

Due opere di Paolo Emiliani Giudici (1812-1871)

Autor(en): **Bornatico, Remo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **26 (1956-1957)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-21810>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DUE OPERE DI PAOLO EMILIANI GIUDICI

1812-1871

R. BORNATICO

VI (Cont.)

c) *Francesco Petrarca*

« Il desiderato dei principi, il trionfatore de' popoli, il restauratore delle lettere antiche, il perfezionatore della lirica »: questa la definizione che l'E. G. dà del Petrarca. Lo ritiene, giustamente, « la mente dominatrice del secolo », dopo Dante, perché dopo la *Divina Commedia* il *Canzoniere* petrarchesco è la maggior opera del Trecento.

Il Petrarca è nato in Provenza, e perciò alla sua poesia manca lo spirito regionale o municipale. L'E. G. non fa sentire questo. Egli sottolinea che il maestro del grande fu toscano; che il Petrarca, ricco di sentimento e d'immaginazione, fu un solitario e un glorificatore del « gentil sangue latino ».

Laura è ritenuta dal nostro la « più bella e perfetta », brava e buona sposa che volle unicamente alimentare le speranze del poeta per spingerlo alla gloria e per essere eternata nella poesia. Perciò il Siciliano si scaglia contro i vili « fantasticatori » che cercarono intaccare il poeta e la « donna del suo canto ».

L'Avignone trecentesca era sinonimo di lusso e sfarzo, di amore platonico e sensuale, di divertimento. Dall'onesta passione del grande, passione alimentata di lacrime e irrequietudini, nacque il canto indefinibilmente dolce che gli meritò l'appellativo di « sirena dei poeti ». 60)

L'uomo Petrarca è personalità complessa: vanitoso, elegante, bello, talvolta invidioso, ma in fondo onesto e benigno. Laura l'ispirerà anche dopo la morte ed il poeta la trasfigurerà nel cielo della bellezza, mentre la solitudine e le muse saranno intente a placare i tormenti del suo amore.

Il nostro non ha capito il vero valore della crisi religiosa petrarchesca e quale reazione, qual senso profondo di umiltà seguì nel Petrarca alla sua esaltazione di poeta e cittadino romano. Ne esalta, naturalmente, l'idea e l'azione religiosa e politica, giungendo ad affermare con troppo entusiasmo che le canzoni all'Italia e a Cola di Rienzo non siano mai più state « avvicinate ». È vero che in queste canzoni spira fiero amore per la libertà e per la patria; pure a noi pare talora che l'oratoria domini sulla liricità.

Nella vita il Petrarca fu un po' incoerente, ma l'E. G. non mette in dubbio quanto sta nelle *Confessioni*, l'opera « più affettuosa e meno vana delle sue opere ». Delle opere latine, di cui il maggior poema è l'*Africa*, degli scrittori storico-morali e di filosofia pratica l'E. G. dice pochissimo.

Onora piuttosto frettolosamente il grande erudito ed il precursore degli umanisti.

Deplora che il poeta abbia intuito tardi che il « nuovo sole » era il volgare. Quel volgare del *Canzoniere* che fece assurgere l'autore a « principe della poesia melica... primo fra i lirici sublimi ».

Infatti nei versi giovanili d'amore il Petrarca disse spontaneamente l'anima sua,

60) « Petrarca: fasto e prodigio di melanconia ». (P. ARCARI, *Le letteratura italiana e i disfattisti suoi* cit. p. 331.

travagliata dal sentimento malinconico di un amore corrisposto più da lusinghe che da affetto. Raramente — dice il nostro critico — c'è ancora il vezzo convenzionale della galante tradizione; ma vi è la « natura » ed il « gusto squisitissimo » del poeta che è il più esperto fabbro di versi, nonché tutta l'armonia del nuovo idioma. È un perfetto e stupendo incanto musicale (continua) un emozionante dipinto: sono la malia femminile, il mite dolore e la dolce disperazione che nessun altro meglio di lui ha saputo esprimere.

Tutta la critica posteriore vi ha trovato le gioie, i rapimenti, i ricordi, i rimpianti, la meditazione ed i gridi supplichevoli dell'uomo che tenta, invano, di sollevarsi da terra. Vi è più sentimento che fantasia ed i motivi sono pochi, variati sì, ma ripetuti. Per questo sembra all'E. G. che il Petrarca diventi quasi noioso per aver « sospirato troppo » in troppi sonetti e madrigali, canzoni e ballate, « senza coordinare il tutto in un grande disegno ».

L'espressione è di una classica nobiltà: i suoni sono dolci ritmici tenui, più che solenni e gravi. Con questi pregi l'E. G. scorge certi artifici, antitesi, inverosimiglianze « insoffribili », che sono però più contenutistiche che di parole o di costrutti. ⁶¹⁾

Il grande quadro, che vagheggiò nei *Trionfi*, fallì.

Perché il poeta non sentiva la forza del soggetto, come sappiamo: castità che trionfa sull'amore, fama sul tempo, eternità sulla terra. L'imitazione della *Divina Commedia* è manifesta ed i pregi stanno là dove Laura ritorna; ci sono « grandi eloquenti e dignitose » evocazioni di eroi e di popoli, c'è alta elegia alla fugacità dei giorni, ci sono accenti religiosi suggestivi, ci sono i versi più belli e più celebri; ma in complesso, dice bene l'E. G. i *Trionfi* sono freddi e ammanierati, molto inferiori alla sublimità di Pindaro che trovi nelle *Rime*.

L'E. G. di quest'anello immortale tra i « Latini e gl'Italiani » ha intuito troppo poco l'intima discordia tra il sentimento e la ragione, tra il vecchio ed il nuovo: Cicerone e Sant'Agostino.

Forse non comprese abbastanza che il pensiero poco profondo del Petrarca è quello di un abile retore, mentre il tormentato sentimento è quello di un grande poeta. Questa dualità fu la causa della vita irrequieta dell'artista collocato fra due epoche; questa antitesi genera il « dolce-amaro », la malinconia ben diversa da quella dei grandi spiriti come Dante e S. Caterina da Siena. Però l'E. G. ha salvato « la sua coscienza di petrarchista » come diceva E. Camerini di se stesso. Il critico siciliano seppe ben distinguere il Petrarca, adorato da tutti e modello universale per secoli, da quel fenomeno che si chiamerà « petrarchismo ». ⁶²⁾

d) Giovanni Boccaccio

L'E. G. ci racconta in breve la vita di Giovanni Boccaccio, sottolineando che l'amore per Fiammetta non fu per niente platonico; che il Certaldese amò il Petrarca e venerò Dante; che nel Boccaccio non si può assolutamente parlare di influsso francese nemmeno quando ci si riferisce allo spirito satirico. Crede poi che non il Decamerone, ma la crisi religiosa del 1362 abbia esaurite le forze dell'artista con grande scapito della letteratura italiana.

Con ragione trova il Boccaccio pieno di sentimento, di viva e nobile fantasia, di ragione desta: insomma di facoltà creative.

Il Boccaccio cominciò con imitare gli Antichi e specialmente Ovidio, da cui prese

⁶¹⁾ Cfr. anche G. LAINI, *La lett. ital. nei giudizi e nelle ricerche* di E. CAMERINI, cit. p. 53.

⁶²⁾ *Storia della letteratura italiana* cit. vol. I pp. 250-93.

LUIGI TONELLI gli rimproverava « troppa rapidità per il Petrarca » (Cfr. *La critica letteraria* ecc. cit. p. 43).

verbosità pomposa e abbagliante; tentò — in modo infelice — la conciliazione tra mitologia e spirito cavalleresco, scrivendo opere impopolari quali il *Filocolo*.

Infatti la critica posteriore vi trovò sfoggio di retorica, prosa intollerabilmente artificiosa, priva degli elementi poetici della novella medievale di Florio e Biancofiore.

L'E. G. trova invece « lucido ordinato fluido granziosamente condotto » il *Filostrato*. Anzi lo preferisce quasi al *Decamerone*, perché il primo si può leggere d'un fiato il secondo no. Dice bene che imitare la terza rima di Dante era compito titanico per attribuire il merito all'ottava boccaccesca, dimenticando la rozzezza e l'ingenuità di cui risente il *Filostrato*.

Riconosce giustamente che la *Teseide* è il primo poema volgare che tratta di armi. Nel *Ninfale fiesolano*, pur ammettendo il grande influsso degli Antichi (Metamorfosi di Ovidio), scorge un capolavoro, mai superato, di armonia pastorale. ⁶³⁾ Infatti parecchi tratti, p. es. i lamenti amorosi di Africo — sono ingenui e commoventi come le leggende delle « mitiche vette di Fiesole » che, dopo le *Metamorfosi*, l'ispirarono.

Il nostro ha intuito il poco valore delle opere dottrinali e allegoriche, come sa che basta accennare alle opere latine ed a quelle di erudizione. Si ferma, invece, a lungo sul capolavoro boccaccesco:

Il Decamerone

La novella, che per quanto messa in una cornice atta a darci un'unità organica nella varietà, non riesce a persuaderci, sembra all'E. G. ornata di « un contorno (generale o particolare) armonico e solenne ». Definisce con equità il Boccaccio padre della novella, perché seppe « ricostruirla e magnificamente adornarla », insomma crearla con materia orientale bizantina classica medievale. Tentò davvero, come dice il nostro, « tutte le corde dell'umane passioni » con eloquenza festevole, concitata, poetica. Vi trova « varietà di caratteri... verità di tipi... scene sempre nuove »: infatti il Boccaccio desta sempre l'attenzione col nuovo e con l'inaspettato ma logico, perché tutto lo interessa.

Certamente le novelle di una giornata uniformata ad un comune motivo, costituiscono l'euritmia del libro raffinato, elegante: sono novelle d'intreccio, magari complicate, commoventi, tragiche, piene di beffe e d'astuzie. Queste burle, i preamboli e gli accessori, osserva equamente l'E. G., pesano spesso ai moderni, che preferiscono brevità, colorito e drammaticità. Ma il critico siciliano non riconosce abbastanza che questa società epicurea ha smarrito ogni ideale, che vuol solamente godere, che se una coscienza religiosa e morale giudica i fatti, partecipa tuttavia, sollazzandosi, al vizio, che dipinge con colori seducenti. È — al dire del De Sanctis — un mondo frivolo senza sentimento religioso e senza elevatezza morale, che reagisce e canzona lo spiritualismo medievale, non solo una « satira contro la superstizione ed i tipacci », come riteneva il nostro. Anzi il Siciliano vi scorge « candida ironia che nasce dal sentimento religioso » e « sfrenatissima satira »; non del tutto a torto trova meno licenza che nei saggi precedenti e particolarmente nei *Fabliaux* francesi.

L'E. G. ammette, però, il fondamentale carattere di verità e di verosimiglianza e osserva che col Boccaccio la letteratura italiana adotta la mitologia che Dante e la Chiesa avevano già accettato. La « mescolanza di sensuale e di malizioso » (De Sanctis) ha sostituito al mondo classico, alle reminiscenze dantesche e alla cavalleria la mondanità della società contemporanea. Società che il nostro non giudica tanto superficiale e spensierata, a cui non rimprovera la mancanza di umanità e di pietà, ma di cui ammira la liberalità e la gentilezza d'animo.

⁶³⁾ *Storia della letteratura* cit. pp. 301-15. Il Sola gli rimprovera di essere entusiasta dell'*Ameto*, di vedere solo la lingua e lo stile del *Decamerone*. (Discorso cit.).

E. G., De Santis ed i posteri riconoscono che i motti ed i frizzi appartengono al colorito stilistico del delicato facile e spontaneo racconto boccaccesco; esatta e vivace descrizione in una lingua ricca, viva e varia, con la quale il Certaldese educò la prosa di cui è il padre, come è il creatore della forma narrativa ed il precursore dell'epopea romanzesca che s'impossessò dell'ottava.

D'altro canto l'E. G. ammette pure difetti ormai tanto noti: elocuzione artificiosa, contorta, periodo simmetrico alla prosa latina delle scuole rettoriche, vana e pomposa sonorità e voluttuose sdolcinature a danno della perspicuità e dell'efficacia, particelle insignificanti. Difetti, che malgrado la volontà riformatrice del Boccaccio, malgrado il progresso segnato, fanno pensare a un regresso di fronte agli scolastici. ⁶⁴⁾ Perciò lo stile riesce ammanierato, torturato, svenevole, vacillante. Quando, però, la natura dell'uomo vince l'erudito umanista, allora lo stile è facondo, semplice e fresco, rapido e amabile. Ed il Boccaccio, forse impopolare, conquistò tutta l'Europa colta: l'E. G. accennava, probabilmente, all'imitazione (almeno linguistica) dell'Ariosto e del Machiavelli, ma più particolarmente di Goethe, Longfellow, Tennyson, Swinburne e Shakespeare.

L'E. G. ha, dunque, complessivamente colpito nel segno e giustamente distingue fra il «Boccaccesco», manierismo che rimase tipico per secoli, ed il Boccaccio, ricco di doti creative, grande personalità poetica, terzo lume del Trecento.

e) *Epigoni della triade che nei secoli non ebbe confronti*

Il culto di Dante fu veramente serio ed intenso: il divino poeta fu meditato e studiato continuamente. Troppo si rischiava volendo imitare la poesia dantesca, come dice l'E. G. Però, il *Quadriregio* di Federico Frezzi da Foligno, pur essendo dei «commenti usurpati» dalla *Divina Commedia*, è ricco di «singolarissimi e veramente poetici pregi in fatto di stile»; vi è «eleganza squisita», talché il Frezzi vanta «splendida poesia» ed è il primissimo tra gl'imitatori di Dante. ⁶⁵⁾

Il De Sanctis non accenna nemmeno alla confusione architettrale e distributiva, piena di pesanti allegorie e di moralizzazioni del *Quadriregio*. Chiama poi «scienza arida» il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nel quale l'E. G. scorge «scelta lingua».

Il *Canzoniere* petrarchesco si prestava di più all'imitazione e gl'innumerevoli imitatori lo riprodussero fino al fastidio. La schiera petrarchista, dice bene l'E. G., «popolò di bruttissime scimmie le feconde vie della nostra letteratura». Infatti, si può aggiungere, petrarchista divenne sinonimo di artificioso e di falso, perché gli inetti imitatori guardavano meramente alle esteriorità.

Così giudica anche la maniera boccaccesca pur ammettendo — e a ragione — che il *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino non è privo di pregi. Nei sonetti di Franco Sacchetti trova imitazione e lascivia letteraria. Le novelle sono valutate bene: primitive, originalissime, semplici. Aggiunge, però, che mancano gli studi, l'arte e la facondia del Boccaccio: ciò che non si può rimproverare al Sacchetti senza rinnegarlo. Lo trova poi animato, significativo e amabilmente negligente; dice pura ed espressiva la dizione, brevi i tocchi verisimilmente felici. È la novella del secolo XIX in germe, talché alcuni lo preferiscono al Boccaccio. ⁶⁶⁾

Lo «Sterne del Trecento» continuò certamente il procedimento spontaneo della no-

⁶⁴⁾ *Storia della letteratura* vol. I pp. 315-28. La forma voluttuosa del Boccaccio sembrò una virtù al Settembrini. Cfr. DE SANCTIS, *Storia* cit. ed. Arcari vol. III pp. 61-69 note dell' Arcari. Questi parla dell'eccessiva sensualità del Boccaccio nella *Letteratura* cit. p. 378.

⁶⁵⁾ *Storia della letteratura ital.*, vol. I pp. 333-36.

⁶⁶⁾ *Storia della letteratura ital.*, vol. I pp. 328-33.

stra letteratura, la forma popolare che nel Quattrocento celebrò i propri fastigi. Le sue novelle sono veramente originali e vivaci; solo raramente vi è una nota di sensualità. L'E. G. ha capito benissimo il «candido e simpatico ultimo trecentista» del De Sanctis, al quale, però, i personaggi del *Pecorone* sembravano morti.

Concludendo, l'E. G. è stato un buon critico dell'aureo Trecento, del quale ha però dimenticato la religiosità: quella religiosità che ha prodotto il più profondo libro d'edificazione dopo il Vangelo, *l'Imitazione di Cristo*; la religiosità rappresentata da Santa Caterina da Siena, una delle più alte donne d'Italia, che nelle sue lettere, calde di eloquenza e di intima vita interiore, ci dice gli spiriti evangelici dell'amore, i rapimenti e le estasi. Quella donna che comandò a papi ed a principi e che cerchiamo invano nella storia letteraria di P. E. G.

6. Il Quattrocento

a) Il culto degli Antichi

Il secolo XV ha un culto profondo ed assiduo per l'Antichità e ci dà una schiera di dotti latinisti e grecisti. Dal Boccaccio e dal Petrarca fino al Magnifico le lettere classiche rivivono. Il corso della letteratura italiana s'interrompe fino quasi alla fine del secolo ed il senso estetico s'intorpidisce. Si può parlare di una cultura nazionale e contemporaneamente universale, ma di poca serietà. Le lettere italiane in mano del popolo più provetto nell'uso del volgare che i dotti, avanzavano stentatamente. Questi pensieri dell'E. G. saranno ripresi dal De Sanctis e, subite poche modificazioni, passeranno in tutte le nostre storie letterarie.

Il Quattrocento è un periodo sciagurato per la prosa, ormai non più paragonabile a quella dell'aureo Trecento. È manifesto l'influsso del Boccaccio e della Accademia Platoniana. La prosa non è più adorna dei pregi trecenteschi, ma molti scrittori sono tuttavia notevoli. Eccelle il genio universale di Leon Battista Alberti, vero «Vitruvio moderno» al quale l'E. G. rivendica il trattato *Del Governo della famiglia*; L. B. A. che il De Sanctis chiamerà il pittore dell'uomo e con il Poliziano, il pittore della natura, dirà le due espressioni letterarie del secolo.

Altri generi sono in ribasso.

La lirica ripete angustamente il Petrarca, senza minimamente avvicinarsi al modello. Il volgare è ritenuto indegno e potenti intelletti ne scrivono uno barbaro e rozzo. Però nella seconda metà del secolo si nota un secondo risorgimento italiano che viene dal popolo e riceve l'impulso di potenti intelletti. È meno spontaneo e peculiare, ma è arricchito di altri elementi estetici sorti dal rinato scibile antico. Il volgare, allora, progredisce nella Firenze che l'aveva conservato. Lorenzo il Magnifico, riassumendo le dispute dell'Accademia Platonica, lo dice pratico, letterario e poetico; infatti nel Cinquecento esso mostrerà nuove capacità e produrrà con immensa opulenza.

Anche nella lirica spiccano due personalità: Lorenzo De Medici ed il Poliziano. Le poesie di Lorenzo, dopo quelle del Poliziano e del Pulci, sono le migliori produzioni liriche del Quattrocento. Egli è specialmente poeta popolare e come tale lasciò monumenti poetici quali la *Nencia da Barberino* e *I Beoni*. In essi trovi veramente ispirazione, vivacità, ingenuità come negli stornelli e nei rispetti. Lorenzo maneggia magistralmente il volgare. L'E. G. non ha, forse, intuito abbastanza lo spirito della colta borghesia italiana, l'epicureismo dominante, i motti arguti e le facezie dalle tinte grossamente e veristicamente caricate di questo osservatore più o meno corrotto: lo constatò invece il De Sanctis.

Il Medici — continua il nostro — ebbe minore ingegno di altri Quattrocentisti, ma più efficacia di tutti i maggiori, perché usava un linguaggio più ripulito, frase più so-

nante, stile più grave e disegno più regolare, in parte per effetto di urbanità letteraria.

Il grande poeta, quando dimentica gli Antichi, è il Poliziano, sebbene in lui l'artificio sia visibile: perciò fu imitato.

Le *Stanze* del famoso latinista e grecista sono un brano che basta per «dar credito alla poesia classica». È il primo anello perfetto ed originale di una lunga catena. L'E. G. crede poi un gran danno che il poeta non terminasse il «vasto concetto» mentre una buona parte della critica posteriore pensa che l'opera, se compiuta, non avrebbe formato un'opera organica attorno al motivo centrale. Il critico Siciliano notò, invece, la freschezza, la spiritualità, la semplicità della casta e naturale Musa del Poliziano; ha sottolineato la perfezione tecnica della ottava melodica, la grazia dei futili sensuali e briosi rispetti.

Il nostro accenna brevemente alla produzione umanistica del Quattrocento e alle forme latine grèche italianizzate: egloghe elegie satire eroidi epigrammi e drammi lontani dall'estetica tradizionale della nazione.

La mitologia tiene il campo letterario nel Quattrocento e nel Cinquecento scacciando dalla fantasia le visioni popolari. L'imitazione è un canone universale: è il feticismo della triade del Trecento: si vuol perfezionare, ma manca la spontanea schiettezza primitiva. Anzi, particolarmente nella prosa si notano pompose eruditissime oziose orazioni che diventeranno classiche nel Cinquecento.

Il nostro non è abbastanza cosciente della sfrenata lussuria, delle iperboliche ipocrisie di questa letteratura che si separa dalla vita. Ha invece notato la mollezza l'eleganza la decrepitezza causata dal Mecenate e dalla tirannide. 67)

Giustamente afferma che il Quattrocento ha creato due generi poetici: l'epopea romanzesca e la drammatica, per opera di grandi ingegni.

b) *L'epopea romanzesca*

La letteratura cavalleresca, cominciata francese o franco-veneta nella Marca trevisana, migrata all'inizio del Trecento in Toscana, continuò nel secolo XV con rigogliosa fioritura di poemi in ottave e di prose nell'Italia settentrionale.

L'E. G. la ritiene nata con le lingue romanze e quasi contemporaneamente in quasi tutti i paesi neolatini. Egli ammette pochissimo influsso francese e germanico (cronache nazionali). La fonte inesauribile fu il ciclo carolingio e, più tardi, ma meno fecondo, quello arturiano. Tutti i popoli — continua — concorsero a determinare le visioni poetiche; mentre la Chiesa cercò di modellare a suo piacimento la sostanza, non si curò dello strumento. Un impulso venne all'epopea dalla letteratura del latino volgare e dalle Crociate. Quando sorse è problema da lasciare alla filologia o all'archeologia, ma l'epopea romanzesca è prettamente italiana e prettamente popolare. In Francia deve essere nata prima, perché Dante parlando dell'epopea francese non accenna a quella italiana. Interminabili poemi in versi ed in prosa, purtroppo osceni, cantati prima nei castelli e poi al popolo, furon detti *cantari*. In Italia la prosa epica posteriore alla poesia è probabilmente posteriore al Petrarca. Essa conservò sempre un certo carattere religioso e, perché rivolta a brigate, è piena di brio, frizzi e piacevolezze che hanno lo scopo di tener desta l'attenzione del pubblico fino che il poeta si accomiaterà. Per questo motivo salta bruscamente da un argomento all'altro, dandoci magari «figure sconnesse» e «barbaro congiungimento», ma sempre schietta effusione. Ritrae la fisionomia del tempo e dell'ambiente, pretendendo di essere veritiera, mediante leggiadri ed originali contrasti. 68)

L'E. G. ammira un poema inedito, il *Febus*, che ritiene contemporaneo del *Novel-*

67) Cfr. il giudizio su Lorenzo il Magnifico, uomo politico.

68) Vol. I pp. 305-404.

lino e che crede poter attribuire a Dino Compagni. Il codice — dice — non è autografo, l'andamento poetico è della fine del Trecento: è il primo canto armonioso della vera epopea. Congiunge armonicamente il naturalismo della novella allo spiritualismo lirico. Vi trovi « purità di lingua », « bellezza di dizione », « venustà di concepimento », talché merita il posto d'onore fra i molti poemi e romanzi dei primordi. 68)

Anche l'ingegno originale segue dapprima schemi tradizionali; ma col prevalere della vita morale sulla sensuale l'arte diventa più spiccia, muta la forma e modifica il materiale esistente senza negarlo, il che sarebbe sinonimo di estinzione. I personaggi poetici desunti da personaggi storici, diventano idealità personificate, conosciute universalmente. Gli abbozzi servono agli artisti posteriori, perciò si assomigliano negli accessori e nelle situazioni, come si assomigliano per la natura stessa della materia.

Con questi rilievi l'E. G. difende le premesse dei generi e la perfezionabilità possibile nel genere. 69)

Luigi PULCI

Giustamente lo dice ingegno bizzarro e poetico, colui che lasciati i « pedestri e prosaici poemi » dei *precedenti*, ci diede la vera epopea secondo un vasto disegno. Ma al *Morgante* manca ancora — continua — l'unità organica. L'E. G. ha capito che, oltre le fonti tradizionali, c'è la realistica toscanità del Quattrocento. Ha riconosciuto il tono buffonesco che muove al grosso riso, il vigore di racconto e di descrizione che il rappresentativo Pulci mise nelle sue rimate fantasie. Ne ammira la lingua e lo stile e, invece di ammettere incapacità del Pulci a sentire la vita eroica, scorge, oltre la farsa, la serietà ed il sublime.

Perciò è preoccupato di dimostrare che il *Morgante* non vuol deridere, alla Cervantes, né la cavalleria né l'epopea. Il nostro ha però caratterizzato molto bene i personaggi: Margutte, spregiudicato, grottesco cinico, Gano, l'Iago dell'Otello sheakesperiano.

Sottolinea poi la grande fortuna di quest'opera che in diciannove anni apparve in cinque edizioni e che fu detta dal Byron « bellissima ed inimitabile ». 70)

Matteo Maria BOJARDO

Il compito cavaliere e signore feudale, genio poetico, dice il nostro, ci ha dato un poema di un esteso concepimento. Tutto s'aggira attorno ad un pernio, al filo conduttore sono unite le varie scene episodiche. L'E. G. non nota che il Bojardo ha fuso il ciclo carolingico — prevalentemente religioso, grandioso nell'azione e nei personaggi — con quello bretone — avventuriero ed amoroso.

Non nota nemmeno il sentimento della natura e del paesaggio che per la prima volta si trova nel *Canzoniere* ed anche nell'*Orlando Innamorato* del Bojardo. All'assenza del sentimento religioso non pensa, ma afferma con ragione che con i citati elementi di profonda umanità ci danno situazioni affettuose, « forme leggiadre e sublimi » personaggi poetici tradizionali o creati ex novo, anche se (avrebbe dovuto aggiungere) i caratteri hanno poca consistenza spirituale. Fra tanta cortesia ed ingenua solenne intonazione vi è un senso di ironia e di comicità proprio della bonomia borghese; manca invece la satira contro i suoi personaggi.

Lo stile è limpido, semplice; il verso è amabilmente trascurato; la lingua è rude arcaica e spesso intrisa di elementi dialettali della nativa Ferrara.

In fondo l'E. G. ha, dunque, giudicato bene anche il cantore dell'*Orlando innamorato*, ma erroneamente preferiva « la bella infedele » sostituita da Francesco Berni all'originale del poeta ferrarese. 71)

69) Cfr. la sua estetica al cap. VII.

70) Il Byron ne tradusse un canto.

71) *Storia della letteratura ital.*, vol. I pp. 404-34.