pullulavano scritti politici sotto i nomi di *Tesoro politico*, *Principe regnante*, *Segretario*, *Chiave del Gabinetto*, *Ambascia-*

tore, *Ragion di stato*, guazzabuglio di luoghi comuni e di erudizione indigesta. I fatti più tristi vi sono giustificati: la notte di san Bartolomeo e le stragi del Duca d'Alba. Il che non toglie che tutti non se la prendano col Machiavelli, accusandolo e insieme rubandogli i concetti. Fra gli altri è degno di nota il Botoro nella sua *Ragion di stato*, dove combatte il Machiavelli e segue i suoi precetti, applicandoli contro i novatori e gli eretici (*Ragion di Stato*, I. V, 2, 3, 4). Quel libro è il codice de' conservatori. A lui sembra che tutto sta benissimo come sta, e che non rimane che a prender guardia contro le novità: *bonum est sic esse*. Nacque nel 1540, lo stesso anno che nasceva Paolo Paruta, il più vicino di spirito e di senno a Nicolò Machiavelli. Mentre l'Italia sonnacchiava fra l'assolutismo papale o spagnuolo, e si fondavano in Europa le monarchie assolute, lo storico veneto scriveva che "tolta la libertà, ogni altro bene è per nulla: anzi la stessa virtù si rimane oziosa e di poco pregio," (*Della perfezione della vita politica*, III); che il vero monarca è la legge; e che "chi commette il governo della città alla legge, lo raccomanda ad un Dio; chi lo dà in mano all'uomo, lo lascia in potere di una fiera bestia ... *Nascere e vivere in città libera*, è per lui l'ideale della felicità. Ne' suoi *Discorsi politici* trovi il successore di Machiavelli e il precursore di Montesquieu, il senso pratico veneziano e l'aume fiorentino. Il sentimento politico era in lui contrastato dal sentimento religioso. Il dispotismo papale o spagnuolo, base della restaurazione cattolica, parevagli minaccioso alla libertà veneziana, e non guardava senza speranza nel moto germanico, dove gli pareva di trovare il contrappeso. La contraddizione era più profonda nella sua intelligenza, dove ragione e fede contendevano senza possibilità di conciliazione. Nel suo *Soliloquio* s'intravedono quegli strazi interiori, che amareggiarono i primi anni del Tasso. La qual contraddizione non risolta lo tiene in una certa mezzanità di spirito, e gli toglie quella fisionomia di originalità e di sicurezza, propria degli uomini nuovi. Non altre erano le condizioni morali dello spirito veneto in quel tempo di transizioni. Erano buoni cattolici, ma gelosi della loro libertà, avversi alla Curia e soprattutto a' gesuiti, già temuti per la loro abile ingerenza nelle faccende politiche, nè erano disposti a tener vangelo tutte le massime della Chiesa, specialmente in fatto di disciplina. Con queste disposizioni gli animi doveano essere accessibili alle dottrine



della Riforma, nè senza speranza i Luterani aveano scelto Venezia come loro base di operazione per la diffusione dello scisma in Italia. Sorsero molti opuscoli o trattati in favore e contro; nè le dispute religiose poterono esser frenate dall'Inquisizione, che in città così difficile procedea mite e rispettiva. Alle contensioni religiose si mescolavano contensioni di giurisdizione tra il governo e il Papa, per le quali non dubitò Paolo V di fulminare l'interdetto su tutta la città, che sortì un effetto contrario al suo intento: rese ancora più viva e più tonace la lotta.

Il personaggio, intorno a cui si raccoglie tutto questo movimento, è Paolo Sarpi, l'amico di Galileo o di Giambattista Porta, e della stessa scuola. Teologo, filosofo e canonista sommo, non era meno versato nelle discipline naturali: fisica, astronomia, architettura, geometria, algebra, meccanica, anatomia; a lui si attribuisce la scoperta della circolazione del sangue. Mescolato nella vita attiva, non specula, come Bruno e Campanella, o non inventa, come il Galileo; ma scende nella lotta tutto armato e mette le sue cognizioni in servizio del suo patriottismo. Sceglie le sue armi con la sagacia dell'uomo politico anzi che con la passione del filosofo e del riformatore; perchè il suo scopo non è puramente filosofico o scientifico, ma è pratico, indirizzato a raggiungere certi effetti. Mira a interessare nella lotta i principi, come facevano i protestanti, sostenendo la loro indipendenza verso il potere ecclesiastico. Continuando Dante e Machiavelli, nega al Papa ogni potestà su' principi, e vuole al contrario ricondurre i chierici sotto il dritto comune, non altrimenti che semplici cittadini. Emancipare lo Stato, secolarizzarlo, assicurargli la sua libertà dirimpetto alla Corte di Roma, questo era un terreno comune, dove spesso s'incontravano principi e riformatori. Paolo Sarpi ebbe il buon senso di mantenersi, con una chiarezza e fermezza di scopo assai rara in scrittore italiano. D'ingegno sveltissimo e di amplissima coltura, non lascia tralucere delle sue idee se non quello solo che può avere un effetto pratico a quel tempo e in quella società, usando una moderazione di concetti e di forme più terribile che non l'aperta violenza. Taglia nel vivo con un'aria d'ingenuità e di semplicità, come chi ti faccia una carezza. Cinque volte si tentò di ammazzarlo; e all'ultima, colpito dal ferro assassino, esclamò: — Conosco lo stile della romana curia. —



La sua *Storia del Concilio di Trento* è il lavoro più serio che siasi allora fatto in Italia. Quel concilio era la base della restaurazione cattolica, o, piuttosto, reazione, e delle pretese della Corte romana. Vi fu consacrato il potere assoluto del papa e la sua supremazia sul potere laicale. Ivi aveano radice i dritti giurisdizionali, che curia e gesuiti cercavano di far valere negli Stati, concitando contro di sè non solo i protestanti, ma i principi cattolici. Era il medio evo rammodernato nella superficie, di apparenze più corrette o meno rozze. Scrivere la storia di quel Concilio, e dimostrare la sua mondanità, cioè a dire i fini, le passioni e gl'interessi mondani, che resero possibili quei decreti e prevalenti le opinioni estreme e violente, era un attaccare il male nella sua base. A questa impresa si accinse il Sarpi. E se la passione politica fosse in lui soprabbondata, tirandolo a violenza d'idee e di espressioni e a volontarie alterazioni e mutilazioni di fatti, il suo scopo sarebbe mancato. La sua forza è nella sua moderazione e nella sua sincerità. Nè questo egli fa solo per sagacia di uomo politico, ma per naturale probità e per serietà di storico e letterato. La storia nello sue mani non è solo un strumento politico: è un sacro ufficio, che egli non sa sostituire alle passioni contemporanee, e al quale si prepara con ogni maniera di studi e d'investigazioni. E qui è l'interesse di questo libro. Ha voluto scrivere una storia imparziale con sincerità e gravità di storico, e riesce parzialissimo, perchè l'uomo, con le sue passioni, con le sue simpatie e antipatie, co' suoi fini politici, con le sue opinioni, traspare da ogni parte e si fa valere. La parzialità non è volontaria e non è nella materialità dei fatti, ma è nello spirito nuovo che vi penetra, non solo nella sua generalità dottrinale, ma nelle sue più concrete determinazioni politiche ed etiche. Non ci è autorità che tenga: Sarpi studia tutto, sente tutti; ma decide lui. L'autorità legittima è nella sua ragione. Il suo ideale è la Chiesa primitiva e evangelica, sgombra di ogni temporalità, e non di altro sollecita che d'interessi spirituali. Condanna soprattutto la gerarchia, *nata di ambizione papale e d'ignoranza de' principi*. Nè per questo frà Paolo si crede men cattolico del Papa, anzi è lui che vuole una vera restaurazione cattolica, riconducendo la religione nella prisca sincerità e bontà, e rendendo possibile quella conciliazione fra tutte le confessioni, che dovea essere procu-



rata, e fu impedita, dal Concilio. Perciò chiama il Concilio l'*Iliade del secolo*, per i mali effetti che ne uscirono, e la sua opera giudica non una riforma ma una *difformazione* (*Ist. del Conc. Trident.*, I, 1). Qual era la riforma da lui desiderata, traspare da' concetti che attribuisce a quel buon papa di Adriano VI, *uomo germano, e pertanto sincero, che non trattava con arti e per fini occulti* (I, 22), il quale confessava il male esser nato dagli abusi e dalle usurpazioni della monarchia romana, e prometteva piena riforma, *quando, anche avesse dovuto ridursi senza alcun dominio temporale, e anco alla vita apostolica* (I, 24).

Grande è in questo libro l'armonia tra il contenuto e la forma. Il concetto fondamentale del contenuto è questo: che, come la verità è nella sostanza delle cose, non nei loro accidenti e apparenze, così la religione ha la sua essenza nella bontà delle opere, e non nella osservanza delle forme o nelle concessioni e grazie pontificie; e parimente non è la diligente narrazione de' peccati, ma il proposito di mutar vita, che assicura efficacia alla confessione. Questo è lo stesso concetto dello spirito nuovo, che, già adulto, dalla molteplicità delle forme o degli accidenti, saliva all'unità e alla sostanza delle cose. È lo spirito che animava Machiavelli, Bruno, Campanella o Galileo e Sarpi, e che in questa *Storia* penetra anche nella forma letteraria. Perché qui la forma non è niente per sè, e non è altro che la cosa stessa, liberata da ogni elemento fantastico e rettorico: è il positivo e il reale; proprio l'opposto della letteratura in voga. Il Pallavicino, che per commissione della Curia scrisse una *Storia del Concilio* in confutazione di questa, dice: "Il fuoco delle ribellioni non si smorza se non o col gelo del terrore o con la pioggia del sangue". Dice cosa gravissima con lo spirito distratto dalla forma, cercando metafore. Qui la forma non è espressione, ma ostacolo; nè da questi lisci può venire la grave impressione che pur dee fare sullo spirito un pensiero così forocce, base dell'Inquisizione. Sarpi fa dire il modesimo a papa Adriano: nella forma vi penetra una energia e una precisione di colorito, che ti rende la cosa nella sua crudeltà e insieme nella sua ragionevolezza. Ci è la cosa come sentimento e come idea: "Se non potranno con le dolcezze — dice Adriano a' principi tedeschi — ridur Martino e i suoi seguaci nella dritta via, vengano a' rimedi aspri e di fuoco, per risecare dal corpo i membri morti", (I, 25; PALL., II, 26). Si vede nel Pallavicino la

vanità della forma nella indifferenza del contenuto; si vede nel Sarpi l'importanza del contenuto nella indifferenza della forma, una forma che è il contenuto stesso nel suo significato o nella sua impressione. Trovi in lui una elevatezza d'ingegno, che gli fa spregiare i lenocini e gli artifizii letterari, una viva preoccupazione delle cose, una chiarezza intellettiva accompagnata con un vigore straordinario d'analisi, e quel senso della misura e del reale che lo tiene sempre nel vivo e nel vero. Aggiungi l'assoluta padronanza della materia, la conoscenza de' più intimi segreti del cuore umano, la chiara intuizione del suo secolo o della società in mezzo a cui viveva, ne' suoi umori, nelle sue tendenze o ne' suoi interessi; o si può comprendere come sia venuta fuori una prosa così seria o così positiva. L'attenzione, volta al di dentro e non durante della superficie, ti forma una ossatura solida, una viva logica, meravigliosa per precisione e rilievo, ma scabra e ruvida. Manca a questa prosa quell'ultima finitezza, che viene dalla grazia, dalla eleganza, dalle qualità musicali. È il difetto della sua qualità, più spiccato in lui, non toscano o con l'orecchio educato più alla gravità latina che alla sveltezza del dialetto natio.

Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo, Sarpi non erano esseri solitari. Erano il risultato de' tempi nuovi, gli astri maggiori, intorno a cui si movevano schiere di uomini liberi, animati dallo stesso spirito. Cosa volevano? Cercare l'essere dietro il parere, come dicea Machiavelli; cercare lo spirito attraverso alle forme, come dicea la Riforma; cercare il reale o il positivo, e non ne' libri, ma nello studio diretto delle cose, come dicea Galileo; o, come diceano Bruno o Campanella, cercare l'uno attraverso il molteplice, cercare il divino nella natura. Sono formole diverse di uno stesso concetto. Riformati e filosofi nello loro tendenze s'incontravano su di un terreno comune. Camminavano con disugual passo: molti erano innanzi troppo, altri restavano a mezza via; ma per tutti la via era quella. Volevano squarciar le forme addensate dalla superstizione e dalla fantasia e fatte venerabili, e guardare le cose svelate nella loro sostanza o realtà; guardarle col proprio sguardo, col lume naturale. La lotta contro Aristotelo e gli scolastici, contro le forme e le dottrine ecclesiastiche, contro le *intrusioni umane* nella Chiesa, contro i simboli, le fantasie, i dogmi, il soprannaturale, era il lato negativo di questo



movimento. Lato positivo era il reale, come metodo e come contenuto: l'uomo o la natura studiati direttamente dall'intelletto, prendendo per base l'esperienza e l'osservazione. Paolo Sarpi trasportava la lotta dalle generalità filosofiche in mezzo agl'interessi, dove potea aver favorevoli i principi o i popoli: perciò fu più temuto ed ebbe più influenza.

Se la restaurazione cattolica fosse stata vera e ragionevole restaurazione, cioè a dire conciliazione, come voleva il Sarpi o come fantasticava il Campanella, si sarebbe assimilato il nuovo in ciò che era pratico o compatibile. Ma la storia non si fa coi se nè col senno di poi. Il movimento era ancora nella sua forma istintiva, nel suo stato violento e contraddittorio. D'altra parte la Chiesa, più che da sentimenti e convinzioni religiose, era mossa da interessi mondani o da passioni politiche. Perciò la restaurazione si chiari un'aperta reazione. Nessuno, di queste condizioni morbose, ha avuto una intelligenza più chiara che Paolo Sarpi. Ecco alcuni brani delle sue pitture: "Le pene canoniche erano andate in disuso, perchè, mancato il fervore antico, non si potevano più sopportare.... Il presente secolo non era simile a' passati, ne' quali tutte le deliberazioni della Chiesa erano ricevute senza pensarci più oltre; là dove al presente ognuno vuol farsi giudice ed esaminar le ragioni.... Il rimedio è appropriato al male, ma supera le forze del corpo infermo, ed, in luogo di guarirlo, sarebbe per condurlo a morte; e, pensando di riacquistar la Germania, farebbe perdere l'Italia.... ed alienare quella maggiormente „ (*Ist. cit.*, I, 24). Così parlava il cardinale Pucci per dissuadere Adriano VI, che voleva a forza di pene canoniche sradicare le idee nuove e ricondurre "l'aureo secolo della Chiesa primitiva, nella quale i prelati avevano assoluto governo sopra i fedeli, non per altro se non perchè erano tenuti in continuo esercizio colle penitenze; dove ne' tempi che corrono, fatti oziosi, vogliono scuotersi dall'obbedienza „ (I, 23). Del qual parere era anche il cardinale frà Tommaso da Gaeta, a cui il Sarpi fa dire: "Il popolo germanico, che, sepolto nell'ozio, presta orecchio a Martino, che predica la libertà cristiana, se fosse con penitenza tenuto in freno, non penserebbe a questa novità „ (ivi). Oltre a questo rimedio delle penitenze, il buono Adriano voleva una seria riforma, quando anche dovesse lasciare il potere temporale. Ma contro gli ragiona il cardinale Soderino in questo modo: "Non osservi speranza di confon-

dere ed estirpare i luterani colla correzione de' costumi della Corte; anzi questo essero un mezzo di aumentare a loro molto più il orodito. Imperocchè la plebe, che sempre giudica dagli eventi, quando per l'emenda seguita resterà oertificata che con ragione il governo pontificio era ripreso in qualche parte, si persuaderà similmente che anco le altre novità proposte abbiano buoni fondamenti.... In tutte le cose unane *avviene* che il ricevere soddisfazione in alcune richieste dà pretensione di procacciarne altre e di stimare che sieno dovute.... Nessuna cosa far perire un governo maggiormente che il mutare i modi di reggerlo; l'aprire vie nuove e non usate è un esporsi a gravi pericoli, e sicurissima cosa essere camminare per i vestigi de' santi pontefici.... Nessuno vero mai ostintò l'eresie con le riforme, ma con le crociate e con eccitare i principi e popoli all'ostirpazione di quelle,, (I, 24). Quel bravo cardinale ammette che ci è del oattivo; ma non bisogna toccarvi, per non dar ragione agli avversari. E all'ultimo riserba il più prezioso, la ragione più officace: "Nessuna riforma potersi fare, la quale non diminuisca notabilmente l'entrate ecclesiastiche; le quali avendo quattro fonti, uno temporale, le rendite dello Stato ecclesiastico, gli altri spirituali, le indulgenze, le dispense o la collazione de' benefici, non si può otturare alcuno di questi che l'entrate non rostino troncate in un quarto,, (I, 24; PALL., II, 24). Adriano conchiuse che farebbe le riforme passo a passo: il qual sistema moderato non piace a' tedeschi, i quali rispondevano motteggiando che da un passo all'altro sarebbe corso un secolo (I, 27). Si può immaginare quale impressione dovessero fare su' contemporanei queste rivelazioni di Paolo Sarpi, che metteva in tanta evidenza i motivi mondani e politici della restaurazione cattolica.

La quale, essendo aperta reazione, fondavasi sopra idee e tendenze affatto opposte alle altre. Questi proclamavano l'indipendenza o la forza della ragione: quelli la sua incompetenza e la sua debolezza. Questi celebravano la coltura e la scienza: quelli stavano con la pura fede, co' poveri di spirito o con i semplici di cuore. Gli uni si fondavano sull'esperienza e sull'osservazione; gli altri sulla rivelazione e sull'autorità di Aristotele, degli Scolastici, de' Santi Padri e de' Dottori. Gli uni facevano centro de' loro studi la natura o l'uomo: gli altri sottilizzavano sugli attributi di Dio, sulla predestinazione e sulla grazia. Gli



uni volevano togliere alla Chiesa ogni temporalità e semplificare le forme od il culto; gli altri volevano mantenere inviolate tutte le forme, anche le assurde e le grottesche; e non che rinunziare al temporale, ma volevano dilatare la loro ingerenza e il loro dominio, prendendo a base il potere assoluto del Papa o la sua supremazia anche nelle cose temporali. Fin d'allora valse il motto: *aut sint ut sunt, aut non sint* (CRÉTINEAU-JOLY, *Hist. Comp. J., V, 5*): o vivere così, o morire.

Questa reazione così bieca sarebbe durata poco, se non fosse stata sorretta dalla tenace abilità de' gesuiti, la milizia del papa. I quali, doma l'aperta ribellione co' terrori dell'Inquisizione, vollero guadagnare alla restaurazione anche le volontà e le coscienze, mostrando in questo assunto una conoscenza degli uomini e del secolo e un'arte di governo, cho li resero degni continuatori della politica medicea. Persuasi che governa il mondo chi più sa, coltivarono gli studi e si sforzarono di mantenere il primato del clero nella coltura. Non potendo estirpare in tutto il nuovo, accettarono la superficie, e vestirono la società a nuovo per meglio conservare il vecchio. Prosero dunque aria di uomini colti e liberali, scossero da sè la polvere scolastica, e, per meglio vincere il laicato, presero ne' modi e ne' tratti apparenze più laicali che fratesche, onfidandosi di abatterlo con le sue armi. Divenuti amici e protettori de' letterati e fautori della coltura, apersero soule e convitti, e presero nelle loro mani l'istruzione e l'educazione pubblica. Non mancarono i teatrini, le commedie, le accademie, altre imitazioni degli usi laicali. La superficie era la stessa, lo spirito era diverso. Perchè, dove gli uomini nuovi miravano a tirare l'attenzione dal di fuori al di dentro, dagli accidenti e dagli accessori al sostanziale, dalle forme allo spirito, essi miravano a coltivare la memoria, ad allettare i sensi e l'immaginazione più che l'intelletto, a trattenere l'attenzione sulla superficie, sì che l'intelligenza fra tante cognizioni empiriche rimaneva passiva e vuota: onde usciva una coltura mezzana e superficiale, più simile ad erudizione che a scienza. Al che si accomodava facilmente la tempra fiacca de' più, contenti di quello spolvero ohe dava loro un'aria di nuovo, l'aria del secolo, e così a buon mercato. I gesuiti vennero in moda, sfogandosi i mali umori del secolo sopra gli altri ordini religiosi, come restii ad ogni novità. Il loro successo fu grande, perchè, in luogo di alzare gli uomini alla scienza,



abbassarono la scienza agli uomini, lasciando lo plebi nell'ignoranza e le altre classi in quella mezza istruzione che è peggiore dell'ignoranza. Parimenti, non potendo alzare gli uomini alla purità del Vangelo, abbassarono il Vangelo alla fiacchezza degli uomini, e costruirono una morale a uso del secolo, piena di soappatoie, di casi, di distinzioni: un compromesso tra la coscienza o il vizio, o, oome si disse, una doppia coscienza. E nacque la dottrina del *probabilismo*, secondo la quale un *doctor gravis* rende probabile un'opinione, e l'opinione probabile basta alla giustificazione di qualsiasi azione, nè può un confessore ricusarsi di assolvere chi abbia operato secondo un'opinione probabile. Un giudice, dice un dottore, può decidere la causa a favore dell'amico, seguendo un'opinione probabile, ancorchè contraria alla sua coscienza. Un medico, dice un altro dottore, può con lo stesso criterio dare una medicina, ancorchè egli opini che farà danno. Richiedono, solà cautela, che non oi sia scandalo, e non già perchè la cosa sia in sé cattiva, ma per il pregiudizio che ne può venire.

Questa morale rilassata era favorita da un'altra teoria, *directio intentionis*, formulata a questo modo: che un'azione cattiva sia lecita quando il fine sia lecito. È la massima che il fine giustifica i mezzi, applicata non solo alle azioni politiche, ma alla vita privata: Non è peccato annegare in un fiume un fanciullo eretico per battezzarlo. Uccidi il corpo, ma salvi l'anima. Non è peccato uccidere la donna che ti ha venduto l'onore, quando puoi temere che, svelando il fatto, nocca alla tua riputazione.

E all'ultimo viene la dottrina: *reservatio et restrictio mentalis*. Il giuramento non ti lega, se tu usi parole a doppio senso rimanendo a te l'interpretazione, o se aggiungi a bassa voce qualche parola che ne muti il senso. Non è bugia, dice un dottore, usare parole doppie che tu prendi in un senso, ancorchè gli altri le prendano in un senso opposto. E non è bugia dire una cosa falsa, quando nel tuo pensiero intendi altro. Hai ammazzato il padre: pure puoi dire francamente: — non l'ho ammazzato —, quando dentro di te pensi a un altro che realmente non hai ammazzato, o ci aggiungi qualche riserva mentale, come: — prima ch'egli nascesse, non l'ammazzai di certo. — Questa scaltrezza, aggiunge il dottore, è di grande utilità, porgendoti modo di nascondere senza bugia quello che hai a nascondere.



Vedi quante scappatoie! e ce n'era per tutt' i casi. In quell'arsenale trovi come puoi senza peccato non andaro talora a messa, o spendervi peco tempo, o durante la messa conversare, e andando a messa guardare le donne con desiderî amorosi. Se vuoi rimanere in buon concetto presso il tuo confessore, scegli un altro quando abbi commesso qualche peccato grave. E, se ti pesa il dirlo, usa parole doppie, o fa una confessione generale, per gittarlo, così alla rinfusa, nella moltitudine de' peccati vecchi.

Ciascuno immagina, con quella facile scienza, con quella più facile morale, che séguito e che favore doverterò avere i gesuiti, maestri, confessori, predicatori, missionari, scrittori, uomini di mendo e di chiesa. Seppero eonoscere il secolo, e lo dominarono. E mantennero il dominio con l'energia o la logica della loro volontà. Salirono a tanta potenza che ingelosirono i principi e posero talora in sospetto anche i papi. Prendendo a base l'ubbidienza passiva, di modo ehe l'uomo dirimpetto al suo superiore fosse *perinde ac cadaver*, stabilirono la monarchia assoluta. Ma volevano che il papa dominasse i principi, e volevano loro dominare il papa.

I principi si difendevano, offendendo, e cercando fino un sostegno nelle idee nuove. Così Paolo Sarpi difendeva la libertà di Venezia. La lotta era disuguale, perchè alle armi spirituali era scemata la riputazione, o i principi avevano guadagnata tutta quella forza eh'era mancata a' feudi ed a' comuni. I gesuiti allora, non trasandando lo armi puramente ecclesiastiche, operarono principalmente come un cerpo politico, e seppero maneggiare le armi mondane con una tenacità uguale alla destrezza. Presero aria di democratici e cercarono forza ne' popoli contro i principi. Fin dal 1562 Lainez, il secondo generale de' gesuiti, sosteneva nel Concilio di Trento cho la Chiesa ha le sue leggi da Dio, ma la società ha il dritto di scegliersi essa il suo governo (SARPI, *Istoria del Concilio tridentino*, VII, 20). Il cardinale Bellarmino sostiene che il potere politico è da Dio; ma il dritto divino è non ne' singoli uomini, ma nella intera società, non ci essendo nessuna buona ragione che uno o molti debbano comandare agli altri; che monarchia, aristocrazia, repubblica sono forme ehe derivano dalla natura dell'uomo (*Controversia III*, lib. I, 1 e segg.; *De potest. pont.* III); e che perciò, quando ci è alcuna legittima ragione, può il popolo mutare la sua forma di governo, come fecero i romani. Ecco già spun-



taro la *sovranità del popolo* e il *dritto dell'insurrezione*. Mariana vuole la monarchia, ma a patto che ubbidisca al consiglio de' migliori cittadini raccolti in Senato. Era spagnuolo, e scriveva sotto Filippo III, che tenea Campanella nelle prigioni di Napoli. Non ammette il dritto ereditario, *nato dalla troppa possanza de' Re e dalla servilità de' popoli*, e causa di tanti mali, non ei essendo niente più mostruoso che *commettere le sorti di un popolo a fanciulli ancora in culla e al capriccio di una donna*. Re che offende i dritti de' popoli e disprezza la religione è come una bestia feroce, o *ciascuno gli può mettere le mani addosso* (*De rege et regis institutione*, I, 6, 7). I dritti di successione non possono esser mutati che col consenso del popolo, perchè *dal popolo viene il dritto della signoria*. Il Re ha il suo potere dal popolo: perciò *non è signore dello Stato o de' singoli individui, ma un primo magistrato, pagato da' cittadini*. Il Re non può da solo porre le tasse, fare leggi, scegliersi il successore; perchè *le son cose che interessano non solo il Re, ma anche il popolo* (*ivi*, I, 6). Il Re è sottoposto alle leggi e, quando le viola, il popolo ha il dritto *di deporlo e punirlo con la morte* (*ivi*, I, 9). Queste erano le risposte che davano a' principi i gesuiti. Ma erano armi a doppio taglio. Perchè si potea loro rispondere che se il dritto di signoria è non ne' singoli individui, ma nella universalità de' cittadini, quel dritto nelle faccende ecclesiastiche è non nel Papa, ma nella Chiesa o universalità dei fedeli, e per essa nel Concilio, che può perciò deporre o anche punire il Papa. Che cosa diveniva allora il loro Papa, il Vicario di Dio? Essi erano repubblicani dirimpetto allo Stato, ed assolutisti dirimpetto alla Chiesa. E, per dire la verità, si mostravano repubblicani per meglio dominare i principi, ed erano assolutisti per avere tutto il potere nelle loro mani. Nè voglio dir già che i loro scrittori erano di mala fede: anzi moltissimi erano sinceri, credenti e patrioti, primo fra tutti Mariana. Parlo de' capi, più uomini politici che uomini di fede.

Dicono che corrupeperò e infiacchirono i popoli. Il che è così poco giusto come dire che Marino corrupe il gusto. Furono effetto e causa. Furono il cattolicesimo rammodernato, accomodato possibilmente ai nuovi tempi per meglio conservarlo nella sua sostanza; furono l'intelletto che succede alla fede e all'immaginazione e si affida più nell'arte del governo che nelle passioni e nella violenza, l'intelletto

spinte sine alla sua ultima depravazione, sofistico e scientificistico; nacquero da quello stesso spirite che portò sulla scena del mondo Machiavelli. Perciò furono un progresso, un naturale portate della steria. La loro responsabilità è questa: che, trovando nel secolo fiacchezza e ignoranza, non lavorarono a combatterla per migliorare l'uomo, anzi la favorirono e se ne fecero piedistallo. Torto di tutte le reazioni. Vollerò una coltura con licenza de' superiori e stretta in pechi. E quando la coltura, rotte le dighe, si diffuse, finì il loro regno.

La diffusione della coltura era visibile in Italia. E non parlo solo delle scienze esatte e naturali, dove i gesuiti si mostravano valentissimi, seguendo anche loro la via aperta da Galileo, ma pur delle scienze storiche e sociali. L'abbondanza dell'oro per la scoperta dell'America e la crisi monetaria diè occasione a' primi scritti di economia: il *Discorso sopra le monete e la vera proporzione fra l'oro e l'argento* (1782) di Gaspare Searuffi, che propugnava, come Campanella, l'uniformità monetaria; e il trattato sulle *Cause che possono fare abbondare i regni di oro e d'argento* (1613) di Antonio Serra di Cosenza, scritte alla Vicaria, dove l'autore, come complice di Campanella, era tenuto prigioniero. Moltiplicarono i trattati di giurisprudenza, massime nella seconda metà del secolo. Alberico Gentile nel suo libro *De jure belli* fa già presentare Grozio; e gli è vicino per forza speculativa Alessandro Turamini, che scrisse i commentari *De Legibus*. Tra gl'interpreti del dritto romano sono degni di nota l'Alciato, l'Averani, il Farinaccio, il Fabre. Fondatori della steria del dritto furono il gran Carlo Sigonio, come lo chiama Vico, e il Panciroli, maestro del Tasso.

Pubblicarono lavori non dispregevoli di cronologia l'Alacci, il Riccioli, il Vecchiotti. Comparivano storie venete, napoletane, piemontesi, pisane: il Nani, il Garzoni, il Sumonte, il Capecelatro, il Tesauro, il Roncioni: crenache più che storie, volgari di sentimento e di stile. In Roma naturalmente si sviluppava l'archeologia. Il Fabretti di Urbino scrivea degli acquidotti romani e della colonna traiana, e pubblicava in otto serie quattrecente trenta iscrizioni dottamente illustrate. Moltiplicavano le compilazioni, le raccolte, come sussidio agli studiosi. Il Zilioli scrisse l'*Indice di tutt'i libri di dritto pontificio e cesareo*, e il Ziletti in ventette volumi il trattato *Juris universi*. Avevi già annali, giornali, biblioteche, cataloghi e simili



mezzi di diffusione. Vittorio Siri aveva pubblicato il *Mercurio politico* e le *Memorie recondite*, l'Avogadro il *Mercurio veridico*. Il Nazzari cominciò a Roma nel 1668 il *Giornale de' Letterati*, o il Cinelli pubblicava la *Biblioteca volante*, una specie di storia letteraria. Comparivano gli *Annali* del Baronio, le *Vite de' Papi e Cardinali* del Ciaccconio, la *Storia generale de' Concili* di monsignor Battaglini, la *Storia delle eresie* del Bernini, la *Napoli sacra* di Cesare Caracciolo e la *Sicilia sacra* del Pirro, liste e notizia di vescovi, la *Miscellanea italica erudita* del padre Roberti, la *Bibliotheca selecta* o l'*Apparatus sacer* del gesuita Possevino, il *Mappamondo storico* del padre Foresti, continuato da Apostolo Zeno, un primo tentativo di storia universale. Aggiungi relazioni, come la descrizione della Moscovia del Possevino; i viaggi del Careri napoletano, che nel 1698 compì per terra il giro del mondo; la Relazione dello Zani bolognese; che fu in Moscovia; le lettere del Negri da Ravenna, che giunse fino al Capo Nord; la descrizione delle Indie del fiorentino Sassetti, che primo diè notizia della lingua sanscrita. Si conosceva meglio il mondo e meglio i popoli stranieri. Pietro Maffei da Bergamo scriveva in elegante latino delle Indie orientali; il Falletti ferrarese, della lega di Smalcalda; il Bentivoglio, in lingua artificciata e falsamente elegante, delle *Guerre di Fiandra*; il Davila, con semplicità trascurata, delle *Guerre civili di Francia*; il padre Strada, prolissamente, delle *Cose belgiche*. A questa coltura empirica e di mera erudizione partecipavano tutti, laici e chierici, uomini nuovi e uomini vecchi, e i gesuiti vi si mostravano operosissimi: si pensava poco, ma s'imparava molto o da molti. La coltura guadagnava di estensione, ma perdeva di profondità.

Chi avesse allora guardata l'Italia con occhio plebeo, potea dirla una terra felice. Rivoluzione e guerra aveano abbandonate le sue contrade: piena pace, tranquilli gli spiriti, in riposo il cervello. Le piccole cose vi erano avvenimenti: l'Inghilterra avea Cromwell, ella avea Masaniello. L'Europa camminava senza di lei e fuori di lei, tra guerre e rivoluzioni nelle quali si elaborava e si accelerava la nuova civiltà. Lei giaceva beata in quel dolce ozio idillico, che era il sospiro e la musa de' suoi poeti. Dalle guerre di Alemagna usciva la libertà di coscienza, dalle rivoluzioni inglesi usciva la libertà politica, dalle



guerre civili di Francia usciva la potente unità francese e il secolo d'oro, la monarchia di Carlo V e di Filippo II si andava ad infrangere contro la piccola nazionalità olandese. L'Italia assisteva a questi grandi avvenimenti senza comprenderli. Davila e Bentivoglio ci pescavano intrighi e fatterelli curiosi, la parte teatrale. E sì che tra quegli avvenimenti ci erano pure grandi atteri italiani: Caterina de' Medici, Mazzarino, Eugenio di Savoia, Montecuccoli, il cui trattato della guerra è una delle opere più serie scritte a quel tempo. Si combatteva non solo con la spada, ma con la penna: le quistioni più astratte interessavano ed infiammavano le moltitudini; dagli attriti scintillavano nuovi problemi e nuove soluzioni; era una generale fermentazione d'idee o di cose. Ciò che fermentava nel cervello solitario di Bruno e di Campanella, fluttuante, contraddittorio, li era pensiero, stimolato dalla passione, affinato dalla lotta, pronto all'applicazione, in un gran teatro fra tanta eco, con una chiarezza e precisione di contorni come fosse già cosa. Questa chiarezza è già intera in Bacone e in Cartesio, dove il mondo moderno si scioglie da tutti gli elementi scolastici e mistici, da tutti i preconcetti, e si afferma in forme nette e recise. Perciò Galileo, Bacone, Cartesio sono i veri padri del mondo moderno, la coscienza della nuova scienza. Il metodo, che Galileo applicava alle scienze naturali, diviene nelle mani di Bacone il metodo universale e assoluto, la via della verità in tutte le sue applicazioni: l'induzione caccia via il sillogismo, e l'esperienza mette in fuga il soprannaturale; Cartesio, col suo *de omnibus dubitandum*, riassume il lato negativo del nuovo movimento, togliendo ogni valore all'autorità e alla tradizione; e, col suo *Cogito, ergo sum*, pone la prima pietra alla costruzione dell'edificio, inizia l'affermazione. Come la Riforma, così Cartesio pone a fondamento della coscienza il senso individuale; e come Galileo stabilisce il mondo naturale su' fatti, così egli stabilisce il mondo metafisico su di un fatto: *io penso*. All'esperienza esterna si aggiunge l'esperienza interna, l'analisi psicologica. L'Ente, ch'era il primo filosofico, qui è un prodotto della coscienza, un *ergo*. L'evidenza innanzi a' sensi e innanzi alla coscienza, il senso interno, è il criterio della verità. Cartesio, che era un matematico, introduce nella filosofia la forma geometrica, credendo che in virtù della forma entrasse nel mondo metafisico quella evidenza ch'era



nel mondo matematico. Fra un'illusione, il cui beneficio fu di cacciar via definitivamente le forme scolastiche e apriro la strada a quella forma naturale di discorso, di cui Maohiavolli avea dato esempio, od egli medesimo nel suo ammirabile *Metodo*. Queste idee non erano nuove in Italia, anzi orano volgari a tutti "gli uomini nuovi"; ma, naufragate in vaste sintesi immature e senza oco, rimanevano sterili. Qui le vedi a posto, staccate, rilevate, formulate con chiarezza ed energia; o parvero una rivelazione. D'altra parte Cartesio ebbe cura di non rompere con la fede e di accentuare la natura spirituale dell'anima e la sua distinzione dal corpo, base della dottrina cristiana, sì che dicea parorgli meno sicura l'esistenza del corpo che quella dello spirito (*Medit.*, II): oltre a ciò con le suo idee innate lasciava aperto un varco alla teologia o al soprannaturale. Così egli ti dava la prima filosofia nuova, che sembrasso conciliabile con la religione, in un tempe che, per l'infanzia della critica e della coscienza, non era faecilo pesare tutte le sue conseguenze. Perciò, come la riforma religiesa, la sua riforma filosofica ebbe un gran successo; perchè le riforme efficaci son quelle che prendono una forma meno lontana dal passato o dallo stato reale degli spiriti. Aggiungi la sua superficialità, l'estrema chiarezza, la forma accessibile, quel presentar poche idee o nette innanzi alle moltitudini: si rileva già lo spirito francese volgarizzatore e popolare. La conseguenza naturale della riforma era questa: che l'uomo rientrava in grembo della natura, diveniva una parte della storia naturale. Posto che la filosofia ha la sua base nella coscienza, lo studio della coscienza o de' fatti psicologici diveniva la condizione preliminare di ogni metafisica, come lo studio della natura diveniva l'antecedente di ogni cosmologia. Il mondo usciva dalle astrazioni degli universali ed ontrava in uno studio serio dell'uomo e dolla natura: nello studio del reale. Per questa via modesta e concludente si era messo Galileo: di là uscivano i grandi progressi delle scienze positive. Cartesio applicava alla metafisica gli stessi procedimenti della filosofia naturale, togliendola di mezzo al soprannaturale, al fantastico, all'ipotetico, e dandole una base sicura nell'esperienza e nell'osservazione. Ma i fatti psicologici erano ancora troppo scarsi e superficiali perchè ne potesse uscire una soluzione de' problemi metafisici; e l'Europa era ancora troppo giovane, troppo impregnata di teologia e di



metafisica, di misteri e di forze occulte, perchè potesse aver la pazienza di studiare i dati de' problemi prima di accingersi a risolverli. Le idee innate e i vortici di Cartesio, la visione in Dio di Malebranche, la sostanza unica di Spinoza, l'armonia prestabilita di Leibnizio erano teodicee ipotetiche o provvisorie, che appagavano il pensiero moderno abbandonato a sè stesso o attestavano il suo vigore speculativo. Ma l'impulso era dato, e fra quelle immaginazioni progrediva la storia naturale dell'intelletto umano, la scienza dell'uomo. Le *Meditazioni* di Cartesio, i meravigliosi capitoli di Malebranche sull'immaginazione e sulle passioni (*Della ricerca della verità*, I. I e I. V.), i *Pensieri* di Pascal, dove l'uomo in presenza di sè stesso si sente ancora un enigma, preludevano al *Saggio sull'intelletto umano* di Giovanni Locke, l'erede di Bacone, di una grandezza uguale alla sua modestia. Ivi la riforma cartesiana avova la sua ultima espressione, il suo punto di fermata; ivi la filosofia trovava il suo Galileo, realizzava l'ideale del suo risorgimento, al quale, fra molti ostacoli, tendevano gli uomini nuovi, acquistava la sua base positiva, fondata sull'esperienza e sull'osservazione, sulla cosa effettuale, come dice Machiavelli, e col lume naturale, come dice Bruno, con la scorta dell'occhio del corpo e della mente, come dice Galileo, e leggendo nel libro della natura, come dice Campanella. Cadevano insieme forme scolastiche e forme geometriche; la filosofia usciva dal suo tempo eroico ed entrava nella sua età umana; agli oracoli dottrinali succedevano forme popolari, e vi si affinavano le moderne lingue. La semplicità, la chiarezza, l'ordine, la naturalezza divenivano le qualità ossonziali della forma, o n'era un primo e stupendo esempio il *Saggio* di Locke. Così la filosofia, nella sua linea divergente dalla teologia, giungeva sino all'opposto: dal soprannaturale e dal soprasensibile giungeva al puro naturale e al puro sensibile, giungeva al motto: — niente è nell'intelletto che non sia stato prima nel senso (Sentenza dei peripatetici: *Par.*, IV, 41). E non era già un concetto astratto e solitario: era lo spirito nuovo, penetrato in tutto lo scibile, o che ora, come ultimo risultato, faceva la sua apparizione in filosofia. Anche la morale si emancipava dal precetto divino o ecclesiastico o cercava la sua base nella natura dell'uomo; e non dell'uomo quale l'aveva formato la società, ma nell'integrità e verginità del suo essere. Comparve un dritto naturale, come era comparsa.

una filosofia naturale; ed entrano in iscena Grozio, Hobbos, Puffendorfo. A quel modo che Campanella e Sarpi con tutti i riformati vagheggiavano la Chiesa primitiva nella purità delle sue istituzioni, e in nome di quella attaccavano come alterazione e falsificazione l'opera posteriore dei Papi; i filosofi vagheggiavano l'uomo primitivo, nello stato di natura, e combattevano tutte le istituzioni sociali che non erano di accordo con quello. Il movimento religioso diveniva anehe politico e sociale: l'idea era una, che si sentiva ora abbastanza forte per dilatare le sue conseguenze anche negli ordini politici. Sorge uno spirito di critica e d'investigazione, che non tien conto di nessun'autorità e tradizione, o fa valere il suo scetticismo in tutti i fatti e i principj tenuti fino a quel punto indiscutibili come un assioma. Bayle è là, con la sua ironia, col suo dubbio universale. Come Locke realizzava il *cogito*, egli realizzava il *de omnibus dubitandum*. E chi paragoni il suo *Dizionario* con lo Raecolte italiane, può vedere dov'era la vita e dov'era la morte. Cho faceva l'Italia innanzi a quel colossale movimento di cose e d'idee? L'Italia creava l'Arcadia. Era il voro prodotto della sua esistenza individuale e morale. I suoi poeti rappresentavano l'età dell'oro, e in quella nullità della vita presente fabbricavano temi astratti o insipidi amori tra pastori e pastorelle. I suoi scienziati, lasciando correre il mondo per la sua china, si occupavano del mondo antico e scrutavano in tutti i versi le reliquie di Roma e di Atene; e poichè le idee erano date e non discutibili, si occupavano de' fatti, e, non potendo essere autori, erano interpreti, comentatori od eruditi. Letteratura o scienza erano Arcadia: contro Cristina di Svozia, povera donna, che, non comprendendo i grandi avvenimenti de' quali erano stati tanta parte i suoi Gustavo e Carlo, si era rifuggita a Roma coi suoi tesori, e si sentiva tanto felice tra quegli Arcadi, ch'ella proteggeva e che con dolce ricambio chiamavano lei immortale e divina. Felice Cristina! e felice Italia!

L'inferiorità intellettualo degli italiani era già un fatto noto nella dotta Europa, e ne attribuivano la cagione al mal governo papale-spagnuolo. Gli stessi italiani aveano oramai coscienza della loro decadonza, e, non avvezzi più a pensare col capo proprio, attondevano con avidità le idee oltramontane e mendicavano elogi da' forestieri. Giovanni Leclerc scriveva anno per anno la sua *Biblioteca*,



una specie d'inventario ragionato delle opere nuove. E come si tenea fortunate quell'italiano che potea averci là dentro un posticino! (Vico, *Vita o lett.* giugno 1734). La lingua francese era divenuta quasi comune e prendeva il posto della latina. Un movimento d'importazione c'era, lento e impedito da molti ostacoli e vivamente combattuto nelle accademie o nelle scuole, dove regnava Suarez o Alvarez, tra interpreti e commentatori. La *Fisica* di Cartesio penetrò in Napoli settanta anni dopo la sua morte e quando già era dimenticata in Francia; e non si aveva ancora notizia del suo *Metodo* e delle sue *Meditazioni*. Grozio girava per le mani di pochi. Di Spinoso e di Hobbes il solo nome faceva orrore. Di Giovanni Locke appena qualche sentore. Un movimento si annunciava negli spiriti, quel non so che di vago, quel bisogno di cose nuove che testimonia il ritorno della vita. Pareva che il cervello, dopo lungo sonno, si svegliasse. I Renatisti penetravano nelle scuole co' loro "metodi strepitosi", come li chiamava Vico, promettitori di scienza facile e sicura. Definizioni, assiomi, problemi, teoremi, scollii, postulati cacciavano di sede sillogismi, entimemi e soriti. Il *quod erat demonstrandum* succedeva all'*ergo*. Chiamavano pedanti i peripatetici, e questi chiamavano loro ciarlatani. Sempro così. Il vecchio è detto pedanteria, od il nuovo ciarlataneria. E qualche cosa di vero c'è. Perchè il vecchio nella sua decrepitezza e stagnazione ha del pedante, e il nuovo nella sua giovanile esagerazione ha del ciarlatano. Ciascuno ha il suo lato debole, che non può nascondere all'occhio acuto e appassionato dell'avversario.

La riforma cartesiana in Italia non produsse alcun serio progresso scientifico, con'è d'ogni scienza importata o non uscita da una lenta elaborazione dello spirito nazionale. Fu utile come mezzo di diffusione delle idee nuove. Le quali, cacciato d'Italia co' roghi, con gli esili, con le torture e coi pugnali, vi rientrarono sotto la protezione delle idee cristiane. La riforma era detta il *platonismo cartesiano*, ed aveva aria di ribenedire la religione in nome della filosofia. L'Inquisizione, in quel movimento rapidissimo d'idee, preoccupata di Spinoso, aperto nemico, lasciava passare il nuovo Platone, che almeno non toccava i dogmi. I peripatetici invocarono l'Inquisizione contro i novatori, e i novatori rispondevano proclamando Aristotelo nemico della religione. Così il movimento ricominciava in Italia



col permesso o almeno la tolleranza di Roma. Ed era movimento arcadico, confinato nelle astrattezze e rispettoso verso tutte le istituzioni. Il movimento rimaneva superficiale; ma si diffondeva, guadagnava gli animi alle novità, sopraffaceva i peripatetici, s'infiltrava nella nuova generazione, la metteva in comunione coll'Europa, preparava la trasformazione dello spirito nazionale.

Il serio movimento scientifico usciva di là dove si era arrestato, dal seno stesso dell'erudizione. Lo studio del passato era come una ginnastica intellettuale, dove lo spirito ripigliava le sue forze. Alle raccolte succedettero le illustrazioni. E vi si sviluppò uno spirito d'investigazione, di osservazione, di comparazione, dal quale usciva naturalmente il dubbio e la discussione. Lo spirito nuovo inseguiva gli eruditi tra quegli antichi monumenti. Già non erano più semplici eruditi: erano critici. In Europa la critica usciva dal libero esame e dalla ribellione: era roba eretica. In Italia era parto di Arcadia, un esercizio intellettuale sul passato; e li lasciavano fare. Il critico di Europa era Bayle; il critico d'Italia era Muratori. Le sue vaste e diligenti raccolte, *Rerum italicarum scriptores*, *Antiquitates medii aevi*, *Annali d'Italia*, *Novus Thesaurus Inscriptionum*, la *Verona illustrata* e la *Storia diplomatica* di Scipione Maffei, le *Illustrazioni* del Fabretti segnano già questo periodo, dove la scienza è ancora erudizione e nella erudizione si sviluppa la critica. Non è ancora filosofia, ma è già buon senso, fortificato dalla diligenza della ricerca e dalla pazienza dell'osservazione. Muratori è assai vicino a Galileo per il suo spirito positivo e modesto e pel giusto criterio. E anche egli osò. Osò combattere il potere temporale, osò perre in guardia gl'italiani contro gli errori e le illusioni della fantasia. Se non gliene venne condanna, fu tolleranza intelligente di Benedetto XIV, il quale disse che *le opere degli uomini grandi non si proibiscono*, e che *la quistione del potere temporale era materia non dogmatica nè di disciplina*. Anche il Maffei parve incredulo al Tartarotti, perchè negava la magia, e parve eretico al padro Concina, perchè scrivea *De' teatri antichi e moderni*; ma quel buon Papa decretò *non doversi abolire i teatri, bensì cercare che le rappresentazioni siano al più possibile oneste e probe*. L'Italia papale era più papista del Papa.

Un arcade era pure Gian Vincenzo Gravina, tutto Grecia



e Roma, tutto Papato e Impero, fra testi e comenti, con le spalle volte all'Europa. Dommatice e assoluto, sentenza e poco discute, in istile monotono e plumbeo. È ancora il pedante italiano, sepolto sotto il peso della sua dottrina, senza ispirazione nè originalità e così vuoto di sentimento come d'immaginazione. Pure già senti che siamo verso la fine del secolo. Già non hai più innanzi l'erudito che raccoglie e discute testi, ma il critico che si valo della storia e della filosofia per illustrare la giurisprudenza, e si alza ad un concetto del dritto e ne cerca il principio generatore. Anche la sua *Ragion poetica*, se non mostra gusto e sentimento dell'arte, colpa non sua, esce da' limiti empirici della pura erudizione e ti dà riflessioni d'un carattere generale.

Ecco un altro uomo d'ingegno, Francesco Bianchini, veronese. A che pensa costui? Pensa agli assiri, a' medi e a' troiani. Non raccoglie, ma pensa, cioè a dire scruta, paragona, giudica, congettura, arzigogola e costruisce. I monumenti non rimangono più lettera morta: parlano, illustrano la cronologia e la storia. Per mezzo di essi si stabiliscono le date, le epoche, i costumi, i pensieri, i simboli, si rifà il mondo preistorico. In questa geologia della storia i fatti e gli uomini vacillano, si assottigliano, diventano favole, e le favole diventano idee. Comparve la sua *Storia* nel 1697. Vico aveva ventinove anni.

L'erudizione generava dunque la critica. In Italia si svegliava il senso storico e il senso filosofico. E si svegliava non sul vivo, ma sul morto, nello studio del passato. Questo era il carattere del suo progresso scientifico. Quelli che si occupavano del presente a loro rischio, erano cervelli spostati. E tra questi cervelli balzani c'era il milanese Gregorio Leti, che pose in luce la cronaca scandalosa dell'età in uno stile che vuol essere europeo e non è italiano; e Ferrante Pallavicino nel suo *Corriere svaligiato*, una specie di *satira omnibus*, dove ce n'è per tutti. In quel vuoto dell'intelligenza sovrappavano l'ingegno in argomenti grotteschi e in forme che parevano ingegnose ed erano freddure, un seicentismo arcadico. Il canonico Garzoni scriveva il *Teatro de' cervelli mondani*, l'*Ospedale de' pazzi incurabili*, la *Sinagoga degl'ignoranti*, il *Serraglio degli stupori del mondo*. Sono discorsi accademici, infarciti d'erudizione indigesta, più curiosa che soda. I quali erano la vera piaga d'Italia, e attestavano una cultura verbosa



e pedantesca senz'alcuna serietà di scopo o di mezzi. Il più noto di questi dotti, e ce n'erano moltissimi, è Anton Maria Salvini, cervello ingombro, cuore fiacco e immaginazione povera: vita vuota. E volle tradurre Omero.

Fra tanta orudizione cresceva Vico. Studiò la filosofia in Suarez, la grammatica in Alvaroz, il dritto in Vulteio. Pedagogogo in casa Rocca in Vatolla, un paesello nel Cilento, si chiuse per nove anni nella biblioteca del convento e vi si formò come Campanella. Quando, compiuto il suo ufficio, tornò in Napoli, era già un uomo dotto, come poteva essere un italiano, e ce n'erano parecchi anche tra' gesuiti. Era il tempo del Muratori, del Fontanini, dell'abato Centi, del Maffei, del Salvini. Dettissimo, "eruditissimo", era Lionardo di Capua, e Tommaso Cornelio "latinissimo"; così li qualifica Vico (*Vita scritta da se medesimo*). Il quale conosceva a fondo il mondo greco o latino, Aristotele o Platone con tutta la serie degl'interpreti fino a quel tempo; ammirava nel Cinquecento quello stesso mondo redivivo ne' Ficini, ne' Pico, ne' Mattei Acquaviva, ne' Patrizi, ne' Piccolomini, ne' Mazzoni; di letteratura, di areheologia, di giurisprudenza peritissimo; il medio ovo gli era giunto con la scolastica e con Aristotele, il Cinquecento con Platone e Cicerone; de' fatti europei sapeva quanto era possibile in Italia. Era un dotto del Rinnovamento, che scoteva da sè la polvere del medio evo e cercava la vita e la verità nel mondo antico. Il suo sapere era erudizione, la forma del suo pensiero ora latina, e il suo contenuto ordinario era il dritto romano. Avvocato senza clienti, fece il letterato e il maestro di scuola. Passati erano i bei tempi di Pietro Aretino. La letteratura senza l'insegnamento era povera e nuda, come la filosofia. Andava per le case insegnando, faceva canzoni, dissertazioni, orazioni, vite, a occasione o a richiesta. Lo conobbe don Giuseppe Lucina, *uomo di una immensa erudizione greca, latina e toscana in tutte le spezie del sapere umano e divino (ivi)*, e lo fe' conoscere a don Nicolò Caravita, un avvocato primario o *gran favoreggiatore dei letterati (ivi)*. Vico, parte merito, parte protezione, fu professore di rettorica all'università. Vita semplice e ordinaria, dal 1668 al 1744. Vita accademica, tranquilla, di erudito italiano, formatosi nelle biblioteche e fuori del mondo, rimasto abbarbicato al suolo della patria. Il movimento europeo gli giunse a traverso la sua biblioteca, e gli giunse nella forma più antipatica a' suoi studi e al

suo genio. Gli venne addosso la fisica di Gassendi, e poi la fisica di Boyle, e poi la fisica di Cartesio. — La gran novità! — pensava il nostro erudito. — Ma l'hanno già detto, questo, Epicuro e Lucrezio. — E per capire Gassendi si pose a studiare Lucrezio. Ma la novità piacque. — Fisica, fisica vuol essere, — diceva la nuova generazione, — macchine; non più logica scolastica, ma Euclide; sperimenti, matematiche: la metafisica bisogna lasciarla ai frati. (*Vita*). Che diveniva Vico, con la sua erudizione e col suo dritto romano? Reagì, e cercò la fisica non con le macchine e con gli sperimenti, ma ne' suoi studi di erudito. Le scienze positive entravano appena nel gran quadro della sua coltura, e di matematiche sapeva non oltre di Euclide, stimando *alle menti già dalla metafisica fatte universali non.... agevole quello studio proprio degli ingegni minuti.* (*ivi*). Cercò dunque la fisica fuori delle matematiche e fuori delle scienze sperimentali: la cercò fra i tesori della sua erudizione, e la trovò nei numeri di Pitagora, ne' punti di Zenone, nelle idee divine di Platone, nell'antichissima sapienza italica. L'Europa aveva Newton e Leibnizio; e a Napoli si stampava *De antiquissima italorum sapientia*. Erano due colture, due mondi scientifici che si urtavano. Da una parte era il pensiero creatore, che faceva la storia moderna; dall'altra il pensiero critico, che meditava sulla storia passata. Chiuso nella sua erudizione, segregato nella sua biblioteca dal mondo dei vivi, quando Vico tornò in Napoli, trovò nuova ragione di meraviglia. L'aveva lasciata tutto fisica; la trovava tutto metafisica. Le *Meditazioni* e il *Metodo* di Cartesio avevano prodotto la nuova mania. Vico sentì disgusto per una città che cambiava opinione da un dì all'altro *come moda di vesti* (*ivi*). E vi si sentì "straniero," (*ivi*), e vi stette per alcun tempo straniero e sconosciuto. Vedeva il movimento attraverso i suoi studi e i suoi preconcetti.

Quelle fisiche atomistiche gli pareva non poter condurre che all'ateismo e alla morale del piacere, e le accusava di "falsa posizione," (*ivi*), perchè l'atomo, il loro principio, era corpo già formato, perciò era principiato e non il principio; e andava cercando il principio al di là dell'atomo, ne' numeri e ne' punti. Soffiava in lui lo stesso spirito di Bruno e di Campanella. Si sentiva concittadino di Pitagora e discepolo dell'antica sapienza italica. Quanto al metodo geometrico, rifiutava di ammetterlo come una panacea universale: era

buono in certi casi, e si potea usarlo senza quel lusso di forme esteriori, dove veda "ambizione", "pretensione e ciarlataneria. Il *Cogito* gli pareva così poco serio, come l'atomo. Era anch'esso principiato e non principio: dava fenomeni, non dava la scienza. Giudicava Cartesio uomo ambizioso ed anche un po' impostore, e quel suo Metodo, dove, annullando la scienza con la bacchetta magica del suo *Cogito*, la fa ricomparire a un tratto, gli pareva un artificio rettorico. Quel suo *de omnibus dubitandum* lo scandalizzava. Quella tavola rasa di tutto il passato, quel disprezzo di ogni tradizione, di ogni autorità, di ogni erudizione, lo feriva nei suoi studi, nella sua credenza e nella sua vita intellettuale; e si difendeva con vigore, come si difende dal masnadiero la roba e la vita. La diffusione della coltura, la molteplicità dei libri, quei metodi strepitosi abbreviativi, quella superficialità di studi con tanta audacia di giudizi, fenomeni naturali di ogni transizione, quando un mondo se ne va e un altro viene, movevano la sua collera. Avvezzo ai severi e profondi studi, a pensare co' sapienti ed a scrivere pei sapienti, gli spiaceva quella tendenza a vulgarizzare la scienza, quella rapida propagazione d'idee superficiali e cattive. E se la pigliava con la stampa (*De mente heroica*; Lett. 20-1-1726). Si gloriava di non appartenere a nessuna sotto. E lì era il suo punto debole. Posto tra due secoli, in quel conflitto di due mondi che si davano le ultime battaglie, non era nè con gli uni nè con gli altri, e le cantava a tutti e due. Era troppo innanzi pe' peripatetici, pe' gesuiti e per gli eruditi; era troppo indietro per gli altri. Questi trovavano ridicoli i suoi punti metafisici; quelli trovavano avventate le sue etimologie e sospetta la sua erudizione. Era da solo un terzo partito, come si direbbe oggi: la ragione serena e superiore, che nota le lacune, le contraddizioni e le esagerazioni; ma ragiona ancora disarmata, solitaria, senza seguaci, fuori degli interessi e delle passioni; perciò, in quel fervore della lotta, appena avvertita e di nessuna efficacia. Se dietro al critico ci fosse stato l'uomo, un po' di quello spirito propagatore e apostolico di Bruno e Campanella, sarebbe stato vittima degli uni e degli altri. Ma era un filosofo inoffensivo, tutto cattedra, casa e studio, e guerreggiava contro i libri, rispettosissimo verso gli uomini. Oltreehè, le sue ubbie rimanevano nelle altissime regioni della filosofia e della erudizione, dove pochi potevano seguirlo; e fu lasciato



vivere fra le nubi, stimato per la sua dottrina, venerato per la sua pietà e bontà. Conscio e scontento della sua solitudine, vi si ostinò, benedicendo "non aver lui avuto maestro nelle cui parole avesse giurato", e ringraziando "quelle selve, fralle quali, dal suo buon genio guidato, aveva fatto il maggior corso de' suoi studi", (vita). Il latino veniva in fastidio; ed egli pose da canto greco e toseano, e fu tutto latino. Veniva in moda il francese: e' non volle apprendere il francese. La letteratura tendeva al nuovo; ed egli accusava questa letteratura non.... animata dalla sapienza greca.... o invigorita dalla grandezza romana (ivi). Nella medicina era con Galeno contro i moderni, divenuti scettici per le spesse mutazioni de' sistemi di fisica (ivi). Nel Diritto biasimava gli cruditi moderni, e se ne stava con gli antichi interpreti. Vantavano l'evidenza delle matematiche; ed egli se ne stava tra' misteri della metafisica. Predicavano la ragione individuale; ed egli le opponeva la tradizione, la voce del genere umano. Gli uomini popolari, i progressisti di quel tempo, erano Lionardo di Capua, Cornelio, Doria, Calopreso, che stavano con le idee nuove, con lo spirito del secolo. Lui era un retrivo con tanto di coda, come si direbbe oggi. La coltura europea e la coltura italiana s'ineontravano per la prima volta: l'una maestra, l'altra ancella. Vico resisteva. Era vanità di pedante? Era ferezza di grande uomo? Resisteva a Cartesio, a Malebranche, a Pascal, i cui *Pensieri* erano *lumi sparsi* (ivi), a Grozio, a Puffendorfo, a Locke, il cui *Saggio* era una *metafisica tutta del senso* (ivi). Resisteva, ma li studiava più che non facessero i novatori. Resisteva come chi sente la sua forza e non si lascia sopraffare. Accettava i problemi; combattea le soluzioni, e le cercava per le vie sue, co' suoi metodi e coi suoi studi. Era la resistenza della coltura italiana, che non si lasciava assorbire e stava chiusa nel suo passato; ma resistenza del genio, che, cercando nel passato, trovava il mondo moderno. Era il retrivo che, guardando indietro e andando per la sua via, si trova da ultimo in prima fila, innanzi a tutti quelli che lo precedevano. Questa era la resistenza di Vico. Era un moderno, e si sentiva e si credeva antico, e, resistendo allo spirito nuovo, riceveva quello entro di sè.

Bacone gli aveva fatta una grande impressione. Era il suo uomo, dopo Platone e Tacito. Quel suo libro, *De augmentis scientiarum*, gli faceva dire: — Roma e Grecia



non hanno avuto un Bacone. — Trovava in lui congiunto il senso ideale di Platone, il senso pratico di Tacito, la *sapienza riposta* dell'uno, la *sapienza volgare* dell'altro. E poi, gli apriva nuovi orizzonti. Avea studiato tanto, e la sua scienza non era più un libro chiuso: ci era tanto da aggiungere, tanto da riformare. Voleva egli pure conferire del suo *nella somma che costituisce l'universal republica delle lettere (vita)*. Non è più un erudito immobilizzato nel passato: è un riformatore, un investigante. Critica, dubita, osamina, approfondisce. Sente il morso dello spirito nuovo. Nei suoi studi dell'antico sapienza italica vedi già il disdegno delle *etimologie gramatiche (ivi)*, il dispregio dell'erudizione volgare, l'uomo che tenta nuove vie, intravede nuovi orizzonti, cerca tra i particolari le alte generalità.

Più tardi gli capitò Grozio, e divenne il suo *quarto autore*. Grozio gli completa Bacone. Costui vide " tutto il sapere umano e divino doversi supplire in ciò che non ha, ed emendare in ciò che ha; ma, intorno alle leggi,.... non s'innalzò troppo all'universo delle città ed alla scorsa di tutt'i tempi, nè alla distesa di tutte le nazioni „. Grozio gli dà un Dritto universale, in cui *posta in sistema tutta la filosofia e la teologia (ivi)*. Il comentatore del dritto romano si sente alzare a filosofo. Cerca una filosofia del Dritto con Grozio, e si fa il suo annotatore: poi riflette che è un eretico, e lascia stare.

La materia della sua cultura è sempre quella: dritto romano, storia romana, antichità. La sua fisica è pitagorica, la sua metafisica è platonica, conciliata con la sua fede. Base della sua filosofia è l'Ente, l'Uno, Dio. Tutto viene da Dio, tutto torna a Dio, l'*unum simplicissimum* di Ficino. L'uomo e la natura sono le sue ombre, i suoi fenomeni. La scienza è conoscere Dio: *perdere sè stesso in Dio*. E vien su il Dio di Campanella, l'eterno lume, il senso eterno, con le sue primalità: *posse, nosse, velle (De uno universi juris principio, I e X)*. Fin qui Vico è un luogo comune. La sua erudizione e la sua filosofia camminano in linea parallela e non s'incontrano. Manca l'attrito. Ci è l'ascetico, il teologo, il platonico, l'erudito, ci è l'italiano di quel tempo nello stato ordinario dello sue credenze e della sua cultura.

Dentro a questa cultura e contro a queste credenze venne ad urtare Cartesio. — La cultura non ha valore: del passato bisogna far tavola. Datemi materia e moto, ed io farò il mondo. Il vero to lo dà la scienza ed il



senso. — Cosa diveniva l'erudizione di Vico, la fisica di Vico, la metafisica di Vico? cosa divenivano le idee divine di Platone? e il *simplicissimum* di Ficino cosa diveniva? e il dritto romano, la storia, la tradizione, la filologia, la poesia, la rettorica, non era più buona a nulla? Nella violenta contraddizione Vico sviluppò le sue forze. Uscì del vago e del comune: trovò un terreno, un problema, un avversario. La sua erudizione si spiritualizzava. La sua filosofia si concretava. E si compivano l'una nell'altra.

Già non si perde negli accesserii: vode e investe subito la dottrina avversaria nella sua base. Vuole atterrare Cartesio, e con lo stesso colpo atterra tutta la nuova scienza, e non andando indietro, ma andando più avanti. La sua confutazione di Cartesio è completa, è l'ultima parola della critica. Ma la sua critica non è solo negativa: è creatrice; la negazione si risolve in un'affermazione più vasta, che tirasi appresso, come frammenti di verità, le nuove dottrine, e le alloga, le metto a posto. La nuova scienza, la scienza degli uomini nuovi, trova nella *Scienza nuova* il suo limite, e perciò la sua verità.

La nuova scienza, uscita da lotta religiosa e politica, è in uno stato di guerra contro il passato, e lo combatte sotto tutte le sue forme. La tradizione, l'autorità, la fede è il suo nemico, e cerca riparo nella forza e nella indipendenza della ragione individuale: gli universali, gli enti, le quiddità lo infastidiscono della metafisica, e cerca la sua base nella psicologia, nella coscienza; il soprannaturale, il sopramondano offende il suo intelletto adulto, e vi oppone lo studio diretto della natura, la fisica nel suo senso più generale, le scienze positive; al gergo scolastico cerca un antidoto nella precisione delle matematiche, nel metodo geometrico; ai misteri, alle cabale, alle scienze occulte, alle astrazioni oppone l'esperienza rischiarata dall'osservazione, la percezione chiara e distinta, l'evidenza della coscienza e del senso; alla società in quello stato di corruzione oppone l'uomo integro e primitivo, la natura dell'uomo, dalla quale cava i principi della morale e del dritto. Questo è lo spirito della nuova scienza: naturalismo e umanismo, fisica e psicologia. Cartesio, in maschera di Platone, porta la bandiera.

Ma non inganna Vico, che gli strappa la maschera. — Tu non sei che un epicureo. La tua fisica è atomistica, la tua metafisica è sensista, il tuo trattato *Delle passioni*



par fatto più per i medici che per i filosofi: segui la merale del piacere. — Combattendo Cartesie, la quistione gli si allarga, attinge nella sua essenza tutto il nuovo movimento. Anch'esso è un'astrazione. È un'ideologia empirica: idea vuota e vuoto fatto. L'importante non è di dire: io penso; la grande novità! (*De antiquissima italorum sapientia*, I, 12); ma è di spiegare come il pensiero si fa. L'importante nen è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatte si fa. Il vero non è nella sua immobilità, ma nel sue divenire, nel suo *farsi*. L'idea è vera, còlta nel sue farsi. Il pensiero è moto che va da un termine all'altro, è idea che si fa, si realizza come natura, e ritorna idea, si ripensa, si riconosce nel fatto. Perciò *verum et factum* (*ivi*, I, proemio), vero e fatto, sono convertibili; nel fatto vive il vero; il fatte è pensiero, è scienza; la storia è una scienza, e, come ci è una logica per il moto delle idee, ci è anche una logica per il moto dei fatti, una *storia ideale eterna, sulla quale corrono le storie di tutte le nazioni* (*Scienza Nuova seconda*, I, *De' principj*).

Ecce ribenedetta tradizione, autorità e fede; ecce filologia, storia, poesia, mitologia, tutta l'erudizione rientrata in grembo della scienza. La storia è fatta dall'uomo, come le matematiche, e perciò è scienza nen meno di quelle. È il pensiero che fa quello che pensa, è la *metafisica della mente umana*, la sua *costanza*, il suo processo di formazione secondo le leggi fisse del pensiero umano. Perciò la sua base non è nella coscienza individuale, ma nella coscienza del genere umano, nella ragione universale. I nuovi filosofi vegliono rifare il mendo co' lore principj assoluti, co' loro dritti universali. Ma nen sono i filosofi che fanno la storia, e il mondo non si rifà con le astrazioni. Per rifare la società non basta condannarla: bisogna studiarla e comprenderla. E questo fa la *Scienza nuova*.

A Vico non basta porre le basi: mette mano alla costruzione. Se la storia ha la sua costanza scientifica, se è fatta dal pensiero, com'è fatta? qual è il sue precesso di formazione? Che la storia sia una scienza, non era cesa nuova nella filosofia italiana. Alla storia formata dall'arbitrio divino e dal caso Machiavelli avea già contrapposta la forza delle cose, lo spirito della storia eterno e immutabile. L'intelletto universale di Bruno, la ragione che governa il mondo di Campanella rientrano nella stessa idea. Platone con le sue idee divine porgeva già il filo a Vice. L'importante era di eseguire il problema, il cui dato



era già pesto, era il trovar le leggi di questo spirito della storia, era il *probare per causas*, il generare la storia come l'uomo genera le matematiche, il fare la storia della storia, ciò che era fare una scienza nuova. Di questa storia ideale egli *ritrova le guise dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana* (Sc. N. Sec., I, De' Principi), cerca la base nella natura dell'uomo, doppio com'è, spirito e corpo. È una psicologia applicata alla storia. Stabilisce alcuni canoni psicologici, ch'egli chiama *Dignità* o principi. Il concetto è questo: che l'uomo, come essere naturale, opera per istinti, sotto la pressione dei suoi bisogni, interessi e passioni; ma ivi appunto si sviluppa come essere pensante, come Mente, sì che nelle sue opere più grossolane e corpulente ce n'è come un'immagine velata, il sentore. La quale immagine si fa più chiara, secondo che *la mente più si spiega*, in sino a che il pensiero si manifesta nella sua propria forma, opera come riflessione o filosofia (ivi, Dign., LIII). Questo, che è il corso naturale della vita individuale, è anche il corso naturale e la storia di tutte le nazioni, quando non ci sia interruzione o deviazione per violenza di casi estrinseca, come fu per Numanzia oppressa nel suo fiorire da' romani (Lib. V, Descr. del mondo antico). Perciò nelle nazioni ci è tre età: la divina, l'eroica e la umana. Precede lo stato selvaggio o di mera barbarie, dove l'uomo è servo del corpo e come una fiera vagante per la *gran selva della terra* (ivi, I, II, Del diluvio universale). La libertà è il "tenere in freno i moti della concupiscenza, che viene dal corpo, e dar loro altra direzione, che viene dalla mente ed è propria dell'uomo," (ivi, Conclusione dell'opera). Secondo che la mente si spiega, o si fa più intelligente, si sviluppa la libertà, prevale la ragione o l'umanità. La prima età ragionevole o socievole, l'età divina, sorse co' matrimoni o l'agricoltura, quando, *a' primi fulmini dopo l'universal diluvio* gli uomini "si umiliarono ad una forza superiore che immaginarono essere Giove, e tutte le umane utilità e tutti gli aiuti posti nella loro necessità immaginarono essere Dei," (ivi). Allora, rinunciando alla vaga venere, ebbero certe mogli, certi figli, e certe dimore: sorsero le famiglie governate da' *Padri con famigliari imperii ciclopici* (ivi). In questi regni famigliari, divenuti sicuro asilo contro i selvaggi o vaganti, riparavano i deboli e gli oppressi, che furono ricevuti in protezione, come clienti o famoli. Così si ampliarono i regni famigliari, o si spiegarono le *repubbliche erculee* sopra ordini naturalmente migliori per virtù eroiche (ivi): la pietà



verso gl'Iddii; la *prudenza*, o il consigliarsi coi divini auspicj; la *temperanza*, onde i concubiti umani o pudichi co' divini auspicj; la *fortezza*, uccider fiere, domar terreni; la *magnanimità*, il soccorrere a' deboli e a' pericolanti. In questi primi ordini naturali comincia la libertà o il primo spiegarsi della mente. Nacquo la corruzione. I *padri*, lasciati grandi per la religione e virtù do' loro maggiori e per le fatiche de' clienti, tralignarono: uscirono dall'ordine naturale, che è quello della giustizia, abusarono delle leggi di protezione e di tutela, tirannoggiarono: indi la ribollione doi clienti. Allora i padri delle famiglie si unirono con le loro attinenze in ordini contro di quelli, e, per pacificarli, con la prima legge agraria concessero il *dominio bonitario*, ritenendosi essi il *dominio ottimo*, o *sovrano famigliare*: onde nacquero le prime città sopra *ordini regnanti di nobili*, e l'*ordine civile* (Sc. N. Sec., I. V, Conclus.). Finirono i regni divini: cominciarono gli eroici. La religione fu custodita negli ordini eroici, e perciò gli auspicj e i matrimoni, e per essa religione furono de' *soli eroi* tutt'i *diritti* e tutto le *ragioni civili*. Ma *spiegandosi le umane menti* (*ivi*), le plebi intesero essere di ugual natura umana coi nobili, o vollero entrare anch'esse negli ordini civili delle città, essere sovrane nelle città. Finisce l'età eroica: comincia l'età umana, l'età della uguaglianza, la *repubblica popolare*, dove comandano gli ottimi non per nascita, ma per virtù. In questo stato della mente, agli uomini non è più necessario fare le azioni virtuose per *sensi di religione*, perchè la *filosofia* fa intendere le virtù nella loro *idea*; in forza della quale *riflessione*, quando anche gli uomini non abbiano virtù, almeno si vergognano de' vizi (*ivi*). Nasce la filosofia e l'eloquenza, insino a che l'una è corrotta dagli scettici, l'altra dai sofisti. Allora, corrompendosi gli Stati popolari, viene l'anarchia, il totale disordine, la peggiore dello tirannidi, che è la sfrenata libertà de' popoli liberi. I quali o cadono in servitù di un monarca, che rechi in sua mano tutti gli ordini e tutte le leggi con la forza delle armi; o diventano schiavi per *diritto natural delle genti*, conquistati con armi da nazioni migliori, essendo giusto che chi non sa governarsi da sè si lasci governare da altri che il possa, o che nel mondo governino sempre i migliori; o, abbandonati a sè, in quella folla di corpi vivendo in una solitudine d'animi e di voleri, seguendo ognuno il suo piacere e capriccio, con disperate guerre civili vanno a fare selve

delle città, e delle selve covili d'uomini, e in lunghi secoli di barbarie vanno ad *irrugginire le malnate sottigliezze degl'ingegni maliziosi* (ivi). Con questa barbarie della riflessione si ritorna allo stato selvaggio, alla barbarie del senso, e ricomincia con lo stess' ordine una nuova storia, si rifà lo stesso corso.

Questa è la *storia ideale eterna*, la logica della storia, applicabile a tutte le storie particolari. È in fondo la storia della Mente nel suo spiegarsi, come dice Vico, dallo stato di senso, in cui è come dispersa, sino allo stato di riflessione, in cui si riconosce e si afferma. L'operazione, con la quale l'intelletto giunge alla verità, è la stessa operazione con la quale l'intelletto fa la storia. Locke aveva il suo complemento in Vico. La teoria della conoscenza aveva il suo riscontro nella teoria della storia. Era una nuova applicazione della psicologia. Gli uomini operano secondo i loro impulsi e fini particolari; ma *i risultati sono superiori a' loro fini* (ivi), sono risultati mentali, il successivo progredire della mente nel suo spiegarsi. Perciò le passioni, gl'interessi, gli accidenti, i fini particolari sono non la storia, ma le occasioni, e gli strumenti della storia; perciò una scienza della storia è possibile. Machiavelli e Hobbes ti danno la storia occasionale, non la storia finale e sostanziale. La loro storia è vera, ma non è intera: è frammento di verità. La verità è nella totalità, nel vedere *cuncta ea, quae in re insunt, ad rem sunt affecta*: l'idea nella pienezza del suo contenuto e delle sue attinenze. Machiavelli è, non meno di Vico, un profondo osservatore de' fatti psicologici, è un ritrattista, ma non è un metafisico. La psicologia di Vico entra già nelle regioni della metafisica, ti dà le prime linee della nuova metafisica, fondata non sull'immobilità dell'Ente guardato nei suoi attributi, ma sul suo moto o divenire; perciò non descrizione o dimostrazione, come te la dava Aristotele e Platone, ma vero dramma, la storia dello spirito nel mondo. In questo dramma tutto ha la sua spiegazione, tutto è *allogato* (ivi, lib. I, *Lo stabilimento de' principj*), la guerra, la conquista, la rivoluzione, la tirannide, l'errore, la passione, il male, il dolore, fatti necessari e strumenti del progresso. Ciascuna età storica ha la sua guisa di nascere e di vivere, la sua natura, onde procede la forza delle cose, la *sapienza volgare* del genere umano, il senso comune delle genti, la forza collettiva. Non è l'individuo, è questa forza collettiva che fa la storia; e spesso i più celebrati indi-

vidui non sono che simboli e immagini, *caratteri poetici* di quella forza, come Zoroastro, Ercole, Omero, Solone. Cerchi un individuo, e trovi un popolo; cerchi un fatto, e trovi un'idea. Fabbro della storia è *l'umano arbitrio regolato con la sapienza volgare*. (Sc. N. Prima, lib. II, 3).

Rimaneva a dare la dimostrazione di questa storia ideale: dimostrare cioè che tutte le storie particolari sono, secondo quella, regolato da uno stesso corso d'idee, ubbidienti a un solo tipo. La prova poteva crearla *a priori* nella logica stessa dello spirito nol suo spiegarsi. Lo spirito si estrinseca in conformità della sua natura, in che è la sua logica, la legge del suo divenire: e quel divenire è appunto la storia. Ma Vico, appena adombrate le prime linee della nuova metafisica, si arresta sulla soglia, e ritorna erudito, e cerca la prova *a posteriori*, consultando tutte le storie o cercando in tutte il suo corso, il suo sistema, e non solo nelle grandi linee, ma ne' più minuti accidenti. Impresa titanica di erudizione e critica italiana. E s'immerge tra' rottami dell'antichità (Sc. N. Sec., lib. I, Dign., XXVIII), e raccoglie i minimi frammenti, e li anima, *intus legit*, li fa corpi interi; ricostituisce la storia reale a immagine della sua storia ideale. È il mondo guardato da un nuovo orizzonte, riereato dalla critica e dalla filosofia, e con la sua originalità scolpita in quella potente forma, lapidaria e metaforica, come una legge delle dodici tavole. Cerca tra quei rottami la prova della scienza nuova, e scopre per via nuove scienze. Lingua, mitologia, poesia, giurisprudenza, religioni, culti, arti, costumi, industrie, commercio, non sono fatti arbitrari, sono fatti dello spirito, le scienze della sua scienza. Cronologia, geografia, fisica, cosmografia, astronomia, tutto si rinnova sotto questa nuova critica. Ad ogni passo senti il grido trionfale del gran creatore: — ecco una nuova scoperta! — Alla metafisica della mente umana, filosofia dell'umanità o delle idee umane, onde scaturisce una giurisprudenza, una morale e una politica del genere umano, corrisponde la logica, *fas gentium*; una scienza dell'espressione di esse idee, la filologia. Ecco dunque una scienza delle lingue e de' miti e delle forme poetiche, una lingua del genere umano, una teoria dell'espressione ne' miti, ne' versi, nel canto, nelle arti. E come teoria e scienza non è che *natura delle cose*, e la natura delle cose è nelle *guise di lor nascimenti*; l'uomo ardito, sgombrò lo spirito d'ogni idea anticipata e fidato al solo suo intendere, si addentra nelle origini dell'umanità, guaste



dalla doppia boria delle nazioni e de' detti (*ivi, Dign., II*); e tu assisti alla prima formazione delle società, de' governi, delle leggi, de' costumi, delle lingue; vedi nascere la storia di entro la mente umana, e svilupparsi logicamente da' suoi elementi o principi, *religione, nozze, sepolture* (*ivi, Idea dell'opera*), svilupparsi sotto tutte le forme, come governo, come legge, come costume, come religione, come arte, ocine scienza, come fatto, come parola. La sua grande erudizione gli porge infiniti materiali, cho interpreta, spiega, alloga, dispone, secendo i bisogni della sua costruzione; audace nelle etimologie, acuto nelle interpretazioni e ne' confronti, siourissimo nei suoi procedimenti o nelle sue conclusioni, e cen l'aria di chi scopre ad ogni tratto nuovi mondi, tenendo sotto i piedi le tradizioni o le storie volgari. Così è nata questa prima storia dell'umanità, una specie di *Divina commedia*, che dalla *gran selva della terra* per l'inferno del puro sensibile, si va realizzando tra via sino all'età umana della riflessione o della filosofia; irta di forme, di miti, di etimologie, di simboli, di allegorie, o non meno grande che quella; pregna di presentimenti, di divinazioni, d'idee scientifiche, di veri e di scoperte: opera di una fantasia concitata dall'ingegno filosofico e fortificata dall'erudizione, che ha tutta l'aria di una grande rivelazione.

È la *Divina commedia* della scienza, la vasta sintesi, che riassume il passato o apre l'avvenire, tutta anooora ingombra di vecchi frantumi, dominati da uno spirite nuovo. Platonico e cristiano, continuatore di Ficino e di Pico, uno di spirito con Torquato Tasso, Vice non comprende la Riforma, e non i tempi nuovi, e vuol cencerdaro la sua filosofea con la teologia, e la sua erudizione con la filosofia, costruire un'armonia sociale come un'armonia provvidenziale. La sua metafisica ha sotto i piè il globo, e gli occhi estatici in su verso l'occhio della Provvidenza, onde le piovono i raggi delle divine idee (*ivi, ivi*). Vuole la ragione, ma vuole anche l'autorità, e non certo degli *addottrinati* (*ivi, I, I, Lo stab. de' princ.*), ma del genere umano; vuole la fede e la tradizione; anzi fede e tradizione non sono che essa medesima la ragione, *sapienza volgare*. Tale era l'uomo formato nella biblioteca di un convento; ma, entrando nel mondo de' viventi, lo spirito nuovo l'incalza, e, combattendo Cartesie, subisce l'influenza di Cartesio. Era impossibile che un uomo d'ingegno non dovesse sentirsi trasformare al contatto dell'ingegno. Tutto dietro a costruir la sua scienza, gli si affaoia il *de omnibus*

*dubitandum* ed il *cogito*. "In meditando i principi di questa Scienza, dobbiamo.... ridurci in uno stato di una somma ignoranza di tutta l'umana o divina erudizione, come se per questa ricerca non vi fossero mai stati per noi nè filosofi nè filologi,, perchè l'animo non sia "turbato e distolto dalle comuni invecchiate anticipazioni,, (Sc. N. P., 1. I, 11). Parole auree, che sembrano tolte da una pagina del *Metodo*. E in questa ignoranza cartesiana, qual è l'*unica verità*, che fra tante dubbiezze non si può mettere in dubbio, ed è perciò la *prima di siffatta scienza?* È il *cogito*, è la mente umana. "Poichè.... il mondo delle gentili nazioni.... è.... fatto dagli uomini, i di lui principi si debbono ritrovare dentro la natura della nostra mente umana o nella forza del nostro intendere,, (ivi, ivi). La Provvidenza e la metafisica, che guarda in lei, sono nel gran quadro un semplice antecedente, o, com'egli dice, un'anticipazione, un convenuto e non dimostrato: il quadro è la mente umana nella natura e nell'ordine della sua esplicazione, la mente umana delle nazioni, la storia delle umane idee. La Provvidenza regola il mondo, assistendo il libero arbitrio con la sua grazia ed oltrepassando nei suoi risultati i fini particolari degli uomini; ma questi risultati provvidenziali non sono più miracolo, sono scienza umana, sono lo *schiarire delle idee*, lo *spiegarsi della mente*. Come Bruno, Vico canta la Provvidenza e narra l'uomo: non è più teologia, è psicologia. Provvidenza e metafisica sono di lontano, come sole o cielo, nello sfondo del quadro: il quadro è l'uomo e la sua luce, la sua scienza è in lui stesso, nella sua mente. La base di questa scienza è moderna: ci è Cartesio col suo scetticismo e col suo *cogito*. Ben talora, portato dall'alto ingegno speculativo, spicca il volo verso la teologia e la metafisica; ma Cartesio è là che lo richiama e lo tiene stretto ne' fatti psicologici. Nel quale studio del processo della mente negl'individui e ne' popoli fa osservazioni così profondo e insieme così giuste, che ben si sente il contemporaneo di Malebranche, di Pascal, di Locke, di Leibnizio, il più affine al suo spirito, e ch'egli chiama "il primo ingegno del secolo,, (Lett. al Gaeta, sett. 1737). Nè solo è moderno nella base, ma nelle conclusioni, mostrando nell'ultimo spiegarsi della mente vittoriosi i principi de' nuovi filosofi. Perchè corona della sua epopea storica è lo spiritualizzarsi delle forme, il trionfo della filosofia o della mente nella sua *riflessione*, la fine delle aristocrazie, e perciò de' feudi e della servitù, la libertà e l'uguaglianza di tutte



le classi, come stato delle società *ingentilite* e *umane*, come ultimo risultato della coltura. È la teocrazia e l'aristocrazia conquise dalla democrazia per il naturale spiegarsi della mente, è l'affermazione e la glorificazione dello spirito nuovo. Ma qui appunto Vico se ne spicca e rimane solo in mezzo al suo secolo. Posto tra il mondo della sua biblioteca, biblico-teologico-platonico, e il mondo naturale di Cartesio e di Grozio, due assoluti, e impenetrabili come due solidi, e che si scomunicavano l'un l'altro, cerca la conciliazione in un mondo superiore, l'idea mobilizzata o storica, e in una scienza superiore, la critica, l'idea analizzata e giustificata nei momenti della sua esistenza, la scienza uscita dall'assolutezza e rigidità del suo dogmatismo e mobilizzata come il suo contenuto. La critica è rifare con la riflessione quello che la mente ha fatto nella sua spontaneità. È la mente *spiegata* e *schiarita*, che si riflette sulla sua opera e vi trova se stessa nella sua identità e nella sua continuità: è la coscienza dell'umanità. In questo mondo superiore tutto si muove o tutto si riconcilia e si giustifica; i principi, che i nuovi filosofi predicavano assoluti o perciò applicabili in ogni tempo e in ogni luogo o coi quali danzavano tutto il passato, si riferiscono a stati sociali di certe epoche e di certi luoghi; ed i principi contrari, appunto perchè in certi tempi hanno governato il mondo e sono stati *comportevoli*, sono veri anch'essi, come anticipazioni e vestigi de' principi nuovi. Perciò il criterio della verità non è l'idea in sé, ma l'idea come si fa o si manifesta nella storia della mente, il senso comune del genere umano, ciò che egli chiama la filosofia dell'autorità. Qui Vico avea contro di sé Platone e Grozio, il passato e il presente. La malattia del secolo era appunto la condanna del passato in nome dei principi astratti, come il passato condannava esso in nome di altri principi astratti. Vico ora come chi, vivuto solitario nel suo gabinetto, scenda in piazza d'improvviso, e vegga gli uomini concitati, co' pugni tesi, pronti a venire alle mani. A lui quegli uomini debbono sembrare de' pazzi da catena. — A che tanto furore contro il passato? il quale, appunto perchè è stato, ha avuto la sua ragione d'essere. E poniamo pure sia tutto cattivo, credete di poter distruggere con la forza l'opera di molti secoli? I vostri principi! ma credete voi che la storia si fa da filosofi e co' principi? La vostra ragione! ma ci è anche la ragione degli altri, uomini come voi e che sanno ragionare al pari



di voi. E poi, un po' di rispetto, io credo, si dee pure all'autorità; e non parlo di tanti dottori, ne' quali non avete fede; parlo dell'autorità del genere umano, al quale, se uomini siete, non potete negar fede. Un po' meno di ragione e un po' più di senso comune. — Un discorso simile sarebbe parsa una stranezza a quegli uomini pieni di odio e di fede. E qualcuno poteva rispondergli: — Fatti in là, e sta fra le tue nuvole, e non venire fra gli uomini, chè non te ne intendi. Il passato tu lo hai studiato su' libri: è la tua erudizione. Ma il passato è per noi cosa reale, di cui sentiamo le punture ad ogni nostro passo. Il fuoco ci scotta, o tu ci vuoi provare che, perchè è, ha la sua ragion di essere. Lascia prima che noi lo spengiamo, e poi ci parla della sua natura. Quando oi avremo tolto di dosso cotesto passato, nostro martirio e de' padri nostri, forse allora potremo essere giusti anche noi e gustar la tua critica. — Vico rimase solo nel secolo battagliero; e quando la lotta ebbe fine, si alzò come iride di pace la sua immagine su' combattenti, e comunicò la parola del nuovo secolo: *Critica*. Non più dommatismo, non più scetticismo: *Critica*. Nè altro è la storia di Vico che una critica dell'umanità: l'idea vivente fatta storia, e, nel suo eterno peregrinaggio, seguita, compresa, giustificata in tutt'i momenti della sua vita. I princípi, come gl'individui e come la società, nascono, crescono e muoiono, o piuttosto, poichè niente muore, si trasformano, pigliando forme sempre più ragionevoli, più conformi alla mente, più ideali. Indi la necessità del progresso, insita nella stessa natura della mente, la sua fatalità. La teoria del progresso è per Vico come la terra promessa. La vede, la formula, stabilisce la sua base, traccia il suo cammino, diresti che l'indica col dito; e quando non gli resta a fare che un passo per giungervi, la gli fugge dinanzi, e riman ohiuso nel suo corchio e non sa uscirne. Poneva le promesse e gli fuggiva la conseguenza. Gli è perchè, profondo conoscitore del mondo greco-romano, non seppe spiegarsi il medio evo e non comprese i tempi suoi, parendogli indizio di decadenza e dissoluzione quella vasta agitazione religiosa e politica, in oui era la crisi e la salute. D'altra parte, lui, che negava l'esistenza di Omero, non osò sottoporre alla sua critica il mito di Adamo e le tradizioni bibliche e il dogma della Provvidenza e la missione del cristianesimo, lasciando grandi ombre nelle sue pitture. Vedi la coscienza moderna



rilucere nel mondo pagano, ardita nelle sue negazioni e nelle sue spiegazioni, e, quando sta per entrare nel mondo inquieto e appassionato de' vivi, chiudere gli occhi per non vedere. Ciò che è proprio de' grandi pensatori: aprire le grandi vie, stabilire le grandi promesse, e lasciare a' discepoli le facili conseguenze. Come Cartesio, Vico non indovinò i formidabili effetti che doveano uscire dalle sue speculazioni; Cartesio avrebbe rinnegati per suoi Spinoza e Locke; e Vico Condorcet, Herder ed Hegel; peichè si occupa più degli antichi che de' moderni, più de' morti che de' vivi, i vivi lo dimenticarono. La sua *Scienza* parve più una curiosa stranezza di erudito che una profonda meditazione di filosofo, e non fu presa sul serio.

Intanto il secolo camminava con passo sempre più celere, tirando le conseguenze dalle premesse poste nel secolo decimesettimo. La scienza si faceva pratica e scendeva in mezzo al popolo. Non s'investigava più: si applicava e si divulgava. La forma usciva dalla calma scientifica e diveniva letteraria; le lingue volgari cacciavano via gli ultimi avanzi del latino. Il trattato e la dissertazione divenivano memorie, lettere, racconti, articoli, dialoghi, aneddoti; forme scolastiche e forme geometriche davano luogo al discorso naturale, imitatore del linguaggio parlato. La scienza prendeva aria di conversazione, anche negli scrittori più solenni, come Buffon e Montesquieu: conversazione di uomini colti in sale eleganti. Per dirla con Vico, la *sapienza riposta* diveniva *sapienza volgare*, e, scendendo nella vita, prendeva le passioni e gli abiti della vita: ora amabile e spiritosa, come in Fontenelle; era limpida, scorrevole, facile, come in Condillae e in Elvezio; ora retorica e sentimentale, come in Diderot. Il dritto naturale di Grozio generava il *Contratto sociale*, la società era dannata in nome della natura, e l'erudita dissertazione di Grozio ruggiva nella forma ardente e appassionata di Rousseau. Lo scetticismo un po' impacciato di Bayle, velato fra tante cautele oratorie, si apriva alla schietta e gioiosa malizia di Voltaire. L'erudizione o la dimostrazione gittavano le loro armi pesanti e divenivano un amabile senso comune. La scienza diveniva letteratura, e la letteratura a sua volta non era più serena contemplazione: era un'arma puntata. Tragedie, commedie, romanzi, storie, dialoghi, tutto era pensiero militante, che dalle alte cime della speculazione scendeva in piazza tra gli uomini, e si prepagava a tutte



le classi e si applicava a tutte le quistioni. Le sue forme, filosofia, arte, critica, filologia, erano macchine di guerra, o la macchina più formidabile fu l'*Enciclopedia*. Condorcet proclamava il progresso. Diderot proclamava l'ideale. Elvezio proclamava la natura. Rousseau proclamava i dritti dell'uomo. Voltaire proclamava il regno del senso comune. Vattel proclamava il dritto di resistenza. Smith glorificava il lavoro libero. Blakstone rivelava la *Carta* inglese. Franklin annunciava la nuova Carta all'Europa. La società sembrava un caos, dove la filosofia doveva portare l'ordine e la luce. Una nuova coscienza si formava negli uomini, una nuova fede. Riformare secondo la scienza istituzioni, governi, leggi e costumi, era l'ideale di tutti, era la missione della filosofia. I filosofi acquistarono quella importanza che ebbero al secolo decimosesto i letterati. Maggiore era la fede in questo avvenire filosofico, e più viva era la passione contro il presente. Tutto era male, e il male era stato tutto opera maliziosa di preti e di re, nell'ignoranza de' popoli. *Superstizione, pregiudizio, oppressione* erano le parole che riassumevano innanzi alle moltitudini tutto il passato. *Libertà, uguaglianza, fraternità umana* erano il Verbo che riassumeva l'avvenire. Tutto il moto scientifico, dal secolo decimosesto in qua, aveva acquistata la semplicità di un catechismo. La rivoluzione ora già nella mente.

Che cosa era la rivoluzione? Era il Rinnovamento che si scioglieva da ogni involucre classico e teologico, e acquistava coscienza di sè, si sentiva tempo moderno. Era il libero pensiero che si ribellava alla teologia. Era la natura che si ribellava alla forza occulta e cercava ne' fatti la sua base. Era l'uomo che cercava nella sua natura i suoi dritti e il suo avvenire. Era una nuova forza, il popolo, che sorgeva sulle rovine del Papato e dell'Impero. Era una nuova classe, la borghesia, che cercava il suo posto nella società sulle rovine del clero e dell'aristocrazia. Era la nuova Carta, non venuta da concessioni divine o umane, ma trovata dall'uomo nel fondo della sua coscienza, e proclamata in quella immortale *Dichiarazione de' dritti dell'uomo*. Era la libertà del pensiero, della parola, della proprietà e del lavoro, l'uguaglianza de' dritti e de' doveri. Era la fine de' tempi divini ed eroici e feudali, il rivelarsi di quella *età umana*, così ammirabilmente descritta da Vico. Il medio evo finiva: cominciava l'evo moderno.

E che cosa era questa vecchia società, soprapposta a



tutto il resto? Ci era alla cima il Papato assoluto e la monarchia assoluta, che si pretendevano amendue di dritto divino ed erano stampati sullo stesso modello. Il papato pretendeva ancora al dominio universale, ma in parola e conscio della scemata possanza. Pur si facea valere mediante i gesuiti, e mantenea vigorosamente la sua influenza e la sua giurisdizione in tutti gli Stati. Come re, il papa governava in modi così assoluti come tutti i monarchi. L'assolutismo dominava in tutta Europa. Quello che era la corte romana al Cinquecento, erano allora tutte le corti: scostumatezza, dissipazione, ignoranza. I conventi, screditati, chiamati covi del vizio, asilo dell'ozio e dell'ignoranza. Il Clero, scemato di coltura e di riputazione, aumentato di numero e di ricchezza. I vescovi, adulatori in corte, tiranni nelle diocesi, signori feudali. I nobili, a' piedi del trono e coi piedi sopra i vassalli. Altare e trono, appoggiati sul Clero e sulla Nobiltà: lì era la libertà, lì era il dritto; tutto il resto era poco meno che cosa, e valeva assai poco. La fonte del dritto era nella concessione papale o sovrana: era investitura, privilegio, immunità, esenzione. Le leggi erano un caos. Leggi romane, longobarde, canoniche, feudali, usi, costumanze. Un altro caos erano le imposte. Ce n'erano del papa, del Clero, de' baroni, del re, sotto molti nomi e molte forme. Che cosa era il popolo? Materia *taillable et corveable à merci*. Nessuna sicurezza per le proprietà e le persone, nessuna protezione nelle leggi, nessuna guarontigia nei giudizi, segrete le procedure, sproorzionate e arbitrarie le pene. Si può dire di quella vecchia società quello che allora già si diceva della proprietà feudale. Era *mano-morta* l'uomo così immobilizzato, come la terra. La palude non era solo nel territorio, era nel cervello.

Dirimpetto a queste classi privilegiate, cristallizzate dal dommatismo, cioè a dire da un complesso d'idee ammesse per tradizione e fuori di ogni discussione, sorgeva lo scetticismo della borghesia, che tutto ponea in dubbio, di tutto facea discussione. La borghesia facea in grandi proporzioni quello che prima compirono i comuni italiani. Era il *medio ceto*, avvocati, medici, architetti, letterati, artisti, scienziati, professori, prevalenti già di coltura, che non si contentavano più di rappresentanze nominali e volevano il loro posto nella società. Non è già che si affermassero anch'essi come classe e volessero privilegi. Volevano libertà per tutti,



uguaglianza di dritti e doveri, parlavano in nome di tutto il popolo. Qui era il progresso. Ma nel fatto erano essi la classe predestinata, e, in buona fede, parlando per tutti, lavoravano per sè. La loro arma di guerra era lo scetticismo. Alla fede e all'autorità opponevano il dubbio e l'esame. Oggi è moda deklamare contro lo scetticismo. Pure non dobbiamo dimenticare che di là usò l'emancipazione del pensiero umano. Esso cancellò l'intolleranza religiosa, la credulità scientifica o la servilità politica.

Il movimento, che usciva dalle fila della borghesia, non era solo popolare, cioè nelle sue idee e nelle sue tendenze comune a tutte le classi, ma era ancora cosmopolitico, o, come si dice oggi, internazionale. L'accento era umano, più che nazionale. L'America e l'Europa si abbracciavano in un linguaggio che esprimeva idee e speranze comuni: lo svizzero, l'olandese, il francese, il tedesco, l'inglese parevano nati nello stesso paese, educati alle stesse idee. Il movimento era universale nel suo obbiettivo e nel suo contenuto. L'obbiettivo erano tutte le classi e tutte le nazioni. Il contenuto era non solo una riforma religiosa, politica, morale o civile, ma un radicale mutamento nelle stesse condizioni economiche della società, ciò che oggi direbbero riforma sociale, correndo nel suo lirismo sino alla comunione de' beni. Nato dal costante lavoro di tre secoli, il movimento per la sua universalità conteneva in idea o in germe tutta la storia futura del mondo per il corso di molti secoli. Pure, ciò, che era appena un principio, sembrava esser la fine: tanto pareva cosa facile effettuare di un colpo tutto il programma.

Dove il movimento si mostrava più energico e concentrato e di natura assolutamente cosmopolitica, era in Francia. Ed essendo la lingua francese già molto divulgata, la propaganda era irresistibile. Nelle altre nazioni appariva appena, e nelle sue forme più modeste.

La forma più temperata di questo movimento era l'antica lotta tra Papato e Impero, divenuta lotta giurisdizionale tra la corte romana e le menarchie. In questo terreno i novatori avevano per sè i principi, e all'ombra loro spandevano le nuove idee. I giureconsulti stavano per antica tradizione co' principi, e difendevano i loro diritti contro la Chiesa con una dottrina ed un acume non scevro di sottigliezza sofistica: erano i liberali di quel tempo, e fu loro opera che le nuove idee si dilatassero nella classe



colta. Nel campo avverso erano i gesuiti, inframmettenti, intolleranti, che invelenivano la lotta e ne allargavano le proporzioni. Erano essi lo sprone che stuzzicava l'ingegno. In quel contrasto si formò Paolo Sarpi; da quel contrasto uscirono le *Provinciali* di Pascal e il giansenismo e la scuola di Portoreale e le libertà gallicane, preludi di quel movimento che prendeva allora in Francia proporzioni così vaste. Ma in Italia il movimento, iniziato con tanta larghezza e ardore nel Cinquecento, arrestato o snaturato dalla reazione trentina, si manteneva ancora in quella forma: era lotta giurisdizionale tra papa o principi. Il pensiero era ito molto innanzi, ma in pochi o tra pochi; ci erano fantasie solitarie; mancava l'eco, non ci era ancora la moltitudine. Ma il movimento, in quella forma così circoscritta, guadagnava terreno e costituiva un vero partito politico, intorno al quale stava schierata tutta la borghesia. Era un liberalismo a buon mercato, via a fortuna o favori principeschi, quando rimaneva in quei limiti, e, attaccando curia e gesuiti, si mostrava riverente al papa o alla Chiesa. In Napoli la coltura avea preso questo aspetto; e mentre il buon Vico fantasticava una storia dell'umanità e andava col pensiero così lungi, fervea la lotta giurisdizionale, dov'erano principali attori giureconsulti eminenti: Capasso, D'Andrea, Aulisio, Argento, Pietro Giannone. I gesuiti cercavano appoggio nell'ignoranza popolare, e li predicavano empì e nemici del papa. L'avevano principalmente contro il Giannone, e tanto gli aizzarono contro il minuto popolo, che fu più volte a rischio della vita. Scomunicato dall'arcivescovo per aver lasciato stampar la sua *Storia* senza il suo permesso, riparò a Vienna, nè osò più tornare a Napoli, ancorchè l'arcivescovo ci avesse avuto torto e fosse stata ritrattata la scomunica. I giureconsulti sostenevano bastare per la stampa la licenza regia, non avere alcun valore la proibizione ecclesiastica ed essere invalide le scomuniche senza fondamento di ragione. Era il libero esame applicato alla giurisdizione e agli atti ecclesiastici. E ci era sotto altro: lo spirito laico che si ridestava, e lo spirito borghese che si annunziava, il medio ceto, che all'ombra del principe, intorcesato anche lui nella lotta, si faceva valere così contro la Nobiltà come, e più, contro il Clero.

Da questa lotta uscì la *Storia civile del regno di Napoli*, e più tardi il *Triregno*, di Pietro Giannone. La *Storia* per



la sua universalità fu tradotta in molte lingue, riguardando principalmente la quistione giurisdizionale, ardente in tutti gli Stati cattolici. Giannone lasciò gli argomenti e venne a' fatti, prendendo il potere temporale fino nelle origini e seguendolo no' suoi ingrandimenti e nelle sue usurpazioni. È una requisitoria, tanto più formidabile quanto maggiore è la calma dell'esposizione istorica e l'imparzialità continuamente ostentata dell'erudizione e della dottrina. Non mancano sarcasmi e punture, ma protesta sempre che è contro gli abusi e le esorbitanze, e affetta il maggior rispetto verso le istituzioni. Vedi prominente l'universalità della Chiesa, tutta la comunione dei fedeli, insino a che sorge usurpatore l'episcopato, assorbito a sua volta dal papato. Il concetto è questo: che il dritto è nella universalità de' fedeli: è la democrazia applicata alla Chiesa. Ma il concetto democratico è annacquato in quest'altro: che i principi, come capi della società laica, hanno ereditato i suoi dritti. Il popolo sparisce, ed entra in scena Cesare con quel famoso motto: — Date a Cesare quel che è di Cesare. — I gesuiti ritorcevano l'argomento, sostenendo che la fonte del dritto non è ne' principi, ma ne' popoli. Così democratizzavano i gesuiti per difendere il papato, e democratizzavano i giannonisti per combattere il papato. Erano inconseguenti gli uni e gli altri, e la vera conseguenza doveva tirarla il popolo contro il papato e la monarchia assoluta. S'immagini quale propaganda inconscia facevano. Era facile conchiudere che, se la fonte del dritto è nel popolo, sovrana legittima è la democrazia, l'universalità de' fedeli e l'universalità dei cittadini. Il vero padrone metteva il capo fuori, salutando gesuiti e giannonisti come suoi precursori, benemeriti tutti e due, perchè lavoravano gli uni a scalzare il principato assoluto, gli altri a scalzare il papato assoluto. Erano istrumenti della Provvidenza, avrebbe detto Vico, la quale tirava dall'opera loro risultati superiori a' loro fini.

Si era sempre parlato dell'età primitiva della Chiesa. Una immagine confusa ne rimaneva alle moltitudini, come dell'età dell'oro. Dante, Machiavelli, Sarpi, Campanella, richiamavano la Chiesa a quei tempi evangelici, più conformi alla purità del Vangelo. Quello era anche il cavallo di battaglia per gli eretici. Ecco quella età divenuta storia particolareggiata, accertata e in buono e chiaro volgare nelle pagine del Giannone. I primi tre secoli della Chiesa



sono descritti coll'immaginazione volta alla Chiesa di quel tempo. Scrittore e lettore facevano il paragone. Di mozzo alla narrazione germogliava l'allusione, la confutazione, l'epigramma. Allora la gerarchia era molto semplice, e non ci erano cho vescovi, preti e diaconi; e i preti non erano soggetti a' vescovi, ma erano il loro senato, i loro consiglieri; o alla cima non ci era nessuno che comandasse: comandava il Sinodo, l'assemblea de' vescovi. La legge era la Sacra Scrittura; i provvedimenti presi nei Sinodi orano semplici regolamenti per l'amministrazione delle chiese; e non ci era la ragion canonica: "la quale... col lungo correr degli anni, emula della ragion civile, inneggiata da' romani pontefici, ardi non pur pareggiare, ma interamente sottomettersi le leggi civili," (*Storia civile*, I, XI, 5). La Chiesa non avea alcuna giurisdizione: la sua giustizia era chiamata *notio*, *judicium*, *audientia* non *jurisdictio* (I, XI, 7); ed era censura di costumi o arbitrato volontario. Clero e popolo eleggevano i vescovi, e ancho nell'elezioni de' preti e dei diaconi clero e popolo vi avevano lor parte. La Chiesa vivea di offerte volontario: non avea stabili e non decime. Ciò che soverchiava si dava a' poveri. Tale era la Chiesa primitiva; "ma assai mostruosa e con più strane forme sarà mirata noll'età meno a noi lontane, quando, non bastandole d'aver in tante guise trasformato lo stato civile e temporale de' principi, tentò anoho di sottoporre interamente l'imperio al sacerdozio," (I, XI, 8). I monaci erano pochi, solitari, o religiosi; ma la corruzione venne subito, e "non senza stupore scorgerassi come in queste nostro provincie abbiano potuto germogliar tanti e sì vari ordini, fondandosi sì numerosi e magnifici monasteri, che ormai occupano la maggior parte della repubblica e de' nostri averi, formando un corpo tanto considerabile, cho ha potuto mutar lo stato civile e temporale di questo nostro reame," (II, VIII, 1). Come non avea la Chiesa giustizia contenziosa nè giurisdizione, così non avea foro nè territorio; perchè ciò "non dipende dalle chiavi, nè è di diritto divino, ma... di diritto umano e positivo, procedendo dalla concessione o permissione de' prinioipi temporali," ai quali solamente "Dio ha dato in mano la giustizia," come dice il Salmista: "*Deus judicium suum regi dedit*," (II, VIII, 3). Nè avea potere d'imponer pene afflittive di corpo, d'osilio, e molto meno di mutilazione di membra o di morte; e ne' delitti più gravi di eresia toccava ai principi di punire con tem-



porali pene i delinquenti. Degli abusi della Chiesa spettava il rimedio a' principi, che facevano leggi per porvi freno, specialmente per gli acquisti de' beni temporali; e "i Padri della Chiesa", come sant'Ambrogio e san Girolamo, "non si dovevano di tali leggi, nè che i principi non potessero stabilirle, nè lor passò mai per pensiero che per ciò si fosse offesa l'immunità o libertà della Chiesa (II, VIII, 4). Federico II proibì l'acquisto de' beni stabili alle chiese, monasteri, templari ed altri luoghi religiosi. "Ma, essendosi nel tempo degli Angioini introdotte presso di noi altre massime, che persuasero non potere il principe rimediare a questi abusi, o riputata perciò la costituzione di Federico empia ed ingiuriosa all'immunità delle chiese, si ritornò ai disordini di prima. E se la cosa fosse stata ristretta a que' termini, sarebbe stata comportabile; ma da poi si videro le chiese o i monasteri abbondare di tanti stati e ricchezze, ed in tanto numero, che piccola fatica resta loro d'assorbire quel poco ch'è rimasto in potere de' secolari.", (II, VIII, 4). Il potere temporale *appartiene allo stato in corpo*; ma i principi hanno guadagnata e ottenuta la signoria in tutt'i paesi del mondo. E, se il romano pontefice e i prelati della Chiesa hanno potenza temporale, non è già "perchè fosse stata prodotta dalla sovranità spirituale, e fosse una delle sue appartenenze necessarie, ma si è da loro acquistata di volta in volta per titoli umani, per concessioni di principi o per prescrizioni legittime, non già *apostolico iure*, come dice san Bernardo: *nec enim ille tibi dare, quod non habebat, potuit*", (I, XI).

Questo quadro della Chiesa primitiva, accompagnato con tali riscontri, ti dà come in iscorcio tutto il processo della storia. La lotta tra le leggi canoniche e le civili è come il centro di un vasto ordito, che abbraccia tutta la storia della legislazione, illuminata dalla storia de' governi o delle mutazioni politiche. Vico o Giannone erano contemporanei. Giannone era di otto anni più giovane. Ma non parlano l'uno dell'altro, come non si conoscessero. Pure lavoravano su di un fondo comune, le leggi, e riuscivano per diversa via alle stesse conclusioni. L'uno era il filosofo, l'altro lo storico del mondo civile. Tutti e due avvocati mediocri, profondi giureconsulti. Vico si tenea alto nelle sue speculazioni filosofiche e nello sue origini, e non scendeva in mezzo agl'interessi e alle passioni, e passò inosservato. Ma grandissima fu la fama e l'influenza dell'altro,



perchè scende nelle quistioni più delicate di quel tempo, ed è scrittore militante, animato dallo stesso spirito de' combattenti. Parla arditamente, e già con quel motteggio che era proprio del secolo: sente dietro di sé tutta la sua classe e tutti gli uomini colti. La persecuzione fece di lui un eroe, lo confermò nella sua via, lo spinse fino al *Tri-regno*, la più radicale negazione del papato e dello spiritualismo religioso a volerne giudicare da' sunti. Il manoscritto fu seppellito negli archivi dell'Inquisizione. Il suo motto era: — *bisogna demolire il regno celeste*. — Non gli basta più la polizia ecclesiastica: vuole colpire il papato nella sua radice, rompendo il legame che stringe gli uomini al cielo. Fa perciò una storia del regno celeste, come prima avea fatto una storia delle leggi ecclesiastiche; e, come questa è il centro di un quadro più vasto, quella è il centro di un quadro che abbraccia tutta l'umanità. Mostrare i dogmi nella loro origine, nelle loro alterazioni, nella loro negazione, scuotere la fede nel dogma della risurrezione degli uomini: questo fa con grande erudizione e con sottili considerazioni. Ma l'ambiente in Italia non era ancora tale che vi potessero trovar favore idee così radicali, elaborate a Vienna e a Ginevra. La coltura avea sviluppato l'ingegno, ma non avea ancora formato il carattere. In Giannone stesso l'uomo era inferiore allo scrittore. Nè i tempi erano così feroci nella persecuzione e così assoluti nella proibizione, che rendessero possibili le disperate resistenze sino al martirio. Ci era una mezza libertà, e perciò una mezza opposizione. Ci era il liberalismo del medio ceto, rivolto contro i baroni e i chierici, favorito dal Sovrano, e perciò in certi limiti cortigiano, ipocrita, e, come si dice oggi, in guanti gialli. Un saggio delle idee di quel tempo e di questo modo di opposizione ce lo dà il seguente brano di uno scrittore napoletano di quella età: "La giusta idea che fossero i chierici ministri del regno del cielo gli avea esentati da tutt'i pesi del regno della terra; e la cura destinata loro delle anime e del culto divino gli ha oltre misura arricchiti di beni e privilegi in questo mondo. Non è già nostra intenzione di diminuire in nulla la vantaggiosa opinione del clero presso il popolo: quei ministri della religione li rispettiamo nel fondo del cuore. La religione è *una delle prime leggi fondamentali dello Stato*; e il senso di tali leggi non deve mai fare l'oggetto della discussione del semplice cittadino.



Al consiglio del Sovrano appartiene il decidere delle loro inutilità e vantaggi; siccome la sua suprema potestà non crea o depone i ministri, non fissa o sospende l'esercizio, i riti, le funzioni, ne spiega o vela le dottrine, o le vendica, allora ed abroga, oonformemente a' lumi che su di ciò la *Divinità*, di cui è il rappresentante, gl'ispira. Dico la *Divinità*, perchè altrimenti cho significherebbe quel *Dei gratia Rex?* Ascoltaro o ubbidire, ecco in questo caso il dovere del suddito. Ma la religione, e soprattutto la vera religione, ordina agli uomini di amarsi, vuole che ciaschedun popolo abbia le migliori leggi *politiche*, le migliori leggi *civili*. Ella impone a' suoi ministri l'osservanza di quoste leggi. Essi devono dare l'esempio: la loro condotta è la base della purità delle cosoienze de' popoli. Ma, parlando a euore aperto, hanno cglino da più secoli mai dato, o danno tuttora un talo esempio? Le loro *immunità personali*, l'esonzione dei loro beni da' tributi, le giurisdizioni usurpato, gl'immensi acquisti sorpresi, la maniera rigogliosa con la qualo hanno sempre sostenuto tali giurisdizioni ed acquisti, le dottrine bizzarre da loro insegnate a tal fine, e tanti altri loro pretesi privilegi, dritti e riguardi non sono nel fondo tante manifeste imfrazioni delle leggi *politiche* e *civili*? Essi sono troppo ragionevoli onde volere sottrarsi all'evidenza di quosto argomento. Noi non parliamo a' sacerdoti di Cibeles o di Baoco, e molto meno ai preti di Hume e di Rousseau: noi ci lusinghiamo di ragionare co' ministri della vera religione, e fra questi soprattutto con quei d'Italia, li quali si son quasi sempre distinti per l'affabilità e dolcezza del loro carattere, non meno che per l'abborrimento pel bigottismo e l'intolleranza. Non vi ha una contea, baronia o altro simile feudo, non vi ha una rendita stabile o fissa, una abitazione comoda o decorosa destinata a compensare i sudori di un *ministro di Stato*, di un *presidente*, di un *consigliere* o di un *generale*; dove tanti *guardiani*, *priori*, *vescovi* ed *abati* possedono sotto questo titolo de' pingui feudi e rendite fisse, intatte da' pesi de' Sovrani ed intangibili, e le loro abitazioni fanno scorno a quelle de' principi. I *frati*, comechè giurino solennemente di osservare una maggior povertà del clero secolare, sono andati più oltre nell'accumulare, o han tolto a' poveri secolari i mezzi da potere sussistere. In coscienza potrebbero essi occupare nell'università le cattedre, nella Corte le cariche, nelle parrocchie i pulpiti,



e fino nelle case l'intendenza degli affari domestici? Potrebbero senz'arrossire far da speciale, da mercante e da banchiere? In quanto al loro numero, è divenuto così eccessivo, che, se i principi non vi mettono presto rimedio, il loro vortice inghiottirà l'intero Stato. Onde viene che il minimo villaggio d'Italia debba esser retto da cinquanta e sessanta preti, senza contare gl'iniziati di alto rango? Le città vi pullulano di campanili e i conventi fanno ombra al sole. Vi ha in qualcheduna di esso venticinque conventi di frati o suore di san Domenico, sotto collegi di gesuiti, altrettante case di teatini, una ventina o trentina di monasteri di frati francescani, forse cinquanta altri di diversi ordini religiosi di ambi i sessi, o più di quattro o cinquecento altre chiese e cappelle di minor conto; ma non vi sono all'incontro che trentasei smilze parrocchie, verun osservatorio astronomico, verun'accademia di pittura, di scultura, di architettura, di chirurgia, di agricoltura e di altre arti e scienze, veruna buona fabbrica di panni o di tele, veruna buona manifattura di seta o di cotone, veruna biblioteca appartenente al pubblico, verun orto botanico o gabinetto di curiosità naturali o teatro anatemico, veruna cura per rendere i porti netti, le strade comode ed agiate, gli alberghi propri e le città illuminate, il commercio più vivo. Pensano i chierici di dover sempre sentire i comodi della società senza mai sentirne alcun peso? Che la bilancia penderà sempre a lor favore? Che non vi sarà mai da sperar l'equilibrio? „ Pittura viva di quel tempo, nelle sue idee e nel suo linguaggio. Si sente a mille miglia il laico, il borghese e l'avvocato. Il Sovrano è per lui l'infalibilo. Dovere del suddito è *ascoltare* e *ubbidire*. Rispetta la religione, ha il maggiore ossequio verso i suoi ministri; li accarezza anche; o, fra tante dolcezze, che botte da orbo! Il suo dispetto è che quelli sieno così riechi; e lui, cioè loro, fra tante strettezze. Se anche loro avessero un feudo, passi. Ci si vede l'effetto della coltura. Il confronto fra tante chiese e conventi, e tanta negligenza di scienze, arti, industrie e commerci, è eloquente. Si sente il progresso dello spirito con un carattere ancora volgare. L'animo è ancora servile: lo spirito si è emancipato. Tali erano i giureconsulti, da' quali useiva il movimento liberale, in quella forma un po' grottesca, tra l'insolenza verso il prete e la servilità verso il Sovrano. Pure, teneri com'erano delle leggi, doveano essere portati naturalmento,



per necessità della loro professione, a combattero l'arbitrio non solo ne' chierici, ma anche no' laici, e a promuovere una monarchia non più assoluta, ma legale, se non liberale. Questa tendenza è già manifesta in Giannone. Adora le leggi romane, ma adora innanzi tutto la legge, ed è inesorabile verso l'arbitrio. "Fin da' primi tempi — egli dice — della repubblica niente altro bramavasi dalla licenziosa gioventù romana, salvo cho non osser governati dalle leggi, ma che dovesse al re ogni cosa rimettersi ed al suo arbitrio „ come nota Livio: "*Regem hominem esse, a quo impetres, ubi ius, ubi iniuria opus sit.... Leges rem surdam, inexorabilem esse* (L. II, 3). Sentimenti pur troppo licenziosi e dannevoli.... Meglio sarà che nella repubblica abbondino le leggi... che rimetter tutto all'arbitrio de' magistrati „ (*Storia del regno di Napoli*, I, X, 3).

Così la quistione ecclesiastica si allargava e diveniva quistione legale, combatteva l'arbitrio sotto ogni forma. Le usurpazioni de' nobili e de' chierici erano contrastate come illegittime, contrarie alle leggi politico e civili. E del pari erano biasimati gli atti arbitrari nelle autorità secolari, e anche nel monarca. In questo pendio si andava molto innanzi. Arbitrio erano non solo gli atti fuori delle leggi, ma le leggi stesse non conformi a giustizia ed equità. Gli scrittori cominciarono a notare tutt'i disordini e abusi nelle leggi civili o criminali; o i principi lasciavano dire, perchè non si toccava della forma de' governi, nè ora messa in dubbio la loro potestà, anzi si faceva loro appello per isradicaro gli abusi. Il moto liberale in Italia non veniva dalla filosofia o da ragioni metafisiche, come dicea Giannone, ma da un intimo sentimento di legalità e di giustizia. Al Cinquecento il motto de' riformatori era la corruzione de' costumi. Allora fu la ingiustizia delle leggi. Quel moto era religioso ed etico, questo era politico: quello stesso moto sviluppato nelle sue promesse e allargato nelle sue conseguenze.

Il movimento, rimasto in gran parte speculativo e senza immediate applicazioni in Bruno, in Campanella, in Vico, quasi ancora un'utopia, allargandosi nella classe colta, si concretava nello scopo e ne' mezzi per opera principalmente de' giureconsulti. Scopo era combattere i privilegi ecclesiastici e feudali in nome dell'uguaglianza, combattere l'arbitrio in nome della legge e riformare la legge in nome della giustizia o dell'equità. La leva ora il princi-



pato civile, elemento laico, legale e riformatore, sul quale si appoggiavano le speranze de' novatori. Le idee erano sviluppate con grande erudizione, con molta sottigliezza d'interpretazioni e di argomentazioni, come di gente avvezata alle dispute forensi. In Germania il movimento era appena spuntato, rimasto nelle alte regioni della speculazione. Il sensismo di Locke avea generato lo scetticismo di Hume, e n'era nata una nuova speculazione sull'intelletto umano, una filosofia o una critica dell'intelletto, del quale Locke avea scritta la storia. Kant e poi Fichte concentravano lo spirito in quegli ardui problemi, e attendevano a gittare profonde le radici prima di alzare l'albero: pensavano alla base, sulla quale dovea sorgere la civiltà nazionale. Di questi filosofi, in Italia era appena penetrato Locke, e in una traduzione mutilata dalla censura. Il movimento, come si andava sviluppando nell'Inghilterra e in Germania, avea appena qualche eco in Italia, anzi anche celà penava a farsi via, dominato dagl'influssi francesi. La Francia era la grande volgarizzatrice delle idee dal secolo anteriore elaborate: era non la dimestrazione, ma l'epilogo; non la ricerca, ma la formola; non la speculazione, ma l'applicazione; la scienza già assodata ne' suoi principii e divenuta catechismo, in una forma letteraria e popolare che rendeva la propaganda irresistibile. La negazione giungeva all'ultima sua efficacia nell'ironia bonaria di Voltaire, con tanto buon senso sotto tanta malizia. L'affermazione giungeva alla precisione di un catechismo in Rousseau, che combatteva quella società convenzionale in nome della società naturale, dalla quale scaturivano i dritti dell'uomo, il suffragio universale e la sovranità del popolo. Già la sua non era quasi più una speculazione filosofica: era una Bibbia, filosofia divenuta sentimento e calata nell'immaginazione. Montesquieu solleva i più ardui problemi di politica e di legislazione in una ferma incisiva, la quale, più che scienza, era sapienza condensata e formolata. Intorno a questi centri si aggruppavano gli enciclopedisti e una moltitudine di scrittori, diversi d'ingegno e di coltura, ma tenuti tutti a quel tempo grandi uomini. Ben preste non ci fu più uomo colto in Italia che non li leggesse avidamente.

Abbondarono i *filosofi*, i *filantropi* e gli *spiriti forti*: i nuovi nomi de' liberali o degli uomini nuovi o novatori. I filosofi erano filantropi o amici dell'uomo o umanitari,



e insieme spiriti forti o liberi pensatori, che in nome della ragione o della scienza condannavano tutto ciò che nelle idee o ne' fatti se ne allontanava. La loro azione pubblica era avvalorata dalle associazioni secrete de' Franchi Muratori, mossi dagli stessi fini e dagli stessi sentimenti. Emancipare il pensiero e l'azione da ogni ostacolo esteriore, religioso o sociale, uguagliare giuridicamente le classi, provvedere all'istruzione e al benessere delle classi inferiori, queste erano le basi del nuovo edificio che si voleva costruire. Credevasi che tutto questo si potesse ottenere con articoli di leggi, a quel modo che avevano fatto Solone, Licurgo, Numa. E blandivano i sovrani e li predicavano istrumenti provvidenziali per il rinnovamento del mondo. Si formò una pubblica opinione, il cui centro era Parigi, la cui voce erano i filosofi. Seguire la pubblica opinione, fare alcune riforme secondo i dettami de' filosofi era un mezzo di governo, un modo di acquistarsi fama e popolarità a buon mercato, come era nel secolo decimosesto il proteggere letterati e artisti. Il gran delitto del secolo, il violento attentato alla nazionalità polacca rimase seppellito sotto quel nembo di fiori, che i filosofi sparsero sulla memoria di Elisabetta e Caterina II, di Maria Teresa e Giuseppe II e di Federico II, i cortigiani e i cercegiati di Voltaire, di D'Alembert, di Raynal e degli enciclopedisti. Nè voglio già dire che fossero riformatori solo per calcolo, chè sarebbe calunniare la natura umana. Riforme benefiche e non pericolose alla loro autorità, anzi buone a rafforzarla, le facevano volentieri, cospirando insieme l'utile proprio e l'interesse pubblico: il calcolo si accompagnava col desiderio del bene, col piacere delle lodi e con l'intima persuasione, imbevuti com'erano delle stesse idee. Il simile avveniva in Italia. I principi greggiarono nelle riforme: Carlo III e Ferdinando IV, Maria Teresa e Giuseppe II, Leopoldo, Carlo Emmanuele, e fino papa Ganganelli, che alla pubblica opinione offerse in olocausto i gesuiti. I filosofi, domandando in nome della libertà e della uguaglianza l'abolizione di tutt'i privilegi feudali, ecclesiastici, comunali, provinciali, e di ogni distinzione di classi o di ordini sociali, avevano seco i principi, che lottavano appunto da gran tempo per conseguire questo scopo, fondando il loro potere assoluto sulla soppressione di ogni libertà o privilegio locale. Fin qui filosofia e monarchia assoluta andavano di conserva. Lo stesso



accordo era per le riforme economiche, amministrative e giuridiche, come semplificare le imposte, unificare le leggi, svincolare la proprietà, promuovere l'industria e il commercio e l'agricoltura, assicurare contro l'arbitrio la vita e le sostanze de' cittadini. I principi ci stavano, e, qual più qual meno, erano innanzi in quella via. Pensavano che, fiaccato il clero o la nobiltà, sciolte le maestranze, rimosse tutte le resistenze locali, sarebbe rimasta nelle loro mani la signoria assoluta, assicurata da due nuovi ordigni che succedevano a quella compagine disfatta del medio evo: la burocrazia e l'esercito. E non pensavano che i principi, da cui movevano quelle riforme e che costituivano la pubblica opinione, menavano a conseguenze più lontane, essendo impossibile che, abolendo i privilegi, rimanesse salvo il privilegio più mostruoso, ch'era la monarchia assoluta o di dritto divino, e che, frenando l'arbitrio nei preti, ne' baroni e ne' magistrati, potessero essi governare a lungo co' biglietti regi e i motupropri. Erano conseguenze inevitabili, che presto o tardi avrebbero condotta la rivoluzione, anche se la Francia non ne avesse dato l'esempio. Ma per allora nessuno ci badava, e si procedeva allegramente nelle riforme, persuasi tutti che bastassero ministri *illuminati* e principi *paterni* per potere pacificamente e per gradi rinnovare la società. Gli scrittori, non impediti, anzi incoraggiati e protetti, lasciavano le speculazioni astratte, e trattavano i problemi più delicati e di applicazione immediata con quella sicurezza che veniva e dall'applauso pubblico e dalla benevolenza de' principi, *direttori della pubblica felicità*. Beccaria dice: "I grandi monarchi, i benefattori dell'umanità che ci reggono, amano le verità esposte dall'oscuro filosofo....: e i disordini presenti.... sono la satira e il rimprovero delle passate età, non già di questo secolo e de' suoi legislatori „ (*Dei delitti e delle pene - A chi legge*). E Filangieri, con entusiasmo meridionale, così conchiude il libro secondo della sua *Scienza della Legislazione*: "Il filosofo dev'essere l'apostolo della verità e non l'inventore de' sistemi. Il dire che *tutto si è detto* è il linguaggio di coloro che non sanno cosa alcuna produrre, o che non hanno il coraggio di farlo. Finchè i mali che opprimono l'umanità non saranno guariti; finchè gli errori e i pregiudizi, che gli perpetuano, troveranno de' partigiani; finchè la verità, conosciuta da pochi uomini privilegiati, sarà nascosta alla più gran parte del genere umano;

finchè apparirà lontana da' troni; il dovere del filosofo è di predicarla, di sostenerla, di promuoverla, d'illustrarla. Se i lumi che egli sparge non sono utili pel suo secolo o per la sua patria, lo saranno sicuramente per un altro secolo e per un altro paese. Cittadino di tutt'i luoghi, contemporaneo di tutte le età, l'universo è la sua patria, la terra è la sua scuola, i suoi contemporanei e i suoi posteri sono i suoi discepoli,, (II, 38). La filosofia è già oltrepassata. Non la si dimostra più: è un antecedente generalmente ammesso. Lo scopo non è faro una filosofia, *inventare un sistema*. Lo scopo è un *apostolato*: propagare o illustrare la filosofia, cioè la verità conosciuta da pochi uomini privilegiati. È la verità annunciata con tuono di oracolo, col calore della fede, come facevano gli apostoli. È una nuova religione. Ritorna Dio tra gli uomini. Si rifà la coseienza. Rinasce l'uomo interiore. E rinasce la letteratura. La nuova scienza già non è più scienza: è letteratura.

## XX.

## LA NUOVA LETTERATURA.

L'uomo, che rappresenta lo stato di transizione tra la vecchia e la nuova letteratura, è Metastasio. L'antica letteratura, non essendo oramai più che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è più fino, ma mezzo: è melodia e serve alla musica. Ma non vi si rassegna, e vuol conservare la sua importanza, rimanero letteratura. Quest'ultima forma della vecchia letteratura è Metastasio.

La sua vita si stonde dal 1698 al 1782. Vincenzo Gravina, che l'educò, a quel modo che richiamava lo studio delle leggi alle fonti romano, illustrandole e tentando una prima filosofia del dritto, voleva ritirare l'arte alla greca semplicità, purgandola della corruzione scientifica, e scrisse tragedie a modo di Sofocle, e tontò una teoria dell'arte che chiamò Ragion poetica. Il buon uomo vedea il male, ma non le sue cause e non i suoi rimedi. La semplicità è la forma della vera grandezza, di una grandezza inconscia e divenuta natura. Niente era più contrario al secolo, manierato e pretensioso al di fuori, vacuo al di dentro. Per



combattere il manierismo, Gravina soppresse il colorito e vi supplì con la copia delle sentenze morali e filosofiche. L'intenzione era buona; pareva volesse dire: — cose e non parole —. Nè altra è la tendenza della sua Ragion poetica, dove il vero è rappresentato come sostanza dell'arte, e il vero ignudo, non "condito in molli versi". Così, volendo esser semplice, riuscì arido. La teoria non era nuova, anzi era la vecchia teoria di Dante, ringiovanita dal Tasso; ma parve nuova in un tempo che lo sforzo dell'ingegno era tutto intorno alla frase. Metastasio fu educato secondo queste idee. Il severo pedagogo gli proibì la lottura del Tasso e de' poeti posteriori, lo ammaestrò di buon'ora nol greco e nel latino, e lo volse allo studio delle leggi, vagheggiando sè stesso redivivo in un Metastasio giureconsulto e letterato. Ma il giovine era poeta nato. E, morto il Gravina, si gettò avidamente sul frutto proibito; o la *Gerusalemme liberata*, l'*Aminta*, il *Pastor fido*, soprattutto l'*Adone*, furono il suo cibo. Quella prima educazione classica non gli fu inutile, perchè lo avvezzò alla naturalezza e alla semplicità, e lo nutrì di buoni esempi e di solida dottrina. Ma, lasciato a sè medesimo, si sviluppò in lui, come in tutti quolli che hanno ingegno, il senso della vita contemporanea. Il maestro volea farne un tragico a uso greco, o piuttosto a uso suo. Ma la tragedia non era la sua vocazione, e l'autore del *Giustino* preferì Ovidio a Sofocle, e, come era moda, fece la sua comparsa trionfale in Arcadia con sonetti, canzonette, idilli, i cui eroi di obbligo erano Cléo, Nice, Fille, Tirsi, Irene e Titiro. Il *Sogno della Gloria* è l'ultimo lavoro a uso Gravina, ammassato di sentenze, che sono luoghi comuni, e pieno di reminiscenzo classiche e dantesche. Il *Ritorno della primavera*, scritto l'anno appresso, 1719, ti mostra già i vestigi dell'*Aminta* e dell'*Adone*, facilmente impressi in quell'anima ricca di armonie e d'immagini. L'ideale del tempo era l'idillio, il riposo e l'innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, così come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L'idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione, a cui il dolore serviva come di salsa. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all'idillio quella tensione intellettuale che si chiamava il seicentismo, sì che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli eadenze tra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò



che dicevasi melodia. La musica penetrava già in questa forma così apparecchiata a ricoverla; e la canzone diveniva la canzonotta, la cantata o l'arietta, o il dramma pastorale diveniva il dramma in musica. Le canzonette del Rolli orano in molta voga, ma già si disputava quale ne facesse di migliori, o il Metastasio o il Rolli. Sciupata l'eredità del Gravina, il nostro Metastasio, visto che l'Arcadia non gli dava pane, ricordò i consigli del maestro, o andò a Napoli col proposito di far l'avvocato. Ma Napoli era già il paese della musica e del canto. E le sue arringhe furono cantate od epitalami. In occasione di nozze prima si scrivevano sonetti o canzoni; allora orano in voga epitalami, cantate e feste teatrali. Il Metastasio fu poeta di nozze, e restano di lui tre epitalami, storie mitologiche e idilliche, dove è visibile l'imitazione del Tasso e del Marino. Canta le nozze di Antonio Pignatelli e Anna de' Sangro, evocando gli amori di Venere e Marte; e naturalmente Anna è Venere, e Antonio è Marte. Vi trovi il monte dell'Amore, che ricorda il giardino di Armida, e tutto il vecchio repertorio mitologico, immagini e concetti. Ecco come descrive Anna:

Se in giro in liete danze il passo mena,  
 Se tace o ride, e se favella o canta,  
 Porta in ogni suo moto Amoro accolto,  
 Pallado in seno e Citrea nel volto.  
 Vicino al lato suo siedono al paro  
 Con la dolce consorte il genitore,  
 Coppia gentil d'illustre sangue e chiaro,  
 Vivi esempi di senno e di valore:  
 Alme che prima in ciel si vagheggiaro,  
 E poi quaggiù le ricongiunse Amore:  
 E dièr tal frutto, che non vede il Sole  
 Più nobil pianta e più leggiadra prole. (Epit. I, 31).

Sono ottavo mediocrissime e poco limate, ma dove già trovi facilità di verso e di rima e molta chiarezza. Un'ottava, dovo descrive Anna cho canta, rivela nell'ovidenza e nel brio del colorito una certa genialità:

La voce, pria nel molle petto accolta,  
 Con maestra ragion spigno o sospende;  
 Ora in rapide fughe e in groppi avvolta  
 Velocissimamente in alto ascende;  
 Ora in placido corso e più disciolta  
 Soavissimamente in giù discendo;  
 I momenti misura, annoda e parte,  
 E talor sembra fallo, ed è tutt'arte. (Epit. I, 34).



Qui lascia le solite generalità, entra nel vivo do' particolari, e vi mostra la forza di chi sa già tutto diro e nel modo più felice. Gli epitalami non sono in fondo che idilli, col solito macchinismo: Amore, Venere, Marte, Diana, Minerva, Vulcano. Nò altro sono le prime sue azioni teatrali, rappresentate in Napoli, come la *Galatea*, l'*Endimione*, gli *Orti Esperidi*, l'*Angelica*. Diamo un'occhiata all'*Angelica*. Di rincontro a' protagonisti, Angelica e Orlando, stanno Licori e Tirsi. C'è il solito antagonismo tra la città e la campagna, la scaltrezza di Angelica e l'ingenuità di Licori: onde nasce un intrighotto che riesce nel più schietto comico. Le furie di Orlando non possono turbare la paece idillica diffusa su tutto il quadro, e lo stesso Orlando finisce idillicamente:

Torna, torna ad amarmi e ti perdono.  
Aurette leggiere  
Che intorno volate,  
Tacete, fermate,  
Chè torna il mio ben. (*Angelica*, II, 10.<sup>a</sup>).

Angelica lascia per sempre quegli ameni soggiorni con quest'arietta:

Io dieo all'antro: — addio! —  
Ma quello al pianto mio  
Sento che, mormorando:  
— Addio! — risponde.  
Sospiro, e i miei sospiri  
Ne' replicati giri  
Zeffiro rende a me  
Da quelle fronde. (*ivi*, II, 9.<sup>a</sup>).

La canzonotta di Licori, penetrata di una malinconia dolce e molle, è già canto e musica, una pura esalazione melodica, una espressione sentimentale rigirata in sè stessa, come un ritornello:

Ombre amene,  
Amiche piante,  
Il mio bene,  
Il caro amante,  
Chi mi dice ove ne andò?  
Zeffiretto lusinghiero,  
A lui vola messaggiero:  
Di' che torni, e che mi renda  
Quella pace che non ho. (*ivi*, I, 3.<sup>a</sup>).



Concetti o immagini oramai comunissimi, senza più alcun valore letterario, e rimasti interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nelle idee, ma in quel canto di due amanti a una certa lontananza e nascosti tra lo fronde; perchè, mentre Licori cerca Tirsi, Tirsi cerca Licori con la stessa melodia:

La mia bella  
Pastorella,  
Chi mi dice ove ne andò? (Angelica, I, 3.<sup>a</sup>).

È notevole che in questa cheta atmosfera idillica penetra una cert'aria di buffo, un certo movimento vivace e allegro, come è la dichiarazione amorosa di Licori a Orlande, ascoltatore non visto Tirsi (*ivi*, II, 2.<sup>a</sup>).

La Bulgarelli, celebre cantante, che negli *Orti Esperidi* rappresentava la parto di Venere, prese interesse al giovane autore o lo addestrò in tutt'i misteri del teatro. Il maestro Perpora gl'insegnò la musica. Questa fu la seconda educazione di Metastasio, corrispondente alla sua veccazione. Roma ne avea fatto un Arcade. Napoli ne fece un poeta. La *Didone abbandonata*, scritta sotto l'ispirazione e la guida della Bulgarelli, fissò l'opinione, e Metastasio prese posto d'un tratto accanto ad Apostolo Zeno, che tenea il primato, poeta cesareo alla corte di Vienna. Più tardi, a proposta dello stesso Zeno, occupò egli quell'ufficio, e menò a Vienna vita pacifica e agiata, universalmente stimato e tenuto senza contrasto principe della poesia melodrammatica. La sua vita fu un idillio; e, se queste è felicità, visse felicissimo sino alla tarda età di ottantaquattro anni. Vivo ancora, fu divinizzato. Lo chiamarono il divino Metastasio.

Se guardiamo al meccanismo, il suo dramma è congegnato a quel modo che avea già mostrato Apostolo Zeno. Ma il meccanismo non è che la semplice ossatura. Metastasio spirò in quello scheletro le grazie e le veneri di una vita lieta, armoniosa. E fu il poeta del melodramma, di cui lo Zeno era stato l'architetto.

La sua idea fissa fu di costruire il melodramma come una tragedia, tale cioè che anche senz'accompagnamento musicale avesse il suo effetto. E la sua ambizione fu di lasciare le basse regioni dell'idillio o del buffo, e tentare i più alti e nobili argomenti del *genere tragico*, come se la nobiltà fosse nell'argomento. Questo si vide già nella



*Didone* e nel *Catone in Utica*. Più tardi volle gareggiare coi grandi poeti francesi, e il *Cinna* di Corneille ebbe il suo riscontro nella *Clemenza di Tito*, e l'*Atalia* di Racine nel *Gioas*. Su questa via porse il fianco alla critica, e sorsero dispute se e fino a qual punto i suoi drammi fossero tragedie. Ed ecco in mezzo l'inevitabile Aristotelo e le famose quistioni delle unità drammatiche. Metastasio si mescolò nella contesa, e nell'*Estratto dell'Arte poetica di Aristotele* addusse indirettamente argomenti in suo favore. La critica era ancora così impastoiata nell'esterno meccanismo, che molti seriamente domandareno come potesse esser tragedia un dramma che aveva soli tre atti. A Metastasio pareva quasi una degradazione scendere dall'alto seggio di poeta tragico, ed essere rilegato fra' melodrammatici. Pregiudizio instillatogli dal Gravina, che non vedea di là dalla tragedia classica. La *Merope* del Maffei, che allora levava molto rumore, l'offuscava; o nol lasciava dormire la gloria di Corneille e di Racine. Ranieri de' Calabigi, celebre per la polemica ch'ebbe poi con Alfieri intorno al *Filippo*, sosteneva che quei drammi fossero proprie o vere tragedie. E nella medaglia, che dopo la sua morte i Martinez fecero incidere in suo onore, si leggeva questo motto: *Sophocli Italo*. Ma il pubblico, che lo idolatrava, si ostinò a chiamare le sue opere teatrali non tragedie e neppur melodrammi, ma drammi, come quelli che avevano un valore in sè, anche fuori della musica. E il pubblico avea ragione. Sono una poesia già penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia. Stato di transizione, che dà una fisionomia al nostro *Sofocle*. Più tardi, quei drammi, come letteratura, paiono troppo musicali, e ne nasce la reazione di Alfieri; come musica, paiono troppo letterari, e ne nasce la reazione del melodramma in due atti. Si potrebbe concludere che perciò appunto quei drammi sono cosa imperfetta, troppo musicali come poesia e troppo poetici come musica: perciò abbandonati dalla musica e offuscati dalla nuova letteratura. Il che avviene facilmente a chi sta tra due e non ha chiara coscienza di quello che vuol fare.

Pure, è certo che quei drammi ebbero al lor tempo un successo maraviglioso, o che anche oggi, in una società così profondamente mutata, producono il loro effetto. È noto l'entusiasmo di Rousseau e l'ammirazione di Voltaire per questo poeta. In Italia i critici, dopo un breve armeggiare,

gli s'inchinarono, tratti dall'onda popolare. Certi luoghi, che fanno sorridere il critico, muovono oggi ancora il popolo, tirano applausi. Nessun poeta è stato così popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvvente del secolo decimonono.

Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica o non è più poesia, è non capriccio, pregiudizio o pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiosa, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che, nella sua spontaneità, produce risultati superiori alle intenzioni del compositore. Ciò che egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, ma il difetto del lavoro. E intorno a questo difetto arzigogolavano lui o i critici.

Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, o abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol ben giudicare, dee abbandonarsi alla sua spontaneità, come l'artista.

Prendiamo il primo suo dramma, la *Didone*. Volea fare una tragedia. Studiò l'argomento in Virgilio o più in Ovidio. Ma andate a fare una tragedia con quell'uomo e con quella società. Non capiva che a quella società e a lui stesso mancava la stoffa da cui può uscire una tragedia. Fare una tragedia con la Bulgarelli consigliera, con maestro Porpora direttore, con quel Sarro compositore, e col pubblico dell'*Angelica* e degli *Orti Esperidi*, o in presenza della sua anima olegiaca, idillica, melodica, impressionabile e superficiale, come il suo pubblico! Non uscì non una tragedia, che sarebbe stata una pedanteria nata morta, ma un capolavoro, tutto caldo della vita che era in lui e intorno a lui, e che anche oggi si legge con avidità da un oapo all'altro. La Didone virgiliana è sfumata. Le reminiscenze classiche sono soverchiate da impressioni fresche e contemporanee. Sotto nome di Didone qui vedi l'Armida del Tasso, messa in musica. La donna olimpica o paradisiaca cede il posto alla donna torrena, come l'ha abbozzata il Tasso in questa tra le suo creature la più popolare, dalla quale scappan fuori i più vari e concitati moti della pas-



sione femminea, le sue smanie o le sue furie. Ma è un'Armidia col commento della Bulgarelli, alla cui ispirazione appartengono i movimenti comici penetrati in questa natura appassionata, com'è nella scena della gelosia, applauditissima alla rappresentazione. Una Didone così fatta non ha niente di classico: qui non ci è Virgilio, e non Sofocle: tutto è vivo, tutto è contemporaneo. La passione non ha semplicità e non ha misura, e nella sua violenza rompe ogni freno, perde ogni decoro. Se in Didone fosse eminente il patriottismo, il pudore, la dignità di regina, l'amore de' suoi, la pietà verso gl'Iddii, se in lei fosse più accentuata l'Eroina, il contrasto sarebbe drammatico, altamente tragico. Ma l'Eroina c'è a parole, o la donna è tutto: la passione, unica dominatrice, diviene come una pazzia del cuore, cinica e sfrontata sino al grottesco, o scondo dritta la scala della vita sino alle più basse regioni della commedia. Al buon Pindemonte danno fastidio alcuni tratti comici, e non vede che sotto forme tragiche la situazione è sostanzialmente comica; sicchè, se in ultimo Enea si potesse rappattumare con l'amata, sarebbe il dramma, con lievi mutazioni, una vera commedia. E non già una commedia costruita artificialmente, ma colta dal vero, perchè è la donna come poteva essere concepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni e senza sua coscienza. A Metastasio, che voleva fare una tragedia, direi che aveva partorito una commedia in forma tragica, sarebbe stato come dire una bestemmia. Il comico è in quei sì e no della passione, in quei movimenti subitanei, irrefrenabili, che scoppiano improvvisi o contro l'aspettazione; nell'irragionevole, spinto sino all'assurdo; negli intrighi e nello scaltrezze di bassa lega, più da donnetta che da rogina; e tutto così a proposito, così naturale, con tanta vivacità, che il pubblico ride e applaude, come volesse dire: — è vero. — Fu per il poeta un trionfo. Alcuni motti rimasero proverbiali, come: *Temerario! Che venga!* quando allora allora aveva detto: *Mai più non mi vedrà quell'alma rea* (*Did. abb.*, II, 3.<sup>a</sup>). O come: *Passò quel tempo, Enea, che Dido a te pensò* (II, 4<sup>a</sup>). La sua sortita contro Arbace, quasi nello stesso punto che gli aveva promossa la sua mano (II, 13.<sup>a</sup>), quel cacciar via da sé Osmida e Selene nella cecità del suo furore (II, 18.<sup>a</sup>, 19.<sup>a</sup>), le sue credulità, le sue dissimulazioni, le sue astuzie; tutto ciò è tanto più comico quanto è meno



intenzionale, contemperato co' moti più variati di un'anima impressionabile e subitanea: sdegni ohe son tenerezze, e minacce che sono carezze. C'è della Lisetta e della Colombina sotto quel regio manto. E tutto il quadro è conforme. Jarba con le sue vanterie e le sue pose rasenta il bravo della commedia popolare; Selene, ch'è l'*Anna, soror mea* (*Eneide*, IV, 9), rappresenta la parte della *patita* con molta insipidezza; e il pio Enea nella sua parte di amoroso attinge il più alto comico, massime quando Didone lo costringe a tenerle la candela (II, 12.<sup>a</sup>). Il nodo stesso dell'azione ha l'aria di un intrigo di bassa commedia, co' suoi equivoci e i suoi incontri fortuiti.

La *Didone* fece il giro de' teatri italiani. E dappertutto piacque. Metastasio indovinava il suo pubblico e trovava sè stesso. Quel suo dramma, a superficie tragica, a fondo comico, coglieva la vita italiana nel più intimo: quel suo contrasto tra il grandioso del di fuori e la vacuità del di dentro. Il tragico non era elevazione dell'anima, ma una semplice fonte del meraviglioso, così piacevole alla plebe, come incendi, duelli, suicidii. Il comico riconduceva quelle magnifiche apparenze di una vita fantastica nella prosaica e volgare realtà, piccoli intrighi, amori pettegoli, stizze, braverie. Concordare elementi così disparati, fondere insieme fantastico e reale, tragico e comico, sembra poco meno che impossibile: pure, qui è fatto con una facilità piena di brio e senz'alcuna coscienza, com'è la vita nella sua spontaneità. L'illusione è perfetta. Una vita così fatta pare un'assurdità: pure è là, fresca, giovane, vivace, armonica, e t'investe e ti trascina. Il povero Metastasio, inconscio del grande miracolo, si difendeva con Aristotele e con Orazio. Alle vecchie critiche si aggiunsero le nuove. Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita, come convenzionale o incoerente. Ma essa è là, nella sua giovinezza immortale, e lo basta rispondere: — Io vivo. — E, se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica.

Metastasio aveva tutte le qualità per produrre quella vita. Brav'uomo, buon cristiano, nel suo mondo interiore ci orano tutte le virtù, ma in quel modo tradizionale e abituale ch'era possibile allora, senza fede, senza energia, senza elevatezza d'animo, perciò senza musica e senza poesia. Così erano Vico e Muratori, bonissima gente, ma senza quella fiamma interiore, dove si scalda il genio del filosofo e del poeta. Erano personaggi idillici, veneranda imma-



gine di una società tranquilla e prosaica. Vico agitava i più grandi problemi sociali con la calma di un erudito. E si comprende come la poesia si cercasse in quel tempo fuori della società, nell'età dell'oro o nella vita pastorale. Ma nessuno può fuggire alla vita che lo circonda. Patria, religione, onore, amore, libertà operavano in quella vita posticcia, come in quella pacifica società, con perfetto riposo ed equilibrio dell'anima. Metastasio, che cercava la tragedia con la testa, ora per il carattere un arcade, tutto Nice e Tirsi, tutto sospiri e tenerezze. Da questa natura idillica poteva uscire l'elegia, non la tragedia. Aveva, come il Tasso, grande sensibilità, molta facilità di lacrime, ma superficiale sensibilità, che poteva increspare, non turbare il suo mendo sereno. Non si può dir che la sua sensibilità fosse malinconia, la quale richiede una certa durata e consistenza: era emozione nata da subitanei moti interni, e che passava con quella stessa facilità che veniva. Questo difetto di analisi e di profondità nel sentimento manteneva al suo mondo il carattere idillico, non lo trasformava, ma lo accentuava o lo coloriva nel suo movimento; perchè l'idillio senza elegia è insipido. Una immaginazione non penetrata dalla serietà di un mondo interiore, appena ventilata dal sentimento, scorre leggiera su questo mondo idillico, e vi annoda e snoda una folla di accidenti, che gli danno varietà e vivacità. Sembrano sogni che svaniscono appena formati, ma con tale chiarezza plastica ne' sentimenti e nelle immagini, che vi prendi la più viva partecipazione. Il poeta vi s'intenerisce, vi si trastulla, vi si dimentica:

Sogni e favole io fingo; e pure, in carte  
Mentre favole e sogni orno e disegno,  
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,  
Che del mal, che inventai, piango e mi sdegno. (Sonetto I).

Di "sogni e favole," ce n'ora tutto un arsenale nelle nostre infinite commedie e novelle, dove attingevano anche i forestieri o dove attinge Metastasio. Ciò a cui mira è sorprendere, fare un colpo di scena, guidato dalla sua grand'esperienza del teatro e del pubblico. Ingegno svegliato e rapido, non perde mai di vista lo scopo, non s'indugia per via, divora lo spazio, sopprime, aggruppa, combina, producendo effetti subitanei e perciò irresistibili. Combinazioni drammatiche, che, appunto perchè mirano a uno scopo meramente teatrale, mancano di serietà interiore, e



spesso hanno aria d'intrighi comici, con quei viluppi, con quegli oquivoci, con quei parallelismi. Nè solo il comico è nella logica stessa di quelle combinazioni, ma nella natura de' fatti, che spesso sono episodi della vita comune nella sua forma più pettegola e civettuola. Così un eroico puramente idillico andava a finire ne' bassi fondi della commedia. Cesare sonava il violino o faceva all'amore. Tale era Metastasio, o talo era il suo tempo, idillico, elogiaco e oomico: vita volgare in abito eroico, vellicata dalle emozioni dell'elegia o idealizzata nell'idillio.

Si può ora comprendere il meccanismo del dramma metastasio. Sta in cima l'Eroe o l'Eroina, Zenobia o Issipile, Temistocle o Tito. L'eroe ha tutte le perfezioni che la poesia ha collocate nell'età dell'oro, e sveglia l'eroismo intorno a sè, rende eroici anche i personaggi secondari. Più l'età è prosaica, più esagerato è l'eroismo, abbandonato a una immaginazione libera, che ingrandisce le proporzioni ad arbitrio, con non altro scopo che di eccitare la meraviglia. Il meraviglioso è in questo: che l'Eroe è un'antitesi accentuata e romorosa alla vita comune, offrendo in olecausto alla virtù tutt'i sentimenti umani, come Abramo pronto a uccidere il figlio. Così Enea abbandona Didone per seguire la gloria, Temistocle o Regolo vanno incontro a morte per amor della patria, Catone si uccide per la libertà, Megacle offre la vita per l'amico, e Argene per l'amato (*Olimpiade*, III, sc. 7.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>). Questa forza di soffocare i sentimenti umani e naturali, che regolano la vita comune, era detta generosità o magnanimità, forza o grandezza di animo, com'è il perdono delle offese, il sacrificio dell'amore o della vita. Situazione tragica, se mai ce ne fu, anzi il fondamento della tragedia. Ma qui rimane per lo più ologiaca, feconda di emozioni superficiali, momentanee e variate, che in ultimo sgonbrano a un tratto e lasciano il cielo sereno. La generosità degli uni provoca la generosità degli altri; l'eroismo opera come corrente elettrica, guadagna tutt'i personaggi; e tutto si accomoda come nel migliore dei mondi, tutti eroi o tutti contenti. Di questa superficialità, che resta ne' confini dell'idillio o dell'elegia e di rado si alza alla commozione tragica, la ragione è questa: che la virtù vi è rappresentata non come il sentimento di un dovere preciso e obbligatorio per tutti, corrispondente alla vita pratica, ma come un fatto meraviglioso, che per la sua straordinarietà toglia il pubblico alla



contemplazione della vita comune. Perciò è una virtù da teatro, un eroismo da scena. Più le combinazioni sono straordinarie, più le proporzioni sono ingrandite, e più cresce l'effetto. I personaggi pesano, si mettono in vista, sentenziano, si atteggianno, come volessero dire: — Attenti! ora viene il miracolo. — Temistocle dice:

Sentimi, o Serse;  
Lisimaco, m'ascolta; udite, o voi,  
Popoli spettatori,  
Di Temistocle i sensi; e ognun ne sia  
Testimonio e custode. (Temistocle, III, 10.<sup>a</sup>).

In questo meccanismo trovi sempre la collisione, il contrasto tra l'eroismo e la natura. L'eroismo ha la sua sublimità nello splendore delle sentenze. La natura ha il suo patetico nelle tenere effusioni de' sentimenti. Ne nasce un urto vivace di sentimenti e di sentenze, con alterna vittoria e con crescente sospensione, come nel soliloquio di Tito; insino a che natura ed eroismo fanno la loro ricenciliazione in un modo cesl inaspettato e straordinario, com'è tutto l'intrigo. Tito fa condurre Sesto all'arena, deliberato già di perdonargli; non basta la virtù, vuole lo spettacolo e la sorpresa (*La clemenza di Tito*, III, 12.<sup>a</sup>). Questa, che a noi pare una moralità da scena, era a quel tempo una moralità convenuta, ammessa in teoria, ammirata, applaudita, a quel modo che le romane battevano le mani ai gladiatori che morivano per i loro begli occhi. Si direbbe che Tito facesse il possibile per meritarsi gli applausi del pubblico. Appunto perchè questo eroismo non aveva una vera serietà di motivi interni e non veniva dalla coscienza, quel mondo atteggiato all'eroica aveva del comico, ed era possibile che vi penetrasse senza stonatura la società contemporanea nelle sue parti anche buffe e volgari. Prendiamo l'*Adriano*. Vincitore de' Parti, proclamato imperatore, Adriano si trova in una delle situazioni più strazianti: promesso sposo di Sabina, amante di Emirena figlia del suo nemico, e rivale di Farnaspe l'amato di Emirena. Situazione molto avviluppata, o che diviene intricatissima per opera di un quarto personaggio, Aquilio, confidente di Adriano, amante segreto di Sabina, e che perciò fomenta la passione del suo padrone. Emirena, per salvare il padre, offre la mano ad Adriano. La generosità di Emirena eccita la generosità di Sabina, che scioglie Adriano dalla data fede. La generosità



di Sabina eccita la generosità di Adriano, che libera il padre di Emirena, rende costei al suo amato, e sposa Sabina. E tutti felici, e il coro intona le lodi di Adriano. Ma guardiamo in fondo a questi personaggi eroici. Adriano è una buona natura d'uomo, tutt'altro che eroica, voltato in qua o in là dalle impressioni, mobile, superficiale, credulo, in somma un buon uomo che rasenta l'imbecille. Non è lui che opera: egli è il paziente, anzi che l'agente del melodramma, e, come colui che dà ragione a chi ultimo parla, dà sempre ragione all'ultima impressione. Si trova eroe per occasione, un eroe così equivoco, che impedisce ad Emirena di baciargli la mano, tremando di una nuova impressione. Maggiori pretese all'eroismo ha Osroa, il re de' Parti, reminiscenza di Iarba. Un patriota, che appicca l'incendio alla reggia, che uccide un creduto Adriano, che è condannato a morte, che supplica la figlia di ucciderlo, sarebbe un carattere interessantissimo, se nel pubblico e nel poeta ci fosse il senso del patriottismo. Ma Osroa ha più dell'avventuriere che dell'eroe, e di un avventuriere sciocco e avventato, che non sa proporre i mezzi allo scopo, e nelle situazioni più appassionate della vita discute, sentenzia. A Emirena, la sua figlia, che rifiuta di ucciderlo, risponde:

Non è ver che sia la morte  
 Il peggior di tutt'i mali:  
 È un sollievo de' mortali  
 Che son stanchi di soffrir. (*Adriano in Sirta*, atto III, sc. VI).

Aquilio è una caricatura di Iago, un basso e sciocco intrigante da commedia. Sabina, Emirena, Farnaspe sono nature superficialissime, incalzate dagli avvenimenti, senza intima energia negli affetti, o tratte ad atti generosi per impeti subitanei. Se dunque ci approfondiamo in questo mondo eroico, vediamo con quanta facilità si sdruciola nel comico e come, sotto un contrasto apparente, in verità questa vita eroica è in sé stessa di quella mezzanità, che può accogliere nel suo seno il volgare e il buffo della società contemporanea. Di tal natura è la scena in cui Emirena finge di non riconoscere il suo innamorato, che rimane lì stupido o col naso allungato (*ivi*, I, 5.<sup>a</sup>); o l'altra in cui Aquilio insogna ad Emirena l'arte della cortigiana, od Emirena, botta o risposta, gli fa il ritratto del cortigiano (II, 1.<sup>a</sup>); o quando Adriano si fa menare pel naso



da Osroa (III, 4.<sup>a</sup>); o l'arrivo improvviso di Sabina da Roma, e l'imbarazzo di Adriano (I, 8.<sup>a</sup>); o quando Adriano giura di non vedero più Emirena, e gli si annunzia: — viene Emirena — (II, 3.<sup>a</sup>). Tutto questo, che in fondo è comico, non è sviluppato comicamente, nè c'è l'intenzione comica; perciò non o'è stonatura: è la società contemporanea nel suo spirito, nella sua volgarità o mezzanità, vestita di apparenzo eroico. Se Metastasio avesse il senso dell'eroico e lo rappresentasse seriamente e profondamente, la mescolanza sarebbe insopportabile, anzi mescolanza non ci sarebbe; ma concepisce l'eroico come era concepito e sentito in quella volgarità contemporanea. Il poeta è in perfetta buona fede: non sente ciò che di basso o di triviale è sotto quell'apparato eroico, uno di spirito o di carattere col suo pubblico. Ben ne ha una coscienza confusa, e non è proprio contento, e tenta talora alcunchè di più elevato, come nel *Regolo* o nel *Gioas*, senza riuscirvi: si scopre l'antico Adamo. E fu ventura, perchè così non ci diè costruzioni artificiose e imitazioni aliene dalla sua natura, ma riuscì artista originale e geniale, l'artista indimenticabile di quella società.

Questa vita, così assurda nella profondità, ha tutta l'illusione del vero nella sua superficialità. Approfondire i sentimenti, sviluppare i caratteri, graduare le situazioni sarebbe una falsificazione. La superficialità è la sua condizione di esistenza. È una vita, di cui vedi le punte e ignori tutto il processo di formazione: una specie di vita a vapore, che nella rapida corsa divora spazi infiniti e non ti mostra che i punti di arrivo. Sbucciano sentimenti e situazioni così di un tratto, e spesso ti trovi di un balzo da un estremo all'altro. Sei in un continuo flutto d'impressioni variatissime, di poca durata e consistenza, libate appena, con sentimenti vivacissimi, penetranti gli uni negli altri, come onde tempestose. Seusano questa superficialità con la musica, quasi che la musica potesse o compiere o sviluppare o approfondire i sentimenti; ma la musica metastasiana non era se non il prolungamento o l'eco del sentimento, il semplice trillo della poesia, il suo accompagnamento, perchè quella poesia è già in sè musica e canto. Una vita così superficiale non può essere che esteriore. È vita per lo più descritta, come già si vede nel Guarini e nel Marino. I personaggi nella maggior violenza de' loro sentimenti si descrivono, si analizzano, com'è proprio di



una società adulta, in cui la riflessione e la critica ti segue nel momento stosso dell'azione. Ti trovi nel più acuto della concitazione; e, quando alla fine ti aspetti quasi un delirio, ti sopraggiungo un'analisi, una sentenza, un paragone, una descrizione psicologica. Licida snuda il brando; vuole uccidere il suo offensore; poi lo volge in sè, e si arresta, e fa la sua analisi:

Rabbia, vendetta,  
 Tenerczza, amicizia,  
 Pentimento, pietà, vergogna, amore  
 Mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide  
 Anima lacerata  
 Da tanti affetti e sì contrari! Io stesso  
 Non so come si possa  
 Minacciando tremare, arder gclando,  
 Piangere in mezzo all'ire,  
 Bramar la morte e non saper morire. (*Olimpiade*, II, 15.<sup>a</sup>).

Il drammatico va a riuscire in un sonetto petrarchesco. Aristeia così si descrive a Mogaclo:

Caro, son tua così,  
 Che per virtù d'amor  
 I moti del tuo cor  
 Risento anch'io.  
 Mi dolgo al tuo dolor,  
 Gioisco al tuo gioir,  
 Ed ogni tuo desir  
 Diventa il mio. (*Ivi*, III, 2.<sup>a</sup>).

E Mogacle, seguendo l'amico Licida nella sua sventura, esce in questo bol paragone:

Come dell'oro il fuoco  
 Scopre le masse impure,  
 Scoprono le sventure  
 De' falsi amici il cor. (*Ivi*, III, 3.<sup>a</sup>).

Questi riposi musicali sono come l'arpa di David, che calmava lo furio di Saul: rinfrescano l'anima e la tengono in equilibrio fra passioni così concitate. E sono sopportabili, appunto perchè mescolati co' moti più vivaci, con la più impetuosa spontaneità del sentimento, offrendoti lo spettacolo della vita nelle sue più vario apparenze. Argene, che sfida la morte per salvare l'amato e si sente alzarlo su di sè, come invasata da un Iddio, è sublime:

Fiamma ignota nell'alma mi scende:  
 Sento il Nume; m'inspira, m'accende,  
 Di me stessa mi rende maggior.

Ferri, bende, bipenni, ritorte,  
Pallid'ombre, compagne di morte,  
Già vi guardo, ma senza terror. *(Olimpiade, III, 4.<sup>a</sup>).*

Commovente è la gioia quasi delirante di Aristeo nel rivedere l'anato. Di un elegiaco ineffabile è il canto di Timante, quando la madre gli presenta il suo bambino:

Misero pargoletto,  
Il tuo destin non sai.  
Ah! non gli dite mai  
Qual era il genitor.  
Come in un punto, oh Dio,  
Tutto cambiò d'aspetto!  
Voi foste il mio diletto,  
Voi siete il mio terror. *(Demofonte, atto III, sc. 5.<sup>a</sup>).*

Alcuni motti tenerissimi sono rimasti proverbiali, come:

Ne' giorni tuoi felici  
Ricòrdati di me. *(Olimpiade, I, 10.<sup>a</sup>).*

Questa vita, nei suoi meti alterni di spontaneità e di riflessione così equilibrata, essendo superficiale ed esteriore, ha per suo carattere la chiarezza: è visibile e plastica. Le gradazioni più fine, i concetti più difficili sono resi con una estrema precisione di contorni, e perciò non hanno riverbere: appagano e saziano lo sguardo, lo tengono sulla superficie; non lo gittano nel profondo. Questa chiarezza metastasiana, tanto vantata e cesi popolare perchè il popolo è tutto superficie, è la forma nell'ultimo stadio della sua vita, quando a forza di precisione diviene massiccia e densa come il marmo. La vecchia letteratura vi raggiunge l'ultima perfezione; l'espressione perde ogni trasparenza, e non è che sè stessa e sola, e vi si appaga come un infinito. Stato di petrificazione, che oggi dicesi letteratura popolare, come se la letteratura debba scendere al popolo e non il popolo debba salire a lei. Metastasio vi spiega un talento miracoloso. Quella vecchia forma, prima di morire, manda gli ultimi splendori. La chiarezza non è in lui superficie morta, ma è la vita nella sua superficie, paga e contenta della sua esteriorità, con una facilità e una rapidità, con un giuoco pieno di grazia e di brio. Il periodo perde i suoi giri, la parola perde le sue sinuosità, liscia, scerrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica. Le impressioni che te ne vengono sono vivaci, ma labili; e



ti lasciano contento, ma vuoto, come dopo una festa brillante che ti ha divertito e a cui non pensi più.

Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la società ch'esso rappresentava. Come arte, niente è più vero per coerenza, per armonia, per interna vivacità. È il ritratto più fiorito di una società vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animo, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminata, idillica, elegiaca e plebea. Guardatela. Essa è tutta profumata, incipriata, col suo codino, col suo spadino, caseante, vezzosa, sensitiva come una donna, tutta idolo mio, mio bene, e vita mia. La poesia di Metastasio l'accompagna con la sua declamazione, con la sua cantilona; la parola non ha più niente a dirle; essa è il luogo comune, che acquista valore trasformata in trillo, con le sue fughe e le sue volate, co' suoi bassi e i suoi acuti; non è più un'idea, è un suono raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, attenuato in quei versetti, ridotto un sospiro. Una poesia, che cerca i suoi mezzi fuori di sé, che cerca i motivi e i suoi pensieri nella musica, abdica già, pronunzia la sua morte. Ben presto Metastasio sembra troppo poeta al maestro di musica, nè il pubblico sa più che farsi della parola, e non domanda cosa dice, ma come suona. La parola, dopo di avere tanto abusato di sé, non val più nulla, e la stessa parola metastasiana, così leggiara, così rapida, non può essere sopportata. La parola è la nota, e i nuovi poeti si chiamano Pergolese, Cimarosa, Paisiello. Così terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio. Oramai si viene a questo: che prima si fa la musica, e poi Giuseppe II dice al suo nuovo poeta cesareo, all'abate Casti: — Ora fatemi le parole. —

In seno a questa società in dissoluzione si formava laboriosamente la nuova società. E che ce ne fosse la forza, si vedeva da questo: che non teneva più gran conto della forma letteraria, stata suo idolo, e che cercava nuove impressioni nel canto e nella musica. Il letterato, che aveva rappresentata una parte così importante, cade in discredito. I nuovi astri sono Farinello e Caffarollo, Piccini, Leo, Iommelli. La musica ha un'azione benefica sulla



forma letteraria, costringendola ad abbreviare i suoi periodi, a sopprimere il suo cerimoniale o la sua solennità, i suoi aggettivi, i suoi ripieni, le sue porifrasì, i suoi sinonimi, i suoi parallelismi, le sue trasposizioni, tutto le sue dotte inutilità, e a prendere un'aria più spedita e andante. Gli orecchi, avvezzi alla rapidità musicale, non possono più sopportare i periodi accademici o le tirate rettoriche. E se Metastasio è chiamato divino, è per la musicalità della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la rapidità dell'espressione. Il pubblico abbandonando la letteratura, la letteratura è costretta a seguirlo il pubblico. E il pubblico non è più l'accademia, ancorchè di accademie fosse ancora grande il numero, prima l'Arcadia. E non è più la corte, ancorchè i principi avessero ancora intorno istrioni o giullari sotto nome di poeti. La coltura si è distesa. I godimenti dello spirito sono più variati: i periodi o le frasi non bastano più. Compariscono sulla scena filosofi o filantropi, giureconsulti, avvocati e scienziati, musicisti o cantanti. La parola acquista valore nell'ugola e nella nota, ed è più interessante nelle pagine di Beccaria o di Galiani che ne' libri letterari. Oramai non si dice più letterato: si dice *bell'ingegno* o *bello spirito*. Il letterato diviene sinonimo di parolaio, e la parola come parola è merce scadente. La parola non può recuperare la sua importanza se non rifacendosi il sangue, ricostituendo in sè l'idea, la serietà di un contenuto. E questo voleva dire il motto che ora già in tutte le labbra: — cose o non parole. —

Già nella critica vedi i segni di questa grande rigenerazione. Rimasta fino allora nel vuoto meccanismo e tra regole convenzionali, la critica si mette in istato di ribellione, spezza audacemente i suoi idoli. Mentre ferveva la lotta giurisdizionale tra papa e principi, e i filosofi combattevano il passato nelle sue idee o nelle sue istituzioni, essa apre il fuoco contro la vecchia letteratura, battezzandola senz'altro pedanteria. L'obbiettivo de' filosofi o de' critici era comune. Combattevano entrambi la forma vacua, gli uni nelle istituzioni, gli altri nell'espressione letteraria, ancorchè senza intesa.

E come i filosofi, così i critici erano avvalorati e riscaldati nella loro lotta dagli esempi francesi e inglesi. Il Barretti veniva da Londra tutto Shakespear; l'Algarotti, il Bettinelli, il Cesarotti, il Beccaria, il Verri erano in comunione intima con Voltaire e con gli enciclopedisti. Locke,



Condillac, Dumarsais avevano allargate le idee e introdotto il gusto delle grammatiche ragionate e delle rettoriche filosofiche. Si veda la loro influenza nella *Filosofia delle lingue* del Cesarotti e nello *Stile* del Beccaria. Cosa doveva parere il Crescimbeni o il Mazzuchelli o il Quadrio, cosa lo stesso Tiraboschi, il Muratori della nostra letteratura, dirimpetto a questi uomini, che pretendevano ridurre a scienza ciò che fino allora era sembrato non altro che uso e regola? E non si contentarono, i critici, de' trattati e de' ragionamenti, ma vollero accostarsi un po' più al pubblico, usando forme spigliate o correnti, che preludevano ai nostri giornali. Tali erano le *Lettere virgiliane* del Bettinelli, la *Difesa* del Gozzi, la *Frusta letteraria*, il *Caffè*, l'*Osservatore*. Così la nuova critica dava a un tempo l'esempio di una nuova letteratura, gittando in circolazione molte idee nuove in una forma rapida, nutrita, spiritosa, vicina alla conversazione, in una forma che prendeva dalla logica il suo organismo e dal popolo il suo tuono. Certo, questi critici non si accordavano fra loro, anzi si combattevano, come facevano anche i filosofi; ma erano tutti animati dalla stessa tendenza, uno era lo spirito. E lo spirito era l'emancipazione dalle regole o dall'autorità, la reazione contro il grammaticale, il rettorico, l'arcadico e l'accademico, e, come in tutte le altre cose, così anche qui non ammettere altro giudice che la logica e la natura. Secondo il solito, la critica passò il segno, o, nella sua foga contro le superstizioni letterarie, toccò anche il sacro Dante: onde venne la bella *Difesa* che ne scrisse Gaspare Gozzi. Ma la critica veniva dalla testa e non aveva radice nell'educazione letteraria, che era stata anzi tutte l'opposto. Il che spiega come i critici, giudici ingegnosi de' vivi e de' morti, volendo essere scrittori, facevano mala prova, dando un po' di ragione ai retori e a' grammatici, i quali, chiamati da loro pedanti, chiamavano loro barbari. Posti tra il vecchio, che censurano, ed un nuovo modo di scrivere, chiaro nella loro testa, ma affatto personale, estraneo allo spirito nazionale o non preparato, anzi contraddetto nella loro istruzione, si gittarono alla maniera francese, sconvolsero frasi, costrutti, vocaboli, e, come fu detto poi, imbarbarirono la lingua. Gaspare Gozzi tenne una via mezzana, e, facendo buona accoglienza in gran parte alle nuove idee, non accettò sotto il nome di libertà la licenza, o si studiò di tenersi in bilico tra quella pedanteria o quella barbarie,



usando un modo di scrivere corretto, puro, classico, e insieme disinvolto. Ma il buon Gozzi, misurato, elegante, savio, rimase solo, come avviene a' troppo savi nol fervore della lotta, quando la via di mezzo non è ancora possibile, standosi di fronte avversari appassionati, confidenti nella loro forza e disposti a nessuna concessione. Stavano nell'un campo i puristi, che, non potendo invocare l'uso toscano, intorbidato anch'esso dall'imitazione straniera, invocavano la Crusca e i classici, e, come non ora potuta più tollerare la prolissità vacua del Cinquecento, rimettevano in moda il Trecento, quale esempio di scrivere semplice, conciso e succoso; onde venne quel motto felice: — Il Trecento diceva, il Cinquecento chiacchierava. — Costoro erano, il maggior numero, cruscanti, arcadi, accademici, puri letterati: tutti brava gente, che avevano in sospetto ogni novità e non volevano essere turbati nelle loro abitudini. Nell'altro campo erano i filosofi, che non riconoscevano autorità di sorta, e tanto meno quella della Crusca; che invocavano la loro ragione e vagheggiavano una nuova Italia così in letteratura come nelle istituzioni e in tutti gli ordini sociali. I critici rappresentavano la parte della filosofia nelle lettere, senza occuparsi di politica; anzi spesso la loro insolenza letteraria era mantello alla loro servilità politica, come fu del gesuita Bottinelli e del Cesarotti. In prima fila tra' contendenti erano l'abate Cesari e l'abate Cesarotti. Il Cesari, nella sua superstizione verso i classici, cancellò in sé ogni vestigio dell'uomo moderno. Il Cesarotti, di molto più spirito e coltura, nella sua irreligione verso gli antichi andò così oltre, che volle fare il pedagogo a Omero e Domostene, e andò in cerca di una mitologia nelle selve caledonie. Quando comparve l'*Ossian*, girò la testa a tutti: tant'eran sazi di classicismo. Il Bardo scozzese fu per qualche tempo in moda, e Omero stesso si vide minacciato nel suo trono. Si sentiva che il vecchio contenuto se ne andava insieme con la vecchia società, e in quel vuote ogni novità era la ben voluta. Quei versi armoniosi e liquidi, in tanto cozzo di spade scintillanti tra le nebbie, fecero dimenticare i Frugoni, gli Algarotti e i Bettinelli. Cominciava una reazione contro l'idillio, espressione di una società sonnolenta e ancoiata in grembo a Galatea e a Clori, e piacevano quei figli della spada, quelle nebbie e quelle selve, e quei signori do' brandi e quelle vergini della neve. Gli arcadi si

scandalizzavano; ma il pubblico applaudiva. Per vincere Cesarotti, non bastava gridargli la croce: bisognava fare e piacere al pubblico. Ora l'attività intellettuale era tutta dal canto de' novatori: chi aveva un po' d'ingegno, si gettava al moderno, come si diceva, nelle dottrine e nel modo di scrivere; e si acquistava nome di bello spirito dispregiando i classici, come di spirito forto dispregiando le credenze. La vecchia letteratura, come la vecchia credenza, era detta pregiudizio, e combattero il pregiudizio era la divisa del secolo illuminato, del secolo della filosofia e della coltura. Chi ricorda l'entusiasmo letterario del Rinascimento, può avere un giusto concetto di questo entusiasmo filosofico del secolo decimottavo. I fenomeni erano i medesimi. Allora si chiamava barbarie il medio evo: ora si chiama barbarie medio evo e Rinascimento. Lo stesso impeto negativo e polemico è no' due movimenti, foriero di guerre e di rivoluzioni. E ci erano le stesse idee, maturate e sviluppate oltr'alto, strozzate presso di noi e rivenuteci dal di fuori. Anzi il movimento non è che un solo, prolungatosi per due secoli con diverse vicissitudini nelle varie nazioni, procedente sempre attraverso alle più sanguinose resistenze, e ora accentrato e condensato sotto nome di filosofia, fatto della letteratura suo istrumento. Questo volea dire il motto: — *cose e non parole*. — Volea dire che la letteratura, stata trastullo d'immaginazione senza alcuna sorieta di contenuto e divenuta per fino un semplice gioco di frasi, dovea acquistare un contenuto, essere l'espressione diretta e naturale del pensiero e del sentimento, della mente e del cuore: onde naeque più tardi il barbaro vocabolo *cormentalismo*. Messa la sostanza nel contenuto, quell'ideale della forma perfetta, gloria del Rinascimento e rimasto visibile nelle stesse opere della decadenza, come nel *Pastor fido*, nell'*Adone*, nel dramma di Metastasio, cesse il posto alla forma *naturale*, non convenzionale, non manifatturata, non tradizionale, non classica, ma nata col pensiero e sua espressione immediata. Perciò il Cesarotti, rispondendo al libro del conte Napione *Sull'uso e su' pregi della lingua italiana*, sostenea nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* che la lingua non è un fatto arbitrario e regolato unicamente dall'uso e dall'autorità, ma che ha in sè la sua ragion d'essera; che la sua ragion d'essere è nel pensiero, e quella parola è migliore che meglio renda il pensiero, ancorchè non sia toscana e non classica, e sia del dialetto o



addirittura forestiera con inflessione italiana. Cosa era quel *Saggio*? Era l'emancipazione della lingua dall'autorità e dall'uso in nome della filosofia o della ragione, come si voleva in tutte le istituzioni sociali; era la ragione, il senso logico, che penetrava nella grammatica e nel vocabolario; era lo spirito moderno, che violava quelle ferme consacrate e fessili, logore per lungo uso, e dava loro un'aria cosmopolitica, l'aria filosofica a scapito del colore locale e nazionale. Aggiungendo l'esempio al precetto, il Cesarotti pigliò tutte le parole che gli venivano innanzi, senza domandar loro onde venivano; e, come era uomo d'ingegno e aveva mente chiara e spirito vivace, formò di tutti gli elementi stranieri e indigeni della conversazione italiana una lingua animata, armonica, vicina al linguaggio parlato, intelligibile dall'un capo all'altro d'Italia. Gli scrittori, intenti più alle cose che alle parole, e stufi di quella forma, in gran parte latina, che si chiamava letteraria, screditata per la sua vacuità e insipidezza, si attennero senza più all'italiano corrente e locale, così com'era, mescolato di dialetto e avvivato da vocaboli e frasi e costruzioni francesi: lingua corrispondente allo stato della coltura. Così si scriveva nelle parti settentrionali e meridionali d'Italia, a Venezia, a Padova, a Milano, a Torino, a Napoli: così scrivevano Baretti, Beccaria, Verri, Gioia, Galiani, Galanti, Filangieri, Delfico, Mario Pagano. Resistenza ci era, massime a Firenze, patria della Crusca, e a Roma, patria dell'Arcadia: schiamazzi di letterati e di accademici abbandonati dal pubblico. Lo stesso era per lo stile. Si cercavano le qualità opposte a quelle che costituivano la ferma letteraria. Si voleva rapidità, naturalezza e brio. Tutto ciò che era finimento, ornamento, riempitura, eleganza, fu tagliato via come un ingombro. Non si mirò più ad una perfezione ideale della ferma, ma all'effetto, a produrre impressioni sul lettore, tenendo deste e in moto le sue facoltà intellettive. I segreti dello stile furono chiesti alla psicologia, a uno studio de' sentimenti e delle impressioni, base del *Trattato dello stile* del Beccaria. Al vuoto meccanismo, dottamente artificioso, solletico dell'orecchio, detto stile classico, e ridotto oramai un frasario pesante e noioso, succedeva un modo di scrivere alla buona e al naturale, vispo, rotto, ineguale, pieno di movimenti, imitazione del linguaggio parlato. Tipo dell'una era il Trattato; tipo dell'altro era la Gazzetta. Il principio, da cui derivava quella



rivoluzione letteraria, era l'imitazione della natura, o, come si direbbe, il realismo nella sua verità e nella sua semplicità, reazione alla declamazione e alla retterica, a quella maniera convenzionale, che si decorava col nome d'ideale o di forma perfetta. La vecchia letteratura era assalita non solo nella sua lingua e nel suo stile, ma ancora nel suo contenuto. L'eroico, l'idillico, l'elegiaco, che ancora animava quelle liriche, quelle prediche, quelle orazioni, quelle tragedie, non attecchiva più: se n'era sazi sino al disgusto. L'eroico era esagerazione, l'idillio era noia, l'elegia era insipidezza; pastori e pastorelle, eroi romani o greci, erano giudicati un mondo convenzionale, già consumato come letteratura, buono al più a esser messo in musica, come faceva Metastasio. Si volca rinnovare l'aria, rinfrescare le impressioni: si cercava un nuovo contenuto, un'altra società, un altro uomo, altri costumi. Vennero in moda i turchi, i cinesi, i persiani. Si divoravano le *Lettere persiane* di Montesquieu. L'*Ossian* era preferito all'*Iliade*. Comparve l'uomo naturale, l'uomo selvaggio, l'uomo di Hobbes e di Grozio, l'uomo che fa da sè, Robinson Crusò. Il cavaliere errante divenne il borghese avventuriere, tipo Gil Blas. E ci fu anche la donna errante, la filosofessa, la *Lionne* di oggi, che stimava pregiudizio ogni costume e decoro femminile. Ci fu l'uomo collocato in società, in lotta con essa in nome delle leggi naturali, e spesso sua vittima; come donne maritate o monacate a forza o sedotte, figli naturali calpestati da' legittimi, poveri oppressi da' ricchi, scienza soverchiata da ciarlatani; le Clarisse, le Pamele (Richardson), gli Emili, i Chatterton. Questo nuovo contenuto, conforme al pensiero filosofico che allora investiva la vecchia società in tutte le sue direzioni, veniva fuori in romanzi, novelle, lettere, tragedie, commedie: una specie di repertorio francese, che faceva il giro d'Italia. Il concetto fondamentale era la legge di natura in contrasto con la legge scritta, la proclamazione sotto tutte le forme de' dritti dell'uomo dirimpetto la società che li violava. I capiscuola erano Rousseau, Voltaire, Diderot. Seguiva la turba. Tra questi Mercier ebbe molto seguito in Italia, e vi furono rappresentati i suoi drammi: il *Disertore*, l'*Amor familiare*, il *Jeneval*, l'*Indigente*. Nel *Disertore* hai un giovine virtuoso e amabile, che, per soccorrere il padre e per amore, lascia il suo reggimento ed è dannato a morte: è il grido della natura contro la legge scritta.



Nell'*Amor familiare* è descritta con vivi colori l'oppressione degli eretici ne' paesi cattolici. *Jeneval* è il contrario della *Clarissa*: è un don Giovanni femmina, una Rosalia, che seduce il giovino o inesperto Jeneval fino al delitto. Nell'*Indigente* è vivo il contrasto tra il ricco ozioso, libidinoso, corteggiato e potente, che fa mercato di tutto, anche del matrimonio, o il povero operoso o virtuoso, disprezzato e oppresso. A contenuto nuovo nomi nuovi. Commedia e tragedia parve l'uomo mutilato e ingrandito, veduto da un punto solo od oltre il naturale. La critica da' bassi fondi della lingua o dello stile si alzava al concetto dell'arte, alla sua materia o alla sua forma, al suo scopo e a' suoi mezzi. Iniziatore di quest'alta critica, che fu detta *estetica*, era Diderot. Da lui usciva l'affermazione dell'ideale nella piena realtà della natura, che è il concetto fondamentale della filosofia dell'arte. L'idea scendeva dal suo piedistallo olimpico, e non era più un di là, si mescolava tra gli uomini, partecipava alle grandozze e alle miserie della vita; non era un Iddio sotto nome di uomo, era l'uomo; non era tragedia e non commedia, era il dramma. La poesia era storia, come la storia era poesia. L'ideale era la stessa realtà, non mutilata, non ingrandita, non trasformata, non scelta; ma piena, conereta, naturale, in tutte le sue varietà: la realtà vivente. La tragedia ammetteva il riso, e la commedia ammetteva la lacrima: s'inventò la commedia lacrimosa e la tragedia borghese. Il nuovo ideale non era l'Iddio o l'Eroe de' tempi feudali: era il semplice borghese in lotta con la vita e con la società, e che sente della lotta tutt'i dolori o le passioni. Come il bambino entra nel mondo tra le lacrime, così l'ideale, uscendo dalla sua astrazione serena, entrava nella vita lacrimoso: ora patetico o sentimentale. Le *Notti* di Young ispiravano ad Alessandro Verri le *Notti romane*. Rousseau col suo sentimentalismo rettorico faceva una impressione così profonda come col suo naturalismo filosofico. Questi concetti e questi lavori, frutto di una lunga elaborazione presso i francesi, giungevano a noi tutt'in una volta, come una inondazione, destando l'entusiasmo degli uni, le collere degli altri. Le quistioni di lingua e di stile si elevavano, divenivano quistioni intorno allo stesso contenuto dell'arte: in breve tempo la critica meccanica diveniva psicologica, o la critica psicologica si alzava all'estetica. La vecchia letteratura, combattuta ne' suoi mezzi tecnici,



era ancora eontraddetta nella sua sostanza, nel suo contenuto. Ritrarre dal vero era la demolizione dell'eroico, com'era concepito e praticato fra noi: eosa divenivano gli oroi di Metastasio? Il patetico e il sentimentale era la eondanna di quegl'ideali oziosi, sereni, noiosi, che costituivano l'idillio: cosa diveniva l'Arcadia? Il teatro, si diceva, non è un passatempo, è una scuola di nobili sentimenti e di ferti passioni: cosa divenivano le commedie a soggetto? Tutto era riforma. L'abate Genovesi, Verri, Galiani, davano addosso al vecchio sistema economico; la vecchia legislazione era combattuta da Beccaria; tutti gli ordini soeiali erano in quistione; Filangieri, andando alla base, proponeva la riforma dell'istruzione e dell'educazione nazionale; principi e ministri, sospinti dalla opinione, iniziavano riforme in tutt'i rami dell'azienda pubblica. La vecchia letteratura non poteva durare così: ci voleva anche per lei la riforma. Già non produceva più, non destava più l'attenzione: tutto era canto e musica, tutto era filosofia. Si concepisco in questo stato degli spiriti il meraviglioso successo de' romanzi e delle commedie dell'abate Chiari, che per sostentare la vita adulava il pubblico e gli offriva quell'imbandigione che più desiderava. Sarebbe interessante un'analisi delle infinite opere, già tutte dimenticate, del Chiari, perchè mostrerebbe qual era il genio del tempo. Donne erranti, filosofesse, gigantesse, figli naturali, ratti di monacho, scontri notturni, finestre scalate, avvonimenti mostruosi, caratteri impossibili, un eroico patetico o un patetico sdeleinato, una filosofia messa in retorica, un impasto di vecchio e di nuovo, di ciò che il nuovo avea di più stravagante e di ciò che il vecchio avea di più volgare: questo era il cibo imbandito dal Chiari. Il Martelli avea inventato il verso alla francese, come prima si era inventato il verso alla latina. Parve eosa stupenda al Chiari, e ne fece molto uso, e fino la *Genesi* voltò in versi martelliani. Questo impiatricciatore del Chiari è l'immagine di un tempo, che la vecchia letteratura se ne andava, e la nuova fermentava appena in quella prima confusione delle menti; sicchè egli ha tutt'i difetti del vecchio e tutte le stranezze del nuovo. Ben presto si trovò fra' piedi Carlo Goldoni, costretto dalle stesse necessità della vita a servire o compiacere al pubblico. Per qualche tempo si accapigliarono i partigiani del Chiari e del Goldoni. E tra i due contendenti sorse un terzo, che diè addesse al-



l'uno e all'altro: dico Carlo Gozzi, fratello di Gasparo. Uscì a Parigi la *Tartana degl'influssi*, caricatura do' due comici:

Il primo si chiamava *Originale*,  
Ed il secondo *Saccheggio* s'appella.....  
I partigiani ogni giorno crescevano,  
Chi vuole Originale e chi Saccheggio;  
Tutto il paese a rumore mettevano.....  
Il parlar mozzo e lo stare infradue  
Niente vale per trarsi di tedio:....  
Dir bisognava: — Saccheggio è migliore, —  
Overo: — Originale è più dottore. —

(*La Tartana*, prefaz., 3, 4, 6).

Gozzi avea maggior coltura del Chiari o del Goldoni, era d'ingegno svegliatissimo, avea fatto buoni studi come il fratello, apparteneva all'Accademia do' Granelloschi, che si proponova di ristaurare la buona lingua, della qualo quei duo si mostravano ignorantissimi. Tutto quel mondo nuovo letterario, predicato con tanta iattanza e vonuto fuori con tanta stravaganza, non gli pareva una riforma, gli pareva una corruzione, e non solo letteraria, ma roligiosa, politica o civile:

Usciti son certi autorevol dotti,  
Con un tremuoto di nuova scienza,  
Che han tutti gli scrittori mal condotti.

Tratto il lor, di saper non c'è semenza,  
Dicono che gli autor morti fūr cotti,  
E condannano i vivi all'astinenza.....

Veggonsi certe nuove Marianne,  
Certi Baron, certe Marchese impresse,  
Certe frascchette buse come canne,  
E le battezzan poi Filosofesse.  
Che il mal costume introducono a spanne:  
Credo il dimonio al torchio le mettesse.  
Chi dice: — Egli è un comporre alla francese, —  
Certo è peggior del mal di quel paese.

(*Ivi*, *Disperazione dello Scrittore*, prefaz., 11).

La sua *Marfisa* è una caricatura do' nuovi romanzi, alla maniera del Chiari. Carlo Magno e i paladini diventano oziosi o vagabondi; Bradamante una spigolista casalinga; Marfisa, l'Eroina, guasta da' libri nuovi, vaporosa, sentimentale, isterica, bizzarra, o finisce tisica e pinzochera (*Marfisa bizzarra*, XII, 155, 156). La mira era alle donne del Chiari e de' romanzi in voga. Gli pareva che quel predicar con-



tinuo dritti naturali, leggi naturali, religione naturale, uguaglianza, fratellanza, dovesse render gli uomini cattivi sudditi, ammastrandoli di troppe cose e avvozzandoli a guardar con invidia al disopra della loro condizione. Questo pericolo era più grave, quando massime tali fossero predicate in teatro, che non era una scola, ma un passatempo; e invocava contro i predicatori di così nuova morale la severità dei governi. Il povero Chiari non ci capiva nulla. Goldoni, che era un puro artista come il Metastasio, buon uomo e pacifico, e che di tutto quel movimento del secolo non vedeva che la parte letteraria, dovea trasecolare a sentirsi dipingere poco meno che un ribelle, un nemico della società. Vi si mescolarono gl'interessi delle compagnie comiche, che si disputavano furiosamente gli scarsi guadagni. Gozzi difendeva la compagnia Sacchi, tornata di Vienna e trovato il suo pesto preso dalle compagnie Chiari e Goldoni. Il Sacchi ora l'ultimo di quei valenti improvvisatori comici, che giravano l'Europa e mantenevano la riputazione della commedia italiana a Vienna, a Parigi, a Londra. Musicisti, cantanti e improvvisatori erano la merce italiana che ancora avea corso di là dallo Alpi. La commedia a soggetto, alzata sulle rovine delle commedie letterarie, accademiche e noiose, era padrona del campo a Roma, a Napoli, a Bologna, a Milano, a Venezia. Era, della vecchia letteratura, il solo genere vivo ancora, considerato gloria speciale d'Italia e solo che ricordasse ancora in Europa l'arte italiana. Gli attori venuti in qualche fama andavano a Parigi, dov'erano meglio retribuiti. Ma, come a Parigi Molière fondava la commedia francese, combattendo le commedie a soggetto italiane, così a Venezia Goldoni, vagheggiando a sua volta una riforma della commedia, l'avea forte con le maschere e con le commedie a soggetto. Questo pareva al Gozzi quasi un delitto di lesa-nazione, un attentato ad una gloria italiana. La contesa oggi sembra ridicola, e pare che potevano vivere in buon'amicizia l'uno e l'altro gonore. Ma ci era la passione e ci era l'interesse, e i sanguis si scaldarono, e molte furono le dispute, insino a che Goldoni, cedendo il campo, andò a Parigi. La sua fama s'ingrandì, e impose silenzio al Baretti e rispetto al Gozzi, soprattutto quando Voltaire lo ebbe messo accanto a Molière. Da tutto quell'arruffio non usò alcun progresso notabile di critica, essendo i *Ragionamenti* del Gozzi pioni più di bile che di giudizio, e



vuote e confuse generalità, come di uomo che non conosca con precisione il valore de' vocaboli e delle quistioni. Ma ne uscirono i primi tentativi della nuova letteratura: le commedie del Goldoni e le fiabe del Gozzi, la commedia borghese e la commedia popolana.

Carlo Goldoni era, come Metastasio, artista nato. Di tutti e due se ne voleva fare degli avvocati. Anzi Goldoni fece l'avvocato con qualche successo. Ma alla prima occasione correvva appresso agli attori, insino a che il natural genio vinse. Tentò parecchi generi prima di trovare sè stesso. Zeno e Metastasio erano le due celebrità del tempo; il dramma in musica era alla moda. Scrisse l'*Amalassunta*, il *Gustavo*, l'*Oronte*, più tardi il *Festino* e qualche altro melodramma buffo; scrisse anche tragedie, la *Rosmonda*, la *Griselda*, l'*Enrico*, e tragicommedie, come il *Rinaldo*. Poeta stipendiato di compagnie comiche, costretto in ciascuna stagione teatrale di dare parecchie opere nuove, e in una stagione ne diè sedici, saccheggì, raffazzonò, tolse di qua e di là ne' repertorii italiani e francesi e anche ne' romanzi. Non ci era ancora il poeta, ci era il mestierante: ci era Chiari, non ci era Goldoni. Trattava ogni maniera di argomento secondo il gusto pubblico: commedie sentimentali, commedie romanzesche, come la *Pamela*, *Zelinda e Lindoro*, la *Peruviana*, la *Bella selvaggia*, la *Bella georgiana*, la *Dalmatina*, la *Scozzese*, l'*Incognita*, l'*Ircana*, raffazzonamenti la più parte o imitazioni francesi. Scrisse anche commedie a soggetto, come *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*, *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*. Si rivelò a sè stesse e al pubblico nella *Vedova scaltra*. Cominciarono le critiche, e cominciò lui ad avere una coscienza d'artista. La vecchia letteratura ondoggiava tra il seicentismo e l'arcadico, il gonfio e il volgare. Goldoni nelle sue *Memorie* dice: "I miei compatriotti erano accostumati da lungo tempo alle *farse triviali* e agli *spettacoli giganteschi*.... (*Memorie*, II, 3). La mia versificazione non è mai stata di stil sublime; ma ecco appunto quel che bisognava per ridurre a poco a poco nella ragione un pubblico accostumato alle iperboli, alle antitesi ed al ridicolo del gigantesco e romanzesco „ (I, 36). Per sua ventura gli capitò una buona compagnia. "Ora, — diceva io a me medesimo, — ora sto bene e posso lasciare il campo libero alla mia fantasia. Ho lavorato quanto basta sopra vecchi soggetti. Avendo presentemente attori che promettono



melto, convien creare, conviene inventare. Ecco forse il momento di tentare quella riforma, che ho in vista da così lungo tempo. Convien trattare soggetti di carattere: essi sono la sorgente della buona commedia, ed è appunto con questi che il gran Molière diede principio alla sua carriera, e pervenne a quel grado di perfezione, che gli antichi ci avevane soltanto indicate e che i moderni non hanno ancor potuto eguagliare „ (*Memorie*, I, 40). Goldoni conosceva pochissimo Plaute e Terenzio; faceva di cappelle a Orazio e Aristotele; rispettava per tradizione le regole; ma dice: “Nen ho mai sacrificata una commedia che poteva esser buona ad un pregiudizio mediante il quale si fosse resa cattiva „ (*ivi*, II, 3). Ciò che chiama pregiudizio è l'unità di luogo. La sua scarsa coltura classica avea questo di buono: che tenea il suo spirito sgombro da ogni elemento che non fosse moderno e contemporaneo. Ciò ch'egli vagheggia non è la commedia dotta, regolata, letteraria, alla latina o alla tescana, di cui ultimo esempio dava il Fagioli; ma la buona commedia, com'egli la concepiva. “La commedia essende stata la mia tendenza, la buona commedia dee essere la mia meta „ (I, 40). E il suo concetto della buona commedia è questo: “Tutta l'applicazione, che ho messa nella costruzione delle mie commedie, è stata quella di non guastar la natura „ (III, 40). Carattere idillico, superiore a' pettegolezzi e alle invidiuzze provinciali del letterato italiano, pigliaudesi la buona e la cattiva fortuna con uguaglianza d'animo, quest'uomo, che visse i suoi bravi ottantasei anni e morì a Parigi pochi anni dopo il Metastasio, morto a Vienna, dico di sè: “Il morale mio è analogo al fisico; non temo nè il freddo nè il caldo, e non mi lascio accender dalla collera nè ubriacar dalla gioia „ (III, 39). Con questo temperamento più di spettatore che di attore, mentre gli altri operavano, Goldoni osservava e li coglieva sul fatto. La natura bene osservata gli pareva più ricca che tutte le combinazioni della fantasia. L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso. Come Galileo proserisse dalla scienza le forze occulte, l'ipotesico, il congetturale, il soprannaturale; così egli volea proscrivere dall'arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico. Ciò che Molière avea fatto in Francia, lui voleva tentare in Italia, la terra clas-



sica dell'accademia e della rettorica. La riforma ora più importante che non apparisso; perchè, riguardando specialmente la commedia, avea a base un principio universale dell'arte, cioè il naturale dell'arte, in opposizione alla maniera e al convonzionale. Goldoni avea da natura tutte le qualità che si richiedevano al difficile assunto: finezza di osservazione e spirito inventivo, misura e giustezza nella concezione, calore e brio nella esecuzione. La *Mandragola*, capitatagli ch'era giovanissimo, gli avea fatta molta impressione. Il *Misanthropo*, l'*Avaro*, il *Tartufo*, le *Preziose* e simili commedie di Molière compirono la sua educazione. Il fondamento della commedia italiana era l'intreccio; la buona commedia, come la concepiva lui, dovea avere a fondamento il carattere. — Voi avete la commedia d'intreccio; io voglio darvi la commedia di carattere, — diceva Goldoni. E commedia di carattere era tirare l'effetto non dalla molteplicità di avvenimenti straordinari, ma dallo svolgimento di un carattere nelle situazioni anche più ordinarie della vita. Era tutt'un altro sistema, e non solo nella commedia, ma nello scopo o nei mezzi dell'arte. Il protagonista nel primo sistema è il caso o l'accidente, le cui bizzarro combinazioni generano il maraviglioso. Gli uomini ci stanno come figure o comparse, appena schizzati, avvolti nel turbino degli avvenimenti. La vita è nella superficie: l'interno è occulto. In questa superficialità ottusa si era consunta la vecchia letteratura, ed, esaurito tutte le forme del maraviglioso, non bastava più a conseguire l'effetto con mezzi propri, senza il sussidio del canto, della musica, del ballo, della mimica, della declamazione. La parola non era più il principale: era l'accessorio, il semplice tema, l'occasione. Anche la commedia si credea inetta a conseguire il suo effetto senza il sussidio delle maschere, senza quell'improvviso de' lazzi degli Arlecchini, de' Truffaldini, de' Brighella e de' Pantaloni. Ora l'idea fissa di Goldoni era che la commedia potea per sè sola interessare il pubblico, e che non le era necessario a ciò lo spettacoloso, il gigantesco, il maraviglioso in maschera o senza maschera. La sua riforma era in fondo la restaurazione della parola, la restituzione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza: *la nuova letteratura*. E vido chiaramente che a restaurare la parola bisognava non lavorar intorno alla parola, ma intorno al suo contenuto, rifare il mondo organico o interiore del-

l'espressione. Questo vido nella commedia, e mirò a instaurarvi non gli elementi formali e meccanici, ma l'interno organismo, sopra questo concetto: che la vita non è il gioco del caso o di un potere occulto, ma è quello che la facciamo noi, l'opera della nostra mente e della nostra volontà. Concetto del Machiavelli, dal quale usciva la *Mandragola*. Perciò il protagonista è l'uomo, con le sue virtù e le sue debolezze, che crea o regola gli avvenimenti o cede in balia di quelli. Manca a Goldoni non la chiarezza, ma l'audacia della riforma, obbligato spesso a concessioni e a mezzi termini per contentare il pubblico, la compagnia e gli avversari. E, come era il suo carattere, vinse talora più con la pazienza o la destrezza che con la risoluta tenacità dei propositi. Di queste concessioni trovi i vestigi nelle sue migliori commedie, dove non rifiuta certi mezzi volgari o grossolani di ottenere gli applausi della platea. E mi spiogo come insino all'ultimo continuò nel remanzesco, nel sentimentale e nell'arlocchinesco: le necessità del mestiere contrastavano alle aspirazioni dell'artista. D'altra parte, intento all'interno organismo della commedia, neglesse troppo l'espressione, o, per volerla naturale, la fece volgare, sì che le sue concezioni si staccano vigorose da una forma più simile a pietra grezza che a marmo. Ciò che in lui rimane è quel mondo interno della commedia, tolto dal vero e perfettamente sviluppato nelle situazioni e nel dialogo. Il centro del suo mondo comico è il carattere. E questo non è concepito da lui come un aggregato di qualità astratto, ma è colto nella pionozza della vita reale, con tutti gli accessori. Base è la società veneziana nella sua mezzanità, più vicina al popolo che alle classi elevate: ciò che dà più presa al comico per quei moti improvvisi, ineducati, indisciplinati, che son propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta, non giunta ancora a quel raffinamento e delicatezza di forme, che sono come l'aria della civiltà. I caratteri, come il maldicente, il bugiardo, l'avaro, l'adulatore, il cavalier sorvente, involuppati in quest'atmosfera, escono fuori vivi, coloriti, originali, nuovi: vi contraggono la forma della loro esistenza. Ci è nel loro impasto del grossolano e dell'improvviso; anzi qui è la fonte del comico. Cadendo in nature di uomini non disciplinate dall'educazione, paion fuori in modo subitaneo e senza freno o ritegno o riguardo, in tutta la loro forza primigenia, o producono



con quella loro improvvisa grossolanità la più schietta allegria, tipo il *Burbero benefico*. Non essendo concezioni subbiettive e astratte, ma studiate dal vero e colte nel movimento della vita, il comico non si sviluppa per via di motti, riflessioni e descrizioni, ciò che dicesi propriamente spirito e appartiene a una società più colta e raffinata, ma erompe nella brusca vivacità delle situazioni o dei contrasti. Il Goldoni è felicissimo a trovare situazioni tali che il carattere vi possa sviluppare tutte le sue forze. La situazione è per lo più unica, semplice, naturalissima, sobriamente variata, messa in rilievo da qualche contrasto, di rado complicata o involuppata, graduata con un crescendo di movimenti drammatici, o ti porta rapidamente alla fine tra la più viva allegria. Indi viene la superiorità del suo dialogo, che è azione parlata, di rado interrotta o raffreddata per soverchio uso di riflessioni o di sentenze. La situazione non è mai perduta di vista: non digressioni, non deviazioni, rari intermezzi o episodi, nessuna parte troppo accarezzata o rilevata; onde è che l'interesse è nell'insieme, e di rado se ne stacca un personaggio, una scena, un motto. Tutto è collegato saldamente con tutto: la situazione è il carattere stesso in posizione, nelle sue determinazioni; l'azione è la stessa situazione nel suo sviluppo; il dialogo è la stessa azione nei suoi movimenti. Questo mondo poetico ha il difetto delle sue qualità: nella sua grossolanità è superficiale, e nella sua naturalezza è volgare. In quel suo correre diritto e rapido, il poeta non medita, non si raccoglie, non approfondisce; sta tutto al di fuori, gioioso e spensierato, indifferente al suo contenuto, e intento a caricarlo quasi per suo passatempo e con l'aria più ingenua, senza ombra di malizia e di mordacità: onde la forma del suo comico è caricatura allegra e smalzata, che di rado giunge all'ironia. Nel suo studio del naturale e del vero, trascura troppo il rilievo, o, se ha il brio del linguaggio parlato, ne ha pure la negligenza: per fuggire la rettorica, casca nel volgare. Gli manca quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al di sopra del suo mondo, come fosse la sua creatura, che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non le abbia data l'ultima finitezza. Attribuiscono il difetto alla sua ignoranza della lingua ed alla soverchia fretta: il che, se vale a scusare le sue scorrezioni, non è bastante a spiegare il crudo e lo sciacquo del colorito.

La nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una restaurazione del vero e del naturale nell'arte. Se la vecchia letteratura cercava ottenere i suoi effetti scostandosi possibilmente dal reale e correndo appresso allo straordinario o al meraviglioso nel contenuto e nella forma, la nuova cerca nel reale la sua base e studia dal vero la natura e l'uomo. La maniera, il convenzionale, il rettorico, l'accademico, l'arcadico, il meccanismo mitologico, il meccanismo classico, l'imitazione, la reminiscenza, la citazione, tutto ciò che costituiva la forma letteraria è sbandito da questo mondo poetico, il cui centro è l'uomo, studiato come un fenomeno psicologico, ridotto alle sue proporzioni naturali e calato in tutte le particolarità della vita reale. Vero è che la realtà è appena lambita e le sue profondità rimangono occulte. Ma la via era quella, e in capo alla via trovi Goldoni.

A Carlo Gozzi pareva che quel vero e quel naturale fosse la tomba della poesia; e, quando il successo del Goldoni gli impose rispetto, parlando pure con riguardo dell'avversario, non poté risolversi ad accettare per buona la sua riforma. Il romanzesco, il gigantesco, l'arlecchinesco, o, in altri termini, il mirabile e il fantastico, gli parevano elementi essenziali della poesia: quel ritrarre dal reale gli pareva una volgarità. D'altra parte, non vedea senza rincrescimento assalita da ogni parte la commedia a soggetto, che gli sembrava una gloria italiana. Dicevano che l'era oramai un vecchio repertorio, che l'era ridotta a mero meccanismo, che l'era una scuola d'immoralità, di scurrilità, roba da trivio, *goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato*. C'era esagerazione nelle accuse, ma un fondamento di verità c'era. La commedia improvvisa, dell'arte o a soggetto era isterelita, come tutt'i generi della vecchia letteratura, e tutti quei lazzi, che tanto divertivano, erano con poca varietà un vecchiume trasmesso da una generazione all'altra: si viveva sul passato, i nuovi attori riproducevano gli antichi; la parte improvvisata era così poco nuova e improvvisa come la parte scritta. Piaceva più che la commedia letteraria, perchè ci era sempre maggior comunione col pubblico; ma oramai quel Dottor bolognese e Truffaldino stancavano, come un professore che ripeta ogni anno lo stesso corso. I letterati e i fautori delle commedie regolate ne pigliavano argomento



per dichiarar guerra alle maschere, e volevano proscrivere addirittura quel genere di commedia *indecente in secolo illuminato*. Gozzi, che l'avea contro quei lumi e vedea di mal occhio tutte quelle novità che ci venivano d'oltr'Alpe, se ne fece paladino e scese in campo co' ragionamenti e coll'esempio, scrivendo sotto nome di fiabe commedie con le maschere, e perciò con una parte improvvisata, le quali ebbero successo grandissimo e oggi sono quasi dimenticate. Gozzi pareva a quel tempo un retrivo, o Goldoni era il riformatore: pure avrei desiderato a Goldoni un po' di quella fibra rivoluzionaria ch'era in quel retrivo; chè così sarebbe proceduto più arditamente e conseguente nella sua riforma. Il taciturno solitario Gozzi, come lo chiamavano, era uomo d'ingegno; e perciò penetrato della vita contemporanea o trasformato senza saperlo da quelle stesse idee nuove, che gli movevano la bile. Volendo restaurare il vecchio, si chiari novatore e riformatore, e, correndo dietro alla commedia a soggetto, s'incontrò nella commedia popolana e ne fissò la base. Grande confusione era nella testa, come si vede da' suoi *Ragionamenti*: indi la sua debolezza. Goldoni sa quello che vuole, ha la chiarezza dello scopo e dei mezzi, e va dritto e sicuro: perciò la sua influenza rimase grandissima. Ma Gozzi non ha chiaro lo scopo, o vuole una cosa e fa un'altra, e procede a balzi, tirato da varie correnti. Vuole favorire le maschere; vuole parodiare gli avversari; vuole rifare Pulci o Ariosto, restaurando il fantastico; vuole tescanoggiare, e vuole insieme essere popolare e corrente; vuol ricostruire il vecchio e comparir nuovo. Fini transitorii, i quali poterono interessare i contemporanei, dargli vinta la causa nella polemica o nel teatro, e che oggi sono la parte morta del suo lavoro. Queste intenzioni penetrano in tutta la composizione, come elementi perturbatori e rimasti inconciliati. Ciò che resta di lui è il concetto della commedia popolana, in opposizione alla commedia borghese. Le maschere, cioè certi caratteri o caricature tipiche del popolo, come Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, rimangono nella sua composizione come elementi di obbligo e convenzionali, accessori spesso grotteschi o insipidi per rispetto al contenuto, innestati e sovrapposti. Il contenuto è il mondo poetico com'è concepito dal popolo, avido del maraviglioso e del misterioso, impressionabile, facile al riso e al pianto. La sua base è il soprannaturale nelle sue



ferme: miracolo, stregoneria, magia. Questo mondo dell'immaginazione, tanto più vivo quanto meno l'intelletto è sviluppato, è la base naturale della poesia popolare sotto le sue diverse forme: conti, novelle, romanzi, storie, commedie, farse. La vecchia letteratura se n'era impadronita, ma per demolirlo, per gittarvi entro il sorriso incredulo della colta borghesia. Rifare questo mondo nella sua ingenuità, drammatizzare la fiaba o la fola, cercare ivi il sangue giovine e nuovo della commedia a seggette: questo osò Gozzi in presenza di una borghesia scettica e nel secolo de' lumi, nel secolo degli spiriti forti e de' belli spiriti. E riuscì a interessarvi il pubblico, perchè quel mondo ha un valore assoluto e risponde a certe corde che, maneggiate da abile mano d'artista, suonano sempre nell'animo: ciascuno ha entro di sé più o meno del fanciullo o del popolo. E poichè il pubblico s'interessava ancora alla commedia del Goldeni, se ne doveva conchiudere, se le conclusioni ragionevoli fossero possibili in mezzo alla disputa, che tutti e due i generi erano conformi al vero, l'uno rappresentando la società borghese nella sua mezza coltura, e l'altro il popolo nelle sue credulità e ne' suoi stupori. E tutti e due erano una riforma della commedia ne' due suoi aspetti, la commedia dotta e la commedia impreveduta: era l'apparizione della nuova letteratura. Ma questo, che feco Gozzi, non era precisamente quello che credeva di fare. Ci si messo per picca e per occasione, disprezzava il pubblico che l'applaudiva, non prendeva sul serio la sua opera, e, perchè Goldeni imitava dal vero, s'innamorò lui del romanzesco e del fantastico. Ora l'arte non è un capriccio individuale, e, perchè Shakespeare ti piace, non ne viene che tu possa rifare Shakespeare, quando anche avessi forza da ciò. L'arte, come religione e filosofia, come istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della coltura è della vita nazionale. Gozzi volea rifare un mondo dell'immaginazione, quando egli medesimo segnava la dissoluzione di quel mondo nella *Marfisa*, quando la parte colta e intelligente della nazione era mossa da impulsi affatto contrari, e quando il popolo, ebote nella sua miseria, stava come una massa inerte e non dava segno di vita letteraria. Se Gozzi fosse sceso in mezzo al popolo e vi avesse attinte le sue ispirazioni, potea forse fare opera viva. Ma Gozzi ora aristocratico, ediaava tutte quelle nevità che sentivane troppo



di democrazia, e viveva co' suoi Granelleselli in un ambiente puramente letterario. Rimase perciò un letterato: non divenne un poeta.° Oltre a ciò, un fatto letterario in quel tempo non poteva sorgere di mezzo al popolo, divenuto acqua stagnante: un movimento c'era, e veniva dalla borghesia, e con quello tendenza si sviluppava la vita nazionale in tutt' i suoi indirizzi. Creare un mondo d'immaginazione, quando la guerra ora appunto contro l'immaginazione in nome della scienza e della filosofia, era un andare a ritroso. Gozzi nacque troppe presto. Venne il tempo che la borghesia, spaventata da quelle esagerazioni che stomacavano Gozzi, si riafferò a quel mondo soprannaturale, come a tavola di salute. Quello era il tempo di Gozzi; e Gozzi ci fu, e si chiamò Manzoni. Al suo tempo Gozzi fu un elemento contraddittorio o perciò inconcludente; e la sua idea, altamente estetica in astratto, riuscì un fatto letterario e artificiale. Volea ristorare l'antico, odiava le novità, e, senza saperlo, le portava nel suo seno: ond'è che tratta quel suo mendo dell'immaginazione a quello stesso modo che il forense Goldoni rappresenta la sua società borghese. Gli manca il chiaro-scuro, gli manca l'impressione e il sentimento del soprannaturale; anzi il suo studio è di rappresentarlo con tutte le apparenze della naturalezza, come fosse un fatto volgare e ordinario, a quel modo che andava predicando Goldoni. Perciò il suo stile non ha rilievo, il suo colorito non ha trasparenza, le sue tinte non sono fuse, e, volendo esser naturale, spesso ti casca nell'insipido e nel volgare. La naturalezza di questo mendo è nella ingenuità delle sue impressioni, curiosità, meraviglia, sospensione, terrore, collera, pianti, riso, com'è nei racconti delle società primitive. Questa ingenuità è perduta: la naturalezza di Gozzi è negligenza o volgarità. Quelle apparizioni non hanno per lui serietà, sono giochi e passatempi: perciò scherzi abborracciati o senza alcun valore proprio, che, aiutati dalla mimica, da' lazzi, dallo scenario, potevano produrre effetto nella rappresentazione, e alla lettura piacciono, senza che ti lascino nell'animo alcun vestigio. Il Baròtti predicava in lui un nuovo Shakespeare; e, quando gli fallì alla prova, se la prese con lui furiosamente, come l'avesse tradito, e doveva prendersela con sè medesimo, che andava sognando uno Shakespeare nel secolo decimottavo. Che avvenne? La commedia popolana ritornò nel suo pantano, con lo sue



maschore, le sue indecenze e le suo volgarità; o di Gozzi rimase una bella idea, presto dimenticata. La società prendeva altra via e seguiva Goldoni.

Il movimento a Venezia rimase puramente letterario. C'ora un centro toscano in nell'accademia de' Granelleschi, divenuta presto ridicola, della quale erano anima i fratolli Gozzi; e c'era dall'altra parte Goldoni con intenzioni più alte, che attingevano l'organismo dell'arte. Il solo Carlo Gozzi presentò il significato politico del movimento e sonò la campana a stormo; ma nessuno rispose, perchè il nemico non si trovò. Goldoni anche a Parigi non ci capiva nulla in quel vortiginoso rimescollo d'idee, e Rousseau non era per lui che un fenomeno curioso, un magnifico carattere da commedia, qualche cosa come il *Burbero benefico*. Questa sua concentrazione in un punto solo o la sua perfetta innocenza in tutto l'altro fu la sua forza e la sua debolezza. La sua idea fissa, ch'era rappresentare dal vivo e dal vero e non guastar la natura, era il principio rinnovatore della letteratura, negazione dell'Arcadia, ricostituzione del contenuto e della forma, incarnato in alcune commedie di esecuzione più o meno perfetta, ma tutte indimenticabili per la chiarezza o la verità della concezione, delle situazioni o de' caratteri: qui fu la sua forza. E la sua debolezza fu il carattere meramente letterario della sua riforma, che lo tione nella superficie e gli fa produrre un mondo locale e particolare, a cui la sua indifferenza religiosa, filosofica, politica, morale, sociale, la sua poca coltura, la scarsezza de' suoi motivi interni toglie rilievo e vigore, toglie quella idealità che viene da un significato generale e permanente. Cosa manca a Goldoni? Non lo spirito, non la forza comica, non l'abilità tecnica: era nato artista. Mancò a lui quello che a Metastasio: gli mancò un mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento. Mancò a lui quello che mancava da più secoli a tutti gl'italiani o che rendeva insanabile la loro decadenza: la sincerità o la forza delle convinzioni. Ciò che attestava una possibile rigenerazione era la riapparizione di quel mondo interiore negli spiriti più eletti, che rimetteva in moto il cervello e svegliava il sentimento. Il maggiore impulso veniva dal di fuori. Ma l'entusiasmo pubblico mostrava che ci era la materia atta a riceverlo e che l'Italia dopo lungo riposo si rimetteva in via. Nel Mozzodì l'at-



tività speculativa, da Telesio a Guoco, non mancò mai, e vi si era formata una scuola liberale, che avea per materia la quistione giurisdizionale, e si andava allargando a tutte le utili riforme nell'assetto dello Stato; quando le nuove idee vi si affacciarono, trovarono gli spiriti educati e pronti a riceverle: o se ne fecero interpreti eloquenti ed efficaci Filangieri, Pagano e Galiani. Vi si andava così elaborando un nuovo contenuto in una forma piena di spirito e di movimento, spesso ingegnosa o appassionata: filosofia volgarizzata, col linguaggio vivo e spiritoso della gazzetta. Farso, tragedia, commedie, orazioni, dissertazioni, prediche, trattati, sonetti, canzoni, tutt'i generi della vecchia letteratura continuavano la loro vita solita e meccanica, senza alcun segno di movimento nel loro interno organismo: imitazioni, raffazzonamenti, contraffazioni, un mondo di convenzione accolto con applausi di convenzione. Già Salvator Rosa avea a suon di tromba mosso guerra alla declamazione e alla rettorica, sonz'accorgersi cho faceva della rettorica anche lui. Un po' di rettorica c'era pure in alcuno di quegli scrittori, massime in Filangieri; ma vivificata dalla novità e importanza delle cose, e da quello spirito moderno e contemporaneo che desta sempre la più viva partecipazione. Il sentimento puramente letterario, errante in quelle provincie tra il voluttuoso, l'ingegnoso e il sentimentale, ciò cho vi rendea così popolari il Tasso e il Marino, stagnato il movimento letterario, s'era trasformato nel sentimento musicale, e vi educava Metastasio, o vi apparecchiava quella scuola immortale di maestri di musica, che furono i veri padri di un'arte serbata a così grandi destini. La musica sorgeva animata da quegli stessi impulsi cho non trovavano più soddisfazione nella imputridita forma letteraria; sorgeva tutta melodia, piena di voluttà, di spirito e di sentimento. Mentre l'attività speculativa e il sentimento musicale si andava sviluppando nel mezzogiorno d'Italia, e Goldoni tontava a Venezia la sua riforma della commedia, Milano diveniva il centro intellettuale e politico della vita nuova, principali motori Pietro Verri e Cesare Beccaria. A Venezia c'era l'accademia de' Granelleschi, a Milano o' era l'accademia de' Trasformati. Lì si concepiva la riforma come una restaurazione degli studi classici, e si combatteva il Goldoni, ch'era il vero riformatore. Qui dominava sotto tutti gli aspetti lo spirito nuovo, l'*Enciclopedia* vi era



penetrata con tutto il corteggio degli scrittori francesi, vi si elaboravano non frasi, ma idee, e per maggior libertà si usava non di rado il dialetto o non la lingua. Ci erano i duo Verri, il Beccaria, i Baretti, il Balestricri, il Passeroni: ci era il fiore dell'intelligenza milanese. Si chiamavano i Trasformati, e si può dire che filosofia, legislazione, economia, politica, morale, tutto lo scibile era già trasformato nello loro menti, con più o meno di chiarezza o di coscienza. La letteratura non potea sfuggiro a questa trasformazione, e alla solennità classica succedeva una forma svelta e naturale, o ne' più briosa, sentimentale alla francese. Si rideva a spese di Alessandro Bandiera, che voleva insegnar lingua e stilo al padre Segneri, da lui tenuto non abbastanza boccacevolo, o di padre Branda, che levava a cielo l'idioma toscano o scriveva vitupèri del dialetto. Il Passeroni metteva in canzone quella vecchia società nella *Vita di Cicerone* e nelle *Favole esopiane*, o alla vuota turgidezza del Frugoni, ai lambicchi dell'Algarotti, a' lezi del Bettinelli, che erano i tro poeti alla moda, opponeva quel suo scrivere andante, alla buona, tutto buen senso o naturalezza. Bravissimo uomo, senza fielo, senza iniziativa, ridova saporitamente della società, in mezzo alla quale viveva povero e contento. Metastasio, Goldoni e Passeroni erano della stessa pasta: idillici e puri letterati. Sono i tre poeti della transizione. Vedi in lero già i segni di una nuova letteratura, una forma popolare, disinvolta, rapida, liquida, chiara, disposta più alla negligenza che all'artificio. Ma è sempre un giuoco di forma, alla quale manca altezza o serietà di motivi: ci è il letterato, manca l'uomo. Senti in questi riformatori il vecchio uomo italiano, di cui era espressione letteraria l'arcade o l'accademico. Combattevano l'Arcadia, ed orano più o meno arcadi.

In questi tempi di nuove idee e di vecchi uomini nacque Giuseppe Parini, il 23 maggio del 1729. Venuto dal contado in Milano, cominciò i soliti studi classici sotto i barnabiti, o il Padre Branda fu suo maestro di retorica. Il babbo volle farne un prote per nobilitare il casato; ma sul più bello fu costretto per le strettoze domestiche a troncàre i suoi studi e a ingegnarsi per trarre innanzi la vita. Fece il copista e il pedagogo, o no' dispregi o nella miseria si temprò il suo carattere. Come Metastasio e come tutt'i poeti di quel tempo, cominciò arcade, e le sue prime



rime le leggi in una raccolta di poesie a cura di quegli accademici. Rivolò la sua personalità combattendo il padre Bandiera e il padre Branda, di cui era stato un cattivo scolaro. Paro che nella scuola facessero poco profitto, impaziente soprattutto di quei giuochi di memoria, che erano allora la sostanza degli studi. Padrone di sè, no' ritagli di tempe obbliviava la sua miseria, conversando con Virgilio, Orazio, Dante, Ariosto e Berni. E che cosa doveva parergli il padre Branda col suo tescano, e il padre Bandiera co' suoi periodi? Ma, se aveva a dispetto quella pedanteria, non gli rinerseceva meno quel francesizzare do' più, divenuto moda nelle alte e basse classi. Usando per il suo mestiere in case signorili, potè studiare dappresso questa strana mescolanza di vecchio e di nuovo, che costituiva allora la società italiana. Già questo pigliar subito posizione, questo soprastare alla lotta e schivarne tutte le esagerazioni mestra una spiccata personalità. Hai innanzi un carattere.

Parini era uomo più di meditazione che di azione. Non aveva il gusto do' piaceri, aveva pochi bisogni e nessuna cupidigia di onori e di ricchezze. La società non avea presa su di lui: rimase indipendente e solitario, inaccessibile alle tentazioni e a' compromessi, o, come Dante, fece parto da sè. Quel mondo nuovo, che fermentava negli spiriti, fondato sulla natura e sulla ragione e in opposizione al fattizio e al convonzionale del secolo, giuntogli attraverso Plutarco e Dante più che per influssi francesi, rimase in lui inalterato, puro di quelle macchie e ombre che vi soprappongono le vanità e le passioni e gl'interessi mondani, perciò puro di esagerazioni e ostentazioni. Era in lui una interna misura, quell'equilibrio delle facoltà che è la sanità dell'anima, quella compiuta possessione di sè stesso che è l'ideale del savio, quella mente rettrice che sta sopra alle passioni e alle immaginazioni e le tiene nel giusto limite. La sua forza è più morale che intellettuale, perchè la sua intelligenza si alza poco più su del luogo comune, ed è notabile più per giustezza o misura che per novità o profondità di concetti. Lo alza su' contemporanei la sincerità e vivacità del suo senso morale, che gli dà un carattere quasi religioso, ed è la sua fede e la sua respirazione. Rinasce in lui quella concordia dell'intendere e dell'atto mediante l'amere, che Dante chiamava sapienza: rinasce l'uomo.

E l'uomo educa l'artista. Perchè Parini concepisce l'arte allo stesso modo. Non è il puro letterato, chiuso nella forma, indifferente al contenuto; anzi la sostanza dell'arte è il contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integrità, che esprime tutto sè stesso: il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico. La poesia ripiglia il suo antico significato, ed è voce del mondo interiore; chè non è poesia dove non è coscienza, la fede in un mondo religioso, politico, morale, sociale. Perciò base del poeta è l'uomo.

La poesia riacquista la serietà di un contenuto vivente nella coscienza. E la forma si rimpolpa, si realizza, diviene essa medesima l'idea, armonia tra l'idea e l'espressione.

La base del contenuto è morale e politica: è la libertà, l'uguaglianza, la patria, la dignità, cioè la corrispondenza tra il pensiero e l'azione. È il vecchio programma di Machiavelli, divenuto europeo e tornato in Italia. La base della forma è la verità dell'espressione, la sua comunione diretta col contenuto, riscata ogni mediazione. È la forma di Dante e di Machiavelli, riverginata con esso il contenuto.

Il contenuto è lirico e satirico. È l'uomo nuovo in vecchia società.

L'uomo nuovo non è un concetto o un tipo d'immaginazione: ha tutte le condizioni della realtà, è esso medesimo il poeta. Protagonista di questo mondo lirico è Giuseppe Parini, che canta sè stesso, esprime le sue impressioni, si effonde, così com'è, nella ingenuità della sua natura. Spariscono i temi astratti e fattizi di religione, di amore, di moralità. Tutto è contemporaneo e vivo e concreto, prodotto in mezzo al movimento dei fatti e delle impressioni. Il poeta, ritirato nella pace della natura o nella calma della notte, sta al di sopra del suo mondo, e sente le sue agitazioni, i suoi piaceri e le sue punture, ma non si che giungano a turbare l'uguaglianza e la serenità del suo animo. Ci è in questo uomo nuovo una vena d'idillio e di filosofia, come di uomo solitario, più spettatore che attore, avvezzo a vivere tranquillo con sè, a conservare l'occhio puro e spassionato nel giudizio delle cose. Ci è nel poeta un po' del pedagogo, ammaestrando, librando con giusta misura i fatti umani. Ma il pedagogo è trasfigurato nel poeta, e vi perde ogni lato pedantesco e pre-



tensioso. Il suo amore per la vita campestre non è misantropia, anzi è accompagnato con la più tenera sollecitudine per l'umanità. La sua rigidità pel decoro e l'onestà femminile è raddolcita da un vivo sentimento della bellezza. La sua dignità è scevra di orgoglio, la sua severità è amabile, la sua virtù è pudica, piena di grazia e di modestia. Ne' suoi concetti e nei suoi sentimenti ci è sempre il limite: un'armonica temperanza, dov'è la sua perfezione intellettuale e morale di uomo e di poeta. Quando leggi la *Vita rustica*, la *Salubrità dell'aria*, il *Pericolo*, la *Musa*, la *Caduta* e la sua *Nice* o la sua *Silvia*, provi una soddisfazione più che estetica: senti in te appagate tutte lo tue facultà.

La vecchia società è celta non nelle sue generalità rettoriche, come nel Rosa, nel Menzini o in altri satirici, ma nella forma sostanziale della sua vecchiezza, che è la pompa delle forme nella insipidezza del contenuto. Quelle forme così magnifiche, alle quali si dà una importanza così capitale, sono un'ironia, messe allato al contenuto. La *Batracomiomachia* è l'ironia dell'*Iliade*, la *Moscheide* è l'ironia dell'*Orlando*: sono forme epiche applicate a un mondo plebeo. L'ironia è la forma delle vecchie società, non ancora conscie della loro dissoluzione. È il vecchio che vuol farla da giovine, con tanta più ostentazione nelle apparenze quanto più meschina è la sostanza. Questo è il concetto fondamentale del *Giorno*, fondato su di un'ironia che è nelle cose stesse, perciò profonda e trista. Parini non vi aggiunge di suo che il rilievo, una solennità di esposizione che fa più vivo il contrasto. E perchè sente in quelle mentite forme negato sè stesso, la sua semplicità, la sua serietà, il suo senso morale, non ha forza di riderne e non gli esce dalla penna uno scherzo o un capriccio. Ride di mala grazia, e sotto ci senti il disgusto e il disprezzo. L'Italia avea riso abbastanza, e rideva ancora ne' versi di Passeroni e di Goldoni. Qui il riso è alla superficie, sotto alla quale giace repressa o contenuta l'indignazione dell'uomo offeso. La sua interna misura e pacatezza, la sua mento retrice gli dà la forza della repressione, sì che il sentimento di rado erompe sulla superficie o l'ironia di rado piglia la forma del sarcasmo. L'ironia ne' nostri padri del Risorgimento era allegra o scettica, come nel Boccaccio o nell'Ariosto, perchè era rivendicazione intellettuale dirimetto alle assurdità teologiche e feudali, rivendicazione

accompagnata con la dissoluzione morale: era l'ironia della scienza a spese dell'ignoranza, e l'ignoranza fa ridere. Ma qui l'ironia è il risveglio della coscienza dirimpetto ad una società destituita di ogni vita interiore: lì era l'ironia del buon senso, qui è l'ironia del senso morale. Senti che nasce l'uomo, e con esso la vita interiore.

La parola di quella vecchia società era a sua immagine: cascante, leziosa, vuota sonorità, travolta e seppellita sotto la musica. Qui risuscita la parola. E vien fuori faticosa, martellata, ardua, piena di sensi e di sottintesi. La parola scopre l'ironia, perchè è in antitesi con quella società mollo ed ovirata che il poeta finge di celebrare.

Togliete ora l'ironia, fate salire sulla superficie in modo scoperto e provocante l'ira, il disgusto, il disprezzo, tutti quei sentimenti che Parini con tanto sforzo dissimula sotto il suo riso: e avete Vittorio Alfieri. È l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a' contemporanei: statua gigantesca e solitaria, col dito minaccioso.

Alfieri si rivelò tardi a sè stesso, e per proprio impulso, e in opposizione alla società. Fino a ventisei anni avea menata la vita solita di un signorotto italiano, tra dissipazioni, viaggi, amori, cavalli, che non gli empivano però la vita. De' primi studi non gli era rimasto che l'odio allo studio. Ricco, nobile, non ambiva nè onori nè ricchezze nè uffici: viveva senz'altro scopo che di vivere. Vita vuota de' ricchi signori, che se ne contentano, e a cui guardano con invidia i men favoriti dalla fortuna. Ma non se ne contentava Alfieri, e spesso era tristo, e, fra tanto inutile affaccendarsi, sentiva la noia. Era malattia italiana, propria di tutt'i popoli in decadenza: l'ozio interno, la vacuità di ogni mondo interiore. Alfieri avea il sentimento di quel vuoto, e quella sua vita puramente esteriore era per lui noia, mal dissimulata sotto il mondano rumore. Coloro, che questa vita esteriore debbono conquistarsela col sudore della fronte, possono nel loro travaglio trovarlo un certo lenitivo di quella noia. Ma natura e fortuna aveano data ad Alfieri tutta fatta quella vita: i suoi padri aveano lavorato per lui. Nato non a lavorare, ma a godere, lo sue forze interne poderosissime, soprattutto quella tenace energia di carattere, atta a vincere ogni resistenza, rimanevano inopere, perchè tutto piegava innanzi a lui, tutto gli era facile. Corse parecchie volte tutta Europa, e non vi trovò altro piacere che il correre, simulacro dell'interna irrequie-



tozza non soddisfatta. Queste è ciò che dicesi dissipazione: una vita senza scopo e a caso, dove fra tanto moto rimangono immobili le due forze proprie dell'uomo, il pensiero e l'affetto. Se Alfieri fosse stato un cavallo, quel suo correre l'avrebbe contentato, come contenta moltissimi, che pur si chiamano uomini. Ma si sentiva uomo, e stava tristo e annoiato, e non sapeva perchè. Il perchè era questo: che, nato gagliardissimo di pensiero e di affetto, non aveva trovato ancora un centro intorno a cui raccogliere ed esercitare quelle sue facoltà. Una passione si piglia facilmente in quell'ozio, e Alfieri ebbe i suoi ameri e i suoi disinganni, e gli parve allora di vivere. Ne' momenti più feroci della noia si gettò a' libri. Di latino non intendeva più nulla, e pochissimo d'italiano: parlava francese da dieci anni. Leggendo per passatempo, tutto natura e niente educazione, lo stile classico lo annoiava: Racine lo faceva dormire, e gittò per la finestra un *Galateo* del Casa, in topato in quel primo "conciossiaeccsachè.", (*Vita*, Ep. IV, 1). Si diè a' romanzi, come i giovanetti alle *Mille e una notte*. Tutto il suo piacere era di seguire il racconto e vederne la fine, e gli dispiacque l'Ariosto per le sue interruzioni, e lesse Metastasio saltando le ariette, e non potè leggere l'*Enriade* e l'*Emilio* per quel rettoricume che gli teglieva la vista del racconto. Aspettando i cavalli in Savona, gli capitò un Plutarco (*Ivi*, Epoca III, 7). Qui sentì qualche cosa di più che il racconto, gli battè il cuore: quelle immagini colossali non lo sbigottivano, anzi suscitavano la sua emulazione: — Non potrei essere anch'io come loro? — E il potere c'era, perchè le sue forze non erano da meno. Una notte, assistendo l'amata nella sua infermità, sceneggiò una tragedia, la quale, rappresentata poi a Torino, ebbe grandi applausi. — Perchè non potrei io essere scrittore tragico? — Venutogli questo pensiero, ci si fermò. Secondo le opinioni di quel tempo, l'Italia era innanzi a tutte le nazioni in ogni genere di scrivere, ma le mancava la tragedia. Quest'era l'idea fissa di Gravina e l'ambizione di Metastasio; a queste lavorarono il Trissino, il Tasso, il Maffei. Ma la tragedia non c'era ancora, per sentenza di tutti. E dare all'Italia la tragedia gli pareva il più alto scopo a cui un italiano potesse tendere. Dai suoi viaggi avea portata ingrandita l'immagine dell'Italia, non trovate nulla comparabile a Roma, a Firenze, a Venezia, a Genova. Aggiungi la maestà dell'antica Roma, le memorie di una grandezza non superata mai. E, quantunque l'Italia



a quoi di fosse tanto degenerare, avea fermissima fede in una Italia futura, che vagheggiava nel pensiero simile all'antica. Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta uomo; e gli pareva che la tragedia, rappresentazione dell'eroico, fosse acconcia a ritrarvi questo nuovo uomo, che gli ferveva nella mente, ed era lui stesso. Questi concetti erano del secolo, penetrati qua o là nelle menti, e da lui bevuti insieme con gli altri. Ma divennero in lui passione, scopo unico e ultimo della vita, e vi pose tutte le sue forze. Volle essere redentore d'Italia, il grande precursore di una nuova era, e, non potendo con l'opera, co' versi. Così trovò alla vita un degno scopo, che gli prometteva gloria, lo ingrandiva nella stima degli uomini o di sè stesso. Lo scopo era difficilissimo, perchè tutto gli mancava ad ottenerlo. E la difficoltà gli fu sprone e glielo rese più caro. Vi spiegò quella sua energia indomabile, esercitata fino allora nei cavalli e ne' viaggi. Per *disfrancesarsi* e *intoshanirsi* (Vita, Epoca IV, 2, 3) visse il più in Toscana, ristudiò il latino, si pose in capo i trecentisti, contento di *spensare per pensare*, (ivi, 1) fece suoi compagni indivisibili Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Copiò, postillò, tradusse, *s'inabissò nel vortice grammaticale*, (ivi) e, non guasto dalla scuola o tutto lui, si fece uno stile suo. Scrisse come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio, e l'anima era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo. La parola gli sembra non via, ma impedimento alla corsa; e sopprime, scorcia, traspare, abbrevia: una parola di più gli è una scottatura. Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio. Tratta la parola come non fosse suono, e si diletta di lacerare i ben costrutti orecchi italiani; e a quelli che strillano dà la baia:

Mi trovan duro?

Anch'io lo so:

Pensar li fo.

Taccia ho d'oscuro?

Mi schiarirà

Poi libertà.

(Epig. XII).

All'Italia del Frugoni e del Metastasio dice ironicamente:

Io canterò d'amor soavemente:

Molle udirete il flauticello mio

L'aure agitare armoniosamente

Per lusingaro il vostro eterno oblio.

(Sonetto: *Non più scomposta il crine...*).



Ciò che parevano i suoi versi e ciò che ne pare a lui, si vede da questo epigramma contro i pedanti:

Vi paion strani?  
 Saran toscani.  
 Son duri duri,  
 Disaccentati....  
 Non son cantati.  
 Stentati, oscuri,  
 Irti, intralciati....  
 Saran pensati.

(Epig. XXVI).

Pure Alfieri, discepolo di sè, non ora ben sicuro del fatto suo, e consultò Cesarotti, Parini, tutti quelli che andavano per la maggiore. Voleva un modello di verso tragico, e un barlume ne vedeva nell'*Ossian*. Ma voleva l'impossibile, e in ultimo prese il miglior partito, fece da sè. *Osa, contendi*, gli diceva in un bel sonetto Parini (*Tanta già di co- turni, altera ingegno....*). E lui a sudare interno a' suoi versi, tormentandoli in mille guise; ma

Gira, volta, ei son francesi. (*Misogallo*, Epig. VIII).

Gira e volta, ei son versi di Alfieri, energicamente individuali, *carne più aguzzo assai che tondo*. Questo ei chiamava *stile tragico*. La forma letteraria era vuota e sonora cantilena. Lui, vi oppone questo stile, *pensato e non cantato*, energico sino alla durezza e pieno di senso. E non gli venne già da un preconcetto filosofico intorno all'arte: gli venne dalla sua natura; perciò in quelle sue asprezze è vivo e originale.

I critici biasimavano lo stile e lodavano tutto il resto, quasi lo stile fosse un fenomeno arbitrario e isolato. Non vedevano l'intima connessione che è tra quello stile e tutto il congegno della composizione. Perchè Alfieri, come sopprime periodi, ornamenti e frasi, con lo stesso impeto sopprime confidenti, personaggi, episodi. Nasce una forma nervosa, tesa, spesso convulsa, che risponde al suo modo di concepire e di sentire: perciò non pedantesca, anzi viva, interessante, sincera e calda espressione dell'anima. Se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non come è fatta, ma come è nata.

Alfieri cercò la tragedia non nel mondo vivo, ma nelle tragedie apparse. Trovò definizioni e regole, e le accettò per buone senza esame. Questo fu non il suo problema, ma il dato o l'antecedente. Poste quelle definizioni e quelle regole, il suo problema fu di recare a perfezione la tra-

gedia. Conosceva poco la tragedia greca, avea letto Seneca, gli erano familiari le tragedie italiane o francesi. Ma di queste appunto faceva poca stima, come prolisse e retoriche, e confidava di far meglio. Posto che la tragedia sia rappresentazione dell'eroico, la concepì come un conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore. In Metastasio la forza maggiore è essa eroica, essa elemento e benefattrice: il mondo prodotto dalla sua immaginazione musicale è un riso, un canto, un inno, il mondo della misura e dell'armonia glorificato e divinizzato. Qui la forza maggiore è la tirannide o la oppressione, e la sua vittima è l'eroismo o la libertà: è il mondo della violenza e della barbarie condannato e marchiato a fuoco. Metastasio compiva un ciclo, Alfieri ne cominciava un altro. I contemporanei disputavano sullo stile dell'uno e dell'altro, o volevano somiglianza di stile in tanta opposizione di concetto.

Ponendo la tragedia come conflitto di forze individuali, Alfieri rimaneva nel quadro delle tragedie francesi. Il secolo decimosettimo e decimottavo, come reazione al soprannaturale, cercava di spiegare la storia con mezzi umani e naturali, o rappresentavano come azione dei caratteri o delle passioni individuali quello, che gli antichi chiamavano il Destino e Dante con tutto il mondo cristiano chiamava ordine provvidenziale. Un concetto scientifico della storia era nato in Italia, dove il destino e l'ordine provvidenziale si era trasformato nella natura delle cose di Machiavelli, nello spirito di Bruno, nella ragione di Campanella, nel fato di Vico. Ma il concetto era rimasto nelle alte sfere dell'intelligenza, o appena avvortito, e fuori dell'arte. Shakespeare, con la profonda genialità del suo spirito, avea colto queste forze collettive o superiori, che sono il fato della storia. Ma lo spirito di Alfieri era superficiale, più operativo che meditativo, più inteso alla rapidità e al calore del racconto che a scrutarne le profondità. Rimase dunque ne' cancelli del secolo decimottavo. La tragedia fu per lui lotta d'individui, e il fato storico fu la forza maggiore e la tirannide, e la chiave della storia fu il tiranno. Più tardi, ispirato dalla Bibbia, gli lampeggiò innanzi il *Saul* o intravvide un ordine di cose superiore. Ma il suo Dio inesorabile ci sta per figura e retorica, ed esiste più nell'opinione e nelle parole degli attori, che nel nesso degli avvenimenti, tutti spiegati naturalmente. E



come un tiranno ci ha da essere, Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul, i cui moti sono incosci o determinati più dalla malizia di Abner che da malizia sua propria. Il suo *Saul* è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul e i sacerdoti tinti di colore oscuro.

Or questo concetto ora la negazione dell'Arcadia, anzi la sua aperta od esagerata contraddizione. Al mondo di Tasso, di Guarini, di Marino, di Metastasio succedeva la tragedia, non accademica e letteraria, com'erano le tragedie francesi e italiane, ma politica e sociale, fondata su di una idea maneggiata allora in tutti gli aspetti dagli scrittori; ed era questa: che la società apparteneva al più forte, e che giustizia, virtù, verità, libertà giacevano sotto l'oppressione di un doppio potere assoluto e irresponsabile, la tirannide regia e la tirannide papale, il trono e l'altare. Più tardi Alfieri vi aggiunse la tirannide popolare. Or questa era tragedia viva, la tragedia del secolo sotto nomi antichi, la lotta di un pensiero adulto e civile contro un assetto sociale ancor barbaro, fondate sulla forza. Ma è tragedia di puro pensiero, rimasta in regioni meramente speculative, non divenuta storia. Anzi la società tra quelle agitazioni speculative era ancora idillica e retterica, confidente in un progresso pacifico, concordi principi e popoli. A quello stato sociale corrispondeva la tragedia filosofica o accademica, com'era quella di Voltaire. Alfieri vi aggiunse di suo sé stesso. La tragedia è lo sfogo lirico de' suoi furori, de' suoi odii, della tempesta che gli ruggia dentro. In mezzo alla società imparruccata e incipriata, che gioiosamente declamava tirannide e libertà, egli prende sul serio la vita e non si rassegna a vivere senza scopo, prende sul serio la morale e vi conforma rigidamente i suoi atti, prende sul serio la tirannide e freme e si dibatte sotto alle sue strette imprecazioni e minacce, prende sul serio l'arte e vagheggia la perfezione. Le sue idee sono i suoi sentimenti; i suoi principi sono le sue azioni. L'uomo nuovo, che sente in sé, ha la coscienza orgogliosa della sua solitaria grandezza, e della solitudine si fa piedistallo, e vi si drizza sopra col petto e colla fronte come statua ideale del futuro italiano, come di *liber uomo esempio* (Sonetto: *Già il feretro...*):

Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui  
Redivivi omai gl'Itali staranno  
In campo audaci . . . . .



Al forte fianco sproni ardenti dui,  
 Lor virtù prisca ed i miei carmi, avranno:  
 Onde in membrar ch'essi già fûr, ch'io fui,  
 D'irresistibil fiamma avvamperanno...  
 Gli odo già dirmi: — o vate nostro, in pravi  
 Secoli nato, e pur create hai queste  
 Sublimi età, che profetando andavi. —

(Conclusiono del *Misogallo*).

Ci è dunque nella tragedia alfieriana uno spirito di vita, che scolpisce le situazioni, infoca i sentimenti, fonde le idee, empie del suo calore tutto il mondo circostante. Ci è lì dentro l'uomo nuovo, solitario, sdegnoso verso i contemporanei, e che pure s'impone ai contemporanei, sveglia l'attenzione e la simpatia. Gli è che, se quest'uomo nuovo non era ancora entrato nei costumi e nei caratteri, informava di sé tutta la cultura, ora vivo negl'intelletti: una parontela c'ora fra lo spirito di Alfieri o lo spirito del secolo. Perchè dunque Alfieri si sento solo? perchè guarda con occhio di nemico il suo secolo? gli è per queste: che il nuovo uomo era in lui un modello puro, concretato nella sua potente individualità, divenuto non solo la sua idea, ma la sua anima, tutta la vita; e che lo vede nella pratica manomesso o contraddetto da quelli stessi che pur con le parole lo glorificavano. Perciò sente uno sdegno più vivo forse verso i democratici, *facitori di libertà*, che verso re e papi e preti, e fugge la loro compagnia, *vergine di lingua, di orecchi e di occhi persino*:

Non l'opra lor, ma il dir consuona al mio. (*Misogallo*, son. XXX).

E muore tristo, maledicendo il secolo e confidando nella posterità:

Ma non inulta l'Ombra mia nè muta  
 Starassi, no: fia de' tiranni scempio  
 La sempre viva mia voce temuta.  
 Nè lunge molto al mio cessar, d'ogni empio  
 Veggio la vil possanza al suol caduta,  
 Me forse altrui di liber uomo esempio.

(Sonetto: *Già il feretro, e la lapida e la vita*).

Tutta la sua compassione è per Luigi XVI, e tutta la sua indignazione è per l'Assemblea nazionale, per quei *profumati barbari*, balbettanti *una qualche non lor libera idea* (*Misogallo*, son. XXX), per "quei ribaldi fortunati", contro i quali gitta l'ultimo strale nel *Misogallo*:

Tenea 'l Ciel dai ribaldi, Alfier dai buoni. (*ivi*, Epig. XXX).

Eccolo dunque quest'Alfieri solitario, che serba in sé inviolato e indiviso il suo modello, e, se il cielo gli dà torte,

lui dà torto al cielo. Taciturno e malinconico per natura, risospinto dalla società ancora più in sé stesso, solo col suo modello, rimane nel mondo vago o illimitato de' setinmenti e de' fantasmi, dove non ci è di concreto e di compiuto che il suo individuo. Perciò i suoi fantasmi sono più simili a concetti logici che a cose effettuali, più a generi e specie che ad individui. Non sono astrazioni come le chiamano. Potrebbero vuote astrazioni destare un interesse così vivo? Anzi sono fantasmi appassionati, ribollenti, sanguigni: non ci è vacuità, ci è congestione di un sangue non ingenito o proprio, ma trasfuso o comunicato. Senti nella tragedia la solitudine dell'uomo, che armeggia con sé stesso e produce la sua propria sostanza. Non ama ciò che gli è estrinseco, la natura, la località, la personalità, e non l'intende e non la tollera, o la stupra, lasciandovi le sue orme impresse. Il calore di una potentissima individualità non gli basta a infonder la vita, e resta impotente alla generazione, perchè gli manca l'amore, quel sentirsi due e cercar l'altro e obbliarsi in quello. Impotenza per soverchio di attività, che gli toglie la facoltà di ricevere le impressioni e riprodurle. L'occhio torbido della passione non guarda intorno, non si assimila gli oggetti esterni. Alfieri è tutto passione, diresti quasi che voglia con un solo impeto mandar fuori il vulcano che gli arde nel petto; non ha la pazienza e il riposo dell'artista, quel divino riso col quale segue in tutti i suoi movimenti la sua creatura. Quel suo furore, del quale si vanta, è il furore di Oreste, che gl'intorbida l'occhio, sì che, investendo il drudo, uccide la madre; e gli fa scambiare i colori, abbozzare le immagini, appuntare i sentimenti, dare al tutto un aspetto teso o nervoso. Indi quella sceneggiatura e quello stile, quel sopprimere gradazioni, chiaroscuri, quel soverchio rilievo, quel dir molto in poco, come si vanta, quella mutilazione e congestione, quell'abbreviazione tumultuosa della vita, quel fondo oscuro e incolore della natura, quelle situazioni strozzate, que' personaggi in abbozzo, che più fremono e meno li comprendi. Di che aveva Alfieri un sentore confuso, quando scriveva:

Nulla di quanto l'uom scienza chiama

Per gli orecchi mai giunto erami al core:

Ira, vendetta, libertade, amore

Sonava io sol, como chi freme ed ama.

(Sonetto: *Tardi or me punge del saper la brama*).

E così è. La sua tragedia freme ira, vendetta, libertà,

amore. Ma non basta fremere, e sonare; o l'attica dea, che gli dice: — *o dormi o crea* —, ha torto: non chi dorme, ma chi studia e medita è buono a creare. Non vale cuore pieno o *mente ignuda* (sonetto *Tardi or me cit.*). Manca a lui la scienza della vita, quello sguardo pacato e profondo, che t'inizia nelle sue ombre e ne' suoi misteri e te ne porgo tutte le armonie. Perciò dalla concitata immaginazione escon fuori punte arditissime, un certo addensamento di cose e d'immagini, che par folgore, ma in cielo scarno o povero, com'è il *Pace* di Nerone (*Ottavia*, atto I, sc. 1), il celobre — *Scegliesti?* — *Ho scelto* (*Antigone*, atto IV, sc. 1) —, o il *Vivi, Emon, tel comando* (*ivi*, atto III, sc. III), o il *Pietà! Sei padre.* — *Io l'era* (*Don Garzia*, atto V, sc. IV), o il *Ribelli tutti E obbediran pur tutti* (*Antigone*, atto IV, sc. VI): uno stile a fazione di Tacito e di Machiavelli, con una ostentazione che scopre l'artificio, una vita a lampi e salti, più dialogo che azione, o, setto forme brevi, spesso prolissa e stagnante. Si succedono sentimenti crudi, aguzzi, senza riposi o passaggi, e accumulati con una tensione intellettuale di poca durata e che finisce nello scarno e nell'insipido. E si comprende perchè fra tanto calore la composizione riesce nel suo insieme fredda e monotona, perchè in quell'esaltazione fittizia del discorso ti senti nel vuoto, o perchè fra tanti motti e sentenze memorabili non ricordi un solo personaggio, uomo o donna che sia. Non uno è rimasto vivo. E il difetto è maggiore negli eroi, soprattutto ne' rari casi che la forza è con loro e sono essi i vincitori. Le loro qualità eroiche, religione, patria, libertà, amore, si osalano in frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro intimità e nella loro attività. Ci è il patriottismo, e non la patria; ci è l'amore, e non l'amante; ci è la libertà, e manca l'uomo: sembrano personificazioni più che persone ne' contrasti, nelle gradazioni, nella ricchezza della loro natura. Tali sono Carlo e Isabella, Davide e Gienata, Icilio e Virginio, e i Brutti, gli Agidi, i Timoleoni. Manca alla virtù ogni semplicità e modestia, e nella concitata espressione senti la pevertà del contenute. Maggièr vita è ne' personaggi tirannici o colpevoli, dove Alfieri ha condensata tutta la sua bile, e l'odio lo rende profondo. Uno dei personaggi da lui mene stimati e più interessanti per ricchezza e profondità di esecuzione è il suo Egisto nell'*Agamennone*; e la scena dove l'iniquo con tanta abilità fa sorgere nella mente di Clitennestra l'idea dell'assassinio (atto IV, sc. 1), è degna di Shakespear.



Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica. Il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore, oscurato nella vita o nell'arte italiana, gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria, o, com'egli dice, *il sarà è l'è stato*. Risvegliare negl'italiani la *virtù prisca*, rendere i suoi carmi *sproni ardenti* alle nuove generazioni, sì che ritornino degne di Roma, è il suo motivo lirico, che ha comune con Dante e col Petrarca. L'alto motivo che ispirò il patriottismo de' due antichi toscani, divenuto a poco a poco un vecchiume rettorico e messo in musica da Metastasio, ripiglia la sua serietà nell'uomo nuovo che si andava formando in Italia, e di cui Alfieri ora l'espressione esagerata, a proporzioni epiche. Perchè Alfieri, realizzando in sè il tipo di Machiavelli, si avea formata un'anima politica: la patria ora la sua legge, la nazione il suo Dio, la libertà la sua virtù; ed erano idee povere di contenuto, forme libere e illimitate, colossali come sono tutte le aspirazioni non ancora determinate e concretate nel loro urto con la vita pratica. Se avesse rappresentato il cozzo fatalmente tragico delle aspirazioni con la realtà, ne sarebbe uscito un alto *pathos*, il vero motivo della tragedia moderna. Ma un concetto così elevato del mondo era prematuro; e, d'accordo col suo secolo, Alfieri non vede di tutta quella realtà che il fenomeno più grossolano, la forza maggiore o il tiranno; e non lo studia e non lo comprende, ma l'odia, come la vittima il carnefice; l'odia di quell'odio feroce da giacobine, che, non potendo spiogarsi e assimilarsi l'ostacolo, taglia il nodo con la spada. Alfieri odiava i giacobini; ma egli era un Robespierre poetico, e, se i giacobini avessero letto le sue tragedie, potevano dirgli: — Maestro, da voi abbiamo imparato l'arte. — L'uomo che glorificava il primo Bruto, uccisore de' figli, e l'altro Bruto, uccisore di Cesare padre suo (Epig. XLVII); l'uomo che non avea che parole di dispregio per Carlo I, vittima de' repubblicani inglesi, non avea nulla a dire a coloro che tagliarono la testa al decimosesto Luigi. Ridotte le forze collettive e sociali a forza o arbitrio di un solo individuo, era naturale che l'individuo prendesse grandezza epica e colossale sotto il nome di tiranno, e che

l'odio contro di quello fosse proporzionato a quella grandezza. Ma in questo caso, divenuta la tragedia un gioco di forze individuali, eliminato ogni elemento collettivo o superiore, essa non può avere per base che la formazione artistica dell'individuo. Se non che, il nostro tragico è più preoccupato delle idee che mette in bocca a' suoi eroi che della loro anima e della loro personalità. Il contenuto politico e morale non è qui semplice stimolo e occasione alla formazione artistica, ma è la sostanza, e invade e guasta il lavoro dell'arte. Il qual fenomeno ho già notato come caratteristico della nuova letteratura. Il contenuto esce dalla sua secolare indifferenza e si pone come esteriore e superiore all'arte, maneggiandola quasi suo istrumento, un mezzo di divulgarlo e infiammarne la coscienza, per modo che i carmi sieno *sproni ardenti*. Il sentimento politico è troppo violento e impedisce l'ingenua o serena contemplazione. Più è vivo in Alfieri, e meno gli concede il godimento estetico. Porciò le sue concezioni, i suoi sentimenti, i suoi colori sono erudi o disarmonici, e, per dar troppo al contenuto, toglie troppo alla forma. Egli è la nuova letteratura nella più alta esagerazione delle sue qualità, più simile a violenta reazione contro il passato che a quella tranquilla affermazione di sè, paga di un'ironia senza fielo, così nobile in Parini. Nell'ironia pariniana senti un nuovo mondo affacciarsi nel sicuro possesso di sè stesso. Nel sarcasmo alfieriano senti il ruggito di non lontane rivoluzioni. Nè ci volea meno che quella esagerazione e quella violenza per colpire le torpido e vuote immaginazioni.

Gli effetti della tragedia alfieriana furono corrispondenti alle sue intenzioni. Essa infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale, ristabilì la serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte. I suoi epigrammi, le sue sentenze, i suoi motti, le sue tirate divennero proverbiali: fecero parte della pubblica educazione. Declamare tirannide e libertà venne in moda, spasso innocente allora, e più tardi, quando i tempi ingrossarono, dimostrazione politica piena di allusione a' casi presenti. I contemporanei, applaudendo in teatro alle sue tirate, non credevano che quelle massime dovessero impegnar la coscienza, e trovavano lui, che ci credeva, selvatico ed eccentrico. Nè si maravigliavano della esagerazione, perchè l'esagerazione era da un pezzo la malattia dello spirito italiano, smarrito il senso della realtà

e della misura. Ma nelle nuove generazioni, travagliate da' disinganni e impedita nella loro espansione, quegli ideali tragici, così vaghi e insieme appassionati, rispondevano allo stato della coscienza, e quei versi aguzzi e vibrati come un pugnale, quei motti condensati come un catechismo, ebbero non poca parte a formare la mente ed il carattere. La sua fama andò crescendo con la sua influenza, e ben presto parve all'Italia di avere infine il suo gran tragico pari a' sommi. Ci era la tragedia, ma non c'era ancora il verso tragico, a sentenza de' letterati. Chiedevano qualche cosa di mezzo tra la durezza di Alfieri e la cantilena di Metastasio. E quando fu rappresentato l'*Aristodemo*, il problema parve sciolto. Vedevano in quella tragedia la fierezza dantesca e la dolcezza virgiliana, *Il cor di Dante e del suo duca il canto*. (MANZONI: *Salve, o divino, a cui largì natura....* ecc.). E in verità di Dante e di Virgilio qualche cosa era in Vincenzo Monti. Avea Dante nell'immaginazione e Virgilio nell'orecchio.

L'abate Monti, nato fra tanto fermento d'idee, ne ricevè l'impressione, come tutti gli uomini colti. Ma furono in lui più il portato della moda che il frutto di ardente convinzione. Fu liberale sempre. E come non esser liberale a quel tempo, quando anche i retri gridavano libertà, bene inteso la vera libertà, come la chiamavano? E in nome della libertà glorificò tutt'i governi. Quando era meda innocente declamare contro il tiranno, gittò sul teatro l'*Aristodemo*, che fece furore sotto gli occhi del Papa. Quando la rivoluzione francese s'insanguinò, in nome della libertà combattè la licenza, e scrisse la *Basviliana*. Ma il canto gli fu troncato nella gola dalle vittorie di Napoleone, e allora in nome della libertà cantò Napoleone; e in nome anche della libertà cantò poi il governo austriaco. Le massime eran sempre quelle, applicate a tutt'i casi dal duttile ingegno. Il poeta faceva quello che i diplomatici. Erano le idee del tempo e si torcevano a tutt'i avvenimenti. I suoi versi suonano sempre libertà, giustizia, patria, virtù, Italia. E non è tutto ipocrisia. Dotato di una ricca immaginazione, ivi le idee pigliano calore e forma, sì che facciano illusione a lui stesso e simulino realtà. Non aveva l'indipendenza sociale di Alfieri e non la virile moralità di Parini: era un buon uomo che avrebbe voluto conciliare insieme idee vecchie e nuove, tutte le opinioni, e, dovendo pur scegliere, si tenea stretto alla maggioranza, e non gli piaceva di fare

il martire. Fu dunque il segretario dell'opinione dominante, il poeta del buon successo. Benefico, tollerante, sincero, buono amico, cortigiano più per bisogno e per fiacchezza di animo che per malignità o perversità d'indole, se si fosse ritirato nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta. Orazio è interessante perchè si dipinge qual è: scettico, cinico, poltrone, patriota senza pericolo, epicureo. Monti raffredda, perchè sotto la magnificenza di Achille senti la meschinità di Tersite, e più alza la voce e più piglia aria dantesca, più ti lascia freddo. Ci è quel falso eroico, tutto di frase e d'immagine, qualità tradizionale della letteratura e caro ad un popolo fiacco e immaginoso, che aveva grandi le idee e piccolo il carattere. Monti era la sua personificazione, e nessuno fu più applaudito. La natura gli aveva largito le più alte qualità dell'artista: forza, grazia, affetto, armonia, facilità e brio di produzione. Aggiungi la più consumata abilità tecnica, un'assoluta padronanza della lingua e dell'elocuzione poetica. Ma erano forze vuote, macchine potenti prive d'impulso. Mancava la serietà di un contenuto profondamente meditato e sentito, mancava il carattere che è l'impulso morale. Pure i suoi lavori, massime l'*Iliade*, saranno sempre utili a studiarvi i misteri dell'arte e le finezze dell'elocuzione. E la conclusione dello studio sarà: che non basta l'artista, quando manchi il poeta.

Monti, come Metastasio, fu divinizzato in vita. Ebbe onori, titoli, forza, molto seguito. Un popolo così artistico come l'italiano ammirava quel suo magistero a freddo, quella facilità e quella felicità di armonia. Dopo la sua morte ebbe gli elogi di Alessandro Manzoni e di Pietro Giordani. E l'esagerazione delle accuse rese cari quegli elogi, quasi pio ufficio alla memoria di un uomo in cui era più da compatire che da biasimare.

Fondata la repubblica cisalpina, in quel primo fervore di libertà, Monti fu censurato per la sua *Basvilliana* con lo stesso furore che l'avevano applaudito. Un giovane scrisse la sua apologia. L'atto ardito piacque. E il giovane entrava nella vita tra la stima e la benevolenza pubblica. Parlo di Ugo Foscolo, formatosi alla scuola di Plutarco, di Dante e di Alfieri.

L'Italia, secondo il solito, se la contendevano francesi e tedeschi. Ritornava la storia, ma con altri impulsi. Non si trattava più di dritti territoriali. La sete del dominio



e dell'influenza era dissimulata da motivi più nobili. Venivano in nome delle idee moderne. Gli uni gridavano libertà o indipendenza nazionale: dietro alle loro baionette ci era Voltaire o Rousseau. Gli altri, proclamatisi prima difensori del papa e ristoratori del vecchio, finivano promettitori di vera libertà e di vera indipendenza. Le idee marciavano appresso a' soldati o penetravano nei più umili strati della società. Propaganda a suon di cannoni, che compì in pochi anni quello che avrebbero chiesto un secolo. Il popolo italiano ne fu agitato nei suoi più intimi recessi: sorsero nuovi interessi, nuovi bisogni, altri costumi. E quando, dopo il 1815, parvo tutto ritornato nel primo assetto, sotto a quella vecchia superficie fermentava un popolo profondamente trasformato da uno spirito nuovo, che ebbe, come il vulcano, le sue periodiche eruzioni, finché non fu soddisfatto.

Quoi grandi avvenimenti colsero l'Italia immatura o impreparata. Non ancora vi si era formato uno spirito nazionale, non aveva ancora una nuova personalità, un consapevole possesso di sé stessa. Il solo irradiava appena gli alti monti. Nella stessa borghesia, ch'era la classe colta, trovavi una confusione d'idee vecchie e nuove, niente di chiaro e ben definito, audace o utopico mescolato con pregiudizi o barbarie. Non erano sorti avvenimenti atti a stimolare le passioni, a formare i caratteri. Privi d'iniziativa propria, aspettavano prima tutto da' principi, poi tutto da' forestieri. Fatti liberi e repubblicani senza merito loro, rimasero al seguito dei loro liberatori, come clientela messa lì per batter le mani o far la corte al padrone magnanimo. E quando, passata la luna di miele, il padrone ebbe i suoi capricci o preso aria di conquistatore o d'invasore, gittarono lo alto grida, o cominciò il disinganno.

I centri più attivi di questi avvenimenti furono Napoli e Milano, colà dove le idee nuove si erano mostrate più vive. Napoli, fatta repubblica o abbandonata poco poi a sé stessa, ebbe in pochi mesi la sua epopea. Felici voi, Pagano, Cirillo, Conforti, Manthonè, cui il patibolo cinse d'immortale aureola! La loro morte valse più che i libri, e lasciò nel rogo memorie o desideri non potuti più sradicare. Sfuggirono alla strage alcuni patrioti, che ripararono a Milano, o tra gli altri il Cuoco, che narrò gli errori e le glorie della breve repubblica con una sagacia aguzzata dall'esperienza politica. Milano divenne il con-

vegno de' più illustri patrioti. Metastasio o Goldoni, Filangieri o Beccaria erauo morti da pochi anni. Bettinelli, il Nestore, sopravvivoa a sè stesso. Alfieri, che ne' primi entusiasmi avea cantata la liberazione dell'America o la presa della Bastiglia (*L'America libera*, odi cinque; *Parigi sbastigliata*, ode), veduto le esorbitanze della rivoluzione, sdegnoso e vendicativo sfogava nel *Misogallo*, nelle *Satire* l'acre umore; e, contraddetto dagli avvenimenti, si seppelliva, come Parini, nel mondo antico, e, studiando il greco, finiva la vita nel riso sarcastico di commedie triste. Cesarotti, addormentato sugli allori, recitava dalla cattedra lodi ufficiali e scriveva in versi panegirici insipidi. Pietro Verri, salito in ufficio, maturava con poca speranza progetti e riforma. La vecchia generazione se ne andava al suono de' poemi lirici di Vincenzo Monti, professore, cavaliere, poeta di corte. I repubblicani a Napoli e a Milano venivano gallonati nelle anticamere regie. E non si sentì più una voce fiera, che ricordasse i dolori e gli sdegni e lo vergogne, fra tanta pompa di feste e tanto strepito di armi.

Comparve *Iacopo Ortis*. Era il primo grido del disinganno, uscito dal fondo della laguna veneta, come funebre preludio di più vasta tragedia. Il giovane autore aveva cominciato come Alfieri: si era abbandonato al lirismo di una insperata libertà. Ma, quasi nel tempo stesso, lui cantava l'eroe liberatore di Venezia, e l'eroe, mutatosi in traditore, vendeva Venezia all'Austria. Da un dì all'altro Ugo Foscolo si trovò senza patria, senza famiglia, senza le sue illusioni, ramingo. Sfogò il pieno dell'anima nel suo *Iacopo Ortis*. La sostanza del libro è il grido di Bruto: — O virtù, tu non sei che un nome vano! — Le sue illusioni, come foglio di autunno, cadono ad una ad una, o la loro morte è la sua morte, è il suicidio. A breve distanza hai l'ideale illimitato di Alfieri con tanta fede, e l'ideale morto di Foscolo con tanta disperazione. Siamo ancora nella gioventù: non ci è il limite. Illimitate le speranze, illimitate le disperazioni. Patria, libertà, Italia, virtù, giustizia, gloria, scienza, amore, tutto questo mondo interiore, dopo sì lunga e dolorosa gestazione, appena è fiorito, e già appassisce. La verità è illusione, il progresso è menzogna. Al primo riso della fortuna ci era la follia delle speranze; al primo disinganno ci è la follia delle disperazioni. Questo subitaneo trapasso di sentimenti illimitati al primo urto della realtà rivela quella agitazione d'idee astratte ch'era in



Italia, venuta da' libri o rimasta nel cervello, scompagnata dall'osperienza e non giunta ancora a temperare i caratteri. Trovi in questo Iacopo un sentimento morboso, una esplosione giovanile o superficiale, più che l'espressione matura di un mondo lungamente covato e meditato, una tendenza più alla riflessione astratta che alla formazione artistica, una immaginazione povera e monotona in tanta esagerazione dei sentimenti.

Il grido di Iacopo rimase sperduto fra il rumore degli avvenimenti. Sorsero nuove speranze, si fabbricarono nuove illusioni. Il romanzo, uscito anonimo, mutilato e interpolato, pura speculazione libraria, destò curiosità, fu il libro delle donne o dei giovani, che vi pescavano un frasario amoroso. Ma non vi si diede importanza politica né letteraria; anzi molti, tratti da somiglianze superficiali, lo dissero imitazione del *Werther*. Il fatto è che non rispondeva allo stato della pubblica opinione, distratta da così rapida vicenda di cose e di uomini; o quelle disperazioni orano contraddette dalle nuove speranze.

Foscolo si moscolò alla vita italiana o si sentì fiore della sua nuova patria, della patria di Danto o di Alfieri. Le necessità della vita lo incalzavano. E ancora più, uno *spirito guerriero* che gli ruggia dentro o non trovava espansione, una forza inquieta in ozio. Giovane, pieno d'illusioni, appassionato, con tanto *furore di gloria* (*Ortis*, 4-xii-1798), con tanto orgoglio al di dentro, con un grande desiderio di fare, o di fare grandi cose, lui, educato da Plutarco, stimolato da Alfieri, quell'ozio forzato lo gitta violentemente in sé, gli rode l'anima. È la malattia che egli chiama nel suo *Ortis*, con una energia piena di verità, *consunzione dell'anima*. Lo vedi a Milano vagante, scontento, frumento, ora rinselvarsi, fantasticare, scrivere sé stesso in verso, ora giocare, donneare, contendere, far baccano. Gli balena innanzi il suicidio, od ha appena venti anni:

Non son chi fui; perì di noi gran parte:

Questo che avanza è sol languore e pianto. (Sonetto II).

In questa malattia di languore s'intenerisce, pensa alla madre, al fratello, alla sua lontana Zacinto, non senza corti ribollimenti, che annunziano la vigoria di una forza rosa, non doma. Alfieri a venti anni si sfogava correndo Europa: Foscolo si sfogava versoggiando. Le sue offusioni liriche sono la sua storia da' sedici a' venti anni. Riuom-



parisce in quei versi una intimità dolce e malinconica, di cui l'Italia avea perduta la memoria. E gli veniva non solo dal Petrarca, ma dalla terra materna, dal suo sentire greco, dalle *corde eolie derivate su la grave itala cetra* (*All'amica risanata*, 92). Ecco versi, preludio di Giacomo Leopardi

Tu non altro che il canto avrai del figlio,  
O materna mia terra: a noi prescrisse  
Il fato illacrimata sepoltura.

(Sonetto IX).

L'esercizio della vita guarì Foscolo. Seldato della repubblica, combattè a Cento, alla Trebbia, a Novi, a Geneva. La vita militare gli ritornò il sapore della vita. Nelle edizioni *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata* trovi un mondo musicale e voluttuoso, dove l'anima, guarita e gioiosa, si espande nella varietà della vita. La sua fama gli dà il gusto delle lettere e della poesia: traduce la *Chioma di Berenice* e vi appone un commento, dove fa sfoggio di una erudizione peregrina; tenta una traduzione dell'*Iliade*, emulo di Monti; scrive un'orazione pe' comizi di Lione con pomposo artificio di stile e con gravità e arditezza d'idee.

I *Sepolcri* stabilirono la sua riputazione e lo azzarono accanto a' sommi. Fu chiamato per autonomasia l'Autore de' *Sepolcri*. E, in verità, questo carme è la prima voce lirica della nuova letteratura, l'affermazione della coscienza rifatta, dell'uomo nuovo.

Una legge della repubblica prescriveva l'uguaglianza de' sopolcri, l'uguaglianza degli uomini innanzi alla morte. Quel fasto de' sopolcri sembrava privilegio de' nobili e de' ricchi, e combattevano il privilegio, la distinzione delle classi anche in quella forma. — Parini dunque giacerà nella fossa comune accanto al ladro, — pensava Foscolo. Questa logica rivoluzionaria spinta fino agli ultimi crollari gli offuscava la poesia della vita, lo ricenduceva nel mondo naturale e ferino, non ancora abitato dall'uomo. Nè gli entrava quel trattar l'uomo come un puro animale. Sentiva in sè offeso il poeta e l'uomo. Mancava l'idea religiosa, che abbellisce la morte e mostra il paradiso sotto le oscure volte dell'oblio. Ma vivo era il senso dell'umanità nel suo progresso e ne' suoi fini, collegata con la famiglia, con la patria, con la libertà, con la gloria. Di là cava Foscolo le sue armonie, una nuova religione de' sopolcri: il sublime di un mondo naturale e ferino della



morte è trasformato da' sentimenti più delicati dell'umanità in un pantheon vivente, perchè opera ancora sui vivi, desta ricordanze e illusioni, accende a nobili fatti. Sono illusioni, senza dubbio; ma sono le illusioni dell'umanità, eterne quanto essa, parte della sua storia. Il carme è una storia dell'umanità da un punto di vista nuovo, una storia de' vivi costruita da' morti. Senti un'ispirazione vichiana in questo mondo, che dagli oscuri formidabili inizi naturali e ferini la religione de' sepolcri alza a stato umano e civile, educatrice di Grecia e d'Italia; il doppio mondo caro a Foscolo, che unisce in una sola contemplazione Ilio e Santa Croce. La storia è antica, ma il prospetto è nuovo, e ne nasce originalità di forme e di colori. Ci è qui fuso inferno e paradiso, la vasta ombra gotica del nulla e dell'infinito, e i sentimenti teneri e delicati di un cuore d'uomo: il tutto in una forma solenne e quasi religiosa come di un inno alla divinità.

La Rivoluzione sotto l'orrore dei suoi eccessi rifaceva già la sua via. Sopravvenivano idee più temperate: si sentiva il bisogno di una restaurazione religiosa e morale. Il carme di Foscolo faceva vibrare queste nuove corde. La Musa non è più Alfieri. Si accostavano i tempi di Vico.

Declamare contro i preti e contro la superstizione era il tono del secolo. Aggiungi i tiranni, i nobili, i privilegi, i monopóli. Si combatteva in nome della filosofia, della libertà, dell'economia pubblica. Qui il tono è altro.

Non può credere il poeta all'immortalità dell'anima; pure, vorrebbe crederci. Sarà una illusione, ma è crudeltà togliere illusioni che ci rendono felici, che ci abbelliscono la vita. Così la via è aperta ad un ritorno delle idee religiose, non in nome della verità, ma in nome dell'umanità e della poesia. Senti già Chateaubriand.

Ma, se *pur troppo* è vero che il tempo traveste ogni cosa, che la materia solo è immortale e le forme periscono, non è vero che la morte dell'uomo sia il nulla. Il poeta gli fabbrica una nuova immortalità. Restano di lui gli scritti, le idee, le geste, la memoria; la Musa anima il silenzio delle urne, o i viventi vi cercano ispirazioni e conforti. La pietà de' defunti è la religione dell'umanità, ove non si voglia che ricaschi nello stato ferino. Non vogliamo credere a un essere superiore, dispensatore del premio e della pena; sia pure, anzi *pur troppo* è così: *vero è ben, Pinde-*



*monte!*; ma, uomini, possiamo noi rifiutar fede all'umanità? o vogliamo proprio togliere alla vita tutte le sue illusioni, tutta la sua poesia? Foscolo protesta come uomo e come poeta. È in lui sempre il secolo decimottavo, ma il secolo andato troppo innanzi nel suo lavoro di demolizione e che si arretra, cercando un punto di fermata nei sentimenti umani, via a' sentimenti religiosi.

Queste cose Foscolo non le pensa solo, le sente. Ci era già il patriota, il libero uomo. Qui apparisce l'uomo nella sua intimità, ne' delicati sentimenti della sua natura civile. L'uomo nuovo s'integra, il monde interiore della coscienza si aggiunge nuovi elementi. Ed è da questa profondità di sentire che sono uscite le più belle ispirazioni della lirica italiana, il lamento di Cassandra, le impressioni di Maratona, l'apoteosi di Santa Croco. Il punto di vista è così elevato, che lo spettacolo d'Italia caduta così giù, materia di tanta rettorica, lo trova rassegnato o meditativo sulle alterno vicende delle umane sorti. Ci è vista di filesefo, cuore d'uomo e ispirazione di poeta.

Quando comparvero i *Sepolcri*, fu come si fosse tocca una corda che vibrava in tutt'i cuori. E non fu minore l'impressione su' letterati.

La nuova letteratura si era annunciata con la soppressione della rima. Alla terzina e all'ottava succedeva il verso sciolto. Era una reazione contre la cadenza e la cantilena. La nuova parola, confidente nella serietà del suo contenuto, non pur sopprimeva la musica, ma la rima: bastava ella sola a sè stessa. Foscolo qui sopprime anche la strofa; e non era già una tragedia o un poema, era una composizione lirica, alla quale egli osa togliere tutt'i mezzi cantabili e musicali della metrica. Qui è pensiero nudo, acceso nella immaginazione e prorompente, calde di sè stesse, con le sue consonanze e lo sue armonie interne. Il verso, domato da tenace lavoro, rotte le forme tradizionali e meccaniche, vien fuori spezzato in sè, con nuove tessiture e nuovi suoni; e non è artificio: è voce di dentro, è la musica delle cose, la grande maniera di Dante. Anche il genere parve nuovo. Al sonetto e alla canzone succedeva il Carme, forma libera di ogni esterne meccanismo. Era il poema lirico del mondo morale o religioso, l'elevazione dell'anima nelle alte sfere dell'umanità o della storia, una ricostruzione della coscienza o dell'uomo interiore al di sopra delle passioni contemporanee, era



l'uomo intero nella esteriorità della sua vita di patriota e di cittadino e nella intimità de' suoi affetti privati: era l'aurora di un nuovo secolo. Il carmo preludeva all'Inno. Foscolo batteva alle porte del secolo decimonono.

Entrato in questa via, mette mano ad altri carmi: l'*Alceo*, la *Sventura*, l'*Oceano*. Ma non trova più la prima ispirazione: compone a freddo, letterariamente, gli escono frammenti, niente giunge a maturità. Comparvero ultimo le *Grazie*. Lavoro finissimo di artista, ma il poeta quasi non ci è più.

Rimane un Foscolo in prosa. Hai innanzi la sua *Prolessione*, le sue lezioni, i suoi scritti critici. Non è prosa francese o non toscana, voglio dire che vi desideri la grazia e la vivezza toscana e la logica e il brio francese. È una prosa personale, ancora in formazione, piena di reminiscenze latino e oratorio, con una tendenza alla maestà e alla forza. Mostra più calore d'immaginazione che vigore d'intelletto.

Il concetto dominante di questa prosa è l'uomo sovrapposto al letterato. Foscolo ti dà la formola della nuova letteratura. La sua forza non è al di fuori, ma al di dentro, nella coscienza dello scrittore, nel suo mondo interiore. Dante e Petrarca, visti da questo aspetto, risplendono di nuova luce. Lo stilo si scioglie dall'olocuzione e da ogni artificio tecnico, o s'interna nel pensiero e nel sentimento. Lo stesso Beccaria è oltrepassato. Ci avviciniamo all'estetica. Non ci è ancora la scienza, ma ce n'è il gusto o la tendenza.

E ci è ancora di più. Vi rinasce il gusto delle investigazioni filosofiche e storiche, tonute in tanto disprezzo da un secolo che faceva tavola di tutto il passato. L'Italia vi ripiglia le sue tradizioni e si ricongiunge a Vico e Muratori.

Foscolo apriva la via al nuovo secolo. E non è dubbio che, se il progresso umano avvenisse non in modo tumultuario, ma in modo logico o pacifico, l'ultimo scrittore del secolo decimottavo sarebbe stato anche il primo scrittore del secolo decimonono, il capo della nuova scuola. Ma quel progresso vestiva aspetto di reazione, o in quella sua forma negativa e violenta offendeva le idee e le forme di un secolo, del quale Foscolo si sentiva complice. Gli spiaceva soprattutto la guerra mossa alle forme mitologiche. Sentiva in quelle negazioni negato se stesso. E quando avea



già moderate molte sue opinioni religiose e politiche, e s'era fatto della vita un concetto più reale, e s'era spogliata gran parte delle sue illusioni, quando stava già con l'un piè nel nuovo secolo; calunniato, disconosciuto, dimenticate, nel continuo flutto delle sue contraddizioni, finì tristo, lanciando al nuovo secolo, come una sfida, le sue *Grazie*, l'ultimo fiore del classicismo italiano.

Foscolo morì nel 1827. E già si erano levati sull'orizzonte Pellico, Manzoni, Grossi, Berchet. Comparsa era la scuola romantica, l'"audace scuola boreale", (V. MONTI: *Sermone alla marchesa A. Costa*).

Il 1815 è una data memorabile come quella del Concilio di Trento. Segna la manifestazione ufficiale di una reazione non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata già negli spiriti, come se ne veggono le orme anche ne' *Sepolcri*, e consacrata nel 18 brumaio. La reazione fu così rapida e violenta come la rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facende delle concessioni e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della rivoluzione furono mescolati in una comune condanna, giacobini e girondini, Robespierre e Danton, Marat o Napoleone. Il terrore bianco successe al rosso.

Venne in moda un nuovo vocabolario filosofico, letterario, politico. I due nemici erano il materialismo e lo scetticismo, e vi sorse contro lo spiritualismo, portato sino all'idealismo e al misticismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranità popolare la legittimità, ai dritti individuali lo Stato, alla libertà l'autorità o l'ordine. Il medio evo ritornò a galla, glorificato come la culla dello spirito moderno, e fu corso e riorso dal pensiero in tutti i suoi indirizzi. Il cristianesimo, bersaglio fino a quel punto di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile; i classici furono per istrazio chiamati pagani, e le dottrine liberali furono qualificate, senz'altro, pretto paganesime; gli ordini monastici furono dichiarati benefattori della civiltà, e il Papato petente fattore di libertà e di progresso. Mutarono i criteri dell'arte. Ci fu un'arte pagana e un'arte cristiana, di cui fu cercata la più alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell'indefinito, in un di là che fu chiamato l'ideale, in un'aspirazione all'infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica: la malinconia fu battezzata e detta qualità cristiana; il sen-



sualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte pagana: sorse il genere cristiano *romantico* in opposizione al genere *classico*. Religione, fede, cristianesimo, l'ideale, l'infinito, lo spirito, il trono e l'altare, la pace e l'ordine furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire o Rousseau succedeva Chateaubriand, Staël, Lamartino, Victor Hugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni. Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, giurisprudenza, medicina, tutto prese quel colore. Avevamo un neo-guelfismo: il odio evo si drizzava minaccioso o vendicativo contro tutto il Rinascimento.

Il movimento non era già fittizio e artificiale, sostenuto da penne salariate, promosso dallo polizia, suscitato da passioni e interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl'ingegni più ominenti o liberi del nuovo secolo. Movimento osagorato, senza dubbio, ne'suoi inizi, perchè mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il medio evo. Ma l'una esagerazione chiamava l'altra. La Dea Ragione e la comunione de' beni avoa per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell'Inquisizione.

Ma l'esagerazione fu di corta durata, o la reazione fallì ne'suoi tentativi di ricomposizione radicale alla medio evo. Avoa contro di sè infiniti nuovi interessi, venuti su con la Rivoluzione: interessi materiali, morali, intellettuali. D'altra parte il nuovo ordine di cose favoriva in gran parte la monarchia, che avea puro contribuito a promuoverlo. Non era interesse de' principi restaurare le maestranze, le libertà municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nella valanga rivoluzionaria, nelle quali essi vedevano un freno al loro potere assoluto. Rimase dunque in piedi quasi dappertutto o quasi intero l'assetto economico sociale consacrato da' nuovi codici, o la monarchia assoluta uscì più forte dalla burrasca. Perchè il Cloro e la Nobiltà, un giorno suoi rivali, divennero i suoi protetti o i suoi servitori sotto titoli pomposi; e, scomparso le forze collettive naturali, poté con facilità riordinare la società sopra aggregazioni artificiali, necessariamente sottomesso alla volontà sovrana: burocrazia,



esercito e clero. La burocrazia interessava alla conservazione dello Stato la borghesia, che si dava alla caccia *degli impiegati*, e, centralizzando gli affari, sopprimeva ogni libertà e movimento legale e teneva nella sua dipendenza provincie e comuni. Una moltitudine d'impiegati invasero lo Stato come cavallette, ciascuno esercitando per suo conto una parte del potere assoluto, di cui era istrumento. L'esercito, divenuto permanente, anzi una istituzione dello Stato, fu ordinato a modo di casta, contrapposto ai cittadini, evirato dall'ubbidienza passiva e avvezzo a ufficio più di gendarme che di soldato. Il clero, stretta l'alleanza fra il trono e l'altare, si recò in mano l'educazione pubblica, vigilò scuole, libri, teatri, accademie, osteggiò tutte le idee nuove, mantenne l'ignoranza nelle moltitudini, trattò la coltura come sua nemica. Motrice della gran mole era la Polizia, penetrata in tutte queste aggregazioni governative, divenuto spia l'impiegato, il soldato e il prete. Ne uscì una corruzione organizzata, chiamata governo, o in forma assoluta o in maschera costituzionale.

Una reazione così fatta era in una contraddizione violenta con tutte le idee moderne, e non potea durare. Sopravvennero i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi, delle Romagne; Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo decimottavo ripigliava il suo cammino co' suoi diritti individuali, co' suoi principi d'uguaglianza, con la sua carta dell'ottantanove. I principi legittimi caddero. La monarchia per vivere si trasformò, si ammodernò, prese abiti borghesi, divise il suo potere con le classi colte. E soddisfatta la borghesia, soddisfatti tutti. Il terzo stato era niente; il terzo stato fu tutto.

Su questo compromesso visse l'Europa lunghi anni. Le istituzioni costituzionali si allargarono. Il censo e la capacità apersero la via a' più alti uffici, rotte tutte le barriere artificiali. Continuò la guerra più aspra al feudalismo, alla mano morta, a' privilegi. La borghesia trovò largo pascolo alla sua attività e alla sua ambizione nei parlamenti, ne' consigli comunali e provinciali, nella guardia nazionale, nel giuri, nelle accademie, nelle scuole, sottratte al clero. Le industrie e i commerci si svilupparono; si apersero altre fonti alla ricchezza. Un nuovo nome segnava la nuova potenza venuta su. Non si diceva più aristocrazia, si di-



ceva bancocrazia, alimentata dalla libera concorrenza. Chi aveva più forza vinceva e dominava, forza di censo, d'ingegno e di lavoro. L'attività intellettuale, stimolata in tutti i versi, fra tanta pubblica prosperità faceva miracoli. All'ombra della pace e della libertà fiorivano le scienze e le lettere. Anche dove gli ordini costituzionali non poterono vincere, come in Italia, la reazione allentò i suoi freni, la borghesia ebbe una parte più larga alle pubbliche faccende, e vi s'introdusse un modo di vivere meno incivile. A poco a poco il vecchio si accostumava a vivere accanto al nuovo; il dritto divino e la volontà del popolo si associavano nelle leggi e negli scritti, formola del compromesso sul quale riposava il nuovo edificio; e venne tempo che una conciliazione parve possibile non solo fra il monarcato e il popolo, ma fra il papato e la libertà.

Adunque, sedati i primi bollori, quel movimento, che aveva aria di reazione, ora in fondo la stessa Rivoluzione, che, ammaestrata dalla esperienza, moderava e disciplinava sé stessa. I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale così puro, così lusinghiero, profanato al suo primo contatto col reale, tutto questo doveva fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza che tirava in suo favore anche gl'indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L'esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per cancellarlo dalla storia l'opera de' secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che le lingue precedono le spade. Evidentemente la Rivoluzione aveva errato, esagerato le sue idee e le sue forze; ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con maggior senso del reale, confidando più nella scienza che nell'entusiasmo. Che cosa fu dunque il movimento del secolo decimonono, sbolliti i primi furori di reazione? Fu lo stesso spirito del secolo decimottavo, che, dallo stato spontaneo e istintivo, passava nello stadio della riflessione, e rettificava le posizioni, rideceva le esagerazioni, acquistava il senso della misura e della realtà, creava la scienza della Rivoluzione. Fu lo spirito nuovo, che giungeva alla coscienza di sé e prendeva il suo posto nella storia. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pollicio erano liberali



non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch'essi figli del secolo decimosettimo e decimottavo, il loro programma è sempre la carta dell'ottantanove, il *Credo* è sempre libertà, patria, uguaglianza, dritti dell'uomo. Il sentimento religioso, troppo offeso, si vendica, offende a sua volta; pure, non può sottrarsi allo stretto della Rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo decimottavo. Ciò a cui mirano i neo-cattolici non è di negare quel programma, come fanno i puri reazionari, co' gosuitti in testa, ma è di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello è appunto il programma del cristianesimo nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi, ripigliata e sostenuta con maggior splendore di parola e di scienza. La Rivoluzione è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma, d'altra parte, il cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo decimottavo, e prende quel linguaggio e quelle idee, e odì parlarlo di una democrazia cristiana e di un Cristo democratico, a quel modo che i liberali trasferiscono a significato politico parole scritturali, come l'apostolato delle idee, il martirio patriottico, la missione sociale, la religione del dovere. La Rivoluzione, scettica e materialista, prende per sua bandiera *Dio e popolo*; e la religione, dominica e ascetica, si fa valore come poesia e come morale, e lascia le altezze del soprannaturale e s'impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende una forma filosofica. Lo spirito nuovo raccoglie in sè gli elementi vecchi, ma trasformandoli, assimilandoli a sè, o in quel lavoro trasforma anche sè stesso, si realizza ancora più. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo decimonono, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica è la monarchia "per la grazia di Dio e per la volontà del popolo .."

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della verità, rappresentata non come un assoluto immobile *a priori*, ma come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell'intelligenza e dello spirito. Onde nasceva l'identità dell'ideale e del reale, dello spirito e della natura, o, come disse Vico, la conversione del vero col certo. Il qual concetto da una parte ridonava ai fatti una importanza che era contrastata da Cartesio in qua, li allo-



gava, li legittimava, li spiritualizzava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia; d'altra parte realizzava il divino, togliendolo alle strettezze mistiche e ascetiche del soprannaturale e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione ricisa col medio evo e con lo scolasicismo, quantunque apparisca una reazione a tutto ciò che di troppo esclusivo e assoluto era nel secolo decimottavo. Sicchè quel movimento, in apparenza reazionario, doveva condurre a un nuovo sviluppo della Rivoluzione su di una base più solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto romantico, in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il cristianesimo e il medio evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato paganesimo, e quell'età, che il Rinascimento chiamava barbarie, risorse cinta di nuova aureola. Parve agli uomini rivedere dopo lunga assenza Dio e i Santi e la Vergine e quei cavalieri vestiti di ferro e i tempi e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici: il gotico, il vaporoso, l'indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Ne uscì nuovo contenuto e nuova forma. Il papato divenne centro di questo antico poema ringiovanito, il cui storico era Carlo Troya o l'artista Luigi Tosti: Bonifacio VIII e Gregorio VII ebbero ragione contro Dante e Federico II. Cronisti e trovatori furono dissepelliti; l'Europa ricostruiva pietosamente le sue memorie, o vi s'internava, vi s'inmedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimità delle sue aspirazioni. Alle antichità greche e romane succedettero le antichità nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e unificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l'immaginazione, animata dall'orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo; e dal lungo torpore usciva più vivace il senso metafisico o il senso poetico. Risorge l'alta filosofia e l'alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici sono le voci di questo ricorso.

Ma il romanticismo come il classicismo erano forme sotto alle quali si manifestava lo spirito moderno. Foscolo e Parini nel loro classicismo erano moderni, e moderni erano



nel loro romanticismo Manzoni e Pellico. Invano cerchi il candore e la semplicità dello spirito religioso: è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo decimottavo. Non ci sono più le passioni ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee: la tolleranza, la libertà, la fraternità umana, consacrata da una religione di pace e di amore, purificata o restituita nella sua verginità, nella purezza delle sue origini e de' suoi motivi. Una reazione così fatta già non è più reazione: è conciliazione, è la Rivoluzione stessa vinta, che non minaccia più, e lascia il sarcasmo, l'ironia, l'ingiuria, e, trasformatasi in apostolato evangelico, prende abito umile e supplichevole dirimpetto agli oppressori, o fa suo il pergamo, fa suo Dio o Cristo, o la Bibbia, diviene *l'ultima parola di un credente* (LAMENNAIS). Lo spirito non rimane nelle vette del soprannaturale e nella generalità del dogma. Oramai, conscio di sè, plasma il divino a sua immagine, lo colloca o lo accompagna nella storia. La Divina Commedia è capovolta: non è l'umano che s'india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

La stella di Monti scintillava ancora, cinta di astri minori; Foscolo solitario meditava le *Grazie*, Romagnosi tramandava alla nuova generazione il pensiero del gran secolo vinto. E proprio nel 1815, tra il rumore de' grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino intitolato *Inni*, al quale nessuno badò. Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl'*Inni*. Il *Natale*, la *Passione*, la *Risurrezione*, la *Pentecoste* erano le prime voci del secolo decimonono. Natali, Marie e Gesù ce n'erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l'ispirazione, da cui uscirono gl'inni de' Santi Padri o i canti religiosi di Dante e del Petrarca e i quadri e le statue e i templi de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia ora passato il Seicento e l'Arcadia, insino a che disparve sotto il riso motteggiatore del secolo decimottavo. Ora la poesia faceva anche lei il suo *concordato*. Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da una nuova ispirazione.

Ciò che muove il poeta non è la santità o il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicità di credente. Mira a trasportarlo nell'immaginazione, e, so posso dir così, a naturalizzarlo. Non è più



un *Credo*, è un motivo artistico. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno di Alfieri o di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini se non pomposamente decorate. Non gli basta che siano sante: vuole che siano belle. L'idea cristiana ritorna innanzi tutte come arte, anzi come la sostanza dell'arte moderna, chiamata romantica. La critica entrava già per questa via, e fin d'allora sentivi parlare di classico e di romantico, di plastico e di sentimentale, di finito e d'infinito. L'inno era poesia essenzialmente religiosa, la poesia dell'infinito e del soprannaturale. Sergea come sfida a' classici per la materia e per la forma. Pure il poeta, volendo esser romantico, rimane classico. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai: non ci regge, ha bisogno di toccar terra; il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro, plastico, determinato, armonioso; le sue forme sono descrittive, rettoriche e letterarie, pur vigorose e piene di effetto, perchè animate da immaginazione fresca in materia nuova. Vi senti lo spirito nuovo, che in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova sè stesso. Perchè la base ideale di quegli *Inni* è sostanzialmente democratica: è l'idea del secolo battezzata e consacrata sotto il nome d'idea cristiana, l'uguaglianza degli uomini tutti fratelli in Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi; è la famosa triade, "libertà, uguaglianza, fratellanza", vangelizata; è il cristianesimo ricondotto alla sua idealità e penetrato dallo spirito moderno. Onde nasce una rappresentazione pacata e soddisfatta, pittoresca nelle sue visioni, semplice e commovente ne' suoi sentimenti, come di un mondo ideale riconciliato e concorde, ove si armonizzano e si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutt' i figli d' Eva (*Pentecoste*, 71); ivi è Maria, nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lacrima (*Il nome di M.*, 49); ivi è lo Spirito, che scende, aura consolatrice, ne' languidi pensieri dell'infelice (*Pent.*, 113); ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire (*ivi*, 79); il povero, sollevando le ciglia al cielo *che è suo*,

Volge i lamenti in giubilo,

Pensando a Cui somiglia.

(*ivi*, 121).

In questa ricostruzione di un mondo celeste accanto a una lirica di pace e di perdono, alta sullo collero e sulle



cupidigio mondane, si sviluppa l'epica, quel veder le cose umane dal di sopra, con l'occhio dell'altro mondo. Questa novità di contonuto, di forma o di sentimento rende altamente originale il *Cinque maggio*, composizione epica in forme liriche. L'individuo, grande ch'ei sia, non è che un'orma del Creatore, un istrumento fatale. La gloria terrena, posto puro che sia vera gloria, non è in cielo che silenzio e tenebre. Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui

... che atterra e suscita,  
Che affanna e che consola.

La sua mano toglie l'uomo alla disperazione o lo avvia

. . . . . pe' floridi  
Sentier della speranza.

(Il Cinque maggio, 91, 103).

Risorge il *Deus ex machina*, il concotto biblico dell'uomo o dell'umanità. La storia è la volontà imporscrutabile di Dio. Così vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo, *chinar la fronte*. Non comprendiamo gli avvenimenti, e più siamo pereossi di meraviglia, più sentiamo Dio, l'Incomprendibile. La storia, anche di ieri, si muta in leggenda, diviene poesia epica. Napoleone è un gran miracolo, un'orma più vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L'ignoriamo. È il segreto di Dio. Così volle. Rimano della storia la parte popolare o leggendaria, quella che più colpisce le immaginazioni: le battaglie, le vicende assidue, gli avvenimenti straordinari, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall'altezza o moralità do' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza che arieggia il soprannaturale. Sono nove strofe, di cui ciascuna per la vastità della prospettiva è quasi un piccolo mondo, e te ne viene una impressione, come da una piramide. A ciascuna strofa la statua muta di prospetto, od è sempre colossale. L'occhio profondo o rapido dell'ispirazione divora gli spazi, aggruppa gli anni, fonda gli avvenimenti, ti dà l'illusione dell'infinito. Le proporzioni sono ingrandite da un lavoro tutto di prospettiva, nella maggior chiarezza e semplicità dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme, tra quella vastità di orizzonti, ingrandiscono anche loro, acquistano audacia di colori o dimensioni. Trovi condensata la vita del grande uomo nelle sue geste, nella sua intimità, nella sua azione storica, ne' suoi effetti su' contemporanei, nella sua solitudine pensosa:

immensa sintesi, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli, come incalzati o attratti da una forza superiore in quegli sdruciolli accavallantisi, appena frenati dalle rime.

Questo è il primo movimento, epico-lirico, del secolo decimonono. Al macchinismo classico succede il macchinismo teologico. Ma non è mero macchinismo, semplice colorito o abbellimento. È un contenuto redivivo nell'immaginazione, che ricostruisce a sua immagine la storia dell'umanità e il cuore dell'uomo. È Cristo smarrito o ritrovato al di dentro di noi. Ritorna la Provvidenza nel mondo, ricomparisce il miracolo nella storia, riorriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti: su' disinganni e sullo discordie mondane spira un alito di perdono o di pace. Ciò che intravedeva Foscolo, disegnò Manzoni con un entusiasmo giovanile, riflesso di quell'entusiasmo religioso, che accompagnava a Roma il Papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un'era novella di pace o riposo. La nuova generazione sorgova tra queste illusioni; o mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l'ideale del paradiso cristiano o lo riconciliava con lo spirito moderno. La mitologia se ne va, o resta il classicismo: il secolo decimottavo è rinnegato, o restano le sue idee. Mutata è la cornice: il quadro è lo stesso. Guardato il *Cinque maggio*. La cornice è una illuminazione artistica, una bell'opera d'immaginazione, da cui non esce alcuna seria impressione religiosa. Il quadro è la storia di un genio, rifatta dal genio. L'interesse non è nella cornice, è nel quadro.

Ben presto il movimento teologico diviene prettamente filosofico. Dio è l'Assoluto, l'Idoa; Cristo è l'Idoa in quanto è realizzata, l'Idoa naturalizzata; lo spirito è l'Idoa riflessa o consapevole, il Verbo; la Trinità teologica diviene la base di una trinità filosofica. Il Dio teologico è l'essere nel suo immediato, il Nulla, un Dio astratto o formale, vuoto di contenuto. Dio nella sua verità è lo spirito che riconosce se stesso nella natura. Logica, natura, spirito, sono i tre momenti della sua esistenza, la sua storia: una storia dove niente è incomprendibile o arbitrario, tutto è ragionevole o fatale. Ciò che è stato doveva essere. La schiavitù, la guerra, la conquista, le rivoluzioni, i colpi di Stato non sono fatti arbitrari: sono fenomeni necessari dello spirito



nella sua esplicazione. Lo spirito ha le sue leggi, come la natura; la storia del mondo è la sua storia, è logica viva, e si può determinare *a priori*. Religione, arto, filosofia, diritto, sono manifestazioni dello spirite, momenti della sua esplicazione. Niento si ripete, niente muore: tutto si trasforma in un progresso assiduo, che è lo spiritualizzarsi dell'idea, una coscienza sempre più chiara di sé, una maggiore realtà.

In queste idee, codificate da Hegel, ricordi Machiavelli, Bruno, Campanella, soprattutto Vico. Ma è un Vico *a priori*. Quello leggi, cho egli traeva da' fatti sociali, ora si cercano *a priori* nella natura stessa dello spirito. Nasce un'appendice della *Scienza nuova*, la sua metafisica sotto nomo di Logica; comparisceno vere teogonie e epopeo filosofiche, con le loro ramificazioni. Hai la filosofia delle religioni, la storia della filosofia, la filosofia dell'arte, la filosofia del dritto, la filosofia della storia, illuminata dall'astro maggiore, la Logica, o, come dico Vico, la Metafisica. Tutto il contenuto scientifico è rinnevat. E non solo nell'ordine morale, ma nell'ordine fisico. Hai una filosofia della natura come una filosofia dello spirito. Anzi non sono cho una sola e medesima filosofia, momenti dell'Idea nella sua manifestazione.

Il misticismo, fondato sull'imposcrutabile arbitrio di Dio e alimentato dal sontimonto, dà luogo a questo idealismo pantoistico. Il sistema piace alla colta borghesia, perchè da una parto, rigettando il misticismo, prende un aspetto laicale e scientifico, e dall'altra, rigettando il materialismo, condanna i moti rivoluzionari como esplosioni pleboe di forze brute. Piace il concetto di un progresso inoppugnabile, fondato sullo sviluppo pacifico della coltura: alla parola *rivoluzione* succede la parola *evoluzione*. Non si dice più libertà, si dico civiltà, progresso, coltura. Sembra trovato oramai il punto, ove s'accordano autorità e libertà, State e individuo, religione e filosofia, passato o avvenire. Anche le idee fanno la loro pace, come le nazioni. E il sistema divieno ufficiale sotto nomo di eclettismo. La Rivoluzione gitta via il suo abito rosso, e si fa cristiana e moderata, sotto il vessillo tricolore, vagheggiando, come ultimo punto di formata, le forme costituzionali, e tenendo a pari distanza i clericali col loro misticismo e i rivoluzionari col loro materialismo. Queste idee facevano il giro di Europa e divennero il *Credo* delle



classi colto. La parte liberale si costituì come un contro tra una dritta clericale o una sinistra rivoluzionaria, che essa chiamava i partiti estremi. Luigi Filippo realizzò questo ideale della borghesia, e l'eclettismo lo consacrò. Sembrò dopo lunga gestazione creato il mondo. Il problema era sciolto, il bandolo era trovato. Dio si poteva riposare. Chiusa oramai era la porta alla reazione e alla rivoluzione. Regnava il progresso pacifico e legale, governava la borghesia sotto nome di partito liberale moderato. Teneva in iscacco la dritta, perchè, se combatteva i gesuiti o gli oltramontani, onorava il cristianesimo, divinuto nel nuovo sistema l'idea riflessa o consapevole, lo spirito che riconosce sè stesso. Non credeva al soprannaturale, ma lo spiegava e lo rispettava; non credeva a un Cristo divino, ma alzava alle stelle il Cristo umano; o della religione parlava con unzione, e con riverenza de' ministri di Dio. Così tirava dalla sua i cristiani liberali e patrioti o non urtava le plebi. E toneva a un tempo in iscacco la sinistra rivoluzionaria, perchè, se respingeva i suoi metodi, se condannava le sue impazienze o le sue violenze, accettava in astratto le sue idee, confidando più nell'opera lenta, ma sicura, dell'istruzione e dell'educazione che nella forza brutale. Per queste vie la Rivoluzione, sotto aspetto di conciliazione, si rendeva accettabile a' più e si rimetteva in cammino.

Tra queste idee si formò la nuova critica letteraria. Rimasta fra le vuote forme rettoriche empirica e tradizionale, anch'ella gridò libertà nel secolo scorso, o, perduto il rispetto alle regole o all'autorità, acquistò una certa indipendenza di giudizio, illuminata ne' migliori dal buon senso e dal buon gusto. L'attenzione dall'esterno meccanismo si volse alla forza produttiva, cercando i motivi e il significato della composizione nelle qualità dello scrittore: l'arte ebbe il suo *cogito* e trovò la sua formola nel motto: *lo stile è l'uomo*. Ma era una critica d'impressioni più che di giudizi, di osservazioni più che di principi. Con la nuova filosofia, il Bello prese posto accanto al Vero e al Buono, acquistò una base scientifica nella Logica, divenne una manifestazione dell'idea, come la religione, il dritto, la storia: avemmo una filosofia dell'arte, l'estetica. Stabilito un corso ideale della umanità, l'arte entrò nel sistema allo stesso modo che tutte le altre manifestazioni dello spirito, e preso dalla qualità dell'idea la sua essenza



o il suo carattere. Materia principale della critica fu l'idea col suo contenuto: lo qualità formali ebbero il secondo luogo. Avemmo l'idea orientale, l'idea pagana o classica, l'idea cristiana o romantica nella religione, nella filosofia, nello Stato, nell'arte, in tutte le forme dell'attività sociale: uno sviluppo storico *a priori*, secondo la logica o le leggi dello spirito. La filosofia dell'idea divenne un antecedente obbligato di ogni trattato di estetica, come di ogni ramo dello scibile; o il problema fondamentale dell'arte fu cercare l'idea in ogni lavoro dell'immaginazione e misurarla secondo quella. Rivenne su il concetto cristiano-platonico dell'arte, espresso da Dauto, restaurato dal Tasso. La poesia fu il Vero sotto il velo della favola ascoso, o il Vero "condito in molli versi". Divenuta la favola un velo dell'idea, ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali: la *Divina Commedia*, materia d'infiniti commenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust*. Venne in moda un certo filosofismo nell'arte anche presso i migliori, anche presso Schiller. E non solo la filosofia, ma anche la storia divenne il frontispizio obbligato della critica, trattandosi di coglier l'idea non nella sua astrattezza, ma nel suo contenuto, nelle sue apparizioni storiche. Sorsero investigazioni accuratissime sulle idee, sulle istituzioni, sui costumi, sulle tendenze de' secoli, sulla formazione successiva della materia artistica; al motto antico: lo stile è l'uomo, successe quest'altro: *la letteratura è l'espressione della società*. Ne uscì un doppio impulso: sintetico e analitico. Posto che la storia non sia una successione empirica e arbitraria di fatti, ma la manifestazione progressiva e razionale dell'idea, una dialettica vivente, gli spiriti si affrettarono alla sintesi e costruirono vere epopee storiche secondo una logica preordinata. La storia del mondo fu rifatta, la via aperta da Vico fu corsa o ricorsa dal genio metafisico, e in tutte le direzioni: religioni, arti, filosofie, istituzioni politiche, leggi: la vita intellettuale, morale e materiale de' popoli. Questo fu il momento epico di tutte le scienze; nessuna poté sottrarsi al bagliore dell'idea; il mondo naturale fu costruito allo stesso modo che il mondo morale. Ma queste sintesi frettolose, queste soluzioni spesso arrischiate de' problemi più delicati urtavano alcuna volta co' dati positivi della storia o delle singole scienze, ed erano troppo visibili le lacune, i rac-



cozzamenti disparati, le interpretazioni forzato, gli artifici involontari. Accanto a quelle vaste costruzioni ideali sorso la paziente analisi: il metodo di Vico parve più lungo e più arduo, ma più sicuro; e si ricominciò il lavoro *a posteriori*, ingolfandosi lo spirito nelle più minute ricerche in tutt'i rami dello scibile. Il movimento di erudizione e d'investigazione, interrotto in Italia dalla invasione delle teorie cartesiane o da' sistemi assoluti del secolo decimotavo, tutti di un pezzo, tutti ragionamento, con superbo disdegno di citazioni, di esempi, di ogni autorità dottrinale, quasi avanzo della scolastica, ora ripigliava con maggior forza in tutta la colta Europa, massime in Germania: ritornavano i Galilei, i Muratori e i Vico; si sviluppava lo spirito di osservazione e il senso storico, si aggrandiva il campo delle scienze, e dal gran tronco del sapere uscivano nuovi rami, soprattutto nelle scienze naturali, nelle scienze sociali o nelle discipline filologiche. La materia della coltura, stata prima poco più che greco-romana, guadagnò di ostensione e di profondità. Abbracciò l'Oriente, il medio evo, il Rinascimento. E con tale attività di ricerca e di scoperta, che lo scibile ne fu rinnovato.

Stavano dunque di fronte due tendenze: l'una ideale, l'altra storica. Gli uni procedevano per via di categorie o di costruzioni; gli altri per via di osservazioni o d'induzioni. E spesso s'incontravano. La scuola ontologica teneva molto conto de' fatti, e proclamava che il vero ideale è storia, è l'idea realizzata. Non rimaneva perciò al di sopra della storia, nel regno de' principi assoluti e immobili; anzi la sua metafisica non è altro che un progressivo divenire, la storia. Parimente la scuola storica era tutt'altro che empirica, ed usciva dalla cerchia de' fatti, ed aveva anch'essa i suoi preconcetti o le sue congetture. La più audace speculazione si maritava con la più paziente investigazione. Le due forze unite, ora parallele, ora in urto, ora di conserva, posero in moto tutte le facoltà dello spirito, e produssero miracoli nelle teorie e nelle applicazioni. Al secolo de' lumi succedette il secolo del progresso. Il genio di Vico fu il genio del secolo. E accanto a lui ricorsero con fama europea Bruno e Campanella. Il secolo riverì nei tre grandi italiani i suoi padri, il suo presentimento. E la *Scienza nuova* fu la sua Bibbia, la sua leva intellettuale o morale. Ivi trovavano condensate tutte le forze del secolo: la speculazione, l'immaginazione, l'erudi-



zione. Di là partiva quell'alta imparzialità di filosofo e di storico, quella giustizia distributiva no' giudizi, che fu la virtù del socolo. Passato o prosente si riconciliarono, pigliando ciascuno il suo posto nol corso fatale della storia. E contro al fato non val oollora, non giova più dar di cozzo. Il dommatismo con la sua infallibilità o lo soetticismo con la sua ironia cessero il posto alla critica, quella vista superiore dello spirito consapevole, cho riconosce sè stesso nol mondo o non si adira contro sè stesso.

La letteratura non potea sottrarsi a questo movimento. Filosofia e storia divontano l'antecedente della critica letteraria. L'opera d'arte non è considerata più come il prodotto arbitrario o sub'ottivo dell'ingegno nell'immutabilità dello rogolo o degli oesempi, ma come un prodotto più o mono inconscio dello spirito del mondo in un dato momento della sua osistenza. L'ingegno è l'ospressione condensata o sublimata delle forze collettive, il cui complesso costituisco l'individualità di una società o di un secolo. L'idea gli è data con esso il contenuto; la trova intorno a sè, nella società dove è nato, dove ha ricovuto la sua istruzione e la sua oducazione. Vivo della vita comune contemporanea, salvo cho di quella è in lui più sviluppata la intelligenza o il sentimento. La sua forza è di unirvisi in ispirito, e questa unione spirituale dello scrittore e della sua materia è lo stilo. La materia è il contenuto non gli può dunque essere indifferente; anzi è ivi che dee cercare lo suo ispirazioni o le suo rogolo. Mutato il punto di vista, mutati i critori. La letteratura del Rinascimento fu condanata come classica o convenzionale, o l'uso dolla mitologia fu messo in ridicolo. Quogl'ideali tutti di un pozzo, ch'orano decorati col nome di classici, furono giudicati una contraffazione dell'ideale, l'idea nella sua vuota astrazione, non nello sue condizioni storiche, non nella varietà della sua osistenza. Cadde la Rettorica con le sue vuote forme, cadde la Poetica con lo suo rogolo meccaniche e arbitrarie, rivenne su il vecchio motto di Goldoni: — Ritrarro dal voro, non guastar la natura. — Il più vivo sentimento dell'ideale si accompagnò con la più pazionto sollocitudine dolla verità storica. L'opopoa cesso il luogo al romanzo, la tragedia al dramma. E nolla lirica brillarono in nuovi motri le ballate, lo romanze, le fantasie e gl'inni. La naturalezza, la sompioità, la forza, la profondità, l'affetto furono qualità stimate assai più cho ogui dignità ed



eleganza, come quelle che sono intimamente connesse col contenuto. Dante, Shakespeare, Calderon, Ariosto, reputati i più lontani dal classicismo, divennero gli astri maggiori. Omero e la Bibbia, i poemi primitivi e spontanei, teologici o nazionali, furono i prediletti. E spesso il rozzo cronista fu preferito all'elegante storico, e il canto popolare alla poesia soleune. Il contenuto nella sua nativa integrità valse più che ogni artificiosa trasformazione di tempi posteriori. Furono sbanditi dalla storia tutti gli elementi fantastici e poetici, tutte quelle pompe fattizie, che l'imitazione classica vi aveva introdotto. E la poesia si accostò alla prosa, imitò il linguaggio parlato e le forme popolari.

Tutto questo fu detto *romanticismo*, letteratura dei popoli moderni. La nuova parola fece fortuna. La reazione ci vedeva un ritorno del medio evo e delle idee religiose, una condanna dell'abborrito Rinascimento, soprattutto del più abborrito secolo decimottavo. I liberali, non potendo pigliarsela co' governi, se la pigliavano con Aristotele e coi classici e con la mitologia: piaceva essere almon in letteratura rivoluzionario, e ribelle alle regole. Il sistema era così vasto e vi si mescolavano idee e tendenze così diverse, che ciascuno potea vederlo con la sua lente e pigliarvi ciò che gli era più comodo. I governi lasciavano fare, contenti che le guerricciuole letterarie distraessero le menti dalla cosa pubblica. In Italia ricomparivano i soliti fenomeni della servitù: battaglie in favore e contro la Crusca, quistioni di lingua, diverbi letterari, che finivano talora in denunce politiche. La *Proposta* (V. MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, 1817-26). e il *Sermone alla marchesa Antonietta Costa* (V. MONTI, *Sulla Mitologia*) erano i grandi avvenimenti che succedevano alla battaglia di Waterloo. L'Italia risonò di *puristi* e *lassisti*, di classici e romantici. Il giornalismo, mancata la materia politica, vi cercò il suo alimento. Il centro più vivace di quei moti letterari era sempre Milano, dove erano più vicini e più potenti gl' influssi francesi e germanici. Là s'inaugurava nel *Caffè* il secolo decimottavo. E là s'inaugurava ora nel *Conciliatore* il secolo decimonono. Manzoni ricordava Beccaria, e i Verri o i Baretti del nuovo secolo si chiamavano Silvio Pellico, Giovanni Berchet, e gli ospiti di casa Manzoni, Tommaso Grossi e Massimo d'Azeglio, divenuto sposo di Giulia Manzoni e anello fra la Lombardia e il Piemonte, dove sorvegliavano nello stesso giro d'idee Cesare Balbo e Vincenzo



Gioberti. La vecchia generazione s'intrecciava con la nuova. Vivevano ancora, memore del Regno d'Italia, Foscolo, Monti, Giovanni e Ippolito Pindemonte, Pietro Giordani. Dirimpetto a Melehiorre Gioia vedevi Sismondi, italiano di mente e di cuore; e mentre il vecchio Romagnosi scriveva la *Scienza della Costituzione*, il giovane Antonio Rosmini pubblicava il trattato *Della origine delle idee*. Spuntavano Camillo Ugoni, Felice Bellotti, Andrea Maffei, il traduttore di Klopstok e di Schiller. Dirimpetto ai poeti vedevi i critici, dilettanti puro di poesia, Giovanni Torti, Ermes Visconti, Giovanni de Cristoforis, Samuele Biava. Nelle stesse file militavano Carlo Porta, Nicolò Tommaseo, i fratelli Cesare e Ignazio Cantù, e Maroncolli, o Confalonieri, e altri minori.

Cosa volevano i romantici, che levavano così alto la voce nel *Conciliatore*? Parlavano con audacia giovanile della vecchia generazione, s'inclinavano appena al gran padre Alighieri, vantavano gli scrittori stranieri soprattutto inglesi e tedeschi, non volevano mitologia, si beffavano delle tre unità, e delle regole si curavano poco, e non curavano il capo che innanzi alla ragione. Era il razionalismo o il libero pensiero applicato alla letteratura da uomini che in religione predicavano fode e autorità. I classici, al contrario, miscredenti e scettici nelle cose della religione, erano qualificati superstitiosi in fatto di letteratura. Nè pareva ragionevole che Aristotele, detronizzato in filosofia, dovesse in letteratura rimanero sul suo trono. La lotta fu viva tra il *Conciliatore* e la *Biblioteca italiana*, a cui tenea bordone la *Gazzetta di Milano*. Vi si mescolavano ingenui o furfanti, scrittori coscienziosi e mestieranti. E dopo molto contendere, fra tante esagerazioni di offese e di difeso, si venne in tale confusione di giudizi, che oggi stesso non si sa cosa era il romanticismo e in che si distingueva sostanzialmente dal classicismo. Molti sostenevano che il Monti era un ingegno romantico sotto apparenze classiche, e altri che Manzoni con pretensioni romantiche era in verità un classico. Si cominciò a vedere chiaro quando fu posta da parte la parola *romanticismo*, materia del litigio, e si badò alla qualità della merce e non al suo nome. Al romanticismo, importazione tedesca, si sostituì a poco a poco un altro nome: letteratura nazionale e moderna. E su questo convennero tutti, romantici e classici. Il romanticismo rimase in Italia logato con le idee della prima



origine germanica, diffusa dagli Schlegel e da' Tieck, in quella forma esagerata che prese in Francia, capo Victor Hugo. Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il medio evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano una mitologia nordica. Volevano la libertà dell'arte, e negavano la libertà di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice dell'ideale classico, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito o il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale della imitazione classica con imitazioni fattizie o convenzionali di peggior gusto. E, per fastidio del bello classico, idolatravano il brutto. Una superstizione cacciava l'altra. Ciò ch'ora legittimo e naturale in Shakspeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano, artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire. Il romanticismo, in questa sua esagerazione tedesca o francese, non attecchì in Italia e giunse appena a scalfire la superficie. I pochi tentativi non valsero che a meglio accentuare la ripugnanza del genio italiano. E i romantici furono lieti quando poterono gittar via quel nome d'imprestito, fonte di tanti equivoci e litigi, e prendere un nome accettato da tutti. Anche in Germania il romanticismo fu presto attirato nelle alte regioni della filosofia, e, spogliatosi quelle forme fantastiche e quel contenuto reazionario, riuscì sotto nome di letteratura moderna nell'eclettismo, nella conciliazione di tutti gli elementi e di tutte le forme sotto i principi superiori dell'estetica o della filosofia dell'arte.

Pigliando il romanticismo in quel suo primo stadio, quando si affermava come distinto, anzi in contraddizione col secolo scorso, e movea guerra ad Alfieri o proclamava una nuova riforma letteraria, il suo torto fu di non accorgersi che esso era in sostanza non la contraddizione, ma la conseguenza di quel secolo appunto contro il quale armeggiava. In Germania l'idea romantica sorse in opposizione all'imitazione francese, così alla moda sotto il gran Federico. Era una esagerazione, ma in quell'esagerazione si costituivano le prime basi di una letteratura nazionale, dalla quale uscivano Schiller e Goethe. E fu lavoro del secolo decimottavo. Schiller fu contemporaneo di Alfieri. Quando l'idea romantica s'affacciò in Italia, già in Germania era scaduta, trasformatasi in un concetto dell'arte filosofico e universale. Goethe era già alla sua terza maniera, a quel suo spiritualismo panteistico che produceva



il *Faust*. Il romanticismo veniva dunque in Italia troppo tardi, come fu poi dell'hogholismo. Parve a noi un progresso ciò che in Germania la coltura aveva già oltrepassato e assorbito. La riforma letteraria in Italia, tanto strombazzata, non cominciava, ma continuava. Essa era cominciata nel secolo scorso. Era appunto la nuova letteratura, inaugurata da Goldoni e Parini, al tempo stesso che in Germania si gittavano le fondamenta della coltura tedesca. La differenza era questa: che la Germania reagiva contro l'imitazione francese e acquistava coscienza della sua autonomia intellettuale; dove l'Italia, associandosi alla coltura europea, reagiva contro la sua solitudine e la sua stagnazione intellettuale. L'Italia entrava nel grembo della coltura europea, e vi prendea il suo posto, cacciando via da sè una parte di sè: il seicentismo, l'arcadia e l'accademia; la Germania al contrario iniziava la sua riforma intellettuale, rimuovendo da sè la coltura francese e rianodandosi alle sue tradizioni. L'influenza francese non fu che una breve deviazione nel movimento di continuità della vita tedesca: movimento fortificate nella lotta d'indipendenza, e che portò quel popolo nel secolo decimonono ad una chiara coscienza della sua autonomia nazionale e della sua superiorità intellettuale. Perciò la riforma tedesca procedette armonica e pacata con passaggi chiari, con progresso rapido, con intima consonanza in tutt'i rami dello scibile, non ricevendo ma dando l'impulso alla coltura europea. Esclusiva ed esagerata nel principio sotto nome di romanticismo, la sua coltura in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane menualmente colossale la *Divina Commedia* della coltura mederna, il *Faust*. Ivi tutte le religioni e tutte le colture, tutti gli elementi e tutte le forme si danno la mano e si riconoscono partecipi del redivivo Pane, sottoposte alle stesse leggi, spirito o natura, espressioni in una sola idea, già inconsapevoli e nemiche, ora unificate dall'occhio ironico della coscienza. Indi quella suprema indifferenza verso le forme, che fu detto lo scetticismo di Goethe, ed era la serenità olimpica di una intelligenza superiore, la tolleranza di tutte le differenze, riconciolate e armonizzate nel mondo superiore della filosofia e dell'arte. Così il misticismo romantico si trasformava nell'idealismo partecipativo, l'idea cristiana nell'idea filosofica, il Cristo del Van-



gelo nel Cristo di Strauss, la teologia s'inabissava nella filosofia, il domma e il dubbio si fondeva nella Critica, e il famoso *Cogito* trovava il suo punto di arrivo e di fermata nella coscienza di sè come spirito del mondo morale e naturale: punto d'arrivo divenuto stagnante nel superficiale eclettismo francese.

Quando Manzoni, tutto ancora pieno di Alfieri, fu a Parigi, ebbe le sue prime impressioni da quei circoli letterari che facevano opposizione all'Impero, e dove abitava lo spirito di Chateaubriand e Madama di Staël. Di là gli venne un riflesso della Germania, e si diede alla storia di quella letteratura. Strinse relazioni con uomini illustri delle due grandi nazioni: Cousin lo chiamava il suo amico, Fauriel e Goethe mettevano su il giovine poeta. Il suo orizzonte si allargò, vide nuovi mondi, e reagì contro la sua educazione letteraria, contro le sue aderazioni giovanili, contro Alfieri e Monti. A Milano, caduto il regno d'Italia, le nuove idee raccolsero intorno a sè i giovani, e Manzoni divenne il capo della scuola romantica. Così, mentre la Germania, percorso il cielo filosofico e ideale della sua coltura, si travagliava intorno all'applicazione in tutto lo sue scienze sociali e naturali, in Italia si disputava ancora de' principi. Naturalmente, nè Manzoni nè altri poteva assimilarsi tutto il movimento germanico, lavoro di un secolo, o non lo vedevano che nella sua parte iniziale e superficiale. Ammiravano Schiller, Goethe, Herder, Kant, Fichte, Schelling, ma conoscevano assai meglio i nostri filosofi e letterati, o di quelli veniva loro come un'eco, spesso per studi o giudizi di seconda mano, spesso per intramessa di scrittori francesi. Rimasero essi dunque nella loro spontaneità, ponendo le quistioni come le si ponevano in Italia, con argomenti e metodi propri; e ne uscì un romanticismo locale, puro di stravaganze ed esagerazioni forestiere, accomodato allo stato della coltura, timido nelle innovazioni, e tenuto in freno dalle tradizioni letterarie e dal carattere nazionale. Un romanticismo così fatto non era che lo sviluppo della nuova letteratura sorta col Parini, e rimaneva nelle sue forme e ne' suoi eolori prettamente italiano.

In effetti, i punti sostanziali di questo romanticismo concordano col movimento iniziato nel secolo scorso, e non è meraviglia che la lotta, continuata con tanto furore e con tanta confusione, finì nella piena indifferenza del



popolo italiano, che riconosceva sè stesso nelle due schiere. Volevano i romantici che l'Italia lasciasse i temi classici? E già n'era venuto il fastidio, o avevi l'*Ossian*, il *Saul*, la *Ricciarda*, il *Bardo della Selva Nera*. Volevano che i personaggi fossero presi dal vero o che le forme fossero semplici e naturali? Ed ecco là Goldoni, che predicava il medesimo. Spregiavano la vuota forma? E sotto questa bandiera avevano militato Parini, Alfieri e Foscolo; e appunto la risurrezione del contenuto, la ristorazione della coscienza era il carattere della nuova letteratura. Cosa erano le tre unità o la mitologia, pomo della discordia, se non quistioni accessorie nella stessa famiglia? Fino un concetto del mondo meno assoluto e rigido, umano e anco religioso, intravedevi ne' *Sepolcri* di Foscolo e d'Ippolito Pindemonte. Adunque la scuola romantica, se per il suo nome, per le sue relazioni, pe' suoi studi, e per le sue impressioni si legava a tradizioni tedesche e a mode francesi, rimase nel fondo scuola italiana per il suo accento, le sue ispirazioni, le sue forme, i suoi motivi; anzi fu la stessa scuola del secolo andato, che, dopo le grandi illusioni e i grandi disinganni, ritornava a' suoi principi, alla naturalezza di Goldoni e alla temperanza di Parini. Erano di quella scuola più i romantici, i quali avevano aria di combatterla, che i classici suoi eredi di nome, ma eredi degeneri, appo i quali la sua vitalità si mostrava esaurita nella pomposa vacuità di Monti e nel purismo rettorico di Pietro Giordani. La scuola andava visibilmente declinando sotto il regno d'Italia, e, non avendo più novità di contenuto, si girava in sè stessa, divenuta sotto nome di purismo un gioco di frasi, intenta alla purità del Trecento e all'eleganza del Cinquecento. Ritornavano in voga i grammatici, i linguisti e i retori; ripullulava sotto altre nome l'*Arcadia* e l'*Accademia*. Così fu possibile la *Storia americana* di Carlo Botta, uscita a Parigi quando appunto uscirono gl'*Inni*; e fu tal cosa, che gli stessi accademici della Crusca si sentirono oltrepassati e domandavano che lingua era quella. Furono i romantici che, insorgendo contro la scuola, la riansanguarono, e in aria di nemici furono i suoi veri eredi. Essi le apersero nuovo contenuto e nuovo ideale, le spogliarono la sua vernice classica e mitologica, l'accostarono a forme semplici, naturali, popolari, sincere, libere da ogni involuero artificiale e convenzionale, dalle esagerazioni rettoriche e accademiche, dalle



vecchie abitudini letterarie non ancor dome, di cui vedi le orme anche tra gli sdegni di Alfieri e di Foscolo. Come, sotto forma di reazione, essi erano la stessa Rivoluzione, che, moderandosi e disciplinandosi, ripigliava le sue forze, tirando anche Dio al progresso e alla democrazia; così, sotto forma di opposizione, essi erano la nuova letteratura di Goldoni e di Parini, che si spogliava gli ultimi avanzi del vecchio, acquistava una coscienza più chiara delle sue tendenze, e, lasciando gl'ideali rigidi e assoluti, prendeva terra, si accostava al reale.

Questo sentimento più vivo del reale era anche penetrato nel popolo italiano. Non era più il popolo accademico, che batteva le mani in teatro alla *Virginia* e all'*Aristodemo* e applaudiva all'Italia ne' sonetti e nelle canzoni. Vide la libertà sotto tutte le sue forme, nelle sue illusioni, nelle sue promesse, nei suoi disinganni, nelle sue esagerazioni. Il regno d'Italia, la spedizione di Murat, le promesse degli alleati, la lotta d'indipendenza della Spagna e della Germania, l'insorgere della Grecia e del Belgio aguzzavano il sentimento nazionale: l'unità d'Italia non era più un tema rettorico, era uno scopo serio, a cui si drizzavano le menti e le volontà. I più arditi e impazienti cospiravano nelle società segrete, contro le quali si ordinavano anche segretamente i *sanfedisti*. Fatto vecchio era questo. Ma il fatto nuovo era che nella grande maggioranza della gente istruita si andava formando una coscienza politica, il senso del limite e del possibile: la retorica e la declamazione non avea più presa sugli animi. La grandezza degli ostacoli rendea modesti i desiderî, e tirava gli spiriti dalle astrazioni alla misura dello scopo e alla convenienza dei mezzi. La libertà trovava il suo limite nelle forme costituzionali, e il sentimento nazionale nel concetto di una maggiore indipendenza verso gli stranieri. Una nuova parola venne su: non si disse più rivoluzione, si disse *progresso*. E fu il maestoso cammino dell'idea nello spazio e nel tempo verso un miglioramento indefinito della specie, morale e naturale. Il progresso divenne la fede, la religione del secolo. Ed avea il suo lasciapassare, perchè cacciava quella maledetta parola che era la rivoluzione, e significava la naturale evoluzione della storia, e condannava le violente mutazioni. Il progresso raccomandava pazienza a' popoli, dimostrava compatibile ogni miglioramento con ogni forma di governo e si accordava con la filosofia cri-



stiana, che predicava fiducia in Dio, preghiera e rassegnazione. Oltre a ciò, libertà, rivoluzione indicava scopi immediati e non tollerabili ai governi; dove predicava, nel suo senso vago, abbracciava ogni miglioramento, e dava agio a' principi di acquistarsi lode a buon mercato, promovendo, non fosse altro, miglioramenti speciali che parevano innocui, com'erano le strade ferrate, l'illuminazione a gas, i telegrafi, la libertà del commercio, gli asili d'infanzia, i congressi scientifici, i comizi agrari. A poco a poco i liberali tornarono là ond'erano partiti, e, non potendo vincere i governi, li lusingarono, sperarono riforme di principi, anche del papa: rifacevano i tempi di Tanuoci, di Leopoldo, di Giuseppe, e rifacevano anche un po' quell'Arcadia. Certo, una teoria del progresso, che se ne rimetteva a Dio e all'Idea, dovea condurre a un fatalismo musulmano, e, rendendo i popoli troppo appagabili, potea sfiutare i caratteri, trasformare il liberalismo in una nuova Arcadia, come temea Giuseppe Mazzini, che vi contrapponeva la *Giovine Italia*. Pure i moti repressi del '21 e del '31, i vari tentativi mazziniani mal riusciti, la politica del *non intervento* delle nazioni liberali, la potenza riputata insuperabile dell'Austria, la forza e la severità de' governi, le fila spesso riannodate e spesso rotte disponevano gli animi ad uno studio più attento de' mezzi, li piegavano a' compromessi, fortificavano il senso politico, rendevano impopolare la dottrina del *Tutto o niente*. Lo stesso Mazzini, ch'era all'avanguardia, avea nel suo linguaggio e nelle sue formole quell'accento di misticismo e di vaporoso idealismo che era penetrato nella filosofia e nelle lettere e che lo chiariva uomo del secolo, e mostravasi anche lui disposto a tener conto delle condizioni reali della pubblica opinione e a sacrificarvi una parte del suo ideale. Così, rammorbidite le passioni, confidenti nel progresso naturale delle cose e persuasi che anche sotto i cattivi governi si può promuovere la coltura e la pubblica educazione, i più smessero l'azione politica diretta e si diedero agli studi: fiorirono le scienze, si sviluppò il senso artistico e il genio della musica e del canto; la Tagliani e la Malibran, la Rachel e la Ristori, Rossini e Bellini, le dispute scientifiche e letterarie, i romanzi francesi e italiani occupavano nella vita quel posto che la politica lasciava vuoto. In breve spazio uscivano in luce il *Carmagnola*, l'*Adelchi* e i *Promessi Sposi*; la *Pia* del Sestini; la *Fuggitiva*, l'*Ildegonda*, i *Crociati* e il *Marco*



Visconti del Grossi; la *Francesca da Rimini* del Pellico; la *Margherita Pusterla* del Cantù; l'*Ettore Fieramosca* e più tardi il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio. Ultime venivano, con più solenne impressione, le *Mie prigioni*. Ciclo letterario che fu detto romantico: un romanticismo italiano, che facea vibrare le corde più soavi dell'uomo e del patriota, con quella misura, con quell'ideale internato nella storia, con quella storia fremente d'intenzioni patriottiche, con quella intimità malinconica di sentimento, con quella finezza di analisi nella maggiore semplicità de' motivi, che rivelava uno spirito venuto a maturità e ne' suoi ideali studioso del reale. Con tinte più crude e con intenzioni più ardite compariva l'*Arnaldo da Brescia* e l'*Assedio di Firenze*. Ciascuno sentiva sotto la scorza del medio evo palpitare le nostre aspirazioni: le minime allusioni, le più lontane somiglianze erano colte a volo da un pubblico che si sentiva uno con gli scrittori. Il romanticismo perdette la serietà del suo contenuto: la parola stessa usciva di moda. Il medio evo non fu più materia trattata con intenzioni storiche e positive. Fu l'involucro de' nostri ideali, l'espressione abbastanza trasparente delle nostre speranze. Si sceglievano argomenti che meglio rappresentassero il pensiero o il sentimento pubblico, come era la Lega lombarda, trasformata in lotta italiana contro la Germania. Massimo d'Azeglio, che segna il passaggio dalla maniera principalmente artistica de' romantici ad una rappresentazione più svelatamente politica, volgeva in mente un terzo romanzo, che dovea avere per materia la Lega lombarda. Il pittore arieggiava allo scrittore. Uscivano dal suo pennello la *Sfida di Barletta*, il *Brindisi di Francesco Ferruccio*, la *Battaglia di Gavinana*, la *Difesa di Nizza*, la *Battaglia di Torino*. Il medesimo era del misticismo. L'ispirazione artistica, da cui erano usciti gl'*Inni* e il *Cinque maggio* e l'*Ermengarda*, non fu più il quadro: fu l'accessorio, un semplice colore attaccaticcio sopra un fondo estraneo, filosofico e politico. Vennero gl'inni alle Scienze, alle Arti, gl'inni di guerra. Rimasero Madonne, Angioli, Santi e Paradiso, a quel medesimo modo che prima Pallade, Venere e Cupido, semplici ornamenti e macchine poetiche, estranee all'intimo spirito della composizione o puramente arcadiche. Dove la poesia gitta via ogni involucro romantico e classico, è ne' versi del Berchet. E non poco vi contribuì lord Byron, vivuto lungo



tempo in Venezia, di cui si sentono i fieri accenti ne' *Profughi di Parga*. Se Giovanni Berchet fosse rimasto in Italia, probabilmente il suo genio sarebbe rimasto invilupato nelle allusioni e nelle ombre del romanticismo. Ma, esule, portava a Londra i dolori e i furori della patria tradita e vinta. Fu l'accento della collera nazionale in una lirica, che, lasciate le generalità de' sonetti e delle canzoni, s'innestò al dramma e colse la vita nelle più patetico situazioni. La voce possente di questa lirica drammatica giunse solitaria in un'Italia, dove i secondi fini della prudenza politica avevano rintuzzata la verità e virilità dell'espressione. Si era trovata una specie di *modus vivendi*, come si direbbe oggi, conciliazione provvisoria tra principi e popoli. I freni si allentavano, ci era una maggiore libertà di scrivere, di parlare, di riunirsi, sempre in nome del progresso, della coltura, della civiltà: gli avversari erano detti *oscurantisti*. I principi facevano bocca da ridere, promettevano riforme; e sino il più restio, Ferdinando II, chiamava alle cattedre, alla magistratura, a' ministeri uomini colti, e per bocca di monsignor Mazzetti annunciava un largo riordinamento degli studi. Che si voleva più? I liberali, con quel senso squisito dell'opportunità che ha ciascuno nell'interesse proprio, inneggiavano a' principi, stringevano la mano a' preti, fino ridevano a' gesuiti.

Fu allora che apparve in Italia un'opera stranissima, il *Primato* di Vincenzo Gioberti. Ivi con molta facilità di eloquio, con grande apparato di erudizione, con superbia e ricercatezza di formole si proclamava il primato della civiltà italiana riannodata attraverso le glorie romane alle tradizioni italo-pelasgiche, fondato sul Papato restitutore della religione nella sua purità, riconciliato con le idee moderne, e tendente all'autocrazia dell'ingegno e al riscatto delle plebi. La creazione, sostituita al divenire hegeliano, rimetteva le gambe al soprannaturale e alla rivelazione: tutto il Risorgimento era dichiarato eterodosso o *acattolico*, e il presente si ricongiungeva immediatamente col medio ovo. Era la conciliazione politica sublimata a filosofia, era la filosofia costruita ad uso del popolo italiano. Frate Campanella pareva uscito dalla sua tomba. L'impressione fu immensa. Sembrò che ci fosse al fine una filosofia italiana. Vi si vedevano conciliate tutte le opposizioni: il papa a braccetto co' principi, i principi riamicati a' popoli, il misticismo internato nel socialismo,



Dio e progresso, gerarchia e democrazia: un bilanciare universale. Il movimento era visibilmente politico, non religioso e non filosofico. E ciò che ne uscì non fu già nè una riforma religiosa nè un movimento intellettuale, ma un moto politico, tenuto in piede dall'equivoco e crollato al primo urto de' fatti. Questa era la faccia della società italiana. Era un ambiente, nel quale anche i più fieri si accomodavano, non scontenti del presente, fiduciosi nell'avvenire: i liberali biascicavano paternostri, e i gesuiti biascicavano progresso e riforme. La situazione in fondo era comica, e il poeta che seppe coglierne tutt'i segreti fu Giuseppe Giusti. La Toscana, dopo una prodigiosa produzione di tre secoli, non aveva più in mano l'indirizzo letterario d'Italia. Si era addormentata col riso del Berni sul labbro. La Crusca l'aveva inventariata e imbalsamata. Resistè più ohe potè nel suo sonno, respingendo da sè gl'impulsi del secolo decimottavo. Quando si sentì il bisogno d'una lingua meno accademica, prossima per naturalezza e brio al linguaggio parlato, molti si diedero al dialetto locale, altri si gittarono alle forme francesi, altri, col padre Cesari a capo, l'andavano pescando nel Trecento. Non veniva innanzi la soluzione più naturale: cercarla colà dove era parlata, cercarla in Toscana. La Rivoluzione avea ravvicinati gl'italiani, suscitati interessi, idee, speranze comuni. Firenze, la città prediletta di Alfieri e di Foscolo, dopo il '21 vide nelle sue mura accolti esuli illustri di altre parti d'Italia. Grazie al Vieusseux, vi sorgeva un centro letterario in gara con quello di Milano. Manzoni e d'Azeglio andavano pe' colli di Pistoia raccattando voci e proverbi della lingua viva. Gl'italiani si studiavano di comparire tosoani; i toscani, come Niccolini e Guerrazzi, si studiavano di assimilarsi lo spirito italiano. Risorgeva in Firenze una vita letteraria, dove l'elemento locale, prima timido e come sopraffatto, ripigliava la sua forza con la coscienza della sua vitalità. Firenze riacquistava il suo posto nella coltura italiana per opera di Giuseppe Giusti. Sembrava un contemporaneo di Lorenzo de' Medici, che gittasse una occhiata ironica sulla società quale l'aveva fatta il secolo decimonono. Quelle finezze politiche, quelle ipocrisie dottrinali, quella mascherata universale, sotto la quale ammiocavano le idee liberali gli Arlecchini, i Girella, gli "eroi da poltrona", furono materia di un riso non privo di tristezza. Era Parini tradotto dal popolino di Fi-



renze, con una grazia e una vivezza che dava l'ultimo contorno alle immagini e le fissava nella memoria. Ciascun sistema d'idee medie, nel suo studio di contentare e conciliare gli estremi, va a finire irrimediabilmente nel comico. Tutto quell'equilibrio dottrinale, così laboriosamente formato, del secolo decimonono, tutta quella vasta sistemazione e conciliazione dello scibile in costruzioni ideali, quel misticismo impregnato di metafisica, quella metafisica del divino e dell'assoluto declinante in teologia, quel volterrianismo inverniciato d'acqua benedetta, tutto si dissolveva innanzi al ghigno di Giuseppe Giusti.

Giacomo Leopardi segna il termine di questo periodo. La metafisica, in lotta con la teologia, si era esaurita in questo tentativo di conciliazione. La molteplicità de' sistemi avea tolto credito alla stessa scienza. Sorgeva un nuovo scetticismo, che non colpiva più solo la religione o il soprannaturale: colpiva la stessa ragione. La metafisica era tenuta come una succursale della teologia. L'idea sembrava un sostituto della Provvidenza. Quelle filosofie della storia, delle religioni, dell'umanità, del dritto avevano aria di costruzioni poetiche. La teoria del progresso o del fato storico nelle sue evoluzioni sembrava una fantasmagoria. L'abuso degli elementi provvidenziali e collettivi conduceva diritto all'onnipotenza dello Stato, al centralismo governativo. L'elektismo pareva una stagnazione intellettuale, un mare morto. L'apoteosi del successo rintuzzava il senso morale, incoraggiava tutte le violenze. Quella conciliazione tra il vecchio ed il nuovo, tollerata pure come temporanea necessità politica, sembrava in fondo una profanazione della scienza, una fiacchezza morale. Il sistema non attecchiva più: cominciava la ribellione. Mancata era la fede nella rivelazione. Mancava ora la fede nella stessa filosofia. Ricompariva il mistero. Il filosofo sapeva quanto il pastore. Di questo mistero fu l'eco Giacomo Leopardi nella solitudine del pensiero e del suo dolore. Il suo scetticismo annunciava la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugurava il regno dell'arido vero, del reale. I suoi *Canti* sono le più profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava secolo decimonono. Ci si vede la vita interiore sviluppatissima. Ciò che ha importanza non è la brillante esteriorità di quel secolo del progresso, e non senza ironia vi si parla delle *sorti progressive* dell'umanità. Ciò che ha



importanza è l'esplorazione del proprio petto, il mondo interno: virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua ragione, e che pur gli scaldano il cuore e non vogliono morire. Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi e dà al suo scetticismo una impronta religiosa. Anzi è lo scetticismo di un quarto d'ora quello in cui vibra un così energico sentimento del mondo morale. Ciaseuno sente lì dentro una nuova formazione.

L'istrumento di questa rinnovazione è la Critica, eovata e cresciuta nel seno stesso dell'eolettismo. Il secolo, sorto con tendenze ontologiche e ideali, avea posto esso medesimo il principio della sua dissoluzione: l'idea vivente, calata nel reale. Nel suo cammino il senso del reale si va sempre più sviluppando, e le scienze positive prendono il di sopra, cacciando di nido tutte le costruzioni ideali e sistematiche. I nuovi dogmi perdono il credito. Rimane intatta la Critica. Riocincia il lavoro paziente dell'analisi. Ritorna a splendere sull'orizzonte intellettuale Galileo accompagnato con Vico. La Rivoluzione, arrestata e sistemata in organismi provvisorii, ripiglia la sua libertà, si riannoda all'89, tira le conseguenze. Comparisce il socialismo nell'ordine politico, il positivismo nell'ordine intellettuale. Il verbo non è più solo Libertà, ma Giustizia, la parte fatta a tutti gli elementi reali della esistenza, la democrazia non solo giuridica ma effettiva. La letteratura si va anoe essa trasformando. Rigetta le olassi, le distinzioni, i privilegi. Il brutto sta aceanto al bello, o, per dir meglio, non c'è più nè bello nè brutto, non ideale e non reale, non infinito e non finito. L'idea non si staoca, non seprastà al contenuto. Il contenuto non si spicca dalla forma. Non è che una eosa: il Vivente. Dal seno dell'idealismo comparisce il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia. È un'ultima eliminazione di elementi fantastioi, mistici, metafisici e rettorici. La nuova letteratura, rifatta la coscienza, acquistata una vita interiore, emancipata da involucri classici e romantioi, eco della vita contemporanea universale e nazionale, come filosofia, come storia, come arte, come critica, intenta a realizzare sempre più il suo contenuto, si chiama oggi, ed è, la letteratura moderna.



L'Italia, costretta a lottare tutto un secolo per acquistare l'indipendenza e le istituzioni liberali, rimasta in un cerchio d'idee e di sentimenti troppo uniforme e generale, subordinato a' suoi fini politici, assiste ora al disfacimento di tutto quel sistema teologico-metafisico-politico, che ha dato quello che le potea dare. L'ontologia con le sue brillanti sintesi avea soverchiate le tendenze positive del secolo. Ora è visibilmente esaurita, ripete sè stessa, diviene accademica, perchè accademia e arcadia è la forma ultima delle dottrine stazionarie. Vedete Cousin col suo eclettismo dottrinario. Vedete il Prati in *Satana e le Grazie* e nell'*Armando*. Vedete la *Storia universale* di Cesare Cantù. Erede dell'ontologia è la critica, nata con essa, non ancor libera di elementi fantastici e dommatici attinti nel suo seno, come si vede in Proudhon, in Renan, in Ferrari, ma con visibile tendenza meno a porre e a dimostrare che a investigare. La paziente e modesta monografia prende il posto delle sintesi filosofiche letterarie. I sistemi sono sospetti, le leggi sono accolte con diffidenza, i principi più inconcussi sono messi nel crogiuolo, niente si ammette più che non esca da una serie di fatti accertati. Accertare un fatto desta più interesse che stabilire una legge. Le idee, i motti, le formole, che un giorno destavano tante lotte e tante passioni, sono un repertorio di convenzione, non rispondenti più allo stato reale dello spirito. C'è passato sopra Giacomo Leopardi. Diresti che, proprio appunto quando s'è formata l'Italia, si sia sformato il mondo intellettuale politico da cui è nata. Parrebbe una dissoluzione, se non si disegnasse, in modo vago ancora, ma visibile, un nuovo orizzonte. Una forza instancabile ci sospinge, e, appena quietate certe aspirazioni, si affacciano le altre.

L'Italia è stata finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera della libertà e della nazionalità, e ne è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di lei, ancorchè intorno a lei. Ora si dee guardare in seno, dee cercare sè stessa: la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore. La ipocrisia religiosa, la prevalenza delle necessità politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozi, le reminiscenze d'una servitù e abbiezione di parecchi secoli, gl'impulsi estranei sovrapposti al suo libero sviluppo, hanno creata una coscienza artificiale e vacillante, lo tolgono ogni raccoglimento, ogntimità. La sua vita è ancora esteriore e su-



perficiale. Deo cercare sè stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involuero, guardando alla *cosa effettuale*, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua coltura, ristaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà le sue impressioni, troverà nella sua intimità nuove fonti d'ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la patria, la scienza, la virtù, non come idee brillanti, viste nello spazio, che gli girino intorno, ma come oggetti concreti e familiari, divenuti il suo contenuto.

Una letteratura simile suppone una seria preparazione di studi originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcetti e paziente esploratrice; e suppone pure una vita nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, nei nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive; convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo e trasformandolo; esplorare il proprio petto, secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizi con vaste ombre. Abbiamo il romanzo storico: ci manca la storia o il romanzo. E ci manca il dramma. Da Giuseppe Giusti non è uscita ancora la commedia. E da Leopardi non è uscita ancora la lirica. Ci incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E, questa volta, non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti.

FINE.



Faint, illegible text on aged paper, possibly bleed-through from the reverse side of the page.



## INDICE DEL SECONDO VOLUME

---

### XIII. - L'ORLANDO FURIOSO

(da pag. 1 a 35).

I principali personaggi dell'età letteraria del primo Cinquecento. - I primi versi dell'Ariosto. - Amori alla petrarchesca e all'oraziana. - Le regole della commedia plautina. - La *Cassaria* e il *Negromante*. - Un mondo comico tutto d'erudizione. - La coltura di Ludovico. - L'Ariosto al servizio d'Ippolito d'Este. - Ludovico come carattere comico. - Le magnifiche situazioni comiche e le qualità amabili delle anime deboli e buone come appaiono nelle *Satire*. - La terzina ariostesca. - La gloria del Boiardo e la storia del *Furioso*. - Il puro sentimento dell'arte nell'Ariosto. - L'ideale cavalleresco nel Rinascimento. - La cavalleria puro mondo d'immaginazione. - L'unità del poema è nello spirito del mondo cavalleresco. - L'ordito del *Furioso* e le avventure. - I motivi spirituali della cavalleria sospinti verso il ridicolo. - Fiacchezza del soprannaturale e vivacità degli elementi umani. - Il quadro finito dell'ottava ariostesca. - La piena chiarezza della visione. - L'evidenza miracolosa del mondo ariostesco. - Il dolce ozio dell'immaginazione. - Immagini senza sentimento. - Nessun sentimento della natura, della patria, dell'umanità, della famiglia, dell'amore, dell'onore. - L'Ariosto realizza il sogno del secolo. - L'elemento negativo e il positivo del Risorgimento. - Il riso ariostesco precursore della scienza. - Il Medioevo disfatto dallo spirito. - Il mondo dell'immaginazione perseguitato dall'ironia. - L'ironia nella concezione fondamentale e negli accessori. - L'eroico divien comico o fantastico o idillico. - Il lavoro più finito dell'immaginazione italiana. - Differenza fra l'Ariosto e il Cervantes.



XIV. - LA MACCARONEA

(da pag. 35 a 46).

Gerolamo Folengo e l'*Orlandino*. - Crudezza di lingua e di concetto. - *Baldus* di Merlin Cocaio. - Le imprese di Baldo. - La parodia nelle cose e nella lingua. - Lo stile del Folengo. - Il realismo folenghiano. - Una negazione universale e scoperta; uno spirito capriccioso e beffardo che dà forme carnascialesche al mondo cavalleresco. - La *Moscheide*. - La *Zanitonella*. - Velleità confuse di un mondo nuovo.

XV. - MACHIAVELLI

(da pag. 46 a 95).

La fisionomia fiorentina di Niccolò. - Le pretensioni letterarie nel verso e nella prosa. - Il Machiavelli dove non pensa alla forma. - L'arte e la scienza della politica. - La libertà di Firenze e l'immagine della patria. - Il Machiavelli rimpiccinito dalle discussioni sul machiavellismo. - Il Machiavelli come coscienza del Rinascimento. - La corruttela italiana e la sanità germanica. - Differenza fra il Machiavelli e il Savonarola. - Il Machiavelli concorre alla demolizione del Medioevo. - La negazione e la ricostruzione. - La serietà e lo scopo della vita. - La verità effettuale e il concetto di patria. - Il centro della vita in terra, attorno alla patria. - Per gli individui e per le Nazioni occorre la tempra, la gagliardia intellettuale e morale. - Le leggi della storia. - La romanità repubblicana del Machiavelli. - Rinovamento di basi e di metodo. - In luogo del sillogismo la serie di proposizioni e di fatti. - Con la forma scolastica scompare il periodo, sillogismo dissimulato. - La prosa del Trecento e del Cinquecento. - Il presentimento della prosa moderna. - Le *Storie fiorentine*. - I *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e la conoscenza della materia sulla quale si esercita la scienza politica. - Il *Principe*. - Il *Principe* è diretto a combattere la debolezza della tempra. - L'intelligenza d'Italia senza la forza. - Severità verso uomini e cose. - Il Veltro di Dante e il *Principe* di Machiavelli. - Le nobili illusioni e la natura poetica del Machiavelli. - La commedia del Cinquecento. - La *Calandria* del Bibbiena in Urbino. - La *Mandragola* e la commedia concepita come la storia. - L'intreccio e il carattere della *Mandragola*. - La parte viva e la parte morta del Machiavelli. - Il machiavellismo come mezzi. - Il machiavellismo come scienza e come metodo. - L'effetto immediato del machiavellismo in letteratura. - I politici e i naturalisti. - Francesco Guicciardini ammette i fini del Machiavelli ma li subordina all'interesse proprio. - Il Guicciardini e il suo *particolare*. - La *Storia d'Italia* del Guicciardini. - La chiarezza intellettuale in contrasto col meccanismo del periodo. - La fisica storica del Guicciardini e la fisica sociale del Machiavelli.

XVI. - PIETRO ARETINO

(da pag. 95 a 112).

Il ritratto di un mondo chiuso nell'egoismo individuale. - L'Aretino cerca e fa fortuna. - Pietro prende coscienza della sua forza. - L'immagine del secolo. - Gli appetiti e i gusti dell'Aretino. - Il maestro del ricatto. - Poltroneria, malizia e sfrontatezza. - La logica del male e la vanità del bene. - Pietro come nemico del pedantismo. - Il sentimento dell'arte e della natura. - Una naturalezza senza la grazia toscana. - Le inuguaglianze dello scrittore. - Le preziosità dell'Aretino. - Contro il meccanismo della prosa e della commedia. - Il Cecchi. - I personaggi delle commedie; Pietro fra loro gavazza nel mondo suo. - L'Italia moriva di soverchio ridere.

XVII. - TORQUATO TASSO

(da pag. 112 a 148).

L'immaginazione dell'Ariosto, la logica del Machiavelli, e il cinismo dell'Aretino. - L'Italia dopo la perdita del primato. - Il Concilio di Trento, sue conseguenze religiose e politiche. - Mancanza di coscienza e di lotta in Italia, indifferenza alle grandi lotte dell'Europa. - Stagnazione d'idee, studio delle forme. - La Crusca, il Concilio di Trento della lingua. - La lingua imbalsamata nel Dizionario della Crusca. - Gli insegnamenti di Trifon Gabriele a Speron Speroni. - L'avventuriere dirimpetto al classico. - Benvenuto Cellini.

Appare la *Liberata*. - Il Tasso come Dante critico prima di esser poeta. - Il poema *regolare*. - Le critiche del Salviati e le infelici correzioni del Tasso. - La *Gerusalemme conquistata*. - Il concetto della serietà e della vita epica nel Tasso. - Dove sia la sua spontaneità di poeta. - La malinconia del Tasso e la malinconia del Petrarca. - Differenze fra la *Liberata* e la *Messiede* o il *Paradiso perduto*. - Una religione formale all'italiana. - La serietà superficiale e letteraria. - Il fondo ariostesco e il riflesso petrarchesco. - L'idillio ricompare e diviene l'espressione più accentuata della decadenza italiana. - L'impressionabilità. - L'elegiaca Clorinda e la rigida Sofronia. - L'ideale femminile compiutamente realizzato nel Tancredi. - Il *non so che* musicale del sentimento. - Armida. - La donna uscita dal grembo delle idee platoniche. - Le finzze dello spirito. - Il martire inconscio della tragedia italiana. - Tancredi, presentimento di una nuova poesia.

XVIII. - MARINO

(da pag. 148 a 180).

La purezza idillica ed elegiaca dell'*Aminta*. - Il *Torrismondo* e le *Rime* del Tasso. - I *Dialoghi* del Tasso. - L'idillio resta padrone del campo. - Le farse napoletane. - Le maschere. - La commedia



dell'arte e l'idillio. - G. B. Guarini, sue relazioni e differenze dal Tasso. - Il Guarini intravede il dramma moderno. - Il *Pastor fido*. - Assenza di spirito drammatico, bei discorsi lirici e musicali. - Un naturalismo con licenza de' superiori. - L'apparente progresso alla fine del Cinquecento. - L'Italia del Cinquecento non ha coscienza della sua decadenza. - Il *Don Chisciotte* in confronto all'eroicomico italiano. - La vita e la letteratura esaurite nel Seicento. - Traiano Boccalini. - Il poeta della Restaurazione: Gabriello Chiabrera. - L'indifferenza del contenuto nel Chiabrera. - Vincenzo Filicaia. - L'ozio dello spirito. - L'Italia più simile a museo che a società di vivi.

Il re del secolo, il cavalier Marino. - Materialismo grossolano sotto pretensioni religiose. - L'episodio di Armida diviene esso solo il nuovo poema. - L'*Adone*. - Daniello Bartoli, il Marino della prosa. - La mancanza di senso religioso nel Bartoli e nel Segneri. - La negazione si è sciolta nel cinismo dell'Aretino; la restaurazione è avvenuta nelle sole forme. - La coscienza è rimasta vuota. - La parola non era più un'idea, era un suono. - La letteratura muore e nasce la musica. - Il melodramma o l'*Opera*.

#### XIX. - LA NUOVA SCIENZA.

(da pag. 181 a 272).

Ricostruzione di un mondo nuovo nella coscienza. - La letteratura deve cercarvi il suo contenuto. - I nuovi filosofi. - Differenze fra la Riforma e la filosofia naturalistica italiana. - Negazione intellettuale senza volontà. - Gli uomini dotti della reazione e loro freddezza. - La storia dell'opposizione a Chiesa ed a Spagna, come accenno del mondo moderno.

Giordano Bruno: facoltà di sintesi, debolezza d'analisi. - Il *Candelaio*. - Crudità di concezione e lingua grossolana. - Il Bruno si libera dalle forme tradizionali che lo involuppano. - Il Bruno dall'arte del ricordarsi all'arte del pensare. - Le serie del mondo intellettuale corrispondono alle serie del mondo naturale. - I tre libri metafisici del Bruno. - Polinnio nel *De la causa principio e uno*. - L'abbandono del materialismo e dell'investigazione teologica. - Forma e materia mere distinzioni intellettuali. - La sostanza unica è l'universo, uno, infinito, immobile. - Dio come natura della natura. - Contro l'ozio e per il furore eroico. - La visione e contemplazione divina come risultato della volontà. - I vacillamenti dell'uomo nuovo. - Il cangiarsi in Dio da cosa inferiore. - Il lato positivo del Bruno: la restaurazione di Dio nella coscienza. - Il mondo di Bruno è il mondo moderno in fermentazione. - Dietro al filosofo comincia ad apparire l'uomo.

Bernardino Telesio. - Un giovane frate accanto alla bara del Telesio: Tommaso Campanella. - Incontri del Campanella con Gian Battista Della Porta e col Galilei. - La saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana. - La prigionia del Campanella. - I tempi



si fanno più sicuri: il fato del Galilei e quello del Campanella. - Il Bruno e il Campanella rappresentano la coscienza metafisica della investigazione naturalistica. - Vocazione di poeta nel Campanella. - Campanella e la moderna filosofia dell'assoluto. - L'uomo di Telesio e l'uomo di San Tommaso. - L'onnipotenza dello Stato ecclesiastico e laico nel Campanella. - L'apoteosi della scienza e dell'uguaglianza umana. - Il Campanella e l'educazione del popolo. - Campanella è un primo schizzo di Enciclopedia.

Le scuole di Venezia e di Padova. - Paolo Paruta e le condizioni dello spirito veneto. - Paolo Sarpi. - La lotta dello Stato contro la Curia di Roma. - *L'Istoria del Concilio tridentino*. - I motivi mondani e politici della restaurazione cattolica. - I due aspetti della reazione: la lotta contro l'aperta ribellione e l'abilità nel maneggio delle coscienze. - Il Vangelo abbassato alla fiacchezza degli uomini. - I gesuiti.

La diffusione della coltura in Italia: scienze naturali, storiche e sociali. In Italia erudizione empirica, in Europa nuova filosofia. - Cartesio e i processi della filosofia naturale nella metafisica. - Locke. - Accanto alla filosofia naturale compare il diritto naturale. - L'Arcadia. - Gli italiani si accorgono della propria decadenza. - Le idee nuove rientrano in Italia sotto la protezione del platonismo cartesiano. - La nuova generazione si mette in comunione coll'Europa. - L'erudizione genera la critica. - Il Muratori, il Maffei, il Bianchini. - L'erudizione e il Vico. - La coltura di G. B. Vico. - Vico e la resistenza italiana alla coltura europea. - Il Vico nella violenta contraddizione a Cartesio. - La sua erudizione si spiritualizza, la sua filosofia si concreta. - *La Scienza Nuova*. - La base del pensiero è nella coscienza del genere umano. - Lo spiegarsi delle menti umane. - Le nuove scienze scoperte nello studio dell'antichità. - Il Vico mobilizza l'idea e la scienza. - La solitudine del Vico nel secolo battagliero. - Il Vico comunica la parola dell'Ottocento: *Critica*. - Ma, intanto, nel Settecento la lotta contro il Medioevo continua.

La *sapienza riposta* diviene *sapienza volgare*: prende le passioni della vita. - Natura della rivoluzione e della vecchia società. - La lotta giurisdizionale fra papa e principi. - I grandi giureconsulti napoletani. - Pietro Giannone. - *La Storia civile del regno di Napoli*. - Il *Triregno*. - La fama e l'influenza di Pietro Giannone. - L'anticlericalismo della borghesia. - Il moto politico per la giustizia delle leggi. - I principi riformatori. - Gli scrittori trattano i problemi d'applicazione immediata. - La nuova scienza è già letteratura.

## XX. - LA NUOVA LETTERATURA.

(da pag. 272 a 363).

La transizione fra la vecchia e la nuova letteratura. - Pietro Metastasio e l'idillio. - Il Metastasio lascia la tragedia e si volge all'idillio. - Gli epitalami del Metastasio. - *Angelica*. - Lo Zeno è



l'architetto del melodramma, il Metastasio ne è il poeta. — La pratica e la teoria del melodramma. — *Didone abbandonata*. — La superficie tragica e il fondo comico nel Metastasio. — L'eroismo melodrammatico. — *Adriano in Siria*. — La popolarità del Metastasio. — Gli ultimi splendori della vecchia forma. — La crisi della parola. — La parola deve ricostituire in sè la serietà di un contenuto. Nuova critica come desiderio di nuova letteratura. — *L'Ossian* come reazione contro l'idillio. — Il Cesarotti e la lingua del Settecento. — Polemiche sulla lingua e sullo stile. — La Gazzetta. — L'imitazione della natura. — La commedia lagrimosa e la tragedia borghese. — Il nuovo patetico. — Pietro Chiari e Carlo Gozzi. — La *Marfisa bizzarra* come caricatura de' nuovi romanzi. — La lotta fra il Goldoni e Carlo Gozzi. — La commedia borghese e la fiaba. — Goldoni artista nato: sua vocazione e indirizzo. — La riforma di Carlo Goldoni. — La forma del comico goldoniano. — Manca al Goldoni quella divina malinconia che è l'idealità del poeta comico. — Contro il trionfo del vero nell'arte. — Carlo Gozzi e la restaurazione del meraviglioso. — Carlo Gozzi annunzia il Manzoni, ma è nato troppo presto. — Fisionomia di Venezia, Napoli, Milano nel nuovo movimento.

L'attività speculativa a Napoli, gl'influssi dell'*Enciclopedia* a Milano. — Dal Passeroni al Parini. — La purezza del mondo nuovo in Giuseppe Parini. — Parini pedagogo trasfigurato nel poeta. — L'ironia dei Risorgimento e l'ironia del Parini: l'ironia del buon senso e l'ironia del senso morale. — La parola risuscita. — Vittorio Alfieri si rivela a se stesso. — Parola e stile dell'Alfieri. — La tragedia alferiana come conflitto di forze individuali. — La solitudine dell'uomo nella tragedia alferiana. — Alfieri e le proporzioni epiche dell'uomo nuovo. — Gli effetti della tragedia alferiana. — Il desiderio di qualche cosa di mezzo fra la durezza dell'Alfieri e la cantilena del Metastasio. — Vincenzo Monti, il poeta del buon successo. — L'Italia dal 1796 al 1814. — Il disinganno della nazione impreparata. — Dopo la fede dell'Alfieri le disperazioni del Foscolo. — Jacopo Ortis. — I *Sepolcri*. — Il Foscolo palesa il bisogno di una restaurazione religiosa e morale. — Col Foscolo l'Italia si ricongiunge al Vico. — Il Foscolo apre la via al nuovo secolo, ma rifiuta quel progresso che veste aspetto di reazione.

Il milleottocentoquindici. — La ricomposizione radicale del Medioevo fallisce. — La Rivoluzione disciplina se stessa. — Giungono i tempi di Vico. — La conversione del vero col certo. — Il Romanticismo e il Manzoni. — La sostanza democratica degli *Inni*. — Il *Cinque maggio*. — L'entusiasmo religioso svanisce: il movimento teologico divino filosofico. — Le idee della borghesia codificate da Hegel. — Il partito liberale moderato. — La critica letteraria. — Il doppio impulso sintetico e analitico della nuova critica. — La poetica del Romanticismo. — La repugnanza del genio italiano al romanticismo esotico. — Il romanticismo italiano non si assimila il movimento germanico. — La scuola romantica rimane scuola italiana per

il suo accento e i suoi motivi: la naturalezza del Goldoni e la temperanza del Parini. - L'Italia acquista il senso del limite e del possibile. - La fede nel progresso. - I tempi si rammorbidiscono: si ritorna ai principi riformatori. - In mezzo a queste illusioni è solitario Giovanni Berchet, la collera d'Italia. - La conciliazione sublimata dal Gioberti e demolita dal Giusti. - La metafisica si è esaurita nel tentativo di conciliazione. - Il Leopardi inaugura il regno dell'arido vero.

Il disfarsi del sistema teologico-metafisico-politico del Risorgimento. - L'Italia deve cercare se stessa. - E nel nuovo secolo non dobbiamo trovarci ai secondi posti.

---





INDICE ALFABETICO

(NOMI, ESPRESSIONI, IDEE).





## A

- Abbondio (Don), I, 103; II, 9.  
 Abraam romito del Cavalca, I, 91, 295.  
 Abraam (Santo), I, 295.  
 Accademia Cosentina, II, 181, 205.  
 Accademia dei Granolleschi, II, 297, 307, 308, 310.  
 Accademia dei Trasformati, II, 309.  
   G. Carducci, *Nuova Antologia*, 1891.  
 Accademia dei Vignaiuoli, I, 342.  
 Accademia del Cimento, II, 212.  
 Accademia dell'Arcadia, (ott. 1690), II, 169, 238, 240, 273, 274, 276, 296, 308, 310, 319, 340, 352, 354.  
   I. Carini, *L'A.*, dal 1690 al 1890. Roma, 1891. E. Beriana, *In Arcadia*. Napo. I, 1900.  
 Accademia della Crusca, (1540), II, 103, 118, 121, 123, 126, 168, 291, 293, 349, 359.  
 Accademia Platonica, I, 290, 330.  
   A. Della Torre, *St. dell' Acc. Plat. di Firenze*. Firenze, 1902.  
 Accademia Pontaniana, I, 270.  
 Accademia Romana, I, 2.0.  
 Accademie del Rinascimento, I, 334, 342, 347.  
 Accademie del Seicento, II, 169, 179, 203.  
 Acciaiuoli Nicolò (non è l'Acciaiuoli l'amico che il Petrarca chiamava Simone), I, 252; II, 148.  
   Corazzini, *Le lettere ed. e ined.* del Bocaccio, pag. 171.  
 Accolti Bernardo, I, 335.  
 Achille, I, 158, 297; II, 16, 19, 33, 39, 127, 132, 142.  
 Achillini Claudio (1574-1640), II, 173, 187.  
 Acquaviva Matteo, II, 242.  
 Adamo, maestro da Brescia, I, 161, 163, 164.  
 Adelasia, I, 355.  
 Adriano V (papa), I, 179.  
 Adriano VI (papa), I, 343; II, 225, 227, 228.  
 Agostino (Sant'), I, 62, 64, 77, 91, 128, 189; II, 150.  
 Agramante, II, 16-19, 26, 32.  
 Aiace, II, 39.  
 Aladino, II, 137.  
 Alamanni Luigi (1495-1556), I, 333, 336, 339, 341.  
   Edizione P. Raffaelli. Firenze, 1850. H. Hauvette. *L. Alam.* Parigi, 1903.  
 Alatiel (del *Decameron*), I, 261.  
 Alberico (frate), I, 86.  
   A. D'Ancona, *I precursori di Dante*. Firenze, 1874.  
 Alberighi (degli) Federico, I, 271; II, 14.  
 Albertano da Brescia, I, 63, 65, 9, 103, 118.  
   Ed. G. Rollin, *Volgariz. Saffredi del Grazia*. Lipsia, 1898. Ed. Selmi, *Volgariz. Andrea da Grosseto*. Bologna, 1873.  
 Alberti Leon Battista (1404-1472), I, 316, 321-327, (*Teogentio*) 324, 325, 330, 332, 337, 338, 360; II, 53.  
   Ed. Bonucci. Firenze, 1844-1849. G. Mancini, *Vita di L. B. A.* Firenze, 1882.  
 Alberto del Giudice, I, 104.  
 Alberto Donato, I, 108.  
 Alberto Magno, II, 44, 212.  
 Albizzi (degli) Alberto, I, 283.  
 Albizzi (degli) Albiera, I, 293.  
 Albizzi (degli) Filippo, I, 282.  
 Alcamo (d') Ciullo: v. Ciullo.  
 Alciato Andrea (1492-1550), II, 233.  
 Alcina, II, 19, 25, 142, 170.  
 Alembert (d') Giovanni, II, 1. 270.  
 Aleramo, II, 355.  
 Alessandro I di Russia, II, 343.  
 Alessandro VI (papa), I, 331; II, 2, 48, 49, 51.  
 Alessio (Sant') del Cavalca, I, 71, 83, 94, 295.  
 Alfieri Vittorio (1749-1803), I, 335; II, 277, 314, 324-326, 328, 329, 331, 338, 341, 351, 353, 354, 355, 359.  
   Ed. *Opere*. Torino, 1903. G. Bustico, *Biografia alferiana*. Salò, 1907. De Sanctis, *Saggi critici*. E. Bertana, *V. A. studiato*, ecc. Torino, 1903. M. Forena, *V. A. e la tragedia*. Milano, 1904. E. Novati, *L'A. poeta comico*. Torino, 1889.  
 Alfonso (del *Decameron*), I, 274.

- Alfonso I d'Aragona, I, 290.  
 Algarotti Franc. (1712-1764), II, 291, 310.  
 Alfione Giorgio, II, 49.  
 Allacci Leone, II, 233.  
 Allegoria (suoi caratteri come forma dell'Arto), I, 21, 37, 47, 58, 85, 116, 123, 124, 125, 132, 133, 138, 139; II, 12.  
 Allegoric dell'anima, I, 70, 117, 120, 121.  
 Altobello, II, 43.  
 Alvarez E., II, 239, 242.  
 Amadigi, v. Tasso Bernardo.  
 Ambasciatori veneti, II, 49.  
 Ed. A. Segarizzi, *Scrittori d'Italia*, Darl.  
 Ambrogini A., v. Poliziano.  
 Ambrogio (sant'), I, 264.  
 America, I, 289; II, 163.  
 Amerigo (d') Giovanni, I, 283.  
 Ameto del Boccaccio, I, 254, 259.  
 Amleto di Shakespeare, II, 139.  
 Amore intellettuale (v. Atto o Intelletto), I, 110, 118, 223; II, 200, 203, 311.  
 Amore trovadorico, cavalleresco, platonico, I, 20, 22, 23, 25, 33, 44, 45, 50, 54, 118, 188, 214, 229, 244, 263; II, 25, 80, 170, 187, 193, 194.  
 Anacreonte, II, 3, 164, 169.  
 Anagni, I, 89.  
 Anassagora, II, 195.  
 Ancoia (L'), II, 35, 43.  
 Andrea (d') Francesco, II, 261.  
 Andreini Francesco, II, 152.  
 Andreini Isabella, II, 152.  
 Anfiarao, I, 162.  
 Angelica, I, 314, 315, 340; II, 17-19, 24, 26, 32, 33, 43, 112, 127, 134, 142, 170, 275.  
 Angelo da S. Geminiano, I, 283.  
 Angiò (Casa d'), I, 15; II, 264.  
 Anguerra (conte di) (del *Decameron*), I, 268, 280.  
 Anguillara (dell') Ciacco, I, 16, 17.  
 A. Dispenza, *Ciacco*, Palermo, 1903.  
 Anguillara (dell') Giov. Andrea, II, 122.  
 Antoniano Silvio (1540-1603), II, 125.  
 E. Carbonera, *S. Antoniano, un pedagogista della Riforma cattolica*, Sondrio, 1902.  
 Antonio da Faenza, v. Faenza.  
 Antonio da Ferrara, v. Beccari.  
 Antonio Piovano, I, 283.  
 Apuleio Lucio, I, 258, 353.  
 Aquileia, I, 73.  
 Aquino, I, 235.  
 Aquino (d') Maria, I, 234.  
 Aquino (d') Rinaldo (m. 1280), I, 6, 7, 9.  
 F. Scandone, *Appunti biografici*, ecc. Napoli, 1897.  
 Arabi, I, 5, 9, 21.  
 Aracne, I, 353.  
 Arcetri, II, 92, 212.  
 Archipoeta, v. Querno.  
 Ardenti (Accademia degli), II, 179.  
 Aretino Pietro, I, 335; II, 1, 51, 95-113, 122, 123, 152, 159, 162, 168, 176-179, 181, 186, 187, 206, 242.  
 Ed. A. Luzio, *Un pronostico satirico di P. A.*, *Bibl. St. della Lett. Ital.* Bergamo. C. Bertani, *P. A. e le sue opere*, Sondrio, 1901, (vol. II, pag. 102: la protagonista dell'*Orazza* si chiama Cella, sorella degli Orazi).  
 Arezzo, I, 16, 25; II, 95, 46, 97.  
 Argante, II, 132, 137, 140.  
 Argenti Agostino, II, 148.  
 Argento Gaetano, II, 251.  
 Argo, I, 235.  
 Ariosto Ludovico, I, 243, 256, 282, 329, 331, 335, 338, 340, 347, 360, 362; II, 36, 37, 38, 41, 42, 44-47, 53, 76, 112, 113, 127, 128, 130, 131, 133-135, 137, 141, 144-147, 156, 159, 162, 170, 171, 182, 305, 311, 316, 349.  
*Furioso*, I, 142, 157, 325, 336, 356; II, 1-35, 43, 97, 121, 124, 126, 313.  
*Commedie*, II, 4-6.  
 Ed. *Opere minori*, Firenze, 1857. A. Capelli, *Vita e lettere di L. A.* Milano, 1887.  
 Ferrazzi, *Bibl. Aristotesca*, Bassano, 1881.  
 G. Carducci, *L'O. F.* Ed. Treves, 1894.  
 P. Rajna, *Le fonti dell'O. F.* Firenze, 1900.  
 Tambara, *Le Satire*, Livorno, 1903. - Per P. Infilusso: F. Foffano, *Ricerche lett.* Livorno, 1907.  
 Aristotele e aristotelismo, I, 22, 25, 62, 36, 110, 116, 117, 128, 151, 170, 207, 246, 251, 253, 291, 340, 344, 357; II, 16, 104, 122, 124, 131, 154, 181, 188, 190, 192, 195, 206-209, 217, 226, 228, 239, 242, 251, 277, 280, 300, 349, 350.  
 P. Mandonnet, *Arist. et le mouv. int. du moyen-âge*, Friburgo di Sviz., 1889.  
 Armani Vincenza, II, 152.  
 Armida, II, 127, 131, 133-135, 142-144, 146, 147, 170, 171, 178, 274, 278, 279.  
 Arrighi Benedetto, I, 346.  
 Arrigo di Lussemburgo, I, 36, 38, 97, 114; II, 74.  
 Arsilli Francesco, I, 336.  
 Arte (sue origini e natura, in che consista e si limiti), I, 24, 31, 32, 39, 52, 131, 133, 140, 148, 149, 230, 231, 339; II, 12, 162, 345; II, 180, 301, 306, 322.  
 Artista (sue differenze dal poeta, dal filosofo, dal critico, dall'artefice), I, 24, 26, 41, 55, 58, 136, 214, 218, 219, 221, 226, 284, 288, 291, 306, 323, 338; II, 12, 13, 20, 28, 154, 157, 278, 298, 302, 308, 312, 321, 326, 333.  
 Arturo (re), I, 260.  
 Asecetismo (sua natura e tramonto), I, 128, 188, 189, 228, 319, 321, 328, 359; II, 12, 53, 56, 61, 90, 157, 159, 177, 181, 199, 246.  
 Aspramonte (L'), I, 312; II, 43.  
 Assiria, II, 58, 71.  
 Astarotta, I, 319-321; II, 52.  
 V. Iovene, *Astarotte e il Mefistofele*, Roma, 1909.  
 Astolfo, I, 318; II, 18, 19, 30, 31, 128, 134.  
 Astrologia, I, 360; II, 53.  
 B. Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento*, *Bibl. Stor. del Rinasc.* Firenze.  
 Astronomia, I, 22, 23.



- Astore da Faenza, v. Faenza.  
 Atene, I, 235, 288, 299, 320; II, 110, 163, 238.  
 Attila, I, 157.  
 Atto (Unità dell'), coll'intelletto e coll'amore, I, 49, 51, 110, 118, 188, 223, 262, 291; (come restaurata), II, 65, 88, 91, 200, 311.  
 Augusto, I, 114, 123.  
 Aulisio Domenico, II, 261.
- Aurispa Giovanni, I, 289.  
 Averani Giuseppe (1663-1738), II, 233.  
 Avignone, I, 134, 212, 222.  
 Avogadro, II, 234.  
 Azeglio (d') Massimo (1798-1866), II, 349, 357, 359.  
 De Sanctis, *Storia della lett. ital. nel sec. XIX. Vismara, Bibliografia del d'A. Milano, 1875. Dejob, Un homme, ecc. Parigi, 1894. R. Barbiera, Figure e figurine. Treves, 1899.*

## B

- Bacio (il motivo poetico del), II, 158.  
 Bacone Franc. da Verulamio (1561-1621), II, 181, 182, 184, 235, 237, 246.  
 Bacone Ruggiero (1214-1294), II, 205, 212.  
 Baglioni Malatesta, II, 94.  
 Baia, I, 247, 249, 292, 293.  
 Balbo Cesare (1789-1853), I, 188; II, 349.  
 A. Vismara, *Bibliog. di C. B. Como, 1882.*  
 E. Ricotti, *Della vita e degli scritti di C. B. Torino, 1856.*  
 Baldo degli Ubaldi Pietro, I, 98.  
 Balestrieri, II, 310.  
 Ballata, I, 21.  
 Balzac Gian Luigi (1597-1654), II, 108.  
 Bandello Matteo (1435-1561), I, 347, 349, 355.  
 Ed. G. Brognoligo, *Scrittori d'Italia.*  
 Barl. E. Masl. *Vita ital. in un nov liere del 500.* Bologna, 1900. D. Morellini, *M. B. Sondrio, 1900.*  
 Bandiera Alessandro, II, 310, 311.  
 Bandini B., I, 304.  
 Barbarossa (corsaro), II, 48.  
 Barberino (da) Franc. (1234-1348), I, 212.  
 A. Thomas, *Franc. da B. et la lit. prov., ecc. Parigi, 1883.* G. B. Festa, *Un galat. femm. del Trecento.* Bari, 1910. Ed. Bandl de Vesme. Bologna, 1875, e F. Egidi, Roma, 1910.  
 Baretto Giuseppe (1719-1789), II, 290, 293, 298, 307, 310, 349.  
 Ed. L. Piccioni, *Prefazioni e polemiche, Scrittori d'Italia*, Bari; *Scelta di lett. fam.* Ivi. Piccioni, *Studi e ricerche intorno a G. B. Livorno, 1899.*  
 Bargagli Scipione, I, 347, 348, 354, 355.  
 Barnabiti (Congregazione del), II, 114.  
 Baronio Cesare (1558-1607), I, 234.  
 Bartoli Daniello (1698-1685), II, 118, 174-177.  
 R. Bonghi, *Perchè la letter. ital. non è popolare in Italia.* Napoli, 1884.  
 Bartolo da Sassoferrato (1314-1357), I, 37, 98.  
 Bartolomeo da San Concordio (1262-1347), I, 90, 96.  
 Ed. Nannucci, Firenze, 1849.  
 Basilio (San), I, 64.  
 Battaglini Marco, II, 234.  
 Bayle Pietro (1647-1706), II, 238, 240, 257.  
 Beatrio (suoi lineamenti artistici, influenze e confronti), I, 47, 48, 52, 56-58, 68, 87, 89, 95, 118, 121, 123, 127, 129, 136, 138, 143, 155, 158, 182, 184-187, 191, 194, 197, 199, 203, 205, 212, 214, 215, 224, 229, 230, 236, 237, 248, 258, 291, 337; II, 53, 137, 138, 140.  
 I. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del sec. XIII.* Milano, 1891.  
 Beccadelli Antonio il Panormita (1394-1471), I, 290.  
 Ramorino, *Contributo alla St. di A. B. Palermo, 1883.*  
 Beccaria Cesare, II, 271, 289, 293, 297, 309, 310, 328, 333, 349.  
 Beccari Agostino (m. 1590), II, 148.  
 Beccari de Antonio, da Ferrara, I, 282, 286, 287.  
 Belcari Fco (1410-1484), I, 294.  
 I. Ceccarelli, *F. B. e le sue opere.* Siena, 1907.  
 Belcolore (Monna, del Decameron), I, 268, 308, 317.  
 Bellegor (del Machiavelli), I, 355, 361; II, 52.  
 Belacqua (del Purgatorio), I, 172.  
 Belgio, II, 333, 355.  
 Bellarmino Roberto (1542-1621), II, 155, 231.  
 Bellini Vincenzo, II, 356.  
 Bello F. v. Cicco da Ferrara.  
 Bellotti Felice, II, 350.  
 Bembo Pietro (1470-1547), I, 329, 332-335; II, I, 11, 79, 97, 98, 103, 120, 122, 221.  
 V. Cian, *Un decennio, ecc.* Torino, 1885.  
 Benedetti (de') Benno, I, 283.  
 Benedetto (San), I, 198.  
 Benedetto XIV (papa), II, 240.  
 Benevento (battaglia di), I, 15, 35, 232.  
 Benivieni Girolamo, I, 304-306.  
 Ed. G. B. Passano, *Noelle in rima.* Bologna, 1865.  
 Bentivoglio Guido (1579-1644), II, 234, 235.  
 Bonuccio da Orvieto, I, 283.  
 Bonvenuto da Imola, I, 42.  
 Beolco Angelo (1502-1542), II, 151, 152.  
 Berchet Giovanni (1783-1851), II, 334, 349, 357, 358.  
 Ed. E. Bellocini, *Scrittori d'Italia.* Bari.  
 De Sanctis, *St. della lett. ital. nel sec. XIX.*  
 Bergamino (del Decameron), I, 264.  
 Bergamo e Bergamaschi, I, 351; II, 37, 152.  
 Beritola (madama del Decameron), I, 268, 280.

- Bernardo (San), I, 128, 143, 196, 204, 205; II, 264.  
 Bernia (II), v. Teluccini.  
 Berni Francesco (1498-1535), I, 329, 340, 342, 345-347, 349, 353, 356, 357, 360; II, I, 4, 11, 28, 30, 35, 38, 47, 78, 162, 311. Ed. A. Virgili. Firenze, 1885. A. Virgili, F. B., *ivi*.  
 Bernini Domenico, II, 234.  
 Bertram dal Bornio, I, 161, 167, 170.  
 Bettinelli Saverio (1717-1808), II, 289, 291, 292, 310.  
 E. Errera, *Le lettere virgiliane*. Milano, 1894. F. Colagrosso, S. B. e il teatro gesuitico. Firenze, 1901.  
 Beza Teodoro (1519-1605), II, 164.  
 Bianchini Francesco, II, 241.  
 Biancofiore, I, 240, 253, 260.  
 Biava Samuele, II, 350.  
 Bibbia, I, 117, 209, 237; II, 256, 296, 318, 319, 340, 349.  
 Bibbiena, v. Dovizi.  
*Biblioteca Italiana (La)*, II, 350.  
 Bini Giovanni Francesco, I, 343.  
 Blackstone Guglielmo, II, 258.  
 Boccaccio Giovanni, I, 40, 124, 227-283, 285, 287-289, 292, 294, 295, 297, 301-304, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 322, 324, 327, 328, 332, 334, 336, 338-342, 345-350, 353, 362; II, 5, 12, 28, 36, 41, 44, 47, 49-53, 64, 75, 97, 102-104, 106, 113, 118, 119, 122, 131, 137, 143, 157, 159, 177, 178, 180, 186, 190, 310, 313.  
 G. Traversari, *Bibl. bocc.* Città di Castello, 1907. V. Crescini, *Contributo*, ecc. Torino, 1887. A. Hortis, *Studi sulle opere latine di G. B. Trieste*, 1879. H. Hauvette, B. Parigi, 1901. A. Della Torre, *La giov. del B.* Città di Castello, 1906.  
*Decameron*, I, 260-282, 284, 286, 354-356, 359; II, 4, 14, 20, 26, 78, 112.  
 M. Landau, *Le fonti del Dec.* Stuttgart, 1884. E. Gebhart, *Les contours florentins*. Parigi, 1901.  
*Commenti e vita di Dante*, I, 40, 120, 234-237. (II B. cominciò a leggere il commento il 23 ottobre 1373).  
 Ed. Maeri-Leone. Firenze, 1883.  
*Filocolo*, I, 240-242, 248, 253, 260, 275, 313.  
 B. Zumbini. Firenze, 1879.  
*Teseide*, I, 241-244, 248, 255, 313.  
*Filostrato*, I, 240, 244, 245, 248, 301, 313.  
*Amorosa visione*, I, 245, 247, 313, 337; II, 170, 171.  
 C. Antona-Traversi, *Notizie sull'A. V.* Roma, 1885.  
*Rime*, I, 248-250.  
*Fiammetta*, I, 250-252, 254, 355.  
 R. Renter, *La Vita Nuova e la Fiammetta*. Torino, 1879.  
*Corbaccio*, I, 250-253, 326.  
 A. Levi, *Il Corbaccio e la D. C. Torino*, 1889. H. Hauvette, *Il C.* Firenze, 1905.  
*Ninfale fesolano*, I, 254-256, 299, 307.  
*Ninfale d'Ameto*, I, 254, 255, 258, 262, 275, 298.  
 Bocca degli Abati, I, 170.  
 Boccacini Traiano (n. 1556-m. di morte naturale 1613), II, 162.  
 Ed. Rna, *Scrittori d'Italia*. Bari. G. Messica, T. B. e la letteratura, ecc. Firenze, 1878.  
 Boezio Anicio Severino, I, 62, 65, 67, 115, 121.  
 Bolardo Matteo Maria (1434-1494), I, 313-316, 321, 329, 330, 336; II, 11, 15, 16, 32, 35-37, 127, 135, 148.  
 Ed. A. Solerti, *Poesie*. Bologna, 1894.  
 Ed. F. Foffano, *Orlando*. Bologna, 1906.  
*Miscellanea. Studj sul B.* Bologna, 1894.  
 Bologna e il suo studio, I, 16, 22, 25, 36-39, 43, 47, 233, 290, 291, 319, 321, 347; II, 35, 36, 38, 39, 43, 96, 210, 298.  
 A. Gaudenzi, *Lo studio di B. nei primi due secoli della sua esist.* Bologna, 1901.  
 Bombino Pietro Paolo, II, 207.  
 Bonamico Lazzaro, I, 357.  
 Bonati o Bonatino, bergamasco, I, 211.  
 Tiraboschi, Vol. V, lib. III, cap. IV.  
 Bonaventura (san), I, 25, 36, 128, 174, 189; II, 202.  
 Bondelmonte, I, 60.  
 Bonifazio VIII (papa), I, 29, 88, 99, 101, 102, 108, 109, 113, 122, 134, 135, 144, 167, 170, 199; II, 339.  
 Borelli Giovanni Alfonso, II, 212.  
 Borghesia e suoi atteggiamenti, I, 232, 238, 244, 261, 266, 267, 270-272, 287, 292, 293, 295, 298, 300, 304, 308, 314, 315, 317, 323, 328, 329, 341, 345-348, 352, 353, 355, 358, 359; II, 10, 48, 60, 91, 134, 259, 260, 261, 265, 267, 294, 306, 307, 327, 336, 337, 344, 345.  
 Borgia Cesare, II, 14, 66, 69.  
 Borsiere Guglielmo, I, 273.  
 Bossuot Iacopo Benigno, I, 270; II, 117.  
 Botero Giovanni (1540-1617), II, 222.  
 C. Giada, *La vita e le opere di G. B.* Milano, 1895.  
 Botta Carlo (1766-1837), II, 354.  
 E. Regis, *Studio intorno a C. B.* Torino, 1893.  
 Boyle Roberto, II, 243.  
 Bracciolini Francesco (1566-1645), II, 161.  
 M. Barbi, *Notizie della vita di F. B.* Firenze, 1897.  
 Bracciolini Poggio Gian Francesco (1380-1459), I, 289.  
 Branda (padre), II, 310, 311.  
 Bradamante, II, 16, 17, 24, 33, 297.  
 Brandimarte, II, 17, 26.  
 Brescia, I, 335; II, 36.  
 Brevio Giovanni, I, 347, 348, 353.  
 Bruccioli o Bruccioli Antonio, fiorentino, II, 101.  
 Brunelleschi Filippo, I, 338.  
 Bruni Leonardo (1339-1444), II, 293, 294.  
 Bruno Giordano, II, 184-203, 205, 207, 210, 211, 213, 215, 220, 223, 225, 225, 235, 237, 243, 244, 248, 254, 268, 318, 340, 344, 347.  
 Ed. G. Gentile, *Opere italiane, Classici filosofia moderna*. Bari. G. Berti, G. B. Torino, 1868. F. Tocco, G. B. Firenze, 1886.

Bruto I e II, I, 151, 170; II, 39, 73, 323.  
 Brutto (il) nell'arte, I, 148, 149; II, 361.  
 Buffon Giorgio Luigi (1707-1788), II, 257.  
 Bulgarelli Marianna, II, 226, 228, 229.  
 Buonag giunta da Lucca, v. Orbiciani.  
 Buonarroti Michelangelo, v. Michelangelo.  
 Buonconte da Montefeltro, I, 177.  
 Buonmattei Benedetto, II, 122.

Buovo (Il), II, 35, 43.  
 Burchiello (Domenico) di Giovanni, detto il (1404-1448), I, 274, 316, 342.  
 Ed. V. Rossi, *I sonetti del B.*, *Bibl. St. d. Lett. Ital.*, Bergamo, G. Gargani, *Sulle poesie di Dom. B. Firenze*, 1877.  
 Busantini Vincenzo, I, 340.  
 Byron Giorgio, I, 287; II, 295, 357.  
 G. Muoni, *La fama del Byron e il Byronismo in Italia*, Milano, 1903.

## C

Cacciaguлда, I, 199.  
 Cadamosto Marco, I, 347, 348.  
 Caffarelli (cantante), II, 288.  
 Caffè (Il), II, 290, 349.  
 L. Ferrari, *Del Caffè*, ecc. Pisa, 1890.  
 Calandrino (del *Decameron*), I, 251, 268, 345.  
 Calare l'idea, cioè riuscirne ad una compiuta espressione artistica, I, 131, 133, 186, 228; II, 11, 22, 29, 107, 269, 304.  
 Calderon Pietro (1600-1681), II, 117, 154, 349, 351.  
 Calisto I (papa), I, 199, II, 219.  
 Calmo Andrea, II, 152.  
 Ed. V. Rossi, *Lettere*, Torino, 1888.  
 Calopreso Gregorio, II, 245.  
 Calsabigi (de') Ranieri, II, 277.  
 G. Lazzari, *La vita e le op. di R. d. C.*, Città di Castello, 1907.  
 Calvino Giovanni (1509-1564), I, 359; II, 116, 164.  
 Camilla, II, 140.  
 Camoens Luigi (1517-1579), II, 124, 132, 165.  
 Campanella Tomaso, II, 204-221, 223, 225, 226, 232, 233, 235, 237, 238, 242-244, 246, 248, 262, 268, 318, 337, 340, 347, 358.  
 Ed. A. d'Ancona, Torino, 1854. L. Amabile, F. T. C. Napoli, Morano, 1882. B. Croce, *Intorno al comunismo di T. C. Napoli*, 1895.  
 Campeggi Rodolfo, II, 152, 170.  
 Canossa Lodovico, II, 77.  
 Cantastorie, I, 312, 347; II, 14.  
 Cante d'Agobbio, I, 104.  
 Canti carnascialeschi, I, 309, 310, 328, 331.  
 Cantù Cesare, II, 350, 357, 362.  
 De Sanctis, *Storia della lett. ital. del sec. XIX; Saggi critici*.  
 Cantù Ignazio, II, 350.  
 Canzone, I, 21, 46, 305; II, 157, 159, 332, 358.  
 Biadene, *Saggi sulla canzone*.  
 Capaneo, I, 158, 159, 162, 165, 170; II, 137.  
 Capasso Niccolò, II, 261.  
 Capececiatro Francesco, II, 233.  
 Capitolo (come genere), I, 342, 356; II, 10.  
 Caporali Cesare (1531-1601), I, 346.  
 R. A. Gallenga Stuart, *Cesare Caporali*, Perugia, 1903.  
 Capponi Pier, II, 49.  
 Capua (di) Leonardo, II, 242, 245.  
 Caracciolo Cesare, II, 234.  
 Carattero (studio e senso del), I, 361; II, 15, 67, 83, 85.

Caravita Niccolò, II, 244.  
 Careri Francesco Gemelli (1651-1718), II, 231.  
 F. A. Nunnari, *Un viaggiatore calabrese della fine del secolo XVII*, Messina, 1901.  
 A. Zerri, *Il primo giro del mondo*, ecc. Città di Castello, 1904.  
 Caricatura (come grado del comico), I, 163-166, 172, 227, 275, 276, 282, 288, 344, 346, 352, 353, 356; II, 39, 44.  
 Carlo Borbone di Napoli, II, 270.  
 Carlo di Puglia, I, 246.  
 Carlo di Svezia, II, 238.  
 Carlo di Valois, I, 99, 101-108, 114, 134, 144.  
 Carlo Emanuele III di Sardegna, II, 270.  
 Carlo Magno, I, 9, 59, 96, 260, 300, 313, 316, 340; II, 16, 17, 32, 33, 297.  
 Carlo Martello, I, 198.  
 Carlo I d'Angiò, I, 35, 264.  
 Carlo I d'Inghilterra, II, 323.  
 Carlo V d'Austria, II, 51, 64, 94, 99, 117, 235.  
 Carlo VIII di Francia, I, 331; II, 1, 2, 11, 55, 72, 73, 79, 94.  
 Carmo (come genere poetico), II, 332, 333, 340.  
 Caro Annibale (1507-1566), I, 332, 334, 342; II, 121, 122, 154, 157.  
 M. Sterzi, *Studi sulla vita e sulle opere di A. C. Ancona*, 1908.  
 Caronte, I, 122, 156, 157.  
 Cartagine, I, 210; II, 140.  
 Cartesio Renato Descartes (1596-1650), II, 61, 117, 200, 204, 211, 235-237, 239, 243, 245, 246, 248, 253-255, 257, 338.  
 G. Mauguin, *Étude sur P. de C.*, *Publ. de 1657 à 1750*, Paris, 1909.  
 Casa (Della) Giovanni (1503-1556), I, 332, 333, 342; II, 64, 93, 120, 315.  
 Casella, I, 176-178.  
 Caso (il) quando ammesso o quando escluso, I, 153, 262-267, 334, 348, 361; II, 4, 78, 83, 85, 301, 302.  
 Casio do' Medici Girolamo, I, 344.  
 Castelli Benedetto (1577-1642), II, 212.  
 Castelvetro Ludovico (1505-1571), II, 152, 154.  
 T. Sandonnni, *L. C. e la sua famiglia*, Bologna, 1883. D. A. Capasso, *Note critiche sulle polem. fra A. Caro e L. Castelvetro*, Napoli, 1897.

- Casti Giambattista (1721-1803), II, 288.  
C. Piermattei, *G. B. C. Torino*, 1902.  
Ed. V. Tocci, *Animali parlanti*, Milano, 1902.
- Castiglione Baldassarre (1478-1529), I, 332, 340; II, 14, 64, 77, 78, 93, 120.  
Ed. V. Cian, *Cortegiano*, Firenze, 1894.
- Caterina di Russia, II, 270.
- Caterina (santa) Benincasa da Siena (1347-1380), I, 93-96, 99, 103, 117, 119, 134, 222, 223, 226, 231, 269, 287, 295; II, 51, 107.  
Ed. N. Tommasco, Firenze, 1860. Ed. M. Fiorilli, *Il Dialogo della Divina Provvidenza, Scrittori d'Italia*. Bari. A. Capecelatro, S. C. d. S. Firenze, 1868. C. Pigorini-Beri, S. C. d. S. Firenze, 1900.
- Catilina, I, 60; II, 173.
- Catone (Marco Porcio di Utica), I, 64, 143, 171, 178; II, 282.
- Cattaneo Simonetta, I, 301.
- Catullo, II, 2.
- Cavalea Domenico (1270-1342), I, 90, 91, 117, 269, 295; II, 164.  
F. Falco, *D. C. moralista*. Lucca, 1892.
- Cavalcanti Cavalcante, I, 158, 159, 170.
- Cavalcanti Guido (1250-1300), I, 36-45, 52-54, 64, 69, 101, 233, 294; II, 174.  
Ed. E. Rivaletta, Bologna, 1902. I. Dei Lungo, *Dal sec. e dal poema di Dante*. Bologna, 1898. (Ne scrisse una *Grammatica* nè un' *Arte del Dire*).
- Cavaliere Bonaventura (1508-1647), II, 212.
- Cavalleria in Italia, come spirito e come materia, sue opposizioni con la scienza, ecc. I, 5, 9, 10, 15, 21, 23, 25, 61, 62, 69, 96, 254, 259, 265, 312, 314, 316, 319; II, 13-17, 19, 32, 36, 43, 52, 70, 91, 131, 162.  
G. Salvemini, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*. Torino, 1905. Pivano, *Lineamenti storici e giuridici della cavalleria medievale*. Torino, 1885. C. Nyrop, *Storia dell'epopea francese nel M. E.* Firenze, 1886. F. Foffano, *Il poema cavalleresco*. Milano, 1904. G. Carducci, *Galanterie cavalleresche in N. Ant.*, 1885.
- Cecchi Giovanni Maria (1518-1587), I, 361; II, 106, 109.  
F. Rizzi, *Le commedie*, ecc. Rocca San Casciano, 1904; *Le farse*, ivi, 1907.
- Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), (1270-1327), I, 43, 207.  
G. Castelli, *Sulla vita e le op. di C. d'A. Ascoli Piceno*, 1887.
- Celestino V (papa), I, 150, 170.
- Celle (dalle) Giov. (1310-1396), I, 90, 96.  
P. Cividali, *Il beato G. d. C. Roma*, 1907.
- Cellini Benvenuto (1500-1571), I, 333, 335; II, 10, 105, 106, 123.  
Ed. O. Bacci, Firenze, 1901. I. B. Supino, *L'arte di B. C. Firenze*, 1901. L. Chialvo, *B. C. Roma*, 1907.
- Cento novelle (*Le*), II, 119.  
*Cento novelle de' più nobili scrittori della lingua volgare*, scelte da Francesco Sansovino. Venezia, 1661.
- Ceo (o Cei) Francesco, I, 305.
- Cerbero, I, 156.
- Cerchi (Famiglia dei), I, 102, 144.
- Cervantes Saavedra (de) Michele (1547-1616), I, 267, 319; II, 23, 35, 117, 124, 161, 165.
- Cesalpino Andrea, I, 357.
- Cesare Giulio, I, 59, 151, 247; II, 59, 73, 282.
- Cesari Antonio (1760-1827), II, 291, 350.  
Ed. G. Guidetti, *Opuscoli linguistici, Novelle, Biografie*. Reggio Emilia, 1907-1912.
- Cesarotti Melchiorre (1730-1808), II, 289, 291-293, 317, 328.  
V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, Torino, 1894.
- Chateaubriand Francesco Augusto (1768-1848), II, 331, 335, 337, 353.  
G. Rabizzani, *Chateaubriand*. Lanclano, 1910.
- Chaucer Goffredo (1328-1400), I, 248.  
P. Borghesi, *Boccaccio and Ch.*, Bologna, 1903.
- Chedino, I, 260.
- Chiabrera Gabriello (1552-1638), II, 152, 163, 168.  
A. G. Barrilli, *G. C. in N. Ant.* 1897.
- Chiari Pietro (1720-1785), II, 296, 299.  
G. B. Marchesi, *Romanzi e romanzieri del settecento*. Bergamo, 1903.
- Chigi Agostino, II, 96.
- Chigi (Famiglia), I, 335.
- Chios, I, 435.
- Chisciotte (don), I, 319.
- Ciaceo dell'Anguillara, v. Anguillara.
- Ciacconio (Chacon) Alonso, II, 234.
- Ciappelletto (del *Decameron*), I, 227, 271, 277.
- Cicalate, v. Capitolo.
- Cicerone M. Tulio, I, 5, 62-64, 89, 115, 209, 211, 252, 253, 278, 281, 292, 325, 333, 334, 347; II, 97, 104, 106, 178, 190, 242.  
R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo*, Torino, 1886.
- Cid* (*Id*), II, 14.
- Cieco da Ferrara (Bello Franc.), II, 35, 36.  
Rua, *Novelle del Mambriano*, Torino, 1888. Cimegotto, *Studi sul Mambriano*. Padova, 1892.
- Cimarsa Domenico, II, 289.
- Cinelli Calvoli Giovanni, II, 231.
- Cino da Pistoia (1270-1336), I, 36-40, 42, 52, 54, 69, 98, 208, 233, 294.  
Non maestro del Petrarca. Ed. Carducci, Firenze, 1862. L. Chiappelli, *Vita e op. giuridiche di C. d. P.* Pistoia, 1851.
- Cinquecento, I, 327, 330-362; II, 50, 64, 123, 159, 162, 242, 259, 261, 263, 291, 327, 354.  
F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, 1903.
- Cinquecento (la «tragedia italiana» nella prima metà del), I, 331; II, 94, 113.  
Conte di Gobineau, *Il Rinascimento*. Roma, 1911.
- Cipolla (frate) (del *Decameron*), I, 270, 271; II, 5.
- Ciriffo Calvaneo, I, 312.
- Cirillo Domenico, II, 327.
- Ciro, II, 73.

- Ciullo d'Aleamo, I, 1, 2, 6, 16, 17.  
De Sanctis, *Sag. sul Petr.* 52. G. Salvo-Cozzo, *Il contrasto di C. d'A.* Roma, 1888.
- Civiale, I, 73.
- Classicismo, I, 292, 296, 328; II, 159, 291, 335.
- Claudio Claudio, I, 235, 300.
- Clemente V (papa), I, 170, 199.
- Clemente VII (papa), I, 335; II, 96, 97.
- Clemente XIV (papa), II, 270.
- Cleto I (papa), I, 199.
- Cligny (abate di), I, 264.
- Cloridano, II, 26.
- Clorinda, II, 133, 137, 138, 140, 143.
- Cocco Antonio, I, 283.
- Cola di Rienzo, I, 209, 211.
- Colofon, I, 235.
- Colombo Cristoforo (presentimenti e influssi di Colombo nella poesia italiana), I, 163, 320; II, 15, 144, 147, 163, 208, 220.  
C. Steiner, *C. C. nella poesia epica italiana*. Voghera, 1891.
- Colonna Egidio, romano, I, 65, 118; II, 68.
- Colonna Vittoria (1492-1547), I, 333, 335; II, 101.  
Ed. E. Ferrero e G. Müller, *Carteggio*. Torino, 1889-92. E. Müntz, *V. C. in Revue des Rec.* 1901. P. Tacchi Venturi, *V. C. fautrice della Rif. catt.* Roma, 1901.
- Colonne (Delle) Guido, I, 11-13.  
E. Monaci, *G. d. C., Rendiconti Acc. Lincei*, V, I, 190. E. Zacco, *Vita e opera di G. d. C.* Palermo, 1908.
- Colonne (Delle) Odo, I, 7-9.  
Restivo, *La Scuola sicil. e O. d. C.* Messina, 1895.
- Coltura (sue caratteristiche o suoi momenti; come possa essere disgiunta dalla potenza e dalla sanità di un popolo), I, 4, 5, 231, 232, 255, 259, 273, 298, 305, 331, 334, 336, 357, 358; II, 30, 54, 104, 233, 235, 246.
- Comico (forme, sentimento, ideale e gradi del), 163-167, 243, 267, 272-276, 282, 288, 292, 346, 352, 253, 356; II, 15, 36, 151, 275, 279, 281-283, 303.  
E. Sanna, *Il comico, l'umorismo e la satira nella Div. Comm.* Milano, 1909.
- Commedia dell'anima, I, 75-81, 83, 84, 94, 117, 118, 120, 143.
- Commedia dell'arte, II, 151-153, 179, 298, 299, 304, 306, 307.  
M. Scherillo, *La comm. dell'Arte in Vita ital. nel Seic.* Treves, 1894. V. De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*. Napoli, 1882. A. Bartoli, *Scenari inediti della comm. dell'arte*. Firenze, 1880.
- Commedia (in senso spirituale o intellettuale), I, 82, 85, 119, 140, 217, 229, 268, 269, 282, 360.
- Commedia lagrimosa, II, 295, 305.
- Commedia profana (suo sviluppo), I, 344, 359, 361; II, 4, 77, 78, 83, 84, 109, 186, 299, 301-304, 363.  
De Amicis, *l'imitaz. latina nella commedia ital.*, ecc. Firenze, 1897.
- Compagni Dino (1260-1324), I, 99-109, 118, 169, 277; II, 66.  
Ed. I. Dei Lungo, *Cronica*. Firenze, 1887.  
I. Dei Lungo, *D. C. e la sua cronica*. Firenze, 1879-1897.
- Compiuta Donzella, I, 13, 18.  
A. Borgognoni, *Studi di lett. stor.* Bologna, 1891. L. Azzolina, *La C. d. Palermo*, 1902.
- Comuni (loro sviluppo e vita pubblica in Italia), I, 10, 15, 21, 34, 35, 61, 98; II, 55, 259, 231, 270, 335.  
P. E. Giudici, *Storia dei comuni italiani*. Firenze, 1853.
- Comunismo, II, 216.
- Concetti, v. Seicento e Seicentismi.
- Conciliatore (II) (1818-1819), II, 349, 350.  
E. Clerici, *Il Concil.* Pisa, 1903.
- Concilio di Tronto, II, 52, 94, 113-115, 117, 118, 123, 123, 156, 163, 164, 177, 178, 181, 183, 224, 227, 334.  
I. Dejob, *De l'influence du Concile*, ecc. Parigi, 1884.
- Concilio latoranense, I, 358; II, 113.
- Concina Daniele, II, 240.
- Condillac (abate di) Stefano Bonnot (1715-1780), II, 257, 289.  
B. Pergoli, *Condillac in Italia*. Faenza, 1903.
- Condorcet (marchese di) Antonio Nicolò (1743-1794), II, 257, 258.
- Confalonieri Federico, II, 350.  
Ed. G. Gallavresi, *Carteggio*. Milano, 1900.
- Conforti Francesco, II, 327.
- Contenuto (coscienza o indifferenza del contenuto nell'artista), I, 10, 19-21, 84, 190, 234, 243, 250, 251, 290, 291, 297, 336, 337, 356, 358, 361; II, 28, 165, 167, 168, 225, 226, 255, 289, 291, 292, 294, 296, 301, 312, 324, 339, 348, 349, 354, 361.
- Conti Antonio (1677-1749), II, 242.  
G. Brognoligo, *L'op. lett. di A. Conti*. Venezia 1894. F. Meffa, *Le teorie filosofiche di A. C.* Napoli, 1902.
- Conti d'antichi cavalieri, I, 59, 60.  
Ed. P. Papa, *Giorn. st. di lett. Ital.* III.
- Conti (de) Giusto (1400-1449), I, 305.  
L. Venditti, *G. de Conti*. Rocca S. Casciano, 1903.
- Contrasto, I, 1.
- Copernico Nicolò (1473-1543), II, 130, 144, 147, 190, 209, 211, 212.
- Corisca, II, 155-158.
- Cormentalismo, II, 292.
- Cornazzano Antonio, I, 305.
- Corneille Pietro (1606-1684), II, 117, 277.
- Cornello Tommaso, II, 242, 245.
- Cornelia, I, 240.
- Corradino di Svevia, I, 61, 246.
- Corrado di Svevia, I, 61.
- Corticelli Salvatore, II, 122.
- Coscienza (la) come condizione dell'opera d'arte e sua restaurazione in Italia, I, 26, 232, 233, 261, 266, 329, 356, 360; II, 40, 53, 70, 117, 139, 157, 165, 184, 233, 247, 248, 272, 308, 312, 332, 354.
- Cosenza, II, 205, 206, 233.
- Cosmos, I, 65.

Costantino, I, 187.  
 Costanzo (di) Angelo (1507-1591), I, 333, 335.  
 M. Bufano, *A. d. C. Napoli*, 1893.  
 Cousin Vittore (1792-1867), II, 373, 362.  
 Cremonino Cesare (1550-1631), I, 357, 358.  
 Crescimbeni GianMario (1663-1728), II, 289.  
 Crisoloro Emanuele, I, 293.  
 Cristina di Svezia, II, 238.  
 Cristoforis (de) Giovanni, II, 350.  
 Critica (fasi, ufficio e metodo della);  
 fisionomia dei critici, I, 37, 136, 138,  
 139, 291; II, 47, 83, 122, 154, 162, 220, 240,  
 241, 255, 276, 278, 289-291, 295, 341,  
 345-348, 353, 362.  
 I. E. Spingarn, *Storia della critica let-*

*teraria nel Rinascimento*. Bari, 1906. G. A.  
 Borgese, *Storia della critica romantica  
 in Italia*. Napoli, 1905.  
 Crociate, I, 6, 289.  
 Cromwell Oliviero, II, 234.  
 Cronica, sua evoluzione, I, 5, 11, 59,  
 60, 89, 97; II, 339.  
 U. Balzani, *Le cron. italiane del M. E.*  
 Milano, 1901.  
 Cronologia (sue distinzioni e loro va-  
 lore), I, 88, 100, 329.  
 Cuoco Vincenzo (1770-1823), II, 309, 327.  
 N. Ruggieri, V. C. Rocca San Cascia-  
 no, 1903. M. Romano, *Ricerche su V. C.*  
 Isernia, 1904.  
 Cusano card. Nicolò (1401-1464), II, 185.

## D

Dandolo Andrea, I, 98.  
 Daniello Arnaldo, I, 176.  
 Dante, I, 11, 37, 68, 69, 87, 88, 100, 101,  
 109, 117, 209, 211, 212, 215, 217, 219,  
 221-224, 226, 230, 234, 235, 238, 239,  
 243, 248, 250, 259, 264, 265, 270, 281,  
 282, 285, 286, 288, 291, 293-297, 303,  
 319, 321, 323, 327, 331, 339; II, 12, 16,  
 20, 22, 24, 27, 29, 34, 43, 50, 51, 56, 59,  
 60, 65, 66, 72, 73, 84, 114, 124, 130-133,  
 140, 143, 147, 162, 168, 170, 202, 204,  
 214, 216, 219, 223, 262, 273, 290, 311,  
 312, 316, 318, 323, 325, 326, 332, 333,  
 339, 340, 346, 349.  
 L. Surtina, *Bibl. dantesca*. Cividale del  
 Friuli, 1902. Poletto, *Diz. dantesco*. Sien-  
 na, 1885. Scartazzini, *Encicl. dantesca*. Mil-  
 ano, 1896. *Dantologia*. Milano, 1894. N. Zin-  
 garelli, *Dante*. Milano, 1900. M. Scherillo,  
*Alcuni capit. della biog. di Dante*. Tor-  
 rino, 1896. — Per l'Influsso: G. Carducci,  
*Della varia fortuna di D. Opere*, vol. VIII.  
 M. Barbi, *Della fortuna di D. nel se-  
 colo XVI*. Pisa, 1890.  
*Vita Nuova*, I, 22, 23, 43-48, 55-58,  
 110, 305; II, 133, 188.  
 Ed. M. Barbi, Firenze, 1907. A. D'Ancona,  
*La Vita Nuova e Beatrice*. Pisa, 1889.  
*Convito*, I, 1, 25, 39, 43-46, 49, 50,  
 90, 110-112, 115, 117, 119-121, 124-126,  
 129, 132, 135, 150, 171, 278.  
*De vulgari eloquio*, I, 1, 5, 12, 25,  
 26, 112, 115.  
 Ed. P. Raina, Firenze, 1896.  
*De Monarchia*, I, 112, 113, 115, 127,  
 II, 74.  
*Canzoniere*, I, 28, 43-45.  
 Carducci, *Delle rime di D. A. Opere*,  
 vol. VIII. G. Salvadori, *Sulla vita giov.*  
 di D. Roma, 1906.  
*Epistole*, I, 115.  
 Miscellanea: *Le opere minori di D.*,  
*Lectura Dantis*. Firenze, 1906.  
*Divina Commedia* in genere, I, 90,  
 233, 245-247, 258, 261, 262, 263, 269,  
 308; II, 11, 30, 53, 253, 352.  
 G. Carducci, *L'op. di D. Opere*, vol. I. K.  
 Vossler, *Die Gott. K. Helderberg*, 1907.  
 G. Pascoli, *Minerva oscura*. Livorno, 1898.

*Inferno*, I, 25, 36, 41, 127, 132, 146,  
 149-170, 231, 246; II, 45, 141.  
*Purgatorio*, I, 22, 25, 42, 43, 59, 113,  
 114, 116, 124, 125, 127, 128, 132, 146,  
 162, 170-188, 199, 221, 271, 337; II, 132,  
 139, 164, 215.  
 F. D'Ovidio, *Il Purg. e il suo preludio*,  
 Milano, 1906.  
*Paradiso*, I, 124, 126, 133, 134, 143, 146,  
 147, 188-205, 337; II, 128.  
 G. Busnelli, *Il concetto e l'ordine del  
 Par. dant.* Città di Castello, 1911.  
 Dante da Maiano, I, 42.  
 Ed. G. Bertacchi, Bergamo, 1896. Novati,  
 D. A. M. Ancona, 1883.  
 Danton Giorgio Iacopo, II, 334.  
 Daretto Frigio, I, 12.  
 Davanzati Bernardo (1529-1606), II, 63,  
 107, 121, 122.  
 Davide, I, 173, 180.  
 Davila Enrico Caterino (1576-1631), II,  
 234, 235.  
 Delfico Melchiorre, II, 293.  
 Delminio Giulio Camillo, II, 104.  
 Democrazia e sue diverse colorazioni  
 spirituali, I, 219, 262, 341, 355.  
 Democrito, I, 64; II, 192, 195.  
 Demosteno, II, 190, 291.  
 De Sanctis (Ricordi autobiografici), I,  
 29; II, 86.  
*Devozioni del giovedì e del venerdì  
 santo*, I, 71-73.  
 Dialetti, I, 3-6; II, 40, 310.  
 Diderot Dionigi (1712-1784), II, 257, 258,  
 294, 295.  
 Didono, I, 251; II, 127, 142, 276, 280.  
 Dietaiuti Bondie, I, 18.  
 Dionisio, I, 319.  
 Dolce Ludovico (1508-1568), I, 336, 340;  
 II, 104, 109.  
 A. Saiza, *Delle commedie di L. Dolce*.  
 Melè, 1869.  
 Dolore (sua influenza nell'arte), I, 49,  
 265; II, 273, 295.  
 Domonico (san), I, 196.  
 Donati Alessio, trecentista, I, 19.  
 Donati Corso, I, 99, 101, 107, 108, 176.

Donati (Famiglia dei), I, 144.  
 Donati Forese, I, 176, 177.  
 F. Eusebio, *L'amicizia di Dante con F. D. Firenze*, 1838.  
 Donati Piccarda, I, 176.  
 Donato Ello, grammatico, II, 43.  
 Doni Anton Francesco (1513-1574), I, 336; II, 109.  
 E. Bertana, *Un socialista del Cinquecento*. Genova, 1892. Ed. G. Petraglione, Novella, Bergamo, 1907.  
 Donna (suoi lineamenti nell'arte e sua cultura), I, 20, 21, 37, 46, 87, 158, 212-214, 229, 253, 254, 289, 312, 341; II, 140, 142, 143, 278, 279, 294, 296.  
 R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel M. E. Ancona*, 1895.  
 Doria Paolo Mattia, II, 245.

Dovizi Bernardo, detto il Bibbiena (1470-1520), II, 14, 76-79.  
 A. Moretti, *B. D. e la Calandria in N. Antol.* 1882.  
 Dramma spagnuolo, I, 187; II, 154.  
 Dramma, sua legge e sua genesi, I, 143, 145, 296; II, 153, 279, 348.  
 Dugento (II) e periodo delle origini, I, 87-89, 286, 327; II, 53.  
 E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Città di Castello, 1889-1912.  
 A. D'Ancona, *Studi sulla lett. it. dei primi secoli*. Ancona, 1884. G. Carducci, *Della lir. pop. ital. Opere*, vol. XVIII.  
 F. Torraca, *Studi sulla lir. ital. del Dugento*. Bologna, 1902. G. Bertoni, *Il Duecento*. Milano, 1911. F. Novati, *Le Origini*, Milano, 1902-19...  
 Dumarsais Cesare, II, 289.

## E

Ecclettismo filosofico, II, 344, 353, 360, 361.  
 Economia (origine della scienza), II, 233.  
 Ecuba, I, 240.  
 Elegia e sentimento elegiaco nell'arte, I, 218, 225, 226, 292, 299, 306, 339; II, 25, 129, 135, 140, 141, 147, 149, 159, 281, 282, 288, 294.  
 E. Levi Malvano, *L'elegia amorosa del Settecento*. Torino, 1908.  
 Elena, I, 21.  
 Elisabetta di Russia, II, 270.  
 Eloquenza sacra o sua fortuna in Italia, I, 296; II, 177.  
 R. Arrigoni, *L'eloq. sacra ital. del secolo XVII*. Roma, 1906. A. Galletti, *L'eloquenza*. Milano, 1909-19...  
 Elvezio, II, 257, 258.  
 Enciclopedia (L'), II, 258, 270, 289, 309.  
 Enea, I, 96, 114, 122, 123, 247; II, 16, 127, 279, 280, 282.  
 Enrico III di Francia, II, 152.  
 Enti e l'Ente (dottrina degli enti nella filosofia medievale o nella neo-cattolica), I, 124, 228, 320; II, 53, 189, 195, 235, 247, 251, 362.  
 Enzo (re) (1225-1272), I, 8, 10.  
 L. Frati, *La prigionia di R. E. a Bologna*. Bologna, 1902. M. D. Szombathely, *R. E. nella storia e nella leggenda*. Bologna, 1912.  
 Epicuro, I, 64; II, 243.  
 Epopea (leggi e origini del genere e del sentimento epico), I, 143, 145, 244, 254, 259; II, 25, 122, 124, 125, 132, 149, 151, 282, 283, 285, 294, 296, 316, 342, 343.

Erasmus da Rotterdam, I, 4.  
 Erizzo Sebastiano (1525-1585), I, 347, 354, 355.  
 Erminia, II, 127, 133, 140, 141, 143, 144, 172.  
 Eroico (genere), v. Epopea.  
 Eroicomico (come svolto in Italia), II, 45, 161.  
 Eruditi o erudizione come ozio intellettuale, I, 210, 223, 231, 233, 235, 236, 238, 240, 242, 243, 250, 251, 282, 288, 341; come si trasformino e generino la critica, II, 150, 234, 235, 240-244, 246-48, 253, 347.  
 Essere (L') e l'esistente, I, 36.  
 Conc. III, 7, 15.  
 Este (d') Alfonso II, II, 127.  
 Este (d') Eleonora, II, 139.  
 Este (d') Eleonora d'Aragona, II, 2.  
 Este (d') Ercole I, II, 7.  
 Este (d') Ippolito, II, 3, 7-9, 11, 34.  
 Este (d') Leonello, I, 321.  
 Estensi, I, 290; II, 13, 33, 96, 153.  
 Estetica (principi sparsi sul valore poetico, sulla passione, sulla genesi dell'), I, 150, 152, 160, 166, 193, 261, 274, 280; II, 22, 30, 186, 280, 295, 323, 333, 344, 351, 361.  
 Euclide, II, 243.  
 Eugenia (santa) del Cavalca, I, 83, 94, 295.  
 Eugenio di Savoia, II, 235.  
 Euripide, I, 300; II, 3.  
 Ettore, I, 159.  
 Eyb (d') Alberto, I, 321.  
 Ezzelino da Romano, I, 97, 98, 157, 169.

## F

Fabrotti Raffaele, II, 233, 240.  
 Fabro Antonio, II, 233.  
 Faenza (da) Antonio, I, 283.  
 Faenza (da) Astorri, I, 283.  
 Fagnuoli G. B. (1660-1742), II, 179, 300.  
 G. Baccini G. B. F. Firenze, 1896.

Falcardo U., I, 6.  
 Ed. Siragusa, *De rebus gestis in Sicilia Regno*. Roma, 1897.  
 Falconieri Baldino, I, 104.  
 Falletti Gerolamo (1518-1564), II, 234.  
 Fano, I, 177.

- Fantasia (suo differenzio dall'immaginazione), I, 27, 53-55, 57, 150, 191, 205, 206, 222, 240, 242, 275, 315, 318; II, 157, 353. Fantastico (L'elemento) nell'arte, I, 353, 354; II, 15, 18, 19, 33, 134, 300, 304, 305, 348, 350.
- Farinaccio Prospero (1554-1618), II, 233.
- Farinata degli Uberti, I, 97, 158, 159, 161, 170.  
De Sanctis, *Il Farinata di Dante*, in *N. Ant.*, 1869.
- Farinello (cantante), II, 288.
- Farnese Pier Luigi, II, 102.
- Farsaglia, I, 240.
- Farse napoletano, II, 151.
- Fauriel Claudio, II, 338.  
G. A. Sainte-Beuve, *Fauriel e Manzoni*, *Bibl. crit. della Lett. Ital.* Firenze.
- Faust, I, 68, 110, 116, 129, 149, 182.
- Favola, I, 34.
- Federico Barbarossa, I, 21, 260.
- Federico da Montefeltro, I, 321.
- Federico d'Aragona, I, 41; II, 79.
- Federico degli Alberighi, v. Alberighi.
- Federico II di Prussia, II, 270, 351.
- Federico II di Svevia (1194-1250), I, 1, 3, 5, 10, 15, 246, 260, 335; II, 264, 339.  
B. Mitrovic, *F. II e l'op. sua*, Trieste, 1893.
- Fénelon Francesco (1651-1715), II, 117.
- Ferdinando I d'Aragona, II, 48.
- Ferdinando II di Borbone, re dello Due Sicilie, II, 358.
- Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, II, 270.
- Ferrara, I, 290, 313, 316, 321, 329, 330, 347; II, 2, 4, 10, 14, 35, 43, 76, 96, 148, 152, 153.  
G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, (1471-1506), Torino, 1903.
- Ferrari Giuseppe (1812-1876), II, 362.  
A. Mazzoleni, *G. F., i suoi tempi e le sue opere*, Milano, 1876.
- Ferrau, II, 17, 32.
- Ferruccio Francesco, II, 49, 88, 94.
- Feudali istituti o loro tramonto, I, 21, 98, 264, 287; II, 52, 55, 60, 67, 72, 231, 259, 270, 288, 335, 336.
- Fiaba come genere, II, 299, 305.
- Fichte Giovanni Teofilo (1762-1814), II, 269, 333.
- Ficino Marsilio (1433-1499), I, 41, 290, 293, 304, 305, 321, 322, 330, 337; II, 242, 247, 253.  
L. Ferri, *Di M. F. e delle cause della Rinascenza in Italia*, in *Filosofia delle scuole italiane*, 1883.
- Fiesole, I, 10, 250, 255, 293, 297.
- Figura e figurato, I, 84, 132, 133, 135, 137.
- Filangieri Gaetano (1752-1788), II, 271, 293, 297, 309, 323.  
Ed. P. Villari, Firenze, 1864; ed. Nisio, del IV libro della *S. d. L.*, Roma, 1904.
- Filolfo Francesco (1388-1491), I, 289, 293, 321.  
Luzzo e Renier, *Filolfo e l'Uman.* ecc., *Giorn. st. di Lett. Ital.* Vol. XVI, 1890.
- Filicaja (da) Vincenzo (1642-1707), II, 169, 168, 169.  
E. Cagli, *V. d. F. e le sue poesie*, Firenze, 1900. G. Caponi, *V. d. F. e le sue opere*, Prato, 1901.
- Filippo il Bello di Francia, I, 134, 144.
- Filippo II di Spagna, II, 117, 216, 217, 235.
- Filippo III di Spagna, II, 232.
- Filosofia (storia della) e differenza dalla storia delle lettere, I, 360; II, 188, 192, 200, 235-237, 258, 272, 292, 293, 341.
- Filosofi del secolo XVIII, II, 269-271, 289, 290.
- Filosofo (sua differenza dall'artista e dal poeta), I, 25, 115, 130, 143; II, 66, 181, 186.
- Fiordiligi, II, 23.
- Fiore (come titolo di raccolte medioevali), I, 64, 65, 90, 118, 239.
- Fiore dei filosofi, I, 64.  
Ed. A. Cappelli, Bologna, 1905. (Non è di Brunetto Latini.)
- Fioretti dei paladini (I)*, I, 312.
- Fioretti di San Francesco (I)*, I, 90, 117, 261, 312.  
Ed. L. Manzoni, Torino, 1901; P. Sabatier, Assisi, 1901; R. Fornaciari, Firenze, 1902; G. L. Passerini, Ivi, 1903.
- Fiorio del Boccaccio, I, 240, 253, 263.
- Firenze (come centro di cultura; carattere dell'ingegno fiorentino), I, 16-18, 25, 30, 35, 38, 39, 42, 89, 101, 105, 143, 144, 188, 199, 235, 240, 271, 273, 278, 284, 287, 290, 293, 300, 304, 308, 311, 313, 321, 326, 329-332, 338, 344, 347, 351; II, 4, 5, 7, 9, 28, 38, 47-49, 51, 55, 60, 62, 79, 83, 94, 103, 109, 118, 168, 207, 209, 210, 293, 315, 359.  
L. Luzzatto, *Proecontro Firenze. Saggio stor. sulla polem. della lingua*, Verona, 1893.
- Firenzuola A. (1493-1545), I, 332, 334, 348.  
G. Fatini, *A. F. e la borghesia letteraria del Rinascimento*, Cortona, 1907.
- Flaminio Marco Antonio (1498-1550), I, 333; II, 38.
- Folcacchiero Folcacchieri da Siena (m. 1260), I, 1, 9.  
Mazzl, *F. d. F., rimatore senese, ecc.* Firenze, 1878.
- Folco di Calabria (m. 1270), I, 8.
- Folengo Gerolamo Teofilo, I, 356, 359, 362; II, 1, 35-46, 53, 107, 159, 177, 181, 203, 313 (*Moscheide*).  
Ed. U. Renda, *Opere italiane, Scrittori d'Italia*, Bari. A. Luzio, *Maccheronee*, Ivi. A. Luzio, *Studi folenghiani*, Firenze, 1899.
- Fontanini Giusto (1666-1736), II, 242.
- Fontenelle (de') Bernardo (1657-1757), II, 257.
- Forest (de) Giacomo, I, 59.
- Foresti Antonio, II, 234.
- Forma e forme (vario accozioni della parola forma in senso estetico), I, 26, 30, 31, 190, 211, 229, 231, 247, 248, 250, 251, 297, 324, 336, 338-340, 356, 359, 361; II, 12, 27, 28, 63, 165, 167, 168, 225, 226, 257, 287, 292, 293, 303, 308, 339, 352, 361; in senso filosofico generale, II, 195-196.

- Fortuna (sue principali rappresentazioni poetiche), I, 170, 175, 247, 295, 361; II, 58, 59, 73, 167, 168.  
L. Raffaele, *La fortuna nella D. C. Trani*, 1901.
- Foscolo Ugo (1778-1827), II, 326, 328-334, 338, 339, 341, 3-3, 350, 354, 355, 359.  
Ed. G. Chiarini, *Poesie*. Livorno, 1904;  
G. A. Martinetti, C. Antona-Traversi, *Jacopo Ortis*. Saluzzo, 1887. De Sanctis, *U. F. in Nuovi Saggi critici*. G. Chiarini, *Gli amori di U. F. nelle sue lettere*. Bologna, 1892. A. Foà, *L'amore in U. F.* Torino, 1901. R. Barbiera, *Gli ultimi anni*, ecc. in *Figure e figurine*. Treves. B. Zumbini, *Werther e Ortis*. Napoli, 1905. E. Brambilla, *Foscoliana*. Milano, 1903. E. Fiori, *Il teatro di U. F.* Milano, 1907. F. Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra*. Catania, 1910. Ed. *Il tomo dell'io in Cultura dell'anima*. Lanciano.
- Fracasso, II, 38, 39, 43, 70.
- Fracastoro Gerolamo (1483-1553), I, 333; II, 38.  
E. Barbarani, *G. F. e le sue opere*. Verona, 1897. G. Rossi, *G. F. in relazione all'Aristotelismo*, ecc. Pisa, 1893.
- Francesca da Rimini, I, 153, 158, 159, 170, 230; II, 31.  
A. Mazzoleni, *Amor ch'a nullo*, ecc. *Bibl. del canto di Francesca*. Bergamo, 1901. De Sanctis, *F. da R.* in *N. Ant.*, 1869.
- Francesco d'Assisi (San), I, 117, 134, 165, 174, 196, 198; II, 164.  
P. Sabatier, *Vie de St. F. d'A.* Parigi, 1894. Th. de la Rive, *St. F. d'A.* Parigi, 1901. N. Tamassia, *S. F. d'A. e la sua leggenda*. Padova, 1906. G. Schürer, *S. F. d'A.* Firenze, 1907.
- Francesco da Barberino, v. Barberino.
- Francesco I di Francia, II, 51, 94, 97, 100, 102.
- Francia (Casa di), I, 9, 21, 106, 107, 187.
- Francia (relazione di letterati colla Francia e infussi della sua cultura), II, 8, 15, 44, 60, 71, 76, 116, 117, 160, 216, 235, 245, 260, 261, 269, 271, 300, 326, 333, 351, 352.
- Franklin Boniamino, II, 258.
- Franco Matteo, I, 310.
- Franco Nicolò (1505-1569), I, 336, 354; II, 100, 109, 113.  
Simiani, *N. Franco*. Palermo, 1890.
- Frescobaldi Dino (m. 1317), I, 42.  
A. M. Angeloni, *D. F. e le sue rime*. Torino, 1902.
- Frezzi F. (1340-1416), I, 133, 136.
- Frugoni Carlo Innocenzo (1692-1768), II, 168, 291, 310, 316.  
Ed. Carducci, *Poeti erotici del secolo XVIII*. Firenze, 1868.
- Fucci Vanni, I, 164, 165, 167, 170.

## G

- Gabriele Trifone (m. 1549), I, 335; II, 119.
- Gaddi Jacopo, II, 166.
- Gaeta mons. Muzio, II, 254.
- Gaja(la)scienza, I, 9, 10, 240, 269, 294, 295.
- Gaieta, II, 207.
- Galanti Giuseppe Maria (1743-1806), II, 233.
- Galeno, I, 62; II, 245.
- Galeotti (accademici), II, 179.
- Galeotto, I, 260.
- Galiani Ferdinando (1728-1787), II, 283, 293, 297, 309.  
C. Pascal, *Sulla vita e le op. di F. Galiani*. Napoli, 1885. F. Nicolini, *Il pensiero del Vabate Galiani*. Bari, 1909.
- Galilei Galileo, I, 360; II, 20, 54, 88, 126, 141, 145, 207-209, 211-213, 215, 223, 225, 226, 233, 235-237, 240, 300, 347, 361, 363.  
A. Carli e A. Favaro, *Bibl. Galileiana*. Roma, 1896. Ed. Naz. A. Favaro. Roma, 20 vol., 1888-1911. A. Favaro, *Trent'anni di studi galileiani*. Firenze, 1907. A. Favaro, *Galileo, Profili*. Genova. N. Vaccalluzzo, *Gal. lect. e poeta*. Catania, 1896.
- Gallo P. Cornelio, I, 286.
- Gambara di Brescia, I, 335.
- Ganassa Alberto, II, 152.
- Ganganelli, v. Clemente XIV.
- Garfagnana, II, 7.
- Garzoni Pietro (1652-1719), II, 233.
- Garzoni Tommaso (1549-1789), II, 241.
- Gassendi Pietro (1592-1655), II, 243.
- Gazzetta di Milano*, II, 350.
- Gelli Giovan Battista (1498-1563), I, 332, A. Ugolini, *Le opere di G. B. G.* Pisa, 1898. C. Mollinari, *G. B. G. artigiano*. Torino, 1878-79.
- Gemistio Giorgio (1355-1450), I, 290, 296.
- Generi (loro simultaneo sviluppo nel '500), I, 333.
- Genova, I, 335, II, 71.
- Genovesi Antonio (1712-1769), II, 297.
- G. Gentile. *Dal Genovesi al Galuppi*. Napoli, 1903.
- Gentile Alberico (1551-1611), II, 233.
- Geografia, I, 320.
- Gerbino (del *Decameron*), I, 265, 266, 280.
- Gerbino (del *Furioso*), II, 14.
- Geremia, I, 235.
- Gerione, I, 156, 157.
- Germania (confronto fra la sua riforma, la sua cultura o la nostra indifferenza), I, 21, 138, 232, 349; II, 51, 82, 116, 234, 269, 326, 347, 351, 353, 355.
- Gerusalemme (re di), I, 6.
- Gesuiti, II, 114, 163, 183, 224, 229, 231-234, 242, 261, 262, 270, 345.  
P. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*. Milano 1910-19....
- Ghibellini e loro dottrine, I, 15, 114, 210, 232, 270; II, 44, 49, 52, 55, 59.
- Ghino di Tacco, I, 264.
- Giacomino da Verona, I, 189.  
Ed. A. Mussafoa. Vienna, 1864.
- Giamboni Bono, I, 62, 64-69, 82.  
Ed. F. Tassi. Firenze, 1867.

- Giambullari Pier Francesco (1495-1555), II, 92.  
C. Valacca, *La vita e le opere di P. F. G.* Bitoato, 1893.
- Gianni Lapo, I, 43.  
Ed. E. Lanma, Imola, 1895.
- Giannone Pietro (1676-1748), II, 261-265, 268.  
Ed. A. Pierantoni, *Trivigno*, Roma, 1895.
- F. Nicolini, *Vita*, Napoli, 1905. G. Bonacci, *Saggio sull'Ist. civile*, Firenze, 1903.
- Giannotti Donato (1492-1573), II, 118.  
G. Sanesi, *La vita e le opere di D. G.* Pisa, 1900.
- Giansenismo, II, 261.
- Giardino (come titolo di raccolte medievali), I, 64, 65, 90, 110, 118.
- Giassone, I, 161, 170, 247.
- Gil Blas* del Le Sage (1668-1747), II, 294.
- Ginevra (città), II, 185, 265.
- Ginevra (della cavalleria), I, 21, 96.
- Ginevra (del *Decameron*), I, 268.
- Giobbe, I, 65.
- Gioberti Vincenzo (1801-1852), II, 348, 349, 358, 359.  
Antologia Giobertiana: *Il pensiero civile*, ecc. Torino, 1901. Ed. F. Nicolini, *Del rinnovamento. Scrittori d'Italia*, Bari.  
De Sanctis, *St. della lett. ital. del secolo XIX*. G. Gentile, *Rosmini e Gioberti*. Pisa, 1898. G. Faldella, *Il genio politico di V. G.* Torino, 1901.
- Gioia Melchiorre (1760-1829), II, 293, 350.
- Giordani Pietro (1774-1848), II, 326, 350, 354.  
Ed. A. Gussalli, Milano, 1854-1863. E. Montanari, P. G. Firenze, 1903.
- Giotto, I, 173, 301.
- Giovanna I di Napoli, I, 94, 231, 234, 287.
- Giovanni (da Prato), I, 283.
- Giovanni (don), I, 267.  
F. De Simone Brouwer, *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale*. Napoli, 1894.
- Giovanni (san), I, 183.
- Giovedì Santo, v. *Devozione del*.
- Giovenale, I, 167, 286, 333.
- Giovine Italia (La), II, 356.
- Giovo Paolo (1483-1552), I, 336; II, 92.  
Ed. A. Luzio, *Lettere di P. G.* 1885.  
V. Cian, *Gioviana*, in *Giorn. St. d. Lett. Ital.*, vol. XVII, 277.
- Giraldi Cinto Giovan Battista (1504-1573), I, 347, 348, 354, 355.  
G. Bilancini, G. B. G. Aquila, 1889.  
A. Angeloro Milano, *Le tragedie di G. B. G. C. Cagliari*, 1901.
- Girolamo (San), I, 124, 135, 174, 207; II, 264.
- Giuseppe (del *Decameron*), I, 263, 281.
- Giubileo del Trecento, I, 88, 89, 122.
- Giulietta, I, 153, 347, 355.
- Giulio Romano, II, 97.
- Giulio II (papa), II, 76, 96.
- Giulio III (papa), II, 98.
- Giunti, editori, I, 347.
- Giuseppe II d'Austria, II, 270, 288, 353.
- Giusti Gius. (1809-1850), II, 359, 360, 363.  
Ed. F. Martini, *Memorie inedite*. Treves, 1890. G. Biagi, *Vita*. Firenze, 1893.  
G. Carducci, *Prefazione alle poesie di*
- G. G. Firenze, 1859. E. Masl, *I templi e la satira di G. G. Firenze*, 1871. E. Ferretti, *G. G. e la sua poesia civile*. Roma, 1901.
- Giustiniano, I, 62, 193, 199.
- Gloria (sentimento della), II, 58, 85.
- Goethe Wolfgang (1749-1832), I, 68, 116, 134, 309, 310; II, 131, 329, 346, 351-353.  
A. Farnelli, *Dante e Goethe*. Firenze, 1900. G. A. Borgese, *La disfatta di Meffstofele*, in *Rinnovamento*, v. III, 161 (1909).
- Goffredo di Buglione, I, 5; II, 123, 131, 132, 135.
- Goldoni Carlo, II, 296-310, 313, 328, 348, 352, 354, 355.  
A. G. Spinelli, *Bibl. Goldoniana*. Milano, 1884. A. Della Torre, *Saggio di una bibliog. Goldon.* Firenze, 1908. Ed. G. Mazzoni, *Memorie*. Firenze, 1907. D. Mantovani, *G. G. e il teatro di S. Luca a Venezia*, carteggio inedito. Treves, 1855.  
G. Caprin, C. G., *la sua vita e le sue opere*. Treves, 1907.
- Gonzaga (card.), I, 298.
- Gonzaga Francesco, II, 36.
- Gonzaga (Famiglia), II, 96.
- Gonzaga Giov. Francesco, I, 321.
- Gonzaga Scipione, II, 150.
- Gotico, I, 31, 141, 221, 226, 338; II, 339.
- Gozzi Carlo (1720-1806), II, 296-299, 304, 308, 331.  
V. Malamani, *Bibliografia di C. G. Bologna*, 1885. Ed. E. Masl, *Fiabe*. Ivi.  
Ed. G. Prezzolini, *Memorie inutili, Scritt. d'It.* Bari. C. Ortis, *Marfisa*, Ivi. E. Borghesani, C. G. e *l'opera sua*. Udine, 1904.
- Gozzi Gaspare (1713-1786), II, 290, 291, 308.  
A. Malmignati, *G. G. e i suoi tempi*. Padova, 1890.
- Gradasso, II, 18, 19.
- Gravina Gian Vincenzo (1634-1718), II, 163, 240, 241, 272-274, 277, 278, 315.  
A. Bertoldi, *Studio su G. V. G.* Bologna, 1885.
- Graziani Gerolamo (1604-1675), II, 133.  
A. Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*. Padova, 1893.
- Grazzini Ant. Francesco (1503-1584), I, 332, 333, 342, 345-353, 354, 357; II, 4, 5, 78, 106, 109.  
G. B. Magrini, *Di A. F. G.*, ecc. Imola, 1879. G. Gentile, *Delle Commedie di A. F. G.* Pisa, 1896.
- Greci e influsso della coltura greca in Italia, I, 141, 209, 246, 247, 278, 288-290, 293, 332, 336; II, 3, 51, 58, 71, 165-167, 245, 318, 331, 339, 355.
- Gregorio (San), I, 319.
- Gregorio VII (papa), I, 29, 86; II, 339.
- Griseida (del *Filostrato*), I, 244, 245, 248, 301.
- Griselda (del *Decameron*), I, 263, 268, 280.
- Gritti Andrea, II, 97, 108.
- Grossi Tommaso (1790-1853), II, 334, 337, 349, 357.  
Vismara, *Bibliog. di T. G.* Como, 1881.  
De Sanctis, *St. della lett. it. del sec. XIX*. B. Vicari, *Dell'op. poetica di T. G. Cagliari*, 1901. P. Adiletta, *Le fonti del Marco Visconti*. Sarno, 1906.

Grottesco, I, 31, 221, 226.  
 Grozio Ugo (1583-1645), II, 233, 238, 239, 245, 246, 255, 257, 294, 339.  
 Guadagnoli Antonio (1798-1858), I, 311.  
 Guardati T., v. Masuccio.  
 Guarini Gian Battista (1538-1612), II, 151-159, 169, 175, 178-180, 273, 285, 288, 319.  
 V. Rossi, *B.G. e il Pastor fido*, Torino, 1886.  
 Guarino Veronese, I, 289; II, 292.  
 R. Sabbadini, *Vita di G. V. Genova*, 1891.  
 Guelfi e loro dottrine, I, 113, 114, 210, 232; II, 44, 49, 52, 55.  
 Guerrazzi Francesco Domenico (1840-1873), II, 357, 359.  
 A. Vismara, *Bibl. Milano*, 1880. De Sanctis, *Saggi critici*. C. Fenini, *F. D. G. Milano*, 1874. R. Guastalla, *La vita e le op. di F. D. G. Rocca San Casciano*, 1903.  
 Guglielmo Normanno (re), I, 5.  
 Guicciardini Francesco (1483-1540), I, 329, 332, 362; II, 1, 49, 50, 83-85, 99, 100, 112, 122, 212.  
 C. Giuda, *Guicc. e le sue opere inedite*. Bologna, 1884. Ed. G. Papini, *Ricordi politici e civili in Cultura dell'anima*. Lanciano.

Guidi Alessandro (1650-1712), II, 167, 168.  
 Carducci, *Opere*, XVI.  
 Guidiccioni Giovanni (1500-1541), I, 334.  
 Ed. E. Chlorboli, *Scritt. d'Italia*. Bari. M. A. Benincasa, *G. G. scrittore e diplom. ital.*, ecc. Roma, 1895. E. Chlorboli, *G. G. Iesi*, 1907.  
 Guidi Noffo, I, 104.  
 Guido da Pisa, I, 90.  
 Ed. F. Foffano, *Fatti d'Enea*. Firenze, 1900.  
 Guido Novello, I, 43.  
 Guidotto da Bologna, I, 62, 63.  
 Guinicelli (de' Principi) Guido (1240-1274?), I, 22-25, 27, 36, 40, 42, 45, 52, 54, 176, 229, 233.  
 Ed. T. Casini, Bologna, 1881. G. Federzoni, *La poesia degli occhi*, ecc. Bologna, 1901. *La canzone "al cor gentil"*, ecc. Ivli, 1905. (Il Guinicelli non insegnava a Bologna nel 1270.)  
 Guinigi, lucchese, I, 282.  
 Guittone d'Arezzo (m. 1294), I, 25-27, 39, 40, 42, 77, 229.  
 Ed. F. Pellegrini, Bologna, 1901. A. Pelizzari, *La vita e le opere di G. d'A. Pisa*, 1905.  
 Gustavo II di Svezia, II, 238.  
 Guttifrè, I, 260.

H

Harvey Guglielmo (1578-1658), II, 212.  
 Hegel Giorgio Guglielmo (1770-1832), II, 204, 257, 342, 343, 352, 358.  
 B. Croce, *Cid che è vivo e cid che è morto della filosofia di Hegel*. Bari, 1907.  
 Herder Giovanni Goffredo (1744-1803), II, 257, 353,

Hobbes Tommaso (1588-1679), II, 238, 239, 251, 294.  
 Howel (Sir), ambasc. d'Inghilterra, II, 101.  
 Hugo Vittore (1802-1885), II, 337, 351.  
 A. Galletti, *L'op. di V. II. nella lett. it. Giornale storico della Lett. It.*, vol. VII, I.  
 Hume Davide (1711-1776), II, 266, 269.

I

Iacopo da Lentino (m. 1250), I, 13, 41, F. Torraca, *N. Ant.* 1894.  
 Iacopo del Cassero, I, 177.  
 Iacopone (Ser Iacopo Benedetti da Todì), (1230-1306), I, 25-34, 90, 117.  
 Ed. G. Ferri, Roma, 1910. G. B. Barberis, *I. d. T. Todì*, 1901. P. Aivi, *I. d. T. Todì*, 1907. B. Brugnoli, *Fr. I. d. T. Assisi*, 1907. ("Di Maria dolce", ecc., non è di Iacopone).  
 Iridebrando, v. Gregorio VII.  
 Idillio (come genere e come sentimento comico-elegiaco della vita privata, vera musa della poesia italiana), I, 241, 254, 255, 259, 283, 288, 292, 297, 299, 301, 304, 306, 322, 330, 331, 338-341, 360; II, 8, 13, 25, 33, 54, 113, 129, 135, 136, 140, 141, 148, 151, 153, 159, 160, 167, 174, 177, 273, 275, 276, 281, 282, 288, 291, 294, 296, 312, 319.  
 E. Carrara, *La poesia pastorale*. Milano, 1909. J. Marsan, *La pastorale dramatique*, ecc. Parigi, 1905. M. Mangani, *Orig. e svolg. dell'egloga piscatoria ital.* Nicastro, 1902.  
 Imitazione di Cristo, I, 95.

Immaginazione (come qualità artistica), I, 21, 23, 25, 47, 53, 55, 70, 90, 91, 130, 205, 216, 218, 219, 221, 240, 244, 254, 274-276, 279, 282, 298, 315, 318, 339, 362; II, 20, 23, 27-30, 34, 35, 47, 54, 82, 112, 129, 139, 146, 157, 159, 173, 184, 199, 241, 269, 281, 307, 325, 333.  
 Impastati (Accademia degli), I, 342.  
 Indice (congregazione dell'), II, 113, 114.  
 Indifferenza filosofica e religiosa in Italia, I, 232, 233, 262, 263, 287, 290, 291, 336, 357, 358; II, 13, 64, 116, 167, 182, 324.  
 Indignazione, come motivo di creazione artistica, I, 109, 135, 198, 199, 270; II, 37, 313, 315.  
 Infinito (sentimento dell'), I, 188, 194; II, 201, 214.  
 Inghilterra, II, 8, 15, 289.  
 A. Graf, *L'Angliomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino, 1911.  
 Innamoramento (L') di Carlo, I, 312; II, 43.  
 Innamoramento (L') d'Orlando, I, 312, 313.

Inno e sua apparizione come genere poetico, I, 230, 299; II, 333, 340, 341, 348.  
 Inquisizione, II, 183, 185, 239, 335.  
 Insipidi (Accademia degli), II, 179.  
 Intelletto, sua unità con l'amore o con l'atto, I, 49, 51, 110, 188, 223, 262, 291; II, 65, 199, 200, 202, 203, 311.  
*Intelligenza (L')*, I, 9, 14, 277.  
 Ed. P. Gellrich, Breslavia, 1883. G. Cen-zatti, *Le fonti dell'I.* Vicenza, 1906. Sul rapporto dell'I. colla poesia sicil., A. Bor-gognoni, *Studi d'erud. e d'arte.* Bologna, 1877, vol. I, 287.

Intreccio (commedie e novelle d'), I, 361; II, 78, 83.  
 Intrepidi (Accademia degli), II, 179.  
*Introduzione alle virtù*, I, 117, 121.  
 E. Proto, *L'introduz. alle virtù in Studi medievali*, 1908.  
 Invenzione o importanza della virtù informativa, I, 261, 315, 354.  
 Iommelli Nicolò (1714-1774), II, 288.  
 Ironia (come grado del comico), I, 165, 166, 227, 276, 277, 346; II, 30, 31, 33-35, 44, 76, 113, 312, 314, 324.  
 Isotta, I, 9, 21, 59, 260, 313.

## J-K

Jacobi Federico (1743-1819), II, 204.  
 Kant Emanuele (1724-1804), II, 269, 353.

Klopstoch Federico Amadeo (1724-1803), II, 130, 131, 350.

## L

Lainez Giacomo, II, 231.  
 Lamartine (de) Alfonso (1790-1869), I, 138; II, 335, 337.  
 De Sanctis, *Saggi Critici*. N. Tommaseo, *Nuovi Studi su Dante*. Torino, 1865.  
 Lamennais (de) F., (1782-1854), I, 188; II, 337, 340.  
 De Sanctis, *Saggi Critici*.  
 Lancellotto, I, 21, 59, 96, 247, 253, 260.  
 Landino Cristoforo (1424-1504), I, 293, 294, 305, 321.  
 Lando Ortenzio, I, 347, 349; II, 5, 109, 122.  
 I. Sanesi, *Il Cinquecentista O. Lando*. Pistoia, 1893.  
 Lasca, V. Grazzini.  
 Lassisti, II, 349.  
 Latini Brunetto (1230-1294), I, 2, 25, 36, 39, 40, 42, 64-68, 110, 114, 133, 136, 158, 159, 161, 170, 201.  
 T. Sundby, *Della vita e delle opere di B. L.* Firenze, 1884.  
 Laude, I, 209, 294, 295, 310, 311.  
 M. Maffei, *Lo svolgimento della laude lirica in Italia*. Firenze, 1906. A. Tenne-roni, *Inizi di antiche poesie italiane relig. e morali*. Firenze, 1906.  
 Laura, I, 212-215, 219, 224, 225, 229, 230, 245, 248, 293, 300, 337; II, 138-140.  
 G. Gröber, *Von Petrarca's Laura in Mi-schel*. Graf, 1903. A. Zenatti, L. Padova, 1906.  
 Leclere Giovanni, II, 238, 239.  
 Leggenda (come genere e come spirito), I, 67, 68, 230, 239, 261, 269, 295, 296, 314.  
 Leibniz Gottfriedo Guglielmo (1646-1716), I, 4; II, 182, 204, 237, 243, 254.  
 Lemene (di) Franc. (1634-1704), II, 168.  
 Leo Leonardo (1634-1744), II, 288.  
 Leonardo da Vinci (1542-1519), I, 329, 337; II, 79, 82.  
 E. Solmi, *Nuovi studi sulla filos. nat. di L. d. V.* Modena, 1906. E. Müntz, *L. d. V. Parigi*, 1899. E. Solmi, *L. d. V. Firenze*, 1900. G. Seailles, *L. d. V. Parigi*, 1906. *Conferenze fiorentine su Leonardo*. Treves, 1911.

Leone X (papa), I, 290, 333, 335, 336, 343, 357; II, 7, 9, 51, 96.  
 Leopardi Giacomo (1798-1837), I, 337; II, 330, 360, 363.  
 L. Cappelletti, *Bibl.* Parma, 1832. Ed. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Firenze, 1898-1900. De Sanctis, *Saggi Critici, Nuovi Saggi critici, Saggio sul Leop.* Carducci, *Degli spiriti e delle forme di G. L.* Bologna, 1898. F. De Roberto, *L. Treves*, 1898. A. Graf, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*. Torino, 1898. G. Chiarini, *Vita di G. L.* Firenze, 1905.  
 Leopoldo arciduca d' Austria (1586-1632), marito di Claudia de' Medici di Toscana, II, 212.  
 Leopoldo II d' Austria, II, 270, 356.  
 Lepanto, II, 163.  
 Leti Gregorio (1630-1701), II, 241.  
 A. Cameroni, *Uno scrittore avventuriero del secolo XVII*. Milano, 1898.  
 Leto Pomponio Giulio (1425-1497), I, 290.  
 V. Zabughin, *G. P. L. Grottaferatta*, 1912.  
 Letteratura, sue definizioni e differenze dalla scienza, II, 178, 180, 272, 301, 346.  
 Lia di Dante e del Boccaccio, I, 175, 183, 256-258; II, 61.  
 Libertà (concetto moderno della), II, 115.  
 Libro di Cato, I, 62.  
 Licurgo, II, 270.  
 Limite, quando ne risorga il senso nella coscienza italiana, II, 32, 313, 328, 355.  
 Lingua italiana, origini, dottrine e polemiche sul suo sviluppo, I, 2-6, 13, 14, 17, 19, 21, 59, 63, 97, 110, 112, 115, 229, 278, 289, 290, 293, 294, 327, 332, 438; II, 38, 101, 103, 118, 119, 175, 212, 290, 310.  
 Morandi, *Origine della lingua italiana*. Città di Castello, 1892. V. Vivaldi, *Storia della controversia italiana intorno alla lingua*. Catanzaro, 1894-98. P. Petrocchi, *La lingua e la storia lett. d'Italia dalle orig. fino a Dante*. Torino, 1903. C. Trabalza, *Storia della grammat. ital.* Milano, 1908. F. Co-lagrosso, *Studi di stil. ital.* Livorno, 1909.

- Lingua latina, I, 3, 5, 25, 61, 63, 69, 97, 98, 110, 112, 208, 209, 211, 247, 278, 289, 292-294, 296, 332, 333; II, 3, 11, 38, 103, 257.
- Lingue in genere e loro sviluppo, I, 112, II, 292, 293, 295.
- Lino I (san) papa, I, 199; II, 219.
- Lione, II, 152, 185, 330.
- Lionello, I, 280.
- Livio Tito, I, 62, 64, 96, 115, 209, 211, 253, 278, 292; II, 39, 50, 268.
- Lirica e sue leggi, I, 143, 145, 189; II, 363.
- Locke Giovanni (1632-1704), II, 215, 237-239, 245, 251, 254, 257, 269, 289.
- Lodi, I, 347.
- Lodovici (de') Francesco, I, 340.
- Lodovico il Moro, II, 49.
- Lollo Alberto (1500-1568), II, 148.
- Lombardia e carattere dell'ingegno lombardo, II, 8, 10, 37, 72, 74, 96, 145.
- Londra, II, 151, 152, 189, 190, 289, 298, 358.
- Longo, sofista, I, 258.
- Lorenzo (San), I, 192.
- Lovati, giudice (m. 1309), I, 211.
- Traboschi, vol. V, lib. III, cap. III.
- Luca (San), I, 183.
- Lucano Anneo Marco, I, 44, 240, 286; II, 176.
- Lucano tradotto in prosa, I, 59.
- Lucca, I, 16.
- Lucia, I, 182.
- Luciano, II, 188.
- Lucifero, I, 122, 123, 138, 156, 172, 317; II, 39.
- A. Graf, *Il Diavolo*. Treves, 1889.
- Lucina Giuseppe, II, 242.
- Lucrezio Tito Caro, I, 286; II, 243.
- Ludus Christi, I, 73.
- Ludus paschalis, I, 73.
- Luigi XII di Francia, II, 2, 72.
- Luigi XIV di Francia, II, 117.
- Luigi XVI di Francia, II, 320, 323.
- Luigi Filippo d'Orleans, II, 344.
- Luigi (san) di Francia, I, 107.
- Lullo Raimondo (1235-1315), II, 188.
- Lutero Martino (1484-1546), I, 138, 270, 359; II, 51, 71, 88, 104, 116, 155, 164, 227.
- De Sanctis, *Scritti vari*.

## M

- Maccaronica (lingua), II, 38, 40.
- Macedonia, I, 235.
- Machiavelli Nicolò, I, 108, 294, 329, 331, 332, 335, 359, 360-362; II, 1, 15, 46-95, 99, 106, 112, 113, 115, 116, 181-183, 194, 205, 208, 209, 216, 217, 221-223, 225, 226, 236, 237, 248, 251, 262, 312, 318, 322, 323, 344, 363.
- De Sanctis, *Conferenze su M. in Scritti vari*. Ed. G. Gigli, *Opere poetiche*. Firenze, 1908. Ed. G. Piergili, *Discorsi*. Firenze, 1893. Ed. G. Liso, *Principe*. Firenze, 1899.
- P. Villari, *N. M. e i suoi tempi*. Milano, 1895-97. O. Tommasini, *La vita e gli scritti di N. M.* Torino, 1882. V. Turri, *N. M.* Firenze, 1902. Ed. *Pensieri sugli uomini*, in *Cultura dell'anima*. Lanciaio.
- Il Principe*, II, 48, 50, 62, 68, 69, 74, 79.
- Discorsi*, II, 48, 51, 55, 62, 66, 67.
- Storie fiorentine*, II, 55, 62, 65, 66.
- Mandragola*, I, 301, 362; II, 76, 78-83, 110, 162, 302.
- V. P. Spampinato, *La M. nella commedia e nella vita del Cinquecento*. Nola, 1897.
- Belfegor*, I, 354; II, 52.
- Machiavellismo, II, 50, 84-87.
- C. Benoist, *M. et le Machiavelisme. Revue des deux Mondes*, 1906; *Le Mach. avant M.* Parigi, 1907. C. Formichi, *Salus populi*. Saggio di scienza politica. Torino, 1908.
- Maconi Stefano (fra), I, 96.
- Maddalena (del Cavalca), I, 295.
- Madonna o amanza, suoi lineamenti nella poesia trovadorica, I, 20.
- Maffei Andrea (1798-1885), II, 350.
- R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*. Milano, 1901.
- Maffei Giovanni Pietro, II, 234.
- Maffei Scipione (1675-1755), II, 240, 242, 277, 315.
- T. Capelli, *Il teatro di S. M.* Parma, 1907; *Studi Maffeiiani*, raccolta per il primo centenario del Liceo S. M., Verona.
- Magalotti Lorenzo, II, 212, 213.
- S. Fermi, *Bibl. Piacenza*, 1904. S. Fermi, *L. M. scienziato e letterato*. Firenze, 1903.
- Malavolti Andrea, I, 283.
- Malebolgo, I, 160-163, 167, 168, 269, 271.
- Malebranche Nicolò (1638-1715), II, 117, 200, 201, 237, 245, 254.
- Malespini Celio, I, 47.
- Malespini Ricordano, I, 3, 4, 60, 98.
- Scheffer-Bolehorst, *Florentiner Studien*. Lipsia, 1874.
- Malibran Maria Felicita (1809-1837), II, 356.
- Malinconia (sue apparizioni e cause), I, 179, 218, 219, 221, 223, 231; II, 109, 157, 275, 303, 334, 357.
- Mandricardo, II, 18, 19, 24, 33, 70.
- Manfredi (ro) (m. 1266), I, 10, 13, 15, 35, 60, 63, 177, 246, 308.
- Manichei, I, 113.
- Maniera (che cosa sia la), II, 22, 146, 147, 327; II, 42, 65.
- Manni Domenico Maria (1690-1788), I, 62.
- Manthonè G. II, 327.
- Manto, I, 161.
- Mantova, I, 235, 300, 321, 329, 347; II, 14, 36, 39, 96, 110.
- Manzoni Alessandro (1785-1873), II, 133, 307, 325, 326, 334, 337, 340-343, 349, 350, 353, 356, 357, 359.
- A. Visnara, *Bibl. Milano*, 1875. Salvaggio, *Catalogo della Manzoniiana di*

- Breva*. Milano, 1890. Ed. P. Bellezza, *Prossimi Sposi*. Milano, 1908. Ed. G. Sforza, *Brani inediti* del P. S. Milano, 1905. Ed. G. Sforza e G. Gallavresi, *Carteggio*. Milano, 1912. De Sanctis, *Del mondo epico-irico del M.*, in *N. Saggi critici*; *II Cinque maggio*, in *Scritti vari*. A. Graf, *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, cit. L. Beltrami, *A. M.* Milano, 1898. A. Rondani, *Socialismo manzoniano*. Roma, 1908. F. D'Ovidio, *Nuovi studi manzoniani*. Milano, 1908. Manzoni D'Azeglio Giulia, II, 349.
- Maometto, I, 187.
- Marat Gian Paolo (1743-1793), II, 334.
- Marfisa, II, 18, 19, 297.
- Margherita (del *Faust*), I, 129.
- Margutte, I, 317, 319; II, 38, 112.
- Mariana Giovanni (1537-1624), II, 232.
- Maria Teresa d'Anstria, II, 270.
- Mariconda Antonio, I, 347, 353.
- Marinismo, II, 146, 147, 185.  
Ed. B. Croce, *Lirici Marinisti, Scrittori d'Italia*. Bari.
- Marino Giambattista (1569-1625), II, 22, 169, 175, 178-180, 185, 187, 221, 232, 273, 274, 288, 292, 309, 319.  
Ed. A. Borzelli e F. Nicolini, *Epist. Scritt. d'Italia*. Bari. M. Menghini, *La vita e le opere di G. B. M.* Roma, 1888. Corrado Corradino, *Il Seicentismo e l'Adone*. Torino, 1880. G. F. Damlani, *Sopra la poesia del cav. Marino*. Torino, 1899. E. Canevari, *Lo stile del Marino*. Pavia, 1901. F. Picco, *Salotti francesi e poesia italiana nel Seicento*. Torino, 1905.
- Mario, I, 210.
- Maroncelli Pietro (1795-1846), II, 350.
- Marsilio da Padova, I, 98.  
B. Labanca, *M. d. P.* Padova, 1882.
- Marsuppi Carlo (1399-1453), I, 321.
- Marta Giac. Antonio (1559-1623), II, 207.
- Martellino (del *Decameron*), I, 271.
- Martelli Pier Jacopo (1666-1727), II, 296, 297.  
Ed. *Vita di P. J. Martelli scritta da lui medesimo e Femia*. Bologna, 1869.
- Martinez (Famiglia), II, 277.
- Martino Dumense, I, 69.
- Masaniello, II, 234.
- Maschere, II, 151, 301, 305.  
Maurice Sand, *Masques et bouffons*. Parigi, 1860. B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia; Lo Spagnuolo nelle commedie*. Napoli, 1898.
- Masuccio, salernitano (1420-1500), I, 347, 348.  
Ed. L. Settembrini. Napoli, 1874.
- Materialismo pratico e filosofico, I, 331, 357-360; II, 177, 192, 193, 203, 204, 221, 334, 335.
- Matilde, I, 143, 183, 258.
- Matteo di San Miniato, I, 282.
- Mauro Giovanni (1490-1536), I, 342.
- Mazzarino (card.) Giulio (1602-1661), II, 235.
- Mazzetti (mons.), II, 358.
- Mazzini Giuseppe (1805-1872), II, 350.  
G. Canestrelli, *Bibi*. Roma, 1892. Ed. Nazionale. *Opere*. Incol. 1806-13.... De Sanctis, *St. della lett. ital. nel secolo XIX*. G. Salvemini, *Il pensiero religioso*, ecc. Messina, 1908. D. Melcari, *La giovine Italia e La giovine Europa*. Treves, 1906. A. Luzio, *G. M.* Treves, 1905.
- Mazzoni Iacopo (1548-1591), II, 242.
- Mazzucchelli Gian Maria (1707-1765), II, 290.
- Media, II, 71.
- Medici (do') Alessandro, II, 104.
- Medici (do') Caterina, II, 235.
- Medici (de') Cosimo (il vecchio), I, 290, 321.
- Medici (de') Cosimo I, II, 92.
- Medici (de') Giovanni, II, 51, 97, 101.
- Medici (de') Giuliano, I, 300.
- Medici (do') Lorenzino (1514-1548), II, 104.  
Ed. L. A. Ferrai. Milano, 1881. F. Martini, *L. d. M. e il tirannicidio nel Rinasc.* Firenze, 1882. M. Storti, *L. d. M. e i suoi scritti*. Casalmaggiore, 1907.
- Medici (do') Lorenzo (1448-1492), I, 41, 42, 82, 259, 290, 293, 294, 304-313, 316-318, 321, 323, 328, 329, 342, 347, 348, 350, 357; II, 5, 12, 28, 47-49, 52, 55, 75, 78, 94, 141, 359.  
Ed. G. Carducci. Firenze, 1859. A. Levey, *Essai sur L. d. M.* Parigi, 1900.
- Medici (de') Piero, II, 79.
- Medici (Famiglia), I, 105; II, 47, 49.
- Medio Evo, come momento dello spirito umano nei suoi limiti ed antitesi, I, 209, 213, 217, 223, 226, 227, 251, 254, 259, 282, 288, 297, 328, 338, 356, 357, 359-361; II, 12, 27, 29, 39, 40, 52-55, 60, 87, 197, 213, 215, 216, 258, 271, 292, 334, 335, 339, 347, 357, 358.
- Medoro, II, 32.
- Mefistofele, I, 130, 149, 156, 166.
- Melantone F. (1497-1560), II, 116.
- Meliadus (re), I, 59.  
Bertoni, *Il Duecento*, cit. pag. 48.
- Melodramma, II, 180, 272, 274, 276.  
M. Scherillo, *Storia dell'opera buffa napoletana*. Napoli, 1883. A. Solerti, *Albori del M.* Palermo, 1905. C. Pasquetti, *L'oratorio musicale*. Firenze, 1906. D. Alalena, *idem*. Torino, 1908. R. Roland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, 1896.
- Menzini Benedetto (1646-1704), I, 167, II, 312.  
S. Raco, *M. B. e le sue satire*. Napoli, 1901.
- Mercier Luigi Sebastiano (1740-1814), II, 294, 295.
- Merlino (profeta), I, 59.
- Meschino Guerino, II, 43.
- Messa (la), I, 71.
- Messiahe, v. Klopstock.
- Metastasio Pietro (1698-1782), I, 304; II, 180, 272-289, 292, 294, 296, 298, 299, 300, 308-310, 315, 316, 318, 319, 323, 325, 326, 328.  
Ed. C. Antona Traversi, *Carteggio*. Roma, 1886. M. Zito, *Studio su P. M.* Napoli, 1904.
- Metrica, rilievi vari sul suo sviluppo, I, 1, 3, 6, 21, 31, 86, 255, 299, 311; II, 4, 159, 165, 332, 343, 348.  
T. Casini, *Sulle forme metriche italiane*. Firenze, 1894. P. E. Guarniero, *Manuale di versificazione italiana*. Milano, 1893.

- Mezzogiorno e qualità dell'ingegno meridionale, I, 15-18, 290; II, 144, 145, 209, 271, 303, 309.
- Michelangelo Buonarroti, I, 329, 335, 337, 338; II, I, 49, 88, 103, 105, 123, 168, 207.
- L. Passerini, *Bibl.* Firenze, 1875. Ed. L. Passerini, *Liriche*. Venezia, 1907. C. Ricci, M. Firenze, 1899. V. Pascale, M. B. poeta. Napoli, 1902. R. Rolland, *La vie di M. B.* Parigi, 1906.
- Miccol, I, 173.
- Milano, I, 329, 335; II, 2, 48, 96, 205, 293, 298, 309, 310, 327-329, 349, 353, 359.
- Militare (senso) in Italia, II, 135.
- Milton Giovanni (1608-1674), I, 128, 156; II, 130, 135, 165.
- E. Pommerich, *Milton's Verhältniss zu T. Tasso*. Halle a. S. 1902.
- Minos, I, 156, 157.
- Minturno Antonio, II, 151.
- Mirra, I, 161.
- Mistero, I, 71, 269.
- Misticismo, I, 27, 188, 189, 217, 223, 229, 231, 233, 238, 239, 359, 262; II, 59, 202, 203, 334, 344, 352.
- Mitologia, come involucro o come ispirazione, I, 242, 254; II, 171, 333, 349, 351.
- Modena, II, 12.
- Moderno (evo) e suoi inizi, II, 258.
- Molière Giovan Battista (1622-1673), I, 227, 348, 349, 354; II, 81, 108, 111, 117, 151, 298, 300, 301.
- P. Toldo, *L'oeuvre de M. et sa fortune en Italie*. Torino, 1910.
- Molza Francesco Maria (1489-1544), I, 340-342, 347, 348; II, 143.
- F. Balocchi, *Sulle poesie latine di F. M. M.* Pisa, 1904.
- Momo, la bassa sensualità, II, 28.
- Monferrato (marchesana di), I, 273.
- Montaigno (di) Michele (1533-1592), I, 272; II, 123, 165.
- Montano (Sertorio) Quattromani, n. Cosenza 1541), II, 206, 207.
- Montecuccoli Raimondo (1608-1681), II, 235.
- C. Campori, R. M., *la sua famiglia e i suoi tempi*. Firenze, 1876.
- Montefeltro (di) Federico, I, 321.
- Montefeltro (di) Guido, I, 166.
- Montesquieu (di) Carlo (1689-1755), II, 222, 257, 269, 294.
- Monti Vincenzo (1754-1828), II, 157, 325-328, 330, 334, 340, 349, 350, 353-355.
- De Sanctis, *Saggi critici*, pag. 59. Ed. A. Bertoldi e G. Mazzatini, *Carteggio*. Firenze, 1898. C. Cantù, *V. Monti e l'età che fu sua*. Treves, 1879. L. Vicchi, V. M., *le lettere e la politica*, ecc. 3 vol. Fusi-gnano, 1879-87. B. Zumbini, *Sulle poesie di V. M.* Firenze, 1894.
- Morale (materia), I, 32-34.
- Morale (senso) nell'arte, sue conseguenze o suoi rapporti colle qualità intellettuali, I, 26, 49, 98, 100, 107, 108, 137, 206, 208, 219, 232, 238; II, 12, 60, 61, 72, 89, 91, 95, 129, 314, 361.
- Mori (de') Aseano, I, 347.
- Morgante, I, 317-319; II, 35, 38, 70.
- Morino Gerolamo, I, 353.
- Morra delle Puglie, I, 29.
- Moscovia, II, 234.
- Mosca, II, 73, 195, 211.
- Murat Gioachino (1771-1815), II, 355.
- Muratori Lodovico Antonio (1672-1750), II, 240, 242, 280, 333, 347.
- Ed. G. Carducci e V. Fiorini, *Berum Italicarum Scriptores*. Città di Castello, 1903... Ed. M. Campori, *Epistolario*. Modena, 1901-1912, II vol. C. Belviglieri, *La vita e le opere di L. A. M. Verona*, 1882.
- Muratori (Franchi), II, 270, 290.
- Murtola Gaspare (m. 1627), II, 170.
- Musica e musicalità nella poesia, I, 190, 304, 311; II, 20, 135, 141, 144, 149, 156, 173, 179, 180, 226, 272, 274, 277, 285, 287-289, 309, 316, 332.
- Mussato Albertino (1292-1329), I, 97, 98, 118, 169; II, 66.
- A. Zardo, A. M. Padova, 1884. G. Carducci, *Nuova Antologia*, 1899.
- Muzio Gerolamo (1496-1576), I, 336.
- A. Morpurgo, G. M. Trieste, 1893. A. Anastasi, *La poetica di G. M. Acireale*, 1907.
- Muzio Scevola, I, 192.

## N

- Nani Giovan Battista (1616-1678), II, 233.
- Napione Giovanni Francesco Galeani (1748-1830), II, 292.
- Gribaudi, G. F. G. N. Cuneo, 1872. L. Fusani, G. F. G. N. Torino, 1907.
- Napoleone Bonaparte, II, 325, 334.
- Napoli e qualità dell'ingegno napoletano, I, 59, 234, 241, 252, 264, 290, 313, 329, 330, 335, 347; II, 48, 72, 74, 113, 186, 207, 209, 210, 232, 243, 261, 274, 276, 293, 298, 309, 327, 328, 336.
- Nardi Iacopo (1476-1563), I, 332; II, 112, 122.
- A. Pieralli, *La vita e le opere di I. N.* Firenze, 1910.
- Natan (del *Decameron*), I, 264.
- Natura (scienze della), I, 22, 23, 320, 360; II, 208, 212, 346.
- B. Caverni, *Storia del metodo sperimentale in Italia*. Firenze, 1901.
- Natura (sentimento della), I, 193, 208, 252; II, 25, 34, 41, 105, 106, 143, 144, 172, 321.
- Naturalismo etico ed estetico, I, 239, 254, 266, 292, 302, 306, 307, 309; II, 155, 157, 159, 160, 170, 174, 178, 295; come osservazione del vero, II, 301, 304.
- Naturalismo filosofico, I, 232, 359; II, 182, 197, 205, 212, 247.
- Navagero Bernardo (1507-1565), I, 335.
- Nazione (idea e sentimento della) e contrasto colle tendenze cosmopoli-



- tiche, I, 21, 35, 209, 210, 289, 290; II, 50, 55, 56, 58, 60, 86, 87, 124, 260, 339, 353, 355, 362.
- Nazzari Francesco (1634-1714), II, 234.
- Negri Francesco (1623-1698), II, 234.  
Ed. C. Garzioli, Bologna, 1886.
- Neo-cattolici, II, 214, 220.
- Neclogismi nella poesia, I, 197.
- Neri Filippo (san) (1515-1595), II, 114.
- Nerone, II, 322.
- Newton Isacco (1642-1727), II, 212, 243.
- Niccolini Giovan Battista (1782-1861), II, 357, 359.  
Ed. C. Gargioli, *Opere*, Milano, 1883-1890.
- De Sanctis, *St. della lett. ital. del secolo XIX*, pag. 544. Maria Ostermann, *Il pensiero politico di B. G. N.* Milano, 1900.
- M. Baldini, *Il teatro di G. B. N.* Firenze, 1907.
- Niccolò III (papa), I, 86, 163, 167, 170.
- Niccolò V (papa), I, 290.
- Nina Siciliana, I, 10, 14, 15, 38, 42.  
Borgognoni (Sulla leggenda di questa poetessa), *Studi d'erud. ed. d'arte*, Bologna, 1881.
- Nizzoli Mario (1498-1566), II, 181, 182.
- Nobiltà, I, 23, 25, 44; II, 219, 261, 268, 271, 335.
- Nominalisti, I, 228.
- Normanni, I, 5, 6.
- Notturmo (II) napoletano, I, 305.  
Ed. Mazzatinti e Ire, *Rim. napol. del Quattrocento*, Caserta, 1885.
- Novella, come genere e suo sviluppo, I, 59, 61, 68, 118, 229, 239, 260, 261, 269, 295, 334, 348, 349, 352-356, 361; II, 78, 152.
- Passano, *Bibl. Torino*, 1872. Ed. F. Zambriani, *Novelle delle origini*, Bologna, 1868.
- Novelle orientali, I, 5.
- Novellino (II), I, 60, 61.  
A. D'Ancona, *Del Nov. e delle sue fonti in Studi di crit. e storia lett.*, Bologna, 1912.
- Nuna Pompilio, II, 270.
- O
- Occhi, poesia degli, II, 158.
- Oderisi da Gubbio, I, 176.
- Olimpia (dell'Ariosto), II, 19, 26, 142.
- Olimpici accademici, II, 179.
- Olindo (del Tasso), II, 125, 126, 133, 138, 139.
- Omero, I, 121, 135, 142, 146, 151, 170, 171, 209, 210, 240, 246, 292, 297, 313, 314, 339, 340; II, 3, 16, 20, 27-29, 34, 124-127, 131, 143, 144, 242, 252, 256, 291, 294, 313, 349.  
Braitmaier, *Ueber die Schätzung Homers und Virgils von C. Scaliger bis Herder*, Tübingen, 1886.
- Onesto, I, 34, 42.
- Opera, v. Melodramma.
- Oratorio (Padri dell'), II, 114.
- Orazio, I, 44, 162, 209, 211, 286, 291, 301; II, 1-3, 10, 16, 124, 280, 300, 311.
- Orbioiani Buonaguinta, I, 42.  
Ed. A. Parducci, *Rimatori lucchesi del secolo XIII*, Bergamo, 1906.
- Oreste, II, 321.
- Orfeo (del Poliziano) o suo significato, I, 247, 297-300, 328.
- Organi (degli) Francesco, I, 283.
- Orlandino, orafo, I, 35.
- Origini (periodo delle) v. *Dugento*.
- Oriente, sua conoscenza ed infussi, I, 21, 290; II, 347.
- Orlando, sua varia fisionomia nei poeti italiani, I, 59, 105, 160, 300, 313-319, 339, 340; II, 16-18, 30, 39, 43, 128, 132, 134, 275, 276.
- Orosio, v. Paolo Orosio.
- Orsola Cecchini, comica, II, 152.
- Ossian, II, 291, 294, 317, 354.  
M. Scherillo, *Ossian*, Milano, 1895.
- Ottava (l') o suo sviluppo, I, 242, 243, 245, 255, 259, 277, 299, 301-303, 305, 306, 318; II, 11, 20-22, 26, 141, 332.
- Ottocento (l') e confronti coi secoli che lo precedono, II, 333, 337, 343, 359, 363.  
De Sanctis, *La lett. ital. del sec. XIX*, cit. G. Mazzoni, *l'Ottocento*, Milano, 1901-19... V. Ferrari, *Let. ital. moderna*, Milano, 1901. A. Comandini, *L'Italia nei cento anni del sec. XIX*, Milano, 1901-19...
- Ottusi (Accademia degli), II, 179.
- Ovidio, I, 22, 44, 47, 62, 240, 251, 278, 286, 298, 300, 302, 308; II, 194, 273, 278.
- P
- Padova, I, 73, 97, 98, 290; II, 153, 205, 210, 293.
- Padova (Soula di), II, 221.
- Paganino (del *Decameron*), I, 258.
- Pagano Francesco Mario (1748-1799), II, 293, 309, 327.  
G. Ottone, *M. P. e la tradizione vicchiana*, Milano, 1897. B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, 1912.
- Paisiello Giovanni (1741-1816), II, 288.
- Palamides, I, 260.
- Palermo, I, 5.
- Palermo Francesco, I, 70.
- Palestina, I, 289.
- Palladio Andrea (1518-1580), I, 338.
- Pallavicino Ferrante (1618-1644), II, 245.
- Pallavicino Sforza (card.) (1607-1667), II, 124, 178, 225.
- Panciroli Guido (1523-1599), II, 233.
- Pandolfini-Agnolo, I, 322.
- Panigarola Francesco (1548-1594), II, 117.
- Panormita, v. Beccadelli A.
- Paolo Orosio, I, 69, 115.

- Paolo (San) I, 67, 77, 80, 91, 122, 183.  
 Paolo III (papa), II, 94, 211.  
 Paolo V (papa), II, 223.  
 Papato nello lotto dello spirito europeo, I, 15, 89, 147, 359; II, 44, 72, 94, 114, 115, 117, 182, 211, 213, 216, 223, 241, 258-260, 334, 358.  
 L. Pastori, *Geschichte d. Päpste seit den Ausgang d. Mittelal.* Frib. B. 1894-1898.  
 Papirio, I, 64.  
 Parabosco Gerolamo, I, 347, 348, 353.  
 G. Bianchini, *G. Parabosco*, Venezia, 1905.  
 Paride, I, 247.  
 Parigi (nella letteratura cavalleresca e poi come centro di coltura europea, I, 202; II, 17, 18, 79, 118, 151, 152, 185, 189, 270, 298, 300, 308, 323, 336, 353, 354.  
 Parini Giuseppe (1729-1799), II, 310, 311, 313, 314, 317, 324, 325, 328, 330, 339, 352-355, 359.  
 G. Carducci, *Bibl. Opere*, vol. XIII. Ed. F. Salveraglio, *Odi*, Bologna, 1881. De Sanctis, *N. saggi critici*. G. Carducci, *Storia del Giorno di G. P.* Bologna, 1892.  
 E. Bertana, *Studi pariniani*. Spezia, 1896.  
 Paris, I, 21.  
 Parodia, II, 39, 40.  
 Paruta Paolo (1540-1598), II, 112, 221, 222.  
 A. Mézières, *Études sur les oeuvres politiques de P. P.* Parigi, 1875. P. E. Cornani, *Le dott. polit. di P. P.* Borgamo, 1895. E. Zanoni, *P. P. nella vita e nelle opere*. Livorno, 1904.  
 Pascal Biagio (1623-1662), I, 270; II, 117, 150, 237, 245, 254, 261.  
 Pasquino, I, 358.  
 Passavanti Iacopo (1300-1357), I, 90-94, 98, 117, 228, 268, 295.  
 Passeroni Gian Carlo (1713-1803), II, 310, 313.  
 M. A. Gianl, *G. C. P.* ecc. Tortona, 1904.  
 Pastorale, v. *Idillio*.  
 Patetico (sua evoluzione), II, 295, 296.  
 Patriotismo (apparire del), o del concetto di patria, I, 238; II, 54, 57, 71, 165, 166, 183, 284, 322, 323, 332.  
 Patrizzi Francesco (1529-1597), II, 181, 242.  
 Patroclo, II, 132.  
 Pavia, I, 16.  
 Pedantesco o fidonziano, II, 38.  
 C. Crovato, *G. Scroffa e la poesia pedantesca*. Parma, 1891.  
 Pellegrino Camillo, II, 124.  
 Pellico Silvio (1783-1854), II, 334, 337, 340, 349, 357.  
 Ed. D. Chiattonne, *Mie Prigionie*. Saluzzo, 1907; E. Belforini, Milano, 1907.  
 Pergolese Giovanni Battista (1704-1737), II, 288.  
 Periodo (suo meccanismo e teoria), I, 277-280, 302; II, 41, 62, 93, 121, 287, 289.  
 Persia, II, 53, 71.  
*Persiano (II)*, I, 312.  
 Persio Aulo Flacco, I, 286.  
 Perugia, II, 95.  
 Perugino (Pietro Vannucci detto il) (1446-1524), I, 301.  
 Poruzzi Francesco, I, 283.  
 Pescara (la marchesa di), v. Vittoria Colonna.  
 Pescatore Giovan Battista (m. 1158), I, 340.  
 Petrarca Francesco, I, 37, 39, 40, 209-227, 229, 238, 239, 243, 246, 248, 252, 264, 281, 283, 286, 287, 293, 294, 297, 300, 301, 305, 312, 313, 327, 328, 333-335, 337, 338, 340; II, 1, 2, 12, 22, 25, 50, 76, 97, 103, 104, 114, 118, 119, 121, 122, 129-131, 133, 135-137, 140, 141, 143, 145-147, 161, 170, 180, 190, 316, 323, 333, 340.  
 E. Calvi, *Bibl. Petrarcesca*. Roma, 1904.  
 De Sanctis, *Saggio critico sul P. B. Zumbini*, *Studi sul P. Firenze*, 1895. P. De Nolhac, *P. et l'humanisme*. Parigi, 1907.  
 G. Pinzi, P. Firenze, 1891. P. Hazard, *Étude sur la latinité de P. in Mélanges d'Archéol. et d'Hist.*, vol. XXIV.  
 Africa, I, 210, 211, 231, 285, 289.  
 Ed. Corradini, Padova, 1874. A. Carlini, *Studio sull'Africa*. Firenze, 1902.  
 Canzoniere, I, 50, 55, 207-227, 230, 233, 250, 261.  
 Ed. G. Mestica, Firenze, 1896; G. Salvo-Cozzo, Firenze, 1904.  
*Trionfi*, I, 15, 26, 219, 225, 308; II, 11, 138.  
 Ed. C. Appel. Halle a S., 1901.  
 Petrarchismo, I, 288, 305, 341, 346, 347, 356; II, 3, 10, 46, 84, 146, 147, 159, 198, 286.  
 A. Graf, *Petrarchismo e antipetrarchismo nel Cing.* in *Attraverso il Cing.* Torino, 1888. I. Vianey, *Le pétr.*, ecc. Montpellier, 1909.  
 Piagnoni, I, 329, 331.  
 Piccolomini Alessandro (1508-1578), II, 242.  
 Picinni Niccolò (1728-1800), II, 288.  
 Pico della Mirandola Giovanni (1463-1494), I, 290, 293, 304, 337, 359; II, 242, 253.  
 F. Calori Cesis, *G. P. d. M.* Bologna, 1872.  
 V. De Giovanni, *G. P. d. M. nella storia del Rinasc. e della lit. in Italia*. Palermo, 1894.  
 Pietro (san), I, 67, 143, 190, 198, 199, 204, 317.  
 Pilato Leonzio, I, 253, 256.  
 Pilos, I, 235.  
 Pindaro, II, 3, 164, 169.  
 Pindemonte Giovanni (1751-1812), II, 350.  
 Ed. G. Biadego, Bologna, 1883. G. Pugliesi, *G. P. nella lett. e nella storia*. Milano, 1905.  
 Pindemonte Ippolito (1753-1828), II, 279, 331-333, 350, 354.  
 S. Gini, *Vita e studio critico delle opere di I. P.* Como, 1899. S. Peri, *I. P.* Rocca San Caselano, 1904.  
 Pio I (papa), I, 199.  
 Pio VII, (papa), II, 343.  
 Piramo, I, 21, 353.  
 Pirro Rocco (1577-1651), II, 234.

- Pisa, I, 16; II, 94, 96, 207.
- Pistoia, I, 16, 100, 165; II, 359.
- Pitagora, I, 64; II, 185, 192, 206, 243.
- Platina (Bartolomeo Sacchi, detto il) (1421-1481), I, 290.  
Luzio e Renier, *Il Platina e i Gonzaga*, *Giornale st. d. Lett. Ital.*, vol. XIII, 430.
- Platone, I, 24, 36, 41, 62, 64, 117, 208, 290, 322; II, 131, 150, 151, 181, 182, 185, 188, 196, 217, 239, 242, 243, 245-247, 251, 255.
- Platonismo nella nostra letteratura, specie nella dottrina dell'amore, I, 24, 37, 212, 214, 223, 229, 238, 288, 305, 307, 341, 357; II, 3, 52, 239, 246, 253.  
G. Thomas, *Michel-Ange poète. Étude sur l'expression de l'amour platonique*, ecc. Parigi, 1892. R. Bonghi, Pref. alla traduz. del *Convito*.
- Plauto Marco Accio, I, 253, 281; II, 1, 4, 11, 76, 78, 109, 151, 300.
- Plinio Caio Secondo, I, 209; II, 97, 176.
- Plutarco, II, 311, 315, 326.
- Pluto, I, 156.
- Poeta, sua differenza dall'artista o dal filosofo; poesia e sua natura, I, 24, 26, 37, 41, 48, 53-55, 58, 136, 172, 201, 214, 218, 226, 338; II, 12, 20, 47, 83, 104, 128, 157, 187, 276, 288, 304, 312, 326, 333.
- Poetica, evoluzione del « codice della poesia », I, 20, 25, 87, 124, 125, 131, 140, 235; II, 124, 151, 154, 273, 348.
- Polinno del Bruno, II, 190, 191, 196, 206, 208.
- Politica, come sentimento e come scienza, I, 109, 134, 238; II, 68, 87, 324.  
V. Rossi, *Della libertà nella nuova lirica toscana dopo il 1300*, Bologna. F. Cavalli. *La scienza polit. in Italia*, Venezia, 1873.
- Poliziano (Angelo Ambrogini, 1454-1494), I, 32, 259, 282, 293, 297-304, 306-308, 310-312, 316, 321, 322, 324, 326-330, 336-338, 349, 341, 356, 360; II, 11, 13, 20, 21, 41, 135, 141, 142, 153, 170, 171. *Stanze*, I, 328; II, 143, 159.  
*Orfeo*, I, 297-300; II, 161, 180.  
Ed. G. Carducci, *Stanze, Orfeo, Rime*, Bologna, 1912; I. Del Lungo, *Prose volgari*, Firenze, 1867.
- Pompeo, I, 59; II, 39.
- Pompeo romano (II)*, I, 312.
- Pomponazzi Pietro (1462-1524), I, 331, 356-359; II, 15, 35, 205.  
F. Fiorentino, *P. P.*, Firenze, 1868.
- Pontano Giovanni (1426-1503), I, 290, 292, 293, 301, 321, 331; II, 135, 153.  
C. M. Tallarigo, *G. P. e i suoi tempi*, Napoli, 1874.
- Popolo (sue attitudini poetiche ed intellettuali), I, 31, 33, 310, 317, 318; II, 52, 219, 287, 305, 306.  
A. D'Ancona, *La poesia popolare in Italia*, Livorno, 1873. Ed. G. Carducci, *Cantilene e ballate*, Pisa, 1871. Ed. poesie popolari del Mezzogiorno: *Uragus Sicilia*, *Bibl. St. di Lett. Ital.*, Bergamo.
- Porpora Nicolò (1685-1767), II, 276.
- Porretto (II), II, 42, 43.
- Porta Carlo (1776-1821), II, 350.  
Ed. R. Barbiera, Firenze, 1887. A. Momiigliano, *C. P. Profili*, Genova.
- Porta (Della) Gian Battista (1538-1615), II, 207, 223.  
Ed. V. Spampinato, *Commedie, Scrittori d'Italia*, Bari.
- Porto (da) Luigi (1485-1529), I, 345, 347.  
G. Brognoligo, *Not. della vita e delle opere di L. d. P.*, Bologna, 1893. G. Chiarini, *Romeo e Giulietta*, Firenze, 1906.
- Portoreale, I, 261.  
C. A. Sainte-Beuve, *Port Royal*, Parigi, 1888-91.
- Porzio Simono (1497-1554), I, 357.
- Posa (marchese di) (dello Schiller), II, 217.
- Possevino Antonio (1534-1611), II, 234.
- Poureaugnac (del Molière), II, 111.
- Prati Giovanni (1814-1884), II, 362.  
De Sanctis, *Saggi critici* (per l'Armando e il Satana e le Grazie), G. Carducci, *G. P. Opere*, vol. II. E. Canderani, *Attività politica di G. P.*, Firenze, 1903. C. Giordano, *G. P.*, Torino, 1907.
- Primasso (del *Decameron*), I, 264.
- Probabilismo, II, 230.
- Progresso (quando appaia l'idea del), II, 87, 319, 333, 344, 345, 347, 355, 356, 359, 360.  
J. Delvaille, *Essai sur l'histoire de l'idée du progrès*, ecc. Parigi, 1910.
- Prometeo, I, 162; II, 213.  
A. Graf, *Prometeo nella poesia*, Torino, 1898.
- Propaginati (Accademio del), I, 342.
- Prosa e suo sviluppo, I, 95, 97, 280, 327, 332, 360-362; II, 47, 48, 50, 64, 65, 83, 109, 120; v. Periodo.
- Proudhon Pietro Giuseppe (1809-1865), II, 362.
- Provenza, I, 21.
- Provenzale (letteratura), I, 111; II, 160.  
A. Restori, *Lett. provenz.*, Milano, 1891.  
S. De Benedetti, *Gli studi provenz. in Italia nel Cinq.*, Torino, 1911.
- Psiche e Amore (mito di), II, 142.
- Pucci (card.) Antonio (m. 1544), II, 227.
- Puccio (frate del *Decameron*), I, 268.
- Puffendorf Samuele (1632-1694), II, 238, 245.
- Pulci (Famiglia), I, 109.
- Pulci (fratelli), I, 304.
- Pulci Luigi (1432-1484), I, 308, 316-321, 328, 329, 331, 336, 345, 347, 350, 353, 356, 357; II, 5, 12, 28, 36, 43, 44, 47, 163, 305.  
Ed. G. Volpi, Firenze, 1904. F. Momiigliano, *L'invole e il riso di L. P.*, Rocca San Casciano, 1906.
- Purgatorio di San Patrizio (II), I, 88.  
A. D'Ancona, *I precursori di Dante*, Firenze, 1874.
- Puristi, II, 349.

Q

Quadrio Saverio (1695-1756), II, 290.  
 Quattrocento (il) fisionomia o confronti,  
 I, 88, 323, 328, 331, 334, 341.  
 V. Rossi, *Il Quattrocento*. Milano, 1900.  
 Ph. Monnier, *Le Quattrocento*. Parigi, 1901.

Querno Camillo (1470-1530), v. Archi-  
 poeta.  
 Quinet Edgardo (1803-1875), I, 148.  
 Quintiliano, I, 209, 292; II, 104.

R

Rabelais Francesco (1483-1553), I, 272;  
 II, 42, 111, 123.  
 Rachel (Elisabetta Félix detta) (1821-  
 1858), II, 356.  
 Racine Gio. (1639-1699), II, 117, 277, 315.  
 Raffaello Sanzio (1483-1520), I, 47, 232,  
 327, 329, 338, 339; II, 30, 168.  
 Raggiati (Accademia dei), I, 342.  
 Rappresentazione della Passione, I, 73.  
 Rappresentazione del Nostro Signore  
 Gesù Cristo, I, 73.  
 Rappresentazione del Sacrificio d'A-  
 bramò, I, 83.  
 Rappresentazione d'uno Monaco che andò  
 al servizio di Dio, I, 74, 75, 117.  
 Rappresentazioni liturgiche, I, 71.  
 Rappresentazioni sacre, I, 71, 73-75, 89,  
 90, 116, 294, 296, 312; II, 109.  
 P. Emilia di Giudici, *Storia del teatro  
 in Italia*. Firenze, 1869. A. D'Ancona,  
*Origini del teatro italiano*. Torino, 1891.  
 A. D'Ancona, *Raccolta di sacre rappresen-  
 tazioni*. Firenze, 1872.  
 Ravenna, I, 16; II, 96, 104.  
 Raynal Guglielmo (1713-1796), II, 270.  
 Razionalismo II, 214, 220.  
*Reali di Francia (I)*, I, 59, 248.  
 Ed. Vandelli, Bologna, 1802. P. Rajna,  
*Ricerche intorno ai R. di F. Bologna*, 1872.  
 Realismo nell'arte, I, 334; II, 42, 294, 361.  
 Redi Francesco (1626-1698), II, 161, 212.  
 G. Imbert, *Il Ditirambo di F. R.* Città  
 di Castello, 1890. E. Paolini, *Il Bacco in  
 Toscana*, ecc. Napoli, 1905.  
 Religione o sentimento religioso, I, 27,  
 28, 230, 238, 244, 287, 326, 359; II, 57,  
 131, 132, 150, 161, 177, 201, 203, 215,  
 222, 330, 338, 340, 361.  
 E. Gebhart, *L'Italie mystique, histoire  
 de la renaissance, relig. au moyen âge*. Pa-  
 rigi, 1890. C. Dejob, *La foi religieuse en  
 Italie au XII<sup>me</sup> siècle*. Parigi, 1906.  
 Religiosa (materia) nell'arte, I, 31, 62,  
 69, 70; II, 340.  
 Reggio, I, 16, II, 2.  
 Renan Ernesto (1823-1892), II, 362.  
 D. De Roberto, *R.* Torino, 1911.  
 Riccioli Gio. Battista (1583-1671), II, 233.  
 Richardson Samuele (1689-1761), II, 294.  
 Riforma (confronto tra la) e la vita  
 italiana, I, 232, 269, 270, 328, 336, 359,  
 360, II, 15, 37, 46, 82, 94, 114-116, 182,  
 183, 222, 223, 235, 237, 253.  
 E. Masi, *La riforma in Italia; Vita  
 ital. del Cing.* Treves, 1894.  
 Rimini, I, 321.

*Rinaldo (II)*, I, 312.  
 Rinaldo (suoi lineamenti nella poesia  
 cavalleresca italiana), I, 59, 260, 314,  
 316, 318, 321, 339; II, 17, 18, 24, 26,  
 32, 33, 39, 127, 131-134, 142, 144.  
 Rinascimento e suoi aspetti di Risorgi-  
 mento e di Rinascimento, I, 209, 289,  
 298, 362; II, 12, 13, 27, 29, 54, 60, 76,  
 135, 182, 213, 242, 258, 292, 312, 335,  
 339, 347-349, 358.  
 E. Gebhart, *Les origines de la R.* Pa-  
 rigi, 1879. L. Geiger, *Rinasc. e Uman.*  
 Milano, 1891. Volgt, *Il primo secolo del-  
 l'Umanesimo*. Firenze, 1897. Burekhardt,  
*La civiltà del Rinasc. in Italia*. Firenze,  
 1899. G. Carducci, *Per il rinascimento e il  
 classicismo. Opere*, vol. II. W. Pater, *Ri-  
 nascimento*. Napoli, 1912.  
 Rinieri da Corneto, I, 157.  
 Rinier Pazzo, I, 157.  
 Rinascimento, v. Rinascimento.  
 Ripigliata, I, 311; II, 180.  
 Risorgimento, v. Rinascimento.  
 Rispetto, sua differenza dalla laldia, I, 295.  
 Ristori Adelaide (1822-1906), II, 356.  
 Ristoro d'Arezzo, I, 64.  
 Ed. G. Analdi, Napoli, 1888. L. Cuccer-  
 ullo, *La campos. del mondo di R. d'Ar.*  
 Torre Annunziata, 1900.  
 Rivoluzione francese, II, 258, 260, 271,  
 331, 335, 337-340, 344, 345, 355, 361.  
 P. Hazard, *La Révolut. franc. et les  
 lettres italiennes*. Parigi, 1911.  
 Roberti Giambattista (1719-1796), II, 234.  
 L. Rossi, *Della vita e degli scritti di  
 G. B. R.* Padova, 1906. A. Cellucci, *Un  
 voligrafo del Settecento*. Napoli, 1908.  
 Roberto d'Angiò, I, 144, 234, 335.  
 Roberto Guiscardo, I, 260.  
 Robespierre Massimil. (1759-1794), II, 334.  
 Robinson Crusoe (1719), di Daniele de  
 Foè (1660-1731), II, 294.  
 Rocca (Famiglia), II, 242.  
 Rodomonte, I, 316; II, 18, 19, 33, 132.  
 Rolli Paolo (1687-1765), II, 274.  
 Ed. G. Carducci, *Poeti erotici del Sett.*  
 Firenze, 1868. I. Luisi, *Un poeta edit. del  
 Settec.* In *Miscellanea Mazzoni*, vol. II, 255.  
 Roma antica e suo infusso, I, 1, 10, 114,  
 118, 123, 163, 209, 210, 211, 235, 246, 289,  
 299; II, 49, 56-61, 71, 73, 76, 90, 102,  
 163, 315, 323.  
 F. Novati, *L'influsso del pensiero latino*,  
 ecc. Milano, 1899. A. Graf, *Roma nella  
 memoria*, ecc. Torino, 1883.  
 Roma medioevale o moderna, sua fiso-  
 nomia nello svolgimento delle lettere,



- i, 73, 88, 94, 101, 189, 293, 313, 320, 321, 334, 341-343, 347; II, 7, 9, 10, 46-48, 51, 72, 77, 78, 96, 97, 110, 112, 117, 152, 163, 205, 207, 209, 210, 233, 238, 245, 276, 293, 298, 315, 339.
- Romagna, II, 8, 72, 336.
- Romagnosi Gian Dom. (1761-1835), II, 350.
- A. Crespi, *Vita di G. D. R. Monza*, 1907.
- Romanticismo, II, 335, 339, 341, 349-353, 357, 358, 362.
- A. Farinelli, *Urom in Germania*, Bari, 1911.
- L. Robeechl, *Saggio di una bibliog. sulla questione classico-romantica*, Milano, 1875.
- J. Luchaire, *Essai sur l'évolution intell. de l'Italie de 1815 à 1830*, Parigi, 1910.
- G. Muoni, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Milano, 1906.
- Romanzo cavalleresco e moderno, I, 21, 60, 61, 69, 118, 229, 239, 253, 260, 269, 312, 313, 325, 340, 361; II, 348.
- Melzi e Tosi, *Bibl. del rom. di cav. italiani*, Milano, 1865; A. Albertazzi, *Il Romanzo*, Milano, 1902.
- Romolo, II, 73.
- Roncioni R., II, 233.
- Rosa (descrizione della) in vari momenti della poesia italiana, I, 32, 307; II, 21, 141, 142, 171, 172.
- Rosa Salvatore (1615-1673), II, 162, 309, 312.
- Ed. G. A. Cesareo, Napoli, 1892. E. Fanciuclacel, *L'op. sat. di S. R. Venezia*, 1905.
- Rosmini Serbatì Antonio (1797-1855), II, 350, 356.
- Miscellanea, Per A. Rosmini nel Primo Centenario dalla nascita*, Milano, 1897.
- F. Palhorès, R. Parisi, 1909.
- Rossini Gioacchino (1792-1868), II, 356.
- Rota Berardino (1508-1575), I, 335.
- C. M. Tallarigo, B. R. Napoli, 1883.
- Rousseau Gian Giacomo (1712-1778), II, 257, 258, 266, 269, 277, 294, 295, 308, 315, 327, 338.
- J. Texte, J. J. R. et les origines du cosmopolitisme litt. au XVIII siècle, Parigi, 1895.
- Rucellai Bernardo (1449-1514), II, 304.
- Rucellai Giovanni (1475-1525), I, 336, 341.
- Ed. G. Mazzoni, Bologna, 1887.
- Rucellai Orazio (detto l'Imperfetto) (m. 1674), II, 209.
- Traboschi, vol. VIII, lib. I, cap. III.
- Ruggeri (arcivescovo), I, 168.
- Ruggeri di Loria, I, 246.
- Ruggero, I, 340; II, 16, 18, 19, 33, 142.
- Ruggero di Palermo, I, 7.
- Ruggieri, pugliese (Uggeri di scr. Apugliese), I, 11.
- De Bartholomæus, *Rime antiche senesi*, Roma, 1892.
- Rustico di Filippo, I, 35, 36, 43.
- Ed. F. Federici, Bergamo, 1905.
- Ruzzante (Beolco detto il), II, 1, 152.
- Sabadino degli Arienti, I, 347.
- Sacchetti Franco (1335-1400), I, 282-288, 310, 313, 316, 324, 331, 336, 347, 350, 356; II, 5, 28, 47.
- Ed. parziale G. Carducci, *Rime*, Firenze, 1862. E. Gebhart, *Conteurs florentins*, Parigi, 1901. L. di Francia, *F. S. novelliere*, Pisa, 1903.
- Sacchi Antonio, II, 298.
- Sacripante, II, 18, 19, 24, 32, 33.
- Saladino, I, 5, 9, 21; II, 39, 190.
- G. Parisi, *La leggenda di Saladino*, Firenze, 1895.
- Saladino (del Decameron), I, 264.
- Salerno, I, 347.
- Salerno (principio di), II, 148.
- Sallustio, I, 64, 96.
- Salomone, I, 67.
- Saltarelli Lapo, I, 104, 108, 109.
- Salviati Leonardo (1540-1589), II, 93, 103, 126.
- Salvini Anton Maria (1653-1720), II, 179, 242.
- C. Cordaro, A. M. S. Piacenza, 1906.
- San Casciano, II, 47, 75.
- Sancio Pansa, I, 163, 267, 319; II, 9.
- Sannazzaro Jacopo (1458-1530), I, 290, 330, 331, 333, 335, 357; II, 37, 38, 143, 151.
- Ed. M. Scherillo, Torino, 1888. F. Torraca, *La materia dell'Arcadia*, Città di Castello, 1888. E. Percopo, *La prima imitaz. del Sann.*, Napoli, 1894.
- Sanseverino (Famiglia), I, 335.
- Sansovino Francesco (1521-1586), I, 251.
- Ed. G. Zonta, *Rugionamenti, Scrittori d'Italia*, Bari.
- Sanuto Marino (1466-1535), I, 98.
- Sanzio R., v. Raffaello.
- Saracini, I, 9, 21, 36, 70.
- Sarcasmo, I, 166, 167, 198; II, 313, 324.
- Sarpi Paolo (1552-1623), II, 114, 173, 224-228, 231, 238, 261, 262, 338.
- A. Pascolato, *Fra P. S. Milano*, 1893.
- Ed. *Scritti filosofici inediti in Cultura dell'anima*, Lanciano.
- Sarro Domenico, II, 278.
- Sarzana, I, 18, 42.
- Sassetti Filippo (1540-1588), II, 234.
- M. Rossi, *Un lett. e mercante fiorentino*, Città di Castello, 1889. S. Ferrara, *Un mercante del sec. XVI*, Novara, 1906.
- Sasso Panfilo, I, 305.
- Salana, v. Lucifero.
- Satira, II, 10.
- Saul (dell'Alfieri), II, 318, 319, 354.
- Sauli (Famiglia), I, 335.
- Savona, II, 163, 315.
- Savonarola Gerolamo (1452-1498), I, 328, 329, 331, 333, 350, 359; II, 49, 51, 52, 55, 73, 84, 114, 117, 203.
- P. Villari, *La Storia di G. Savonarola*, Firenze, 1887-1888. A. Galletti, S., *Profilo*, Genova.
- Scala (Della) Can Grande, I, 264.
- Scala Flaminio, II, 152.
- Scala Orsola, II, 152.



- Scali (Famiglia degli), I, 106.  
 Scali Manetto, I, 109.  
 Scaligero Giulio Cesare (1484-1558), I, 336, 357.  
 Scaruffi Gaspare, II, 233.  
 Scetticismo, II, 238, 260, 269, 334, 348, 360.  
 Schelling Federico (1775-1854), II, 234, 353.  
 Schiller Federico (1759-1805), I, 189; II, 217, 346, 350, 351, 353.  
 L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*. Milano, 1912.  
 Schlegel Aug. Gugl. (1767-1845), II, 351.  
 Schlosser Feder. Cristof. (1776-1861), I, 188.  
 Scienza (origini e sviluppi della) moderna, I, 322, 360; II, 15, 28, 85, 162, 204, 213, 247, 257, 272.  
 Scienza medievale e suoi rapporti colla poesia, I, 22, 24, 35-37, 39, 44, 49, 65, 67, 119, 291.  
 Scioppio Gaspare (1576-1649), II, 203.  
 Scolastici, loro linguaggio e procedimenti, I, 186, 201, 202, 209, 210, 229, 238, 279, 292, 328, 359; II, 12, 44, 53, 61, 62, 85, 195, 208, 226, 228, 339.  
 Seoto Duns (m. 1308), II, 44.  
 Sebastiano da Pesaro, II, 101.  
 Segneri Paolo (1624-1694), II, 176, 177, 310.  
 Segni Bernardo (1504-1558), II, 112.  
 Seicento, seicentismi e concetti, I, 11, 348; II, 107, 108, 145, 158, 160, 168, 169, 173, 185, 187, 205, 272, 273, 318, 338, 340, 352.  
 A. Belloni, *Il Seicento*. Milano, 1899.  
 G. Mestica, *Gli svolg. del pens. ital. nel Seic.* Palermo, 1893.  
 M. Cremonini, *Il Seicentismo*. Milano, 1902.  
 A. Belloni, *Vita e lett. nell'Italia del Seicento*. Napoli, 1906.  
 Selva (il simbolo della), I, 57; II, 134, 144, 253.  
 Selvaggia (di Cino da Pistoia), I, 37, 230.  
 Semprobene, I, 34, 48.  
 Seneca, I, 209; II, 131, 318.  
 Sensualità, sua differenza dalla volontà e suoi rapporti coll'idillico o il comico, I, 241, 254, 275, 276, 281, 282, 288, 293, 301, 303, 309, 330, 331, 347, 356; II, 157, 174, 177.  
 Sentimento, come facoltà artistica e nelle sue differenze dalla sensibilità e dal sentimentale, I, 274, 275, 279; II, 27, 135, 296.  
 Sentimentalismo, quando appaia, II, 136, 294.  
 Serafino de' Ciminelli Aquilano (n. 1466), I, 305.  
 Ed. M. Menghini. Bologna, 1896.  
 F. Flaminio, *Un virtuoso del Quattrocento in Nuova Ant.*, 1897.  
 Serie (apparire della) invece del sillogismo, II, 61-63, 67, 139, 195, 362.  
 Serietà (nell'intendero la vita e nella pratica dell'arte), I, 13, 52, 133, 206, 219, 221, 222, 228, 237, 252, 281, 338, 339, 352; II, 12, 16, 34, 52, 54, 69, 84, 85, 132, 171, 281, 289, 323, 328, 363.  
 Serra Antonio, II, 233.  
 Sestini Bartolomeo (1792-1822), II, 356.  
 Settecento, II, 272, 293, 304, 307, 318, 320, 333, 337, 338, 340, 347, 349, 351.  
 Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*. Milano, 1882.  
 E. Masi, *Farrucche e sanculotti nel sec. XVIII*. Treves, 1886.  
 C. Tivaroni, *L'Italia prima della rivoluzione francese*. Torino, 1888.  
 M. Landau, *Geschichte d. ital. Liter in achtzehnt. Jahrhund.* Berlino, 1889.  
 T. Concari, *Il Settecento*. Milano, 1899.  
 A. Donati, *Poeti minori del Settecento, Scrittori d'Italia*. Bari. E. De Marchi, *Lettere e letterati ital. del sec. XVIII*. Milano, 1882.  
 Shakespeare G., I, 139, 170, 348; II, 79, 111, 123, 148, 151, 154, 163, 289, 306, 307, 318, 322, 349, 351.  
 G. Chiarini, *Studi Shakespeariani*. Livorno, 1896.  
 T. Carlyle, *Dante e S.* Firenze, 1896.  
 Siciliani, I, 1-16, 20, 38.  
 Scandone, *Notizie*, ecc. Palermo, 1904.  
 A. Gaspari, *La scuola poetica siciliana*. Livorno, 1882.  
 G. A. Cesareo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi*. Catania, 1899.  
 G. Pitre, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia in Romania*, vol. XIII, 301.  
 G. Paris, *La Sicile dans la littérature française, in Romania*, vol. V, 110.  
 Siona, I, 16.  
 Sigonio Carlo (1524-1584), II, 233.  
 Sillogismo, I, 38, 124, 279, 360; II, 53, 61, 62, 198, 208, 235, v. Serie.  
 Simbolismo, I, 328, 359; II, 53.  
 Sinone (dell'*Inferno*), I, 163, 164.  
 Siria, I, 235.  
 Siri Vittorio (1608-1685), II, 234.  
 Sismondi (de) Sismondo (1773-1842), II, 350.  
 Sisto I (papa), I, 199.  
 Smarriti (Accademica degli), I, 342; II, 179.  
 Smirne, I, 235.  
 Smith Adamo (1723-1790), II, 258.  
 Socino (Lelio Sozzini detto) (1525-1562), II, 116.  
 Sociologia o sue prime apparizioni, II, 217, 221.  
 Socrate, I, 64; II, 195, 196, 220.  
 Soderini (card.) Francesco (m. 1523), II, 227, 228.  
 Soderini Pier, I, 108; II, 70.  
 Soffredi del Grazia, I, 63.  
 Sofocle, II, 149, 272, 273, 277, 279.  
 Sofronia (del Tasso), II, 125-127, 133, 138, 139, 143.  
 Solleciti (Accademia dei), II, 179.  
 Solimano (del Tasso), II, 137, 140.  
 Solimano (sultano), II, 98.  
 Solone, I, 235; II, 251, 270.  
 Somaschi (Congregazione dei), II, 114.  
 Sonetto, I, 305; II, 332, 358.  
 L. Biadene, *Morfologia del sonetto*. (Studi di filol. romanza, vol. IV). Borgognoni, *Il sonetto*, in *Nuova Ant.* 1879.  
 Sordello (1180-1225), I, 176-177, 188.  
 Spagna (La), II, 35.  
 Spagna, spagnolismo e antispagnolismo

- in Italia, I, 21; II, 8, 15, 43, 76, 116, 117, 210, 211, 216, 221, 223, 336, 355.  
 F. D'Ovidio, *Secentismo o spagnolismo in Nuova Ant.*, 1882. V. Clan, *L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli in Italia*. Torino, 1896. B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*. Roma, 1896. V. Clan, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*. Torino, 1896.  
 Speroni Sperone degli Alvarotti (1500-1588), I, 335, 340, 347, 357; II, 93, 118, 120-122, 124, 125, 163.  
 A. Fano, S. S. Padova, 1909.  
 Sparviere (sonetto dello), I, 14, 15.  
 Spinelli Matteo da Giovenazzo (1230-1268), I, 59.  
 B. Capasso, *I diurnali di M. d. G. Firenze*, 1895-96. (I Diurnali non sono autentici).  
 Spini (Famiglia degli), I, 106.  
 Spinosa Benedetto (1632-1677), II, 200, 204, 239, 257.  
 Spirito, nel comico, I, 274, 315; II, 303.  
 Spiritualismo, I, 37, 216; II, 334, 351.  
 Staël (de) Holstein Anna (1766-1817), II, 335, 353.  
 Stampa Gaspara (1523-1554), I, 333.  
 A. Borzelli, G. S. Napoli, 1888. A. Graziani, G. S. e la *tipica del Cinq.* Torino, 1899.  
 L. di S. Giusto, G. S., *Profili*. Genova.  
 Stampa (invenzione della) o stampa periodica, II, 15, 233, 234, 244, 293, 349.  
 L. Piccioni, *Il giornalismo letterario in Italia*. Torino, 1894.  
 Stazio, I, 143, 176, 177, 182, 240, 248, 283, 300, 301.  
 Valmaggi, *La fortuna di Stazio nella tradizione letteraria latina e bassolatina*. Torino, 1893.  
 Stefano (beato) I, 86.  
 Stefano (Santo), I, 174.  
 Stella, sacra rappresentazione, I, 294.  
 Stigliani Tomaso (1545-1625), II, 163.  
 M. Menghini, *T. Stigliani*. Modena, 1892.  
 Stile, sua natura, I, 211; II, 41, 107, 293, 295, 317.  
 Stil novo, I, 42.  
 Ed. E. Rivaita, Venezia, 1906. G. Salvadori, *Il problema storico dello stil nuovo*. N. Antol., 1896. K. Vossler, *Die philos. Grundlagen zum süßen neuen stil*. Eidelberga, 1904. G. Bertoni, *Lo stil nuovo*. Bergamo, 1907.  
 Stoici, II, 217.  
 Storditi (Accademia degli), II, 179.  
 Storia (concetto della) suo sviluppo e sua filosofia, I, 97, 360; II, 58, 59, 78, 79, 87, 194, 233, 318, 342-344, 346, 357.  
 Strada (Da) Zanobi, I, 283.  
 Strada Famiano (1572-1649), II, 234.  
 Straparola Gian Francesco da Caravaggio (m. 1557), I, 347-349, 353-355.  
 Ed. E. Rua, *Le piac. notti*. Bologna, 1899.  
 Strauss Davide Federico (1808-1874), II, 353.  
 Strozzi Pietro, II, 101.  
 Suarez Francesco (1548-1617), II, 239, 242.  
 Sublime (II), I, 153, 155.  
 Sulmona, I, 235.  
 Summonte, II, 233.  
 Svevi (Casa degli), I, 10, 15, 21.  
 Svizzeri, II, 72.

## T

- Tacito Caio Cornelio, II, 50, 63, 162, 245, 246, 322.  
 F. Ramorino, *Cornelio Tacito nella storia della cultura*. Firenze, 1897.  
 Taddeo, medico, I, 110.  
 Taglioni Maria (1804-1884), II, 356.  
 Taide, I, 161, 170.  
 Tancredi (del Decameron), I, 265, 268, 275, 280, 355; II, 14.  
 Tancredi (del Tasso), II, 135, 138-140, 144, 146-148.  
 Tansillo Luigi (1510-1568), II, 184, 185, 213.  
 G. Rosalba, *Nuovi doc. per la vita di L. T. Napoli*, 1903. Ed. F. Fiorentino, *Liriche*. Napoli, 1882. Ed. F. Flamini, *Egloga e poemetti*. Pisa, 1888.  
 Tanucci Bernardo, (1698-1783), II, 356.  
 Tarsia (di) Galeazzo (1450-1513), I, 333, 335.  
 S. De Chiara, G. d. T. Cosenza, 1885.  
 A. Emanuele, G. d. T. Taranto, 1908.  
 Tartufo, I, 227; II, 81, 111.  
 Tasso Bernardo (1493-1569), I, 334, 336, 339, 340; II, 98, 124, 134.  
 F. Pintor, *Dalle liriche di B. T.* Pisa, 1899. U. Scotti Bertinelli, *La composiz. dell'Amadigi*. Pisa, 1906.  
 Tasso Torquato (1544-1595), I, 28, 44, 189, 197, 241; II, 22, 112-152, 156-158, 160, 163, 169, 170-172, 175, 178-181, 185, 222, 233, 253, 273, 274, 278, 281, 285, 288, 309, 315, 316, 319, 346.  
 Gerusalemme liberata, I, 142, 242, 243.  
 Gerusalemme conquistata, II, 127.  
 Aminta, II, 141, 148, 149, 153, 166, 178, 198.  
 Dialoghi, II, 150, 151.  
 Ed. A. Solerti, *Gerusalemme liberata*. Firenze, 1895-96. A. Solerti, *Discorsi*. Torino, 1896. A. Solerti, G. Mazzoni, G. Carducci, *Rime e opere minori in versi*. Bologna, 1891-98. A. Solerti, *Vita di T. T.* Torino, 1895 (3 vol.). G. Carducci, *Studi sul T. Opere*, vol. XV. G. di Niscia, *La Gerus. conquistata*. Bologna, 1889. U. Renda, *Il Torrismondo*. Teramo, 1906. F. Falco, *Dott. filosofiche di T. T.* Lucca, 1895. — Per l'infusio: A. Belloni, *Gli epigoni della G. L. Padova*, 1893.  
 Tartarotti Girolamo (1706-1761), II, 240.  
 Tassoni Alessandro (1565-1635), II, 161, 163.  
 G. Rossi, *Saggio di una bibl. del T.* Bologna, 1908. V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*. Modena, 1906. *Miscellanea tassoniana*. Bologna-Modena, 1908.  
 Tavola rotonda, I, 5, 9, 59, 260, 313.  
 G. Malavasi, *La materia del ciclo bretone in Italia*. Bologna, 1903. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del M. E.*



- Torino, 1898. Ed. *Documenti minori della epopea bretone in Italia*, Bibl. St. d. Lett. Ital. Bergamo.
- Tavola rotonda (La)**, I, 312.  
Ed. F. L. Polidori, Bologna, 1864.
- Teatini, II, 114.
- Telesio Bernardino (1482-1534), II, 181, 185, 206, 207, 209, 214, 215, 309.  
F. Fiorentino, *B. T. Firenze*, 1872-74.  
E. Trollo, *B. Telesio, Profili*, Genova.
- Teluccini Mario (detto il Bernia), I, 340.
- Teocrito, I, 300, 301, 303; II, 3.
- Teofrasto, I, 64.
- Terenzio Publio Afro, I, 209, 242; II, 1, 4, 11, 76, 109, 151, 154, 300.
- Terzina e suo sviluppo, I, 259, 301; II, 11, 332.
- Tesauro Emanuele, II, 233.
- Teseo, I, 247; II, 39, 73.  
Ediz. P. Savi Lopez, *Storie tebane in Italia*, Bergamo, 1905.
- Teseo (II)**, I, 312.
- Tesoro (il titolo di)**, I, 90, 118.
- Tibaldeo A. (1463-1537), I, 305.
- Tieck Luigi (1773-1853), II, 351.
- Tiepoli Giovanni, capitano, II, 99.
- Tiraboschi Gerolamo (1731-1794); II, 290.
- Tisbe, I, 21, 353.
- Tita (madre dell'Aretino), II, 95.
- Tito (del *Decameron*), I, 263, 268, 275, 281.
- Tito Vespasiano, II, 277, 283.
- Tiziano Vecellio (1477-1576), I, 338; II, 99, 100, 103, 105, 106.
- Todi, I, 16, 25.
- Todi (l. da), v. Iacopone.
- Tolomei (de') Pia, I, 177, 178.
- Tolomeo, I, 36.
- Tolosa, II, 185.
- Tommaso Nicolò (1802-1874), II, 350.  
De Sanctis, *St. della lett. ital. nel secolo XIX*, Ed. E. Vercè, *Lettere, Il primo esilio*, Milano, 1904. Ed. G. Manni, *Poesie*, Firenze, 1902. M. Lazzari, *L'anima e l'ingegno di N. T.*, Roma, 1911.
- Tommaso da Gaeta (card.), II, 227.
- Tommaso (San) d'Aquino (1225-1274), I, 22, 25, 36, 41, 62, 114, 120, 129, 198, 278, 291; II, 44, 215, 216.
- Torino, II, 293, 336.
- Torricelli Evangelista (1608-1647), II, 212.  
Ed. E. Vassura, *Opere*, Faenza, 1908.
- Torrignano (maestro), I, 18.
- Torsi, I, 4; (Concilio di Tours, 813).  
Hefele, *St. dei conc.*, vol. V, 187.
- Torti Giovanni (1774-1852), II, 350.  
E. Belforini, *G. T. Napoli*, 1907.
- Toscana (qualità dell'ingegno toscano), I, 15, 19, 238, 332, 349; II, 8, 37, 74, 106, 175, 209, 210, 212, 226, 291, 305, 316, 333, 359.
- Toscanelli Paolo del Pozzo (1397-1482), I, 320, 324.  
G. Uzelli, *P. d. P. T. Firenze*, 1902.
- Tosti Luigi (1811-1897), II, 339.
- Tragedia (sviluppo della e condizioni del sentimento tragico), I, 255, 296, 299, 334; II, 25, 149, 151, 153, 254, 276, 277, 281, 295, 315-319, 324, 325, 348.  
E. Bertana, *La Tragedia*, Milano, 1904.  
F. Nerl, *La tragedia ital. del Cinq. Firenze*, 1904.
- Trajano, I, 173.
- Trascendenza medievale, I, 228, 251, 291.
- Trasformati, v. Accademia dei.
- Trebisonda (La), I, 312; II, 35, 43.
- Trecento (il) fisionomia e confronti, I, 88-119, 285, 286, 294, 327, 331; II, 53, 64, 66, 162, 291, 316, 359.  
G. Volpi, *Il Trecento*, Milano, 1907.
- Trissino Giovanni Giorgio (1478-1550), I, 333, 335, 339, 340; II, 122, 136, 278, 315.  
G. Bertino, *La prima tragedia regolare*, Sassari, 1903. F. Capaldo, *Le fonti cavalleresche dell'U. lib.*, Cosenza, 1906. E. Ciampolini, *La prima tragedia regolare della lett. ital.*, in *Bibl. crit. della Lett. Ital.*, Firenze.
- Tristano, I, 9, 21, 59, 253, 260, 313.
- Troia e troiani, I, 10, 11, 21, 163, 240, 288, 312; II, 3.  
E. Gorra, *La leggenda di Troia in Italia*, Torino, 1887.
- Troiano (II), I, 312.
- Trombetta (II), I, 207.
- Trovatori come scuola poetica, I, 5, 9, 31, 41, 49, 283; II, 339.  
J. Anglade, *Les troubadours*, etc. Parigi, 1908.
- Troia Carlo (1784-1858), II, 339.
- Tucidide, I, 292.
- Turamini Alessandro (n. 1588), II, 233.
- Turchi, I, 21; II, 71.
- Turpino, I, 317, 318; II, 36.

## U

- Uberti (degli) Farinata, v. Farinata.
- Uberti (degli) Fazio, I, 207.  
A. Pellizzari, *Il Dittamondo e la Divina Commedia*, Pisa, 1906. Ed. R. Renier, *Liriche edite ed inedite*, Firenze, 1883.
- Ugolini Baccio, I, 298.
- Ugolino (di Dante), I, 168-170, 274.  
De Sanctis, *N. Ant.*, 1869.
- Ugoni Camillo (1784-1855), II, 350.
- Ulisse (di Dante), I, 162, 163, 170, 321.  
A. Bertoldi, *Ulisse nella D. C. e nella poesia moderna*, *Rass. Naz.* 1 luglio 1906.
- Ulisse (d'Omero), II, 3, 170.
- Uliviero, I, 260.
- Umanesimo, I, 298.
- Umanità (idea dell'), I, 59; II, 25, 95.
- Umidi (Accademia degli), I, 351.
- Ungheria, II, 7-9.
- Universali (Dottrina degli) e sua storia, I, 228, 229, 320, 356, 360, 361; II, 53, 61, 197, 215, 236, 237, 247.
- Urbano I (papa), I, 199.
- Urbano VIII (papa), II, 165.
- Urbino, I, 329, II, 14, 77, 78, 107, 233,

## V

- Valla Lorenzo (1406-1457), I, 291, 293, 323, 358.  
 L. Barozzi e R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze, 1891.  
 G. Mancini, *Vita di L. Valla*, Firenze, 1891.  
 Valori Baccio (1535-1606), II, 209.  
 Vanini Lucilio (1585 m. Tolosa 1619), II, 204.  
 Varchi Benedetto (1502-1562), I, 332, 340, 342; II, 92, 105.  
 Ed. G. Milanese, *Lettere di G. B. Varchi a B. Varchi*, Firenze, 1861.  
 Varlungo (prete di) (del Boccaccio), I, 270, 308; II, 4.  
 Varrone Marco Terenzio, I, 209.  
 Vasari Giorgio (1512-1574), II, 106.  
 Ed. P. L. Occhini e E. Cozzani, Firenze, 1911-....  
 Vattel (De) Emmrico (1714-1767), II, 258.  
 Vecchiotti Gerolamo (1552-1619), II, 233.  
 Vecellio T., v. Tiziano.  
 Vega (De) Lopo Carpio (1562-1635), II, 177.  
 Vegozio Flavio Renato, I, 69.  
 Venezia e carattere dell'arte veneziana, I, 98, 189, 321, 335, 338, 341, 347; II, 39, 48, 49, 51, 71, 97, 105, 112, 152, 176, 210, 221, 223, 293, 298, 302, 308, 309, 328, 358.  
 P. Moimenti, *La storia di V. nella vita privata*, Bergamo, 1905. Ph. Monnier, *Venise au XVIII siècle*, Parigi, 1907.  
 Veniero Domenico (1517-1582), I, 335.  
 Venosa, I, 235.  
 Verato Battista, da Ferrara, attore (m. 1589), II, 152.  
 Quadrio, vol. V, 237.  
 Verri Alessandro (1741-1816), II, 295.  
 Verri (fratelli), II, 310, 349.  
 Ed. F. Novati e E. Greppi, *Carteggio di P. e di A. Verri*, Milano, 1910-19-....  
 Verri Pietro (1723-1797), II, 289, 293, 309, 328.  
 Ed. *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore in Cultura dell'anima*, Lanciano.  
 Verso sciolto, II, 332.  
 Vespucci Amerigo (1451-1512), II, 15.  
 Vico Gian Battista, II, 239, 241, 242, 251, 257, 261, 264, 268, 280, 281, 318, 331, 333, 338, 340, 344, 346, 347, 361.  
 B. Croce, *Bibl. vichiana*, Napoli, 1904-1907.  
 F. Croce, *G. B. V. Bari*, 1911.  
 Vida Marco Girolamo (1490-1566), I, 333, 357, II, 38.  
 Ed. F. Novati, I "Poeticorum libri" e *lo Scachia Ludus di M. G. V.*, in *Bibl. st. di Lett. Ital.* Bergamo. Ed. N. Romano, *Christias*, Napoli, 1894. G. Moroncini, *Della Crisiade di G. Vida*, Trani, 1896.  
 L. Gatta, *G. V. e la Crisiade*, Palermo, 1900.  
 Vienna, II, 166, 265, 276, 298, 300.  
 M. Landau, *La lett. ital. alla corte austriaca*, Aquila, 1880.  
 Viessieux Gian Pietro, II, 359.  
 P. Prunas, *L'Ant. di G. P. V.*, Roma, 1906.  
 Vigne (delle) Pier, I, 10, 132, 158, 159, 170.  
 F. Novati, *Freschi e miniati del Dugento*, Milano, 1908.  
 Villani Filippo, I, 40, 100, 233.  
 G. Call, *F. V. e il liber de origine civitatis Florentiae*, Rocca San Casciano, 1904.  
 Villani Giovanni, I, 30, 83, 88, 89, 100.  
 V. Belleo, *Le cognizioni geografiche di G. V.*, Roma, 1906.  
 Villani Matteo, I, 100.  
 Villifranchi G., II, 163.  
 R. S. Maffei, *G. V. Catania*, 1893.  
 Virgilio, I, 22, 40, 44, 47, 62, 63, 118, 122, 209, 210, 231, 234, 240, 243, 245, 251, 253, 278, 286, 288, 291, 292, 294, 297, 298, 300, 303, 330, 334, 347; II, 16, 34, 124, 126, 127, 131, 139, 143, 191, 193, 278, 279, 311, 325, Virgilio (di Dante) I, 127, 129, 136, 142, 143, 151, 158, 161, 162, 164, 171, 176-178, 182-185, 188.  
 D. Comparetti, *V. nel M. Evo*, Firenze, 1896.  
 Virtù (rappresentazione inverosimile della), I, 263-265, 348; II, 282, 283.  
 Visconti Ermes, II, 350.  
 Visione (come genere letterario), I, 85, 116, 230, 259, 296.  
*Vita dei Santi*, I, 62.  
*Vita del beato Colombino*, I, 261.  
*Vita di Alessandro il Macedone*, I, 312.  
 D. Carraroli, *La leggenda di Alessandro Magno*, Torino, 1892.  
*Vita di Enea*, I, 312.  
*Vita di Santa Margherita*, I, 86.  
 Vitruvio, I, 321.  
 Viviani Vincenzo (1622-1703), II, 212.  
 Voiture Vincenzo (1598-1648), II, 108.  
 Volontà (come virtù e sua restaurazione), I, 49, 151, 216, 217; II, 66, 69, 84, 85, 130, 183, 199, 200, 202, 203.  
 Volta (Della) Achille, II, 100.  
 Voltaire (1694-1778), I, 137, 227; II, 257, 258, 269, 270, 277, 289, 294, 298, 315, 319, 327, 338.  
 E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Parigi, 1898.  
 Voluttà (sentimento della), I, 175, 275, 276, 302, 303, 323; II, 136.  
 Vultefo, II, 242.

## Y-Z

- Young Odoardo (1681-1765), II, 295.  
 Thomas, *Le poète Ed. Young*, Parigi, 1901. E. Bertana, *Arcadia lugubre e preromantica e Un altro arcade Younghista*, nel vol. *In Arcadia cit.*  
 Zani E. (m. 1684), II, 234.  
 Zappi Giambattista (1667-1719), II, 168.  
 Zeno Apostolo (1668-1750), II, 234, 270, 299.  
 Zenone, II, 243.  
 Zerbino (del *Furioso*), II, 19, 24.  
 Zillett G. B., II, 233.  
 Zillioli, II, 233.

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

---

# ITALIA E LIBIA

CONSIDERAZIONI POLITICHE

DI

**GAETANO MOSCA**

*Professore di Diritto costituzionale all'Università di Torino  
e Deputato al Parlamento.*

Due Lire. — Un volume in-16. — Due Lire.

---

**VICO MANTEGAZZA**

**L' E G E O**

CONFERENZA

*tenuta a Roma per iniziativa della  
Lega Navale il 14 aprile 1912.*

Una Lira. — Un volume in-16 con carte. — Una Lira.

---

**TRIPOLI**

e

**I DIRITTI DELLA CIVILTÀ**

CONFERENZA

*tenuta a Roma il 9 Novembre  
e a Milano il 10 Dicembre 1911.*

Una Lira. — Un volume in-16. — Una Lira.

---

**SCIPIO SIGHELE**

**IL NAZIONALISMO  
E I PARTITI POLITICI.**

Lire 3,50.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

\*

*Edizione illustrata della*

# TRIPOLITANIA

DI

**DOMENICO TUMIATI.**

Tutta l'attenzione pubblica si è ora rivolta alla Tripolitania, mentre stanno per maturare gli eventi che rivendicheranno all'Italia e alla nostra civiltà questo paese in cui la civiltà romana e il dominio italico lasciarono tante impronte.

Quando Domenico Tumiati sei anni or sono compì il suo viaggio in Tripolitania e ne rese conto nel suo libro con spirito di italianità, con fervore d'artista e con severità di studioso, egli era presago degli avvenimenti che stanno per compiersi.

Egli visse per quattro mesi in quelle regioni. Tripoli e Bengasi, la Tripolitania propriamente detta e la Cirenaica, l'interno fino a Jeffren, Imsellata, Septis Magna, la Tunisia con le sue città pittoresche; tutta quella interessantissima regione che in parte ci fu tolta e in parte potrà ancora essere nostra, emergono da queste pagine in una luce nuova.

L'esplorazione fatta dal Tumiati e contrastata dalle gelosie dei Turchi, rivela un nuovo aspetto della Tripolitania, la fecondità e la ricchezza del suolo e lo speciale carattere delle popolazioni arabe. — Racconto di viaggio, tipi esotici di donne che affascinano con la loro bellezza e la loro strana vita, paesaggi smaglianti e mari in tempesta si avvicendano nelle pagine brillanti e singolarissime di questo libro che non si rivolge ad una stretta schiera di specialisti, ma soddisfa alla grande curiosità del pubblico ed è animato da un vivificante soffio di poesia.

Il libro del Tumiati, il cui nome è diventato popolare in questi ultimi anni per i suoi successi sul teatro, pareggia per merito letterario il *Marocco* e il *Costantinopoli* del De Amicis e l'*Africa Italiana* del Martini.

*Un volume in-8, illustrato da 70 incisioni fuori testo:*

**CINQUE LIBRE.**

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



**ENRICO CORRADINI**

---

# L'Ora di Tripoli

*Proletariato, Emigrazione, Tripoli. - L'esempio di Tunisi. - La coltivazione del deserto. - Leggendo una relazione consolare. - Lungo la costa cirenaica. - La penetrazione pacifica degli altri. - Storia turca d'un viaggio italiano. - Sull'altipiano cirenaico. - A tutti è utile l'occupazione di Tripoli.*

**Lire 3,50**

# La Conquista di Tripoli

LETTERE DALLA GUERRA

SEGUITE DA UN DISCORSO SU  
LA MORALE DELLA GUERRA  
LETTO A FIRENZE IL 10 GENNAIO 1912.

**Lire 3,50.**

---

# L' ISOLA DI RODI e le SPORADI

VIAGGIO

DI

**E. FLANDINI.**

PREFAZIONE

DI

**A. BRUNIALTI.**

**Una Lira. — Con 21 incisioni. — Una Lira.**

---

Dirigere commissioni e vaglia ai Frate'li Treves, editori, Milano.

# Le Canzoni della Gesta d'Oltremare

di

**GABRIELE D'ANNUNZIO**

---

- I. La Canzone d'Oltremare.
- II. La Canzone del Sangue.
- III. La Canzone del Sacramento.
- IV. La Canzone dei Trofei.
- V. La Canzone della Diana.
- VI. La Canzone d'Elena di Francia.
- VII. La Canzone dei Dardanelli.
- VIII. La Canzone di Umberto Cagni.
- IX. La Canzone di Mario Bianco.
- X. L'ultima Canzone.

Note dell'autore.

Cinque Lire.

---

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



# Contemplazione

## della Morte

di

**GABRIELE D'ANNUNZIO.**

*Alla memoria di Giovanni Pascoli e Adolphe Bermond.*

Mentre è ancor vivo l'entusiasmo per le epiche *Canzoni della Gesta d'Oltremare*, e si attende ansiosamente la già compiuta *Parisina*, **Gabriele d'Annunzio** offre una nuova, inattesa manifestazione del suo genio con questa **CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE**: quattro poemetti in prosa, sgorrati nell'impeto dell'emozione per la morte di due amici, Giovanni Pascoli e Adolphe Bermond. Essi rivelano aspetti e spiriti così nuovi della personalità del poeta, che non tutti certo poterono intenderli al giusto valore leggendoli in un giornale quotidiano e a intervalli. Ora tutti vorranno rileggerli pacatamente, come si richiede per scritti meditativi, penetrati d'un senso grave e mistico del mistero della vita e della morte, nel prezioso volumetto in cui il poeta volle immediatamente raccogliarli. Per la forma tipografica squisitamente severa, la carta distinta, la cura di ogni particolare, il volumetto è riescito un vero gioiello bibliografico, e con tutto ciò si vende al prezzo mitissimo di Due Lire per inaugurare una serie di *Scripta brevia* del nostro poeta.

**Due Lire.**

---

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



**GABRIELE D'ANNUNZIO**

---

**ROMANZI:**

Il Piacere. 29. <sup>a</sup> edizione. . . . .	L. 5 —
L'Innocente. 23. <sup>a</sup> edizione . . . . .	4 —
Trionfo della Morte. 23. <sup>a</sup> edizione . . . . .	5 —
Le Vergini delle Rocce. 17. <sup>a</sup> edizione. . . . .	5 —
Il Fuoco. 26. <sup>a</sup> edizione . . . . .	5 —
— Edizione speciale in-8 in carta d'Olanda . . . . .	25 —
Forse che sì forse che no. 21. <sup>a</sup> edizione . . . . .	5 —
Le Novelle della Pescara. 11. <sup>a</sup> edizione . . . . .	4 —
— Edizione in-8, illustrata da A. Ferragutti e G. Amato. . . . .	7 —

---

**PROSE SCELTE.**

Un volume in-16 di 400 pagine:

QUATTRO LIRE.

---

**L'Allegoria dell'Autunno, conferenza.**

Omaggio offerto a Venezia. Nuova edizione. 1 —

---

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



**GABRIELE D'ANNUNZIO**

**TEATRO:**

**La Città morta**, tragedia in 5 atti. 13.<sup>a</sup> edizione. 4 —

**La Gioconda**, tragedia in 4 atti. 16.<sup>a</sup> edizione. . 4 —

— Edizione speciale in-8 in carta d'Olanda . . . . . 10 —

**La Gloria**, tragedia in 5 atti. 5.<sup>a</sup> edizione . . . . . 4 —

— Edizione speciale in-8 in carta d'Olanda . . . . . 10 —

**Francesca da Rimini**, tragedia in versi in cinque atti preceduta da una canzone a Eleonora Duse e chiusa da terzine di commentato annunzianti il suo prossimo lavoro tragico: "Sigismondo Malatesta „. Un volume in-16 di 304 pagine stampato su carta vergata. . . . . 4 —

**La Figlia di Iorio**, tragedia pastorale in tre atti . . . . . 4 —

**La fiaccola sotto il moggio**, tragedia in 4 atti. 4 —

— Edizioni legate in pelle, stile Cinquecento, con taglio dorato in testa ed elegante busta, per conservare il volume . 10 —

**Più che l'Amore**, tragedia moderna . . . . . 4 —

**La Nave**, trag. in un prologo e tre episodi. In-8, in carta distinta, con fregi di D. Cambellotti. 5 —

**Fedra**, tragedia in tre atti. In-8, in carta a mano, con fregi e copertina a colori di Adolfo De Carolis . . . 5 —

**Il martirio di San Sebastiano**, <sup>Mistero</sup> composto in ritmo francese, volto in prosa italiana da Ettore Janni. 3 50

**I Sogni delle Stagioni:**

Sogno d'un mattino di Primavera, 5.<sup>a</sup> edizione. 2 —

Sogno d'un tramonto d'Autunno, 6.<sup>a</sup> edizione. 2 —

— Edizione speciale in-8 in carta d'Olanda . . . . . 5 —

---

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



**GABRIELE D'ANNUNZIO**

**POESIE:**

**Laudi del Cielo del Mare  
della Terra e degli Eroi.**

Volume I. LAUS VITAE, preceduto dalla dedica ALLE  
PLEIADI E AI FATI e dall'ANNUNZIO. Legato in  
finta pergamena . L. 8 — | In vera pergamena . L. 12 —

È stampato in rosso e in nero su carta a mano con caratteri  
appositamente incisi sul tipo del XV secolo, con iniziali, testate,  
finali e grandi disegni allegorici di G. Cellini.

*Nuova edizione economica delle LAUDI:*

LAUS VITAE. In-16, con fregi di A. De Carolis . 4 —

ELETTRA. In-16, con fregi di A. De Carolis . . . 3 50

ALCIONE. In-16, con disegni e fregi di G. Cellini . 3 50

Canto novo; Intermezzo. 6.<sup>a</sup> edizione. . . 4 —

L'Isottèo; La Chimera. 6.<sup>a</sup> edizione . . . 4 —

Poema Paradisiaco; Odi Navali.

9.<sup>a</sup> edizione . . . . . 4 —

La Canzone di Garibaldi - La notte di  
Caprera. 13.<sup>a</sup> edizione . . . . . 1 50.

In morte di Giuseppe Verdi, canzone preceduta  
da un'Orazione ai giovani (1901). 4.<sup>a</sup> edizione . . . 1 —

Letta questa canzone, Carducci telegrafò all'autore: "Salute e gloria  
pura italiana sul tuo cammino. G. CARDUCCI."

Canzone a Vittor Hugo - Per il centenario  
di Vittor Hugo 1802-1902 . . . . . — 50

La medesima tradotta in versi latini da Alfredo Bartoli. 2 —

L'Orazione e la Canzone in morte di  
Giosue Carducci . . . . . 1 —

Le Elegie Romane . . . . . 3 —

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



## Edmondo DE AMICIS.

**La vita militare.** 66.<sup>a</sup> impressione della nuova edizione del 1880, riveduta dall'autore . . . . . L. 4 —

— Edizione economica. 52.<sup>o</sup> migliaio . . . . . 1 —

— Edizione illustrata da disegni originali di Bignami, Matania, Paolucci, ecc. . . . . 2 50

Legata in stile liberty . . . . . 4 50

**Novelle.** 27.<sup>a</sup> impressione della nuova edizione del 1888, riveduta e ampliata dall'autore. Illustrata da 7 incisioni di V. Bignami . . . . . 4 —

*Gli amici di collegio. Camilla. Furio. Un gran giorno. Alberto. Fortezza. La casa paterna.*

— Ediz. illustr. da 100 disegni di A. Ferraguti. 6 —

Legata in stile liberty. 8 — | In tela e oro. 9 —

**Olanda.** 22.<sup>a</sup> edizione riveduta dall'autore . . . . . 4 —

— Edizione ill. da 41 inc. e carta del Zuiderzee 10 —

Legata in tela e oro. . . . . 13 50

**Ricordi di Londra,** seguiti da *Una visita ai quartieri poveri di Londra*, di L. SIMONIN. In-8, illustrato da 22 disegni. 27.<sup>o</sup> migliaio . . . . . 1 50

**Ricordi di Parigi.** 23.<sup>a</sup> edizione. . . . . 1 —

*Il primo giorno a Parigi. Uno sguardo all'Esposizione. Victor Hugo. Emilio Zola. Parigi.*

**Pagine sparse.** Nuova edizione economica per le scuole e per le famiglie . . . . . 2 —

*La mia padrona di casa. Scoraggiamenti. Ritratto di un'ordinanza. Battaglia di tavolino. Un incontro. Emilio Castelar. Un caro pedante. Una visita ad Alessandro Manzoni. La lettura del vocabolario. Appunti. Una parola nuova. Consigli. Il vivente linguaggio della Toscana. Quello che si può imparare a Firenze. Un bel parlatore. Dall'album di un padre. Giovanni Ruffini. L'amore dei libri. Manuel Menendez (racconto). In sogno.*

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



## Edmondo DE AMICIS.

- Marocco.** 23.<sup>a</sup> edizione . . . . . 5 —  
 — Edizione illustrata da 171 disegni di Stefano Ussi  
 e C. Biseo. 3.<sup>a</sup> edizione . . . . . 10 —  
 Legata in tela e oro. . . . . 13 50
- Costantinopoli.** 31.<sup>a</sup> edizione . . . . . 5 —  
 — Edizione illustr. da 202 disegni di C. Biseo. 10 —  
 Legata in tela e oro. . . . . 13 50
- Poesie.** Un volume diamante. 13.<sup>a</sup> edizione. . . 4 —  
 Legata in tela e oro. . . . . 4 75
- Ritratti letterari. Nuova edizione** popolare in-16, il-  
 lustrata da 6 fototipie di *Zola, Daudet, Augier,*  
*Dumas, Coquelin e Déroulède* . . . . . 2 —
- Gli Amici.** 23.<sup>a</sup> edizione. Due volumi . . . . . 2 —  
 E l'edizione completa e originale.
- Edizione ridotta in un volume e illustr. da Paolocci,  
 Amato, Farina, Pennasilico, ecc. 18.<sup>a</sup> edizione. 4 —
- Alle porte d'Italia.** 16.<sup>a</sup> impress. dell'edizione del 1888,  
 completamente rifusa ed ampliata dall'autore. 3 50  
 — Edizione illustrata da 172 dis. di G. Amato. 10 —  
 Legata in tela e oro. . . . . 13 50
- Cuore, libro per i ragazzi.** 581.<sup>a</sup> edizione. . . . 2 —  
 Del 500.<sup>o</sup> migliaio fu fatta un'edizione speciale a L. 4 —  
 Questa che ha preso il nome di edizione del *mezzo mi-*  
*lione*, è in carta distinta, col ritratto dell'autore quando  
 scriveva il *Cuore*, e un fascioletto che riproduce  
 in facsimile i frontispizi di 25 traduzioni del *Cuore*.  
*La medesima rilegata in gran lusso.* . . . . . 20 —
- Nuova edizione popolare illustrata da 110 disegni  
 di Ferraguti, Nardi e Sartorio. . . . . 5 —  
 Legata in stile liberty . . . . . 7 —  
 Legata in tela e oro . . . . . 8 —

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



# Edmondo DE AMICIS.

- Sull'Oceano.** 31.<sup>a</sup> edizione . . . . . 5 —  
 — Edizione illustr. da 191 dis. di A. Ferraguti. 10 —  
 Legata in tela e oro. . . . . 13 50
- Il romanzo di un maestro.** 11.<sup>a</sup> edizione . . . . . 5 —  
 — Edizione economica, in due volumi (31.<sup>a</sup> ediz.). 2 —
- Fra scuola e casa.** 12.<sup>a</sup> edizione. . . . . 4 —  
*Racconti: Un dramma nella scuola. Amore e ginnastica. La maestrina degli operai. - Bozzetti: Il librato dei ragazzi. Latinorum. Ai fanciulli del Rio della Plata. Il professor Padalocchi. Un poeta sconosciuto. La scuola in casa.*
- La maestrina degli operai,** racc. 4.<sup>a</sup> ediz. bijou. 3 —
- Ai ragazzi, discorsi.** 16.<sup>a</sup> edizione . . . . . 1 —  
 — Edizione di lusso legata in tela e oro. . . . . 5 —  
 — Ediz. di gran lusso con legatura uso antico. 8 —
- La lettera anonima.** Nuova edizione illustrata da M. Pagano ed Ettore Ximenes. . . . . 4 —
- La carrozza di tutti.** 25.<sup>a</sup> edizione . . . . . 4 —
- Ricordi d'infanzia e di scuola.** 12.<sup>a</sup> edizione . . . . . 4 —  
 Questi deliziosi ricordi sono seguiti dai seguenti bozzetti:  
*Bambole e marionette. Gente minima. Piccoli studenti. Adolescenti. Due di spade e due di cuori.*
- Memorie.** 12.<sup>a</sup> edizione . . . . . 3 50  
*Memorie giovanili. Un garibaldino fallito. La capitale d'Italia nel 1863. - Memorie di viaggiatori e d'artisti. Carlo Piaggia. Il capitano Bove. Un poeta vernacolo. Ulisse il sanguinario. Castimiro Teja. Una visita a Jules Verne. Una visita a Vittoriano Sardou. Come nacque un poeta. - Memorie d'oltralpe e d'oltremare. Sul lago di Ginevra. Nella Pampa Argentina. Nella baja di Rio Janeiro. - Memorie Sacre. In memoria di mia madre. In tua memoria, figlio mio.*
- Capo d'anno, pagine parlate.** 8.<sup>a</sup> edizione . . . . . 3 50  
*Capo d'anno. Confessioni d'un conferenziere. Simpatia. Il Canto XXV dell'« Inferno » e E. Rossi. Eloquenza conviviale. Scrivendo un libro. Così va il mondo. I nostri contadini in America. La canaglia. Fantasia notturne. Il libro della spesa di Silvio Pellico. Sul Monacismo.*

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



# Edmondo DE AMICIS.

**Nel Regno del Cervino, bozzetti e racconti. 10.<sup>a</sup> ed. 3 50**

*Nel Regno del Cervino. Ricordi di Natale. La mia officina. L'ultimo amico. Nel giardino della follia. La posta d'un poeta. Un'illusione. Musica mendicante. Il segreto di Gigena. I vicini d'albergo. La "prima elementare" alla doccia. Il sogno di Rio Janeiro. La guerra. Il saluto.*

**L'idioma gentile. Nuova ediz. riveduta e aumentata dall'autore, con una nuova prefaz. 55.<sup>o</sup> migliaio. 3 50**

**Pagine allegre. 9.<sup>a</sup> ediz. con aggiunto *Il Vino*. 4 —**

*Il canto d'un lavoratore. I lavoratori del carbone. L'artista del fuoco. La quarta pagina. Le esposizioni e il pubblico. La tentazione della bicicletta. Le alpiniste tedesche. Il paradiso degli inglesi. Santa Margherita. Una visita all'Accademia della Crusca. Musica fiorentina. Raccomandazioni ed esami. È uscito il libro. La Sicilia in teatro. Piccole miserie dell'ospitalità borghese. Il dottor Orazio. Casa di tutti. Gli azzurri e i rossi. Giulio Mazzoni. Domenico Bozzotto. La dinastia Banchini. Un amore al giuoco del pallone. Il Vino.*

**Nel Regno dell'Amore. 12.<sup>a</sup> edizione. . . . . 5 —**

*L'ora divina. Fiore del passato. Il numero 23. La quercia e il fiore. Un colpo di fulmine. «Nichts». Lettore traditore. Sulla scala del cielo. Casa Cirimiri. Il supplizio del geloso. Ochina. Il cappotto clandestino. Paradiso e Purgatorio. Un don Giovanni innocente. L'addio d'Elvira. La signora Van der Werff.*

— Edizione in-8, illustrata da G. Amato, R. Salvadori, R. Pellegrini . 7 — | Legato in tela e oro. 9 —

**Lotte Civili. (Opera postuma) . . . . . 2 —**

*PARTE PRIMA. Dialoghi e Racconti. Il primo passo. Come si diventa socialisti. Fra padre e figlio. Fra madre e figlio. Fidanzata e fidanzato. Fratello e sorella. Un "malfattore". Discussioni. Amicizia nuova. Fra anarchico e socialista. Agitazioni e scioperi. Passano le tessitrici.... Una tempesta in famiglia. Un giovine perduto. Un borghese originale.*

*PARTE SECONDA. Per il socialismo. Primo maggio 1904. Ai fanciulli. A una signora. Discordie in famiglia. Il partito socialista. Compagno. Nel campo nemico. Obiezioni al socialismo. Età agitata. Mentre passano gli scioperanti. Malinteso borghese. L'eguaglianza nel socialismo. Filippo Turati al Tribunale di Guerra. Un comitato elettorale. Lavoratori, alle urne! Amor di patria. Verso l'avvenire.*

*PARTE TERZA. Per la pace. Il socialismo e la guerra. Dopo Algeiras. Otto frammenti: I. A un banchetto. II. La guerra educatrice. III. È un errore. IV. La guerra e la menzogna. V. Ai Maestri. VI. Per i pazzi. VII. Un episodio della battaglia di Custoza. VIII. Per ritemprare la fibra.*

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



# Edmondo DE AMICIS.

## ULTIME PAGINE.

**Nuovi ritratti letterari o artistici.** Con 47 incisi. 3 50

*Emilia e Ubaldino Peruzzi e il loro salotto (1865-1870). Renato Imbriani. Gabriele d'Annunzio. L'abate Perosi. Il tenore Tamagno. Giuseppina Verdi-Strepponi. Il violinista Hubermann. Il pittore Gordigiani.*

**Nuovi racconti e bozzetti.** . . . . . 4 —

*La città che dorme. La strada nuova e l'antica. Gli amici della strada. La strada notturna. Alla finestra. Montagne e Uomini. Alle falde del Cervino. La mia villeggiatura alpina. Pagine di viaggi: Il Panteon. Siena. Bordighera. Montecarlo. Racconti: Il primo amore di Pinetto. Galeotto fu il mare. "In lacryma Christi", Lift. La serva del poeta. La vendetta d'uno scrittore. La signorina "ne busca",*

**Cinematografo cerebrale,** bozzetti umoristici e letterari 3 50

*Cinematografo cerebrale. Complimenti e convenevoli. La faccia. Piccolo epistolario popolare. Quanti anni ha? Fra due mosche. L'età penultima. Piccola pietà. Aggiunte e commenti al Galateo. Quello che avverrebbe.... Caserma domestica. Camerieri e avventori. Il professor Granditratti. Le memorie di Benvenuto Cellini. In difesa dei critici. Il dialogo nell'arte e nella realtà. I lettori di manoscritti. La tentazione del teatro. Le "Pochades", Le lacune e le miserie della fama. La voce d'un libro. Uno dei mille.*

A completare la collezione Treves degli scritti di Edmondo De Amicis furono aggiunte (1911) raccolte in un volume le due opere:

**Speranze e Glorie. - Le tre capitali** . . . . . 2 —

Nella prima opera sono riuniti importanti discorsi d'argomenti commemorativi e sociali, dei quali ecco l'indice:

<i>Per una distribuzione di premi.</i>	<i>Per il 1.º Maggio.</i>
<i>Per l'inaugurazione d'un circolo universitario.</i>	<i>Per Giuseppe Garibaldi.</i>
<i>Per la questione sociale.</i>	<i>Per Gustavo Modena.</i>
	<i>Per Felice Cavallotti.</i>

Nella seconda opera si trovano i tre meravigliosi scritti su le *Tre Capitali* (Torino, Firenze, Roma).

## ANTOLOGIA DE AMICIS.

**Alla Gioventù. Letture scelte** dalle opere di EDMONDO DE AMICIS. Antologia scolastica e familiare per cura di DINO MANTOVANI. 25.º migliaio . . . . . 2 —

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



## ROMANZI e NOVELLE

(NOVITÀ D'EDIZIONE TREVES).

<i>I Divoratori</i> , romanzo di Annie Vivanti . . . .	5 —
<i>La figlia del Re</i> , rom. postumo di A. G. Barrili.	3 50
<i>La città del giglio</i> , romanzo di Dora Melegari.	5 —
<i>Nel deserto</i> , romanzo di Grazia Deledda . . . .	4 —
<i>Il vecchio della montagna</i> , rom. di Grazia Deledda, seguito dal suo bozzetto drammatico: <b>Odio vince.</b>	4 —
<i>Colombi e sparvieri</i> , nuovo romanzo di Grazia Deledda . . . . .	4 —
<i>Duello d'anime</i> , romanzo di Neera . . . . .	4 —
<i>Gente di palude</i> , romanzo di Ricciotto P. Civinini.	3 50
<i>Donne e Fanciulle</i> , novelle di Luciano Züccoli.	3 50
<i>Romanzi brevi</i> , di Luciano Züccoli . . . . .	4 —
<i>Storie dell'Amore sacro e dell'Amore profano</i> , del conte Tommaso Gallarati Scotti . . . .	4 —
<i>La messa di nozze</i> , romanzo di F. De Roberto.	3 50
<i>Le fiabe della virtù</i> , novelle di Alfredo Panzini.	3 50
<i>La voluttà di creare</i> , novelle di Luigi Capuana.	3 50
<i>La sottana del diavolo</i> , novelle di Neera . . . .	4 —
<i>Terzetti</i> , novelle di Luigi Pirandello . . . . .	3 50
<i>Nomadi</i> , nuovi racconti di mare, di Guido Mi- lanesi . . . . .	3 50
<i>Dal primo piano alla soffitta</i> , romanzo di Enrico Castelnuovo. Nuova edizione popolare. . . .	2 —
<i>I Moncalvo</i> , romanzo di Enrico Castelnuovo. . .	3 50
<i>La famiglia De-Tappetti</i> , racconto comico di L. A. Vassallo (Gandolin). Con illustrazioni .	2 —
<i>Donne, uomini e burattini</i> , novelle di Ugo Ojetti.	3 50
<hr/>	
<i>Giovanni d'Agrève</i> , del visconte M. De Vogüé .	3 —
<i>Idoli</i> , romanzo di William John Locke . . . .	3 —
<i>Donne</i> , romanzo di Marcello Prévost . . . . .	3 —
<i>La principessa d'Erminge</i> , rom. di M. Prévost.	3 —
<i>Hellé</i> , romanzo di Marcelle Tinayre. . . . .	3 —
<i>La casa di Liljecrona</i> , romanzo svedese di Selma Lagerlöf . . . . .	3 —

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.



PAGINE ALLEGRE

- Pagine allegre, di **Edmondo DE AMICIS**. 4 —
- Novelle gaje, di **FOLCHETTO** (*J. Caponi*). 3 50
- Ufficiali, sott'ufficiali, caporali e soldati.... romanzo di **Luciano ZÜCCOLI**. . . . 1 —
- Donne e fanciulle, novelle di Luciano ZÜCCOLI. . . . . 3 50
- Guerra in tempo di bagni, racconto di (L. A. Vassallo) **GANDOLIN**. . . . . 2 —
- Dodici monologhi, di (L. A. Vassallo) **GANDOLIN**. . . . . 2 —
- La famiglia De-Tappetti, racconto comico di (L. A. Vassallo) **GANDOLIN**. . . . . 2 —
- I pupazzetti di **GANDOLIN** (*L. A. Vassallo*).
- Il pupazetto tedesco . . . . . 2 —
- Il pupazetto spagnolo . . . . . 2 —
- Il pupazetto francese . . . . . 2 —
- Il fu Mattia Pascal, romanzo di Luigi PIRANDELLO. 2 vol. . . . 2 —
- Donne, uomini e burattini, novelle di Ugo OJETTI 3 50
- Il capitano Tremalaterra, romanzo giocoso di G. BECHI 3 50
- Gli uomini rossi, romanzo di Antonio BELTRAMELLI. . . . . 1 —
- Il confessionale, novelle di Diego ANGELI 3 —
- La biondina, romanzo di Marco PRAGA . 1 —

---

 Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.


Ped  
— LB

lss 2 rls



