

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

19



Walter Binni

Letteratura italiana

Profilo storico

I. Dalle origini al Settecento

1966

Il Ponte Editore

I edizione: aprile 2017  
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore  
via Luciano Manara 10-12  
50135 Firenze  
[www.ilponterivista.com](http://www.ilponterivista.com)  
[ilponte@ilponterivista.com](mailto:ilponte@ilponterivista.com)

Fondo Walter Binni  
[www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it)  
[lanfrancobinni@virgilio.it](mailto:lanfrancobinni@virgilio.it)

## INDICE

11	Nota editoriale
	I. LE ORIGINI DELLA LETTERATURA ITALIANA
13	1. Dal latino al volgare
15	2. Volgare e tradizione mediolatina
16	3. La letteratura latina medievale
18	4. Poesia popolare e giullaresca delle origini
	II. LA LETTERATURA RELIGIOSA DEL DUECENTO
21	1. Istituzioni civili religiose del Duecento
22	2. San Francesco
24	3. I Laudari
25	4. Jacopone da Todi
27	5. Poesia didattica del Nord
	III. LA LIRICA DEL DUECENTO
	DALL'IMITAZIONE DEI PROVENZALI AL "DOLCE STIL NOVO"
29	1. Prevalente tematica amorosa della lirica duecentesca
30	2. La poesia provenzale e antico-francese
31	3. La Scuola siciliana
33	4. La poesia toscana e Guittone
35	5. Guido Guinizelli e lo "Stil novo"
38	6. Guido Cavalcanti e gli stilnovisti toscani
	LA POESIA COMICO-REALISTICA
40	1. Tendenze della poesia realistica
42	2. Rustico Filippi
42	3. Cecco Angiolieri
43	4. Folgòre da San Gimignano
	IV. LA PROSA DEL DUECENTO
45	1. Cronache e libri di viaggi.
46	2. La retorica e la novellistica

## V. DANTE ALIGHIERI

- 51 1. La vita
- 54 2. La «Vita Nova»
- 55 3. Le opere minori volgari e latine
- 59 4. Motivi fondamentali della «Commedia»
- 63 5. La «Divina Commedia»
- 65 6. Composizione e struttura della «Divina Commedia»

## VI. FRANCESCO PETRARCA

- 71 1. La vita
- 73 2. Mondo interiore e prospettive storiche nel Petrarca
- 75 3. Le opere latine
- 79 4. Il «Canzoniere»
- 85 5. I «Trionfi»

## VII. GIOVANNI BOCCACCIO

- 87 1. La vita
- 89 2. Le opere
- 91 3. Il «Decameron»
- 96 4. Le opere della vecchiaia

## VIII. IL TRECENTO MINORE

- 99 1. Motivi preumanistici nella letteratura trecentesca
- 100 2. Poeti minori del Trecento
- 100 3. La storiografia
- 102 4. La novellistica minore
- 103 5. I romanzi cavallereschi
- 104 6. La letteratura religiosa

## IX. L'UMANESIMO

- 107 1. Umanesimo e Rinascimento
- 108 2. Umanesimo e studio dei classici
- 110 3. Il pensiero umanistico
- 113 4. Il costume degli Umanisti
- 114 5. Esaltazione della vita e sentimento della sua caducità
- 115 6. Firenze e l'Umanesimo civile di primo Quattrocento
- 116 7. Umanesimo e letteratura volgare fiorentina a fondo etico-civile
- 117 8. Svolgimento dell'Umanesimo fiorentino
- 119 9. Il progresso della filologia umanistica: Lorenzo Valla

- 119 10. Le accademie  
120 11. Altri aspetti della letteratura volgare umanistica di primo  
Quattrocento  
121 12. Latino e volgare

#### X. LA LETTERATURA DELLA SECONDA METÀ DEL QUATTROCENTO

- 125 1. La rinascita della poesia  
126 2. Leon Battista Alberti  
127 3. Lorenzo il Magnifico  
130 4. Luigi Pulci  
134 5. Angelo Poliziano  
139 6. Matteo Maria Boiardo  
145 7. Il Pontano e la poesia latina  
147 8. Jacopo Sannazaro  
149 9. Leonardo da Vinci

#### XI. ALTRI ASPETTI E ALTRI SCRITTORI DELLA LETTERATURA VOLGARE QUATTROCENTESCA

- 151 1. La letteratura religiosa del Quattrocento  
153 2. Letteratura novellistica  
154 3. La lirica petrarchista  
155 4. Pandolfo Collenuccio

#### XII. LUDOVICO ARIOSTO

- 157 1. La vita  
158 2. Vita interiore: l'«Epistolario»  
160 3. Le opere minori: liriche latine ed italiane; le commedie  
163 4. Le satire  
164 5. L'«Orlando Furioso»  
169 6. Motivi e caratteri del poema

#### XIII. IL PETRARCHISMO E LA TRATTATISTICA DEL CINQUECENTO

- 175 1. Pietro Bembo  
178 2. La lirica petrarchistica  
182 3. La trattatistica cinquecentesca  
186 4. La questione della lingua

#### XIV. NICCOLÒ MACHIAVELLI

- 189 1. La vita

- 191 2. La personalità del Machiavelli e il suo epistolario
- 193 3. Dalle opere politiche minori al «Principe»
- 197 4. I «Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio»
- 200 5. «L'arte della guerra». Le opere storiche e letterarie

XV. FRANCESCO GUICCIARDINI E LA MINORE STORIOGRAFIA CINQUECENTESCA

- 203 1. La vita di Francesco Guicciardini
- 204 2. Le opere di Francesco Guicciardini
- 208 3. Gli storici minori e il tacitismo
- 209 4. Il Vasari storico dell'arte

XVI. DIREZIONI DI ATTIVITÀ LETTERARIA DEL CINQUECENTO FRA MATURITÀ E FINE DEL RINASCIMENTO

- 211 1. Il teatro: tragedia e commedia
- 213 2. La commedia dell'arte, il dramma pastorale e il melodramma
- 215 3. La novella
- 218 4. Aretino e Doni
- 220 5. La poesia antipetrarchistica e burlesca di Francesco Berni
- 221 6. L'epopea grottesca del Folengo
- 223 7. Biografi e scrittori di lettere: Cellini e Caro
- 226 8. Viaggiatori

XVII. TORQUATO TASSO

- 229 1. La vita
- 231 2. I primi tentativi poetici
- 232 3. Le rime
- 233 4. L'«Aminta»
- 237 6. Il mondo e i personaggi, il linguaggio della «Liberata»
- 243 7. Lettere e dialoghi
- 244 8. L'ultimo Tasso
- 246 9. La fine del Cinquecento e l'opera di Giordano Bruno

XVIII. LA «NUOVA SCIENZA» E LA STORIOGRAFIA NEL SEICENTO

- 249 1. Linee di svolgimento della letteratura secentesca
- 252 2. Tommaso Campanella
- 255 3. Paolo Sarpi, la storiografia minore e la trattatistica politica
- 262 4. Galileo Galilei
- 269 5. La scuola galileiana

## XIX. LA LETTERATURA NELL'ETÀ BAROCCA

- 273 1. Direzioni di gusto nel Seicento e poetiche barocche
- 276 2. Giambattista Marino
- 280 3. La lirica barocca
- 282 4. La lirica classicistica
- 284 5. Il poema eroico ed eroicomico
- 288 6. Poesia giocosa e satirica
- 289 7. Poesia e prosa dialettale e il Basile

## XX. TEATRO E PROSA NEL SEICENTO

- 293 1. Il teatro
- 294 2. Federico Della Valle
- 296 3. Carlo de' Dottori
- 298 4. La prosa barocca: il romanzo e la novella
- 299 5. La prosa d'arte e i viaggiatori del Seicento

## XXI. IL VICO E LA NUOVA ERUDIZIONE E STORIOGRAFIA

- 305 1. La vita del Vico
  - 306 2. Le prime opere
  - 308 3. La «Scienza Nuova», come scienza della storia umana
  - 310 4. L'estetica vichiana e il valore artistico della «Scienza Nuova»
  - 311 5. La nuova erudizione e la nuova storiografia: il Muratori
  - 314 6. Pietro Giannone
- 317   Indice dei nomi



## NOTA EDITORIALE

In questo volume è riprodotto il profilo di storia della letteratura italiana dalle origini al Novecento pubblicato da Binni nell'opera scolastica *Storia e antologia della letteratura italiana*, 3 voll., per gli istituti secondari, con la collaborazione di Riccardo Scrivano, Milano-Messina, Casa editrice Giuseppe Principato, 1966. Nell'opera Binni è autore del profilo storico-letterario e Scrivano dell'antologia. L'impegno binniano nella produzione di testi scolastici è iniziato con il terzo volume, *Ottocento e Novecento*, dell'antologia *Scrittori d'Italia*, a cura di Natalino Sapegno, Gaetano Trombatore e Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1946, opera scolastica sulla quale si sono formate intere generazioni di insegnanti e studenti dagli anni dell'immediato dopoguerra.

L'organico profilo storico-letterario del 1966, preceduto da un'altra antologia del 1963, *Letteratura nel tempo*, con la collaborazione di Riccardo Scrivano, Milano, Principato, 1963, e da altre opere per la scuola, è lo sviluppo e la sintesi di un'intensa produzione didattica, con vari editori, in stretto rapporto con la produzione scientifica binniana. In questa produzione confluiscono anche le profonde convinzioni del critico e dello storico della letteratura sulla centralità della scuola pubblica e sulla necessità di orientarne l'attività didattica con "libri di testo" scientificamente rigorosi nelle fasi di preparazione degli studenti dei ginnasi e dei licei agli studi universitari.

È riprodotto il testo della seconda edizione del 1971, ininterrottamente ristampata fino agli anni novanta.

Come tutti gli altri volumi di questa edizione delle Opere complete di Walter Binni, il volume è disponibile in edizione a stampa, distribuita dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione "Biblioteca" del sito [www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it).

*Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)*  
*Marcello Rossi (Il Ponte Editore)*



## I.

### LE ORIGINI DELLA LETTERATURA ITALIANA

#### 1. *Dal latino al volgare*

Alcuni fatti vanno messi anzitutto in chiara evidenza per comprendere il formarsi della letteratura italiana nel secolo XIII non come un evento miracoloso e improvviso, ma come il risultato di una complessa situazione storica, civile, linguistica e letteraria.

Anzitutto dovrà chiaramente affermarsi che la letteratura italiana comincia a manifestarsi con un suo linguaggio vario secondo le regioni, data la mancanza di una unità politica della penisola, ma fondato sulla lentissima trasformazione dal latino, specie quello parlato, al volgare (così detto in contrapposizione al latino scritto e letterario, rimasto lingua della cultura, degli atti ufficiali e soprattutto della Chiesa), quando quel linguaggio ha assunto caratteri più sicuri, ha avuto una prima larga diffusione parlata, ha fatto le sue prime prove in forme di comunicazione più pratica ed inizialmente più elementare mentre il latino ancora rimaneva lo strumento più consueto dell'espressione della cultura alta, della filosofia, della teologia, della narrazione storica, e delle manifestazioni ufficiali delle istituzioni religiose e politiche.

L'affermazione dell'italiano è lenta e documentata da testi spesso recuperabili in un lunghissimo arco di tempo, come lenta è la sua formazione linguistica che risulta dalla trasformazione del latino soprattutto parlato, secondo un movimento di evoluzione e di distinzione che è tipico di tutte le lingue neolatine o romanze (parola questa derivata dal «romanice loqui», cioè parlare latino) che sorgono, con diversa precocità o ritardo a seconda delle condizioni generali dei diversi paesi, nell'ambito vasto di quella che fu chiamata Romanía, e cioè dei territori in cui la civiltà e la lingua latina si erano più profondamente affermate durante l'epoca della dominazione romana: Francia, Spagna, Portogallo, attuale Romanía, Italia.

In Italia il processo di affermazione del volgare è tanto più lento e complesso in quanto i legami della civiltà italiana erano molto più forti con la civiltà latina ed erano mantenuti vivi soprattutto dalla potente presenza della Chiesa e del Papato che avevano adottato come proprio linguaggio appunto il latino. E in quanto le condizioni politiche e sociali italiane costituiscono un freno all'affermazione di un linguaggio che è anzitutto storica espressione di nuove unità nazionali e statali e di una nuova vita più sicura di quelle

classi sociali (popolo e borghesia) che solo lentamente, a mano a mano che cresceva la loro forza, la loro espansione, la loro affermazione economica e politica, sentirono il bisogno di usare, anche per l'espressione scritta e letteraria, la nuova lingua parlata.

Così, a causa della sua vita politica e nazionale più precoce, in Francia (sia nella zona settentrionale intorno a Parigi, dove si afferma il vero e proprio francese, detto lingua d'*oïl*, sia in quella meridionale provenzale con le sue vive corti feudali dove si afferma la lingua d'*oc*, che equivale al nostro «sí», come l'*oïl* francese) la nuova lingua diviene assai presto lingua di cultura e di letteratura e dà luogo, già intorno al Mille, alla grande epica narrativa francese delle canzoni di gesta del ciclo carolingio e della romanzesca e amorosa poesia del ciclo bretone nonché, in Provenza, alla lirica dei «trovatori». Invece in Italia lungo è l'intervallo che intercorre fra l'apparire di documenti che provano la diffusione parlata del volgare nella sua lenta trasformazione dal latino e, con le varie coloriture regionali, la sua prima adozione per usi pratici e per atti legali ed economici, e la vera assunzione del volgare come lingua letteraria.

Per i primi documenti si può risalire alla fine del secolo VIII o al principio del IX: l'indovinello veronese che oscilla fra latino e volgare con un più forte orientamento verso il secondo; i *placiti*, o documenti giudiziari campani (fra il 960 e il 963) che concernono la proprietà di alcuni beni terrieri da parte dei monasteri benedettini di Capua, di Teano e di Sessa, dipendenti da Montecassino; fino a più numerosi documenti del secolo XI e XII, in cui dall'uso pratico e legale del volgare si passa a primi tentativi letterari, come nel caso del *Ritmo laurenziano* e dei ritmi cassinesi, bellunesi e lucchesi che celebrano avvenimenti locali o lodano signori e dignitari ecclesiastici.

Ed ecco: già in questo breve elenco si può ricostruire, per fatti essenziali, lo sviluppo dell'adozione del volgare. Prima in forme estremamente ancora oscillanti fra latino e nuova lingua (e quindi quasi con una incertezza, timidezza ed effettiva difficoltà); poi in relazione ad usi pratici, che pur comportano il fatto importante di una riconosciuta iniziale dignità della nuova lingua che può sostituire il latino e che d'altra parte corrisponde all'esigenza della comprensibilità a persone che già parlano quella nuova lingua e sono ignoranti del latino. Infine i primi tentativi di adozione a livello più alto e con maggiori pretese letterarie, anche in relazione al crescere di forza e di esigenze culturali di ceti che non riconoscono più nel latino la loro lingua viva e capace di esprimere propri sentimenti e vicende.

Poi, come vedremo, solo nel Duecento, lo sviluppo più pieno della civiltà comunale e il bisogno di comunicazione più vasta, fra classi alte e classi medie e popolari, l'esigenza pratica ed intima delle nuove correnti religiose meno strettamente legate alla gerarchia ecclesiastica e al Pontificato e più rivolte a borghesia e popolo, porterà alla vasta e sicura adozione letteraria del volgare e all'uso di questo in forme alte e raffinate di arte, fino all'intervento decisivo di Dante, che praticamente e teoricamente sancirà la validità,

necessità, nobiltà del volgare, pur mantenendo per la trattazione di temi di valore generale e universale (come nella *Monarchia*) l'uso del latino come lingua ancora usata in rapporto sopranazionale e più strettamente scientifico e filosofico.

## 2. *Volgare e tradizione mediolatina*

D'altra parte proprio questo persistere del latino ancora nell'attività di Dante, massimo affermatore del volgare e della sua potenza espressiva, ci deve ricordare altri aspetti da considerare in questo breve quadro non solo linguistico-letterario, ma storico-civile e culturale.

Anzitutto il fatto che, quando il volgare assume la sua intera capacità espressiva e letteraria, esso pure continua ad alimentarsi della eredità latina, sia nella ricerca e ripresa diretta della esemplarità di testi della classicità, sia nella continuità di una tradizione culturale, letteraria, civile, che, specie ad opera della Chiesa, degli elementi ecclesiastici, dei grandi centri culturali costituiti dai monasteri, specie benedettini, aveva mantenuto viva, attraverso i secoli del basso Medioevo, l'eredità classica, sia in alcuni essenziali elementi culturali e morali adeguati alle nuove prospettive prevalentemente religiose e cristiane medievali, sia in una prospettiva di dignità formale e letteraria, in una preoccupazione di regolarità e capacità espressiva che sostiene l'importanza delle rettoriche e poetiche medievali con le loro regole di struttura artistica della stessa prosa (i vari tipi di *cursus*, delle norme cioè secondo le quali si dovevano disporre le parole nella frase in base al ritmo complessivo di essa; se ne avevano tre tipi, il *planus*, il *tardus* e il *velox*), con i loro insegnamenti formali spesso assai complessi e implicanti una notevole coscienza letteraria.

Sicché il giovane che si avvicina alla storia della nostra nascente letteratura dovrà rendersi ben conto che l'affermazione di questa nel Duecento è anche sorretta e preceduta – specie nei casi più alti e poetici come quello di Dante, ma anche in quello di un san Francesco, che vedremo tutt'altro che incolto e impreparato – dalla lunga tradizione letteraria del Medioevo latino, che investe tutta la civiltà europea, con una circolazione di opere di varia origine territoriale, ma accomunate da esigenze fondamentalmente unitarie, e che trova in Italia una sua abbondante attuazione in opere importanti per il loro valore storico e culturale e spesso per il loro stesso valore letterario o addirittura poetico.

C'è dunque, come premessa alla storia della nostra letteratura, una storia della letteratura latino-medievale in Italia che deve essere almeno qui richiamata attraverso un breve accenno ad opere ed autori, utile soprattutto a indicare la generale importanza di questa letteratura, a combattere l'immagine ingenua di un Medioevo senza cultura e letteratura fino all'apparizione improvvisa della nuova letteratura volgare, nonché a permettere una rapida

indicazione di caratteri e tendenze della civiltà e della cultura italiana di quei lontani secoli attraverso la loro espressione in quelle opere latine.

### 3. *La letteratura latina medievale*

Nel periodo seguente alla caduta dell'impero romano e sotto il regno di Teodorico nel secolo VI, la piú vicina eredità della civiltà e della letteratura latina classica si riflette nell'opera di due scrittori che, con diversa sorte personale, rappresentano una forma di difficile difesa degli elementi della tradizione civile romana e del pensiero greco-latino di fronte al nuovo dominatore germanico e nel tentativo di dare una struttura piú civile al regno latino-germanico che Teodorico pur confusamente tese, almeno inizialmente, a costruire servendosi della collaborazione di personalità italiane colte e in sé concilianti il nuovo spirito cristiano e l'antica saggezza classica. Come furono appunto il calabrese Magno Aurelio Cassiodoro, segretario di Teodorico e dei suoi successori, per i quali scrisse epistole ufficiali piene di interessanti notizie storiche, e, dopo il suo ritiro in un monastero calabrese, autore di altre opere storiche, teologiche e grammaticali, e, molto piú personale e importante, il romano Severino Boezio (480-524), fatto uccidere in carcere a Pavia da Teodorico, di cui era stato collaboratore e da cui fu incolpato di tradimento.

Proprio nel periodo passato in carcere attendendo la morte, Boezio scrisse il suo libro piú alto: quel *De consolatione philosophiae* in cui la filosofia antica e la fede cristiana si fondono nella rappresentazione di un'ideale donna allegorica che consola lo sventurato e nobile prigioniero con alti, luminosi ragionamenti in prosa e in versi latini che, per contenuti spirituali e per modi stilistici, ebbero non poca influenza su molti scrittori medievali fino a Dante, il quale riconobbe in Boezio uno dei suoi maestri esemplari.

Mentre il nuovo spirito religioso cristiano, con i suoi motivi di esaltazione della potenza e bontà divina, del sacrificio dei martiri, dell'intervento caritatevole dei santi e della Madonna, trova piú diretta espressione poetica nei numerosi inni latini di scrittori ecclesiastici: come avviene soprattutto nei versi, tutt'altro che privi di elementi della cultura classica, ma ispirati da un fresco sentimento mistico, di Venanzio Fortunato (530 circa-600). Tradizione di inni cristiani che continua ininterrotta lungo i secoli dell'alto Medioevo fino al Duecento, quando furono scritti alcuni inni latini religiosi di alta potenza spirituale ed espressiva: il *Pange lingua* di san Tommaso d'Aquino, il *Dies irae* di Tommaso da Celano, lo *Stabat mater* del grande Jacopone da Todi, di cui piú tardi parleremo per la sua produzione poetica in volgare.

E se, dal secolo VII fin verso la fine del secolo IX, la cultura e la letteratura sembrano cedere di fronte a una concezione della vita sempre piú dominata dalla prospettiva religiosa e trascendente che riduce di molto l'attenzione e la valutazione delle forme letterarie come arti mondane e inutili alla salvez-

za dell'anima, questa stessa concezione, che guarda alla storia umana come interamente regolata dalla volontà divina, trova pure espressione in alcune opere anche in questo periodo di più limitata vitalità letteraria: specie in opere storiografiche, in cronache come quella *Historia Longobardorum* in cui Paolo Diacono, verso la fine del secolo VIII, narrò le vicende dei Longobardi in Italia, o come l'*Antapodosis* (contraccambio) in cui il vescovo di Cremona, Liutprando, narrò gli avvenimenti italiani ed europei dall'887 al 950.

Poi, con l'accresciuta vitalità economica, sociale, politica che caratterizza la storia italiana fra il secolo X e il XII, soprattutto con la decadenza del feudalesimo e la ripresa della vita delle città, che vengono organizzandosi in comuni, la letteratura in latino ha un più forte rigoglio, appoggiato com'è dal fiorire delle università e delle scuole cittadine, tanto più aperte e attive delle più ristrette scuole legate alle curie vescovili o ai monasteri in cui si era mantenuta viva, nei secoli precedenti, la tradizione classica e lo studio della retorica.

Ecco così formarsi, intorno alle università e allo studio delle leggi (specie a Bologna dove il grande giurista Irnerio dà vita a una importante scuola di glossatori o interpreti del diritto romano), nuove scuole di retorica in cui si insegna l'arte dello scrivere e si diffonde un più raffinato studio dello stile necessario alla nuova attività culturale, ai più intensi scambi epistolari, all'oratoria politica e civile.

Così trovano nuovo vigore espressivo (pur entro limiti di una certa rozzezza) le numerose cronache che narrano in latino le vicende delle città, dei monasteri, dei regni. E basti ricordare in proposito, nel secolo XIII, la cronaca cittadina del genovese Caffaro, quella che Ugo Falcando dedica alle vicende dei Normanni, o, soprattutto, nel secolo XIII, quella del frate di Parma Salimbene de Adam, la più notevole anche da un punto di vista letterario per l'efficacia colorita del suo latino già inclinato a forme più vicine al volgare, e che narra, con ricchezza di particolari realistici, arguta saggezza e acceso spirito di parte, gli avvenimenti contemporanei.

E il gusto del narrare, che prevale nella letteratura latina di quei secoli, si esprime anche in poemi che tentano di rifarsi ai grandi modelli classici e intendono così dar maggiore dignità agli avvenimenti narrati: come può vedersi, ad esempio, nelle *Gesta Roberti Wiscardi* di Guglielmo Pugliese o nel *Liber maiolichinus* che narra la vittoria dei pisani sui saraceni a Maiorca nel secolo XII.

Né dovrà certo dimenticarsi, in una cultura così dominata da motivi religiosi e dallo sviluppo del pensiero cristiano, che caratterizza e accomuna la situazione culturale medievale non solo italiana, ma europea, l'importanza di grandi opere filosofiche e teologiche in latino dovute a pensatori italiani: prima, nei secoli XI e XII, le opere di san Lanfranco da Pavia, di san Pier Damiani di Ravenna, di sant'Anselmo d'Aosta, poi, nel secolo XIII, le opere di san Tommaso d'Aquino maestro della filosofia scolastica e della metafisica aristotelico-cristiana, e di san Bonaventura da Bagnoregio, filosofo mistico ed efficacissimo scrittore di eloquenza rigogliosa e immaginosa.

Si pensi subito alla *Divina Commedia* di Dante e al suo rapporto con il pensiero teologico-filosofico e mistico medievale e si capirà come il capolavoro della letteratura medievale sia impensabile senza questo suo profondo rapporto con le grandi opere ricordate scritte in latino e con tutta la preparazione culturale e letteraria rappresentata dalla letteratura latina del Medioevo.

Vi è dunque una continuità fra la letteratura latina medievale e la nuova letteratura volgare che va ben chiaramente affermata di fronte a vecchie immagini di un nuovo mondo letterario che nasce senza nessun legame con il passato e in contrasto con secoli di barbarie e di tenebra.

Ma, detto questo, occorrerà pure avvertire che l'adozione della lingua volgare per usi di cultura e di espressione poetica (e dunque al di là dell'uso puramente pratico già ricordato a proposito dei primi documenti del volgare) rappresenta un fatto di grande importanza e segna pure un distacco e un inizio carichi di novità e di storia.

Quell'adozione si lega alla più forte vitalità che contraddistingue l'epoca dell'organizzazione comunale, dell'affermarsi di forze nuove cittadine sia in senso economico (la nuova economia mercantile di contro all'economia curtense feudale), sia in senso politico (appunto la nuova organizzazione dei comuni): forze nuove che, pure nel generale orientamento di concezioni religiose e trascendenti, tendono a svincolarsi dall'unica direzione ecclesiastica, e posseggono una nuova coscienza della realtà politica e sociale da loro creata, si aprono al gusto dei rapporti socievoli e mondani, ad una più vasta e ricca gradazione di sentimenti terreni (amore, amicizia, doveri e diritti civili, amore per le cose belle e utili), e vogliono esprimere questo loro mondo interiore in una lingua letteraria che corrisponda allo strumento linguistico dei loro rapporti quotidiani, qual era appunto il volgare.

E se, come vedremo nei capitoli seguenti, i nuovi scrittori in volgare saranno prevalentemente uomini forniti di cultura, la nuova tensione ad esprimersi in volgare investe anche zone più popolari e di minore cultura entro il vasto articolarsi di una civiltà in formazione, più aperta e ricca di quella dei secoli dominati solo dalla cultura e dalla letteratura in latino.

#### 4. *Poesia popolare e giullaresca delle origini*

Fiorisce così agli inizi del Duecento una lirica popolare dotata di freschezza e di semplicità, anche se in genere limitata quanto a motivi e ad elaborazione artistica. Una lirica ispirata a occasioni della vita quotidiana, a temi elementari, ma schietti: poesie d'amore, canti nuziali, lamenti di fanciulle desiderose di amore o di donne maritate ad uomini anziani e gelosi, canti per danze, contrasti fra donne restie e amanti appassionati e impazienti, omaggi a personaggi importanti e potenti.

E queste liriche, mentre spesso vengono amorosamente raccolte da uomi-

ni di cultura attratti da questa poesia piú elementare e spontanea (il caso di alcuni notai bolognesi che raccolsero nei loro *Memoriali*, o registri degli atti del comune, accanto a poesie di autori illustri questi prodotti piú semplici e popolari), trovavano diffusione e maggiore elaborazione artistica (e a volte diretta creazione) mercè l'attività di quei «giullari» che guadagnavano la vita allietando le corti dei signori o il pubblico piú vario della città con la recita appunto di componimenti poetici.

Di questa poesia popolare-giullaresca particolare ricordo meritano componimenti come alcune delle brevi poesiole raccolte nei ricordati *Memoriali bolognesi* (fra esse il limpido e leggiadro «For de la bella cayba / fuge lo lixignolo»), o come il cosiddetto *Lamento della sposa padovana*, che canta, con delicata freschezza, il fedele amore di una donna per l'amato lontano, crociato in Terrasanta, o come il piú noto contrasto *Rosa fresca aulentissima*, attribuito ad un giullare meridionale, Cielo d'Alcamo, assai efficace nella rappresentazione realistica e arguta dei due personaggi in contrasto: l'innamorato, focoso e sfacciato, e la fanciulla che resiste alle sue profferte di amore fino ad una capitolazione precipitosa. In quest'ultimo un forte sapore popolare si mescola ad una serie di elementi, linguistici e stilistici, che mostrano come l'autore non sia affatto ignaro di letteratura e come usufruisca assai abilmente di modelli colti. Siamo ormai con esso in una stagione e in un ambiente che vedono nascere una poesia colta quale è quella che fiorisce alla corte dell'imperatore svevo Federico II e di cui si parlerà in seguito.



## II.

### LA LETTERATURA RELIGIOSA DEL DUECENTO

#### 1. *Istituzioni civili religiose del Duecento*

L'ideale e la vita religiosa sono elementi fondamentali nella civiltà del Duecento, anche se questa è ben diversamente ricca e multiforme di quanto potesse una volta apparire in una visione tutta e solo mistica, ascetica, candida di un secolo che viceversa si mostra così pieno di vitalità e maturità. Ormai l'economia italiana è in pieno sviluppo, sia come industrie artigianali, sia come commercio interno ed estero. Prosperano così i traffici e le città sono da tempo ritornate ad essere centri di vita economica e politica e ad organizzare intorno a loro la stessa campagna, una volta asservita direttamente al castello feudale e all'economia curtense (cioè ristretta al castello stesso).

La nuova istituzione del comune si è ormai diffusa in tutta l'Italia settentrionale e centrale, promovendo così una intensa vita politica cittadina e una pericolosa, ma pur vitale, gara e lotta di potenza fra i comuni maggiori, complicata dal loro rapporto con la Chiesa e l'Impero, con il partito guelfo e ghibellino: donde anche una crescente vitalità culturale e letteraria che ha la sua prima base concreta nelle necessità politiche e spirituali delle comunità cittadine, delle correnti ideologiche e politiche in lotta, dei nuovi ordini religiosi e, in genere, di una popolazione in forte movimento economico e spirituale, dei suoi strati e classi tutt'altro che rigidi e fra loro incomunicabili, con un allargamento progressivo di cultura e di esigenze espressive e poetiche che investe a poco a poco anche le classi più umili.

Nell'Italia meridionale, dove la politica sveva porta alla formazione di un forte regno unitario, che nei secoli successivi sarà designato come il «Regno» per antonomasia, la cultura e la letteratura tendono, d'altronde, ad accentrarsi intorno alla corte e alla curia, prendendo con Federico II di Svevia un carattere cosmopolita e mondano che non si perde neppure quando il regno passa nelle mani degli Angioini e la Sicilia si distacca da esso sotto la guida degli Aragonesi.

Ma, come dicevo all'inizio, l'aspirazione religiosa è certo fondamentale e centrale in questa civiltà che, pur nella sua prepotenza vitale, nel suo concreto esercizio della vita in tutte le sue forme, sente sempre che la vita è dominata da Dio e che il suo valore risalta solo se messo in rapporto con una vita eterna, con un giudizio definitivo, con una realtà superiore alla quale quella in cui si vive in

terra non può essere che preparazione, pellegrinaggio, ché la sua mèta è il cielo.

Se anche, certo, gli uomini del Duecento non vivevano tutti e continuamente in questa prospettiva e magari anzi molti di essi vivevano anche vite dissipate e viziose, nella mentalità generale era forte la coscienza piú o meno chiara o vaga del relativo valore della vita terrena e della sua subordinazione a quella eterna a cui era essenziale la religione.

E d'altra parte la vita religiosa aveva una sua varietà e ricchezza di gradazioni e direzioni, che la rendevano tanto piú capace di penetrare nella vita di tutti e si ponevano in forte relazione con elementi di rivendicazioni e aspirazioni di rinnovamento sociale e civile, specie in quelle sette eretiche che piú energicamente esprimevano insieme esigenze di un cristianesimo piú vicino alle sue origini, piú puro e libero dalla mondanizzazione della Chiesa, ed esigenze di giustizia, di uguaglianza, nella povertà, nella rinuncia al superfluo e alla ricchezza corruttrice e diabolica.

E se ciò non avveniva davvero in una contesa pacifica (e presto la Chiesa cercò armi di repressione violenta con l'Inquisizione domenicana e il ricorso al braccio secolare dei comuni e dei principi contro gli eretici), certo la vita religiosa duecentesca si presenta estremamente ricca ed autentica, tutt'altro che conformista e convenzionale. Tanto piú che anche nel seno della stessa ortodossia molte delle esigenze, che le eresie portavano piú violentemente in luce, trovavano pur modo di esprimersi almeno in forme piú caute e meno apertamente ribelli, come fu il caso di san Francesco e del suo ordine prima della scissione in conventuali e spirituali (i primi piú moderati, i secondi piú rigidi e sconfinanti a poco a poco in forme direttamente ereticali).

## 2. *San Francesco*

È proprio con San Francesco d'Assisi (1182-1226) che la vita religiosa duecentesca mostra piú chiaramente a noi il suo vigore schietto, le sue storiche ragioni di vitalità, il suo rapporto con tutta la vita del tempo, e trova insieme la forza di esprimere poeticamente, di alimentare una prima realizzazione poetica in volgare. È l'uso del volgare (nel caso di san Francesco l'assisiato portato però ad una sua forma piú illustre, depurato delle forme piú rozze dialettali, avvicinato il piú possibile alla regolarità latina) ben significa due cose importanti: la destinazione ad un pubblico che poteva essere anche ignaro del latino (mentre non ne era certo sprovvisto il santo, che conosceva anche certamente il francese), la volontà del santo di esprimersi in un linguaggio ormai sentito come maturo e insieme piú spontaneo e proprio del latino.

La nostra letteratura ha cosí il suo iniziale documento (il *Cantico di frate sole o delle creature*, scritto da san Francesco intorno al 1223, negli ultimi anni della sua vita) ad opera della piú grande personalità religiosa del Duecento, sulla spinta di una grande passione, che investiva larga parte degli

uomini del tempo, e d'altra parte tutt'altro che in forme rozze, stentate, incolte. Ché san Francesco era uomo di cultura e di esperienza letteraria e, se nella sua gioventú mondana e fin dissipata (quale gli era permessa dalla sua condizione sociale-economica di figlio di un ricco mercante, Pietro di Bernardone, in un comune dominato dalla borghesia) fu educato in maniera raffinata (sapeva di musica e conosceva il latino, la letteratura francese dei romanzi epici e cavallereschi), dopo la sua conversione (seguita alla prigionia nelle carceri di Perugia, nel 1204, come cavaliere dell'esercito assisano sconfitto dal maggiore comune vicino) egli estese certamente le sue letture evangeliche e bibliche in latino: in latino redasse le regole del suo ordine (approvate nel 1210 da Innocenzo III e, dopo un viaggio del santo in Terrasanta e in Egitto, nel 1223, da Onorio III), fondate sulla povertà assoluta, sulla rinuncia ai beni mondani, sulla vita condotta sull'esempio di Cristo, sulla preghiera e sulla predicazione. E dalla Bibbia ritrasse modelli e spunti per il suo *Cantico* (il salmo 98 di David e il cantico di Daniele e dei tre fanciulli).

Questo è così insieme una voce poetica (la sua intenzione di lode e di preghiera, di esortazione non toglie affatto che tutto ciò si realizzi con un potente afflato poetico) che sorge da una forte tensione religiosa centrale nello spirito del tempo (e particolarmente della intensa vita religiosa umbra, che venne a sua volta potentemente rafforzata dalla predicazione francescana) e che è energicamente vissuta in una grande personalità dotata di fantasia, di esperienza, di cultura: le qualità senza cui non nasce la vera poesia.

Specie se si accetti la spiegazione del «per» (la preposizione che si ripete dall'inizio alla fine del cantico: «laudato si, mi signore, per frate foco» ecc.) nel senso del «par» francese («da» preposizione di agente) o anche in quello di «per mezzo di» (nel primo caso la lode di Dio è affidata direttamente alle creature che il santo solo invita alla lode, nel secondo caso il santo loda Dio per mezzo delle sue creature, lodando le sue creature e invitandole insieme alla lode), il *Cantico* è un possente incontro di voce personale e di coro, saldato, in alto, dal riferimento a Dio, che nella concezione di san Francesco e del suo tempo è il termine assoluto di ogni bene e di ogni vita e, in basso, dalla fraternità delle creature animate e inanimate.

È qui soprattutto che batte l'accento religioso e poetico; il senso della comune fraternità e filialità rispetto a Dio di tutto ciò che è creato. Da ciò non deriva una specie di panteismo lontano dallo spirito medievale e francescano, ma un doppio piano (Dio e le sue creature) saldato dall'amore, mentre il piano inferiore, creaturale, è internamente saldato dalla fraternità che lega ed uguaglia tutte le manifestazioni della natura e dell'umanità.

Tutto è poi pervaso da un sentimento come di realtà e di fantasia che nasce dalla realtà e dall'amore di questa e che pone il *Cantico* in una dimensione di forte vitalità, di amore per la vita e non in un puro ascetismo negatore della vita. Non c'è un «no» alla vita, ma un «sí» ad una vita rinnovata dalla fraternità, dall'amore, dalla rinuncia al superfluo. È la poesia

delle cose essenziali ed autentiche e della loro bellezza senza ornamenti caduchi.

Sicché il giovane dovrà disporsi a capire la poesia del *Cantico* non tanto per i particolari degustati e preziosi, quanto per il loro sobrio e potente rapporto (ed essi stessi sono sobri e potenti come i tratti energici dell'arte pittorica e della scultura romanica) con lo spirito animatore di lode, di dichiarazione di amore e di fraternità del *Cantico*.

È uno spirito che produce poesia e insieme si converte in disposizione di vita e di azione, che trovò prosecuzione nel francescanesimo militante e soprattutto nelle sue forme più popolari, poi sconfessate dalla Chiesa.

E a questo proposito si ricordi ancora che, se san Francesco non prese certo posizioni politiche pratiche dato il suo atteggiamento di non violenza, di amore per tutti, egli sicuramente guardò con simpatia agli strati più popolari e non è senza significato che egli dette il nome di *minori* ai suoi frati prendendolo da quello del partito popolare della sua città.

### 3. *I Laudari*

Mentre la personalità di san Francesco e la sua vita e predicazione promuovono una produzione in latino, e poi in volgare, diretta a tramandarne i casi esemplari e le virtù (si ricordino almeno le *Mistiche nozze di san Francesco con madonna povertà* in latino, le biografie latine di san Francesco dovute a san Bonaventura e a Tommaso da Celano, e gli *Actus beati Francisci et sociorum eius* del cui volgarizzamento, intitolato *Fioretti di san Francesco*, di fine Trecento, torneremo a parlare in altro capitolo), lo spirito francescano e la diffusione delle profezie del monaco calabrese Gioacchino da Fiore, che annunciava per il 1260 la fine del mondo e predicava la povertà, l'uguaglianza, il rinnovamento della vita dei primi cristiani, suscitavano ancora in Umbria una intensa ripresa di vita religiosa popolare a metà del secolo.

Si tratta di quel vasto movimento religioso popolare detto dei disciplinati o flagellanti (e già preceduto dal movimento dell'«alleluja» nell'Italia settentrionale nel 1233) dalla flagellazione con cui folle intere di fedeli si punivano esasperando certo ascetismo già vivo nel francescanesimo, ma ora reso più preminente in funzione delle idee di una prossima fine del mondo alla quale occorreva prepararsi abbandonando la vita e le occupazioni e mortificando la carne e gli istinti peccaminosi.

Da questo movimento, iniziato a Perugia nel 1256 dall'eremita Ranieri Fasani, derivò l'uso di cantare componimenti in volgare, detti «laude», che venne precisato e continuato per tutto il Duecento e il Trecento dalle «confraternite» o «compagnie» religiose che prosperarono nei comuni dell'Umbria, delle Marche, della Toscana, degli Abruzzi in rapporto a categorie di mestiere ed «arti», in cui il legame professionale si estendeva ad un legame religioso.

Si raccolsero così i «laudari» e la stessa composizione delle «laude» asunse, pur nella sua prevalente anonimità, un carattere sempre più colto e legato ad una preparazione specifica degli autori.

Sicché le laude vengono assumendo sempre più un loro carattere letterario ed artistico, mentre si coloriscono di caratteristiche di cultura, di linguaggio, di elementi religiosi, sociali e politici (ad esempio la laude assisana è più popolare-ereticeggiante, la lauda perugina più guelfa e domenicana) a seconda delle città e delle regioni in cui vengono prodotte.

#### 4. *Jacopone da Todi*

Ma pur nel notevole livello espressivo di molte laude ducentesche e trecentesche che meritano sempre più l'attenzione degli studiosi come documenti artistici e non solo come documenti di lingua, di pietà religiosa, di costume locale, il solo scrittore di laude che raggiunga la grande poesia, intensificando, con la sua drammatica esperienza, con la sua robusta fantasia e con la stessa base culturale più sicura e profonda, la direzione espressiva delle laude umbre, è Jacopone da Todi. Il quale, sia detto subito, è anche la maggiore personalità poetica del Duecento (vicino a lui si potrà porre solo Guido Cavalcanti in tutt'altra linea di poesia) prima della suprema presenza di Dante.

Jacopo dei Benedetti, detto Jacopone, nacque a Todi, città-comune umbro di notevole forza e prosperità, intorno al 1230 e, divenuto notaio, fece per molti anni una vita di agiato professionista, finché fu profondamente colpito, a quanto si racconta, dalla morte della moglie travolta dalla caduta del pavimento durante una festa, e dalla scoperta sul suo corpo di un feroce cilizio con cui essa segretamente si mortificava pur seguendo il marito nella sua vita mondana. Si fece francescano e aderì, con il suo spirito estremistico, alla frazione dei francescani più rigidi, gli spirituali, e fra questi ebbe una posizione particolarmente rilevante e combattiva, partecipando insieme ai cardinali Pietro e Jacopo Colonna ad una vera e propria insurrezione contro il Papa Bonifazio VIII (il papa che sarà così odiato anche da Dante) che essi dichiararono scomunicato e decaduto (il manifesto di Longhezza del 1297). Ma i Colonna furono sconfitti a Palestrina e Jacopone venne scomunicato e tenuto in dura prigionia fino alla morte di Bonifazio VIII (1303). Morì tre anni dopo, nel 1306, in un piccolo monastero, a Collazzone.

Lo strenuo impegno combattivo di Jacopone nella lotta contro Bonifazio VIII ben dimostra già di per sé che la vecchia immagine del poeta umbro come una specie di mistico folle, privo di ogni precisa direzione e di ogni ideale (e, insieme, privo di cultura), è completamente sbagliata ed è legata anche ad una incomprensione storica, da parte degli studiosi dell'ultimo Ottocento positivistico, dell'accesa situazione spirituale in cui si forma ed esprime Jacopone.

Situazione nella quale la salvezza dell'anima, la credenza nell'aldilà, la

scelta del modo di vita in rapporto a quella salvezza e a quella fede, la volontà di assimilare la propria vita a quella di Cristo fino al suo martirio, erano motivi profondamente vissuti e le prese di posizione, le passioni religiose avevano la stessa forza della passione politica e spesso a quella si mescolavano. Come avviene nel caso di Jacopone che prende partito, si aggrega alla parte colonnese nella lotta contro Bonifazio VIII e mostra così, come dicevo, di avere idee e volontà precise di uomo entusiasta, estremista, e non perciò folle e vaneggiante.

E la sua poesia trae forza da quelle persuase posizioni in cui Jacopone porta tutta la violenza del suo eccezionale temperamento e dell'uomo di parte, ricavandone aspre, vigorosissime satire e invettive contro il papa odiato, contro la sua avidità mondana, contro le sue subdole arti politiche.

Nella sua accesa fantasia e passione papa Bonifazio, che tradisce la propria altissima missione spirituale di vicario di Cristo, diviene appunto l'opposto del supremo modello della vita cristiana, che è per Jacopone assoluta rinuncia ai beni mondani, mortificazione delle tentazioni dei sensi, amore di Dio e opere attuate per la salvezza dell'anima e per la conquista del Paradiso.

La povertà, predicata da san Francesco, diviene anche più violentemente per Jacopone la condizione indispensabile di ogni virtù cristiana e, rispetto a san Francesco, cresce in lui – a causa anche dell'esperienza storica delle lotte interne fra gli stessi francescani e di un papato tutto politico e mondano come quello di Bonifazio VIII – il violento contrasto fra positivo e negativo, fra religione, virtù cristiana e peccati, scellerate passioni mondane.

Queste ultime vengono assalite in molte delle poesie jacoboniche (tutte chiamate laude secondo il nome dei componimenti religiosi umbri) con una violenza carica di realismo, identificate e chiamate in causa con i loro caratteri più turpi, resi più evidenti e forzati con paragoni che utilizzano i termini più duri della realtà e del linguaggio.

Grandissima è la forza inventiva e fantastica con cui Jacopone inferisce contro il corpo peccatore, contro la donna e la sua natura tentatrice, contro il ricco insaziabile, contro i vizi e lo stesso desiderio di fama che suscita egoismo e distrae dai veri scopi della vita. Tanto che, mentre egli, con il suo scherno violento ed amaro, dirà in una laude che raccomanda il proprio nome al somaro che va tagliando, in un'altra attaccherà la stessa cultura e filosofia che a lui appaiono vani ornamenti di fronte alla vera filosofia che è l'immediata unione con Dio, l'imitazione di Cristo, l'esercizio della povertà e della rinuncia.

Eppure anche questo attacco non è prova di una rozzezza incolta, ché poi Jacopone nel suo stesso linguaggio e nel suo ardente argomentare mostra una linea costruttiva nutrita di esperienza intellettuale e chiare tracce del linguaggio giuridico e filosofico appreso nella scuola e nei libri (si è pensato che egli abbia studiato all'Università di Bologna).

La verità è che egli, tutt'altro che rozzo e incolto (così come il suo linguaggio che è il volgare di Todi nobilitato e reso illustre da un uomo di cultura),

ha una poetica, una direzione di espressione che mira piú alla violenza, alla rude efficacia espressiva, che non all'armonia e all'educata raffinatezza.

Sicché, da una parte, anche quando si apre a cantare la dolcezza ineffabile del Paradiso, le lodi di Cristo e di sua madre, o la bellezza del giubilo mistico, egli lo fa con una dolcezza che mantiene sempre qualcosa di rude, di violento, di scabro, di energico (si rilegga almeno la breve e intensissima lauda *O jubilo del core che fai tremar d'amore*).

E, d'altra parte, anche nelle laude piú prese nel vortice del misticismo e del linguaggio ineffabile o della violenta invettiva contro il peccato e i peccatori, non manca mai una forte linea costruttiva, che sorregge tutto il componimento ed è nuova prova di una poesia matura e di una personalità robusta e costruita nella esperienza e nella cultura. Come il suo linguaggio, pieno di latinismi e di forme romanze che denotano un'ampia esperienza di lettore, ha sempre una sua fondamentale e originale direzione di sinteticità lirica e significativa, di pienezza realistico-fantastica, e non può essere inteso come un grido incerto di un mistico folle e confuso.

Basta poi rivolgersi, in latino, al grandioso inno del *Dies irae* e, in volgare, alla potente lauda dialogata *Il pianto della Madonna*, per avere i documenti piú espliciti delle grandi qualità poetiche di Jacopone, vero poeta e, ripeto, il maggiore della nostra letteratura prima di Dante.

Nell'inno latino il cupo, severo sentimento della inesorabile giustizia divina nel giudizio universale, con cui fortemente concorda lo spirito severo, intransigente di Jacopone, si traduce nella formidabile sequenza delle strofe incalzanti e nel ritmo scandito e ripetuto con la convinzione e l'ispirazione di chi sa di esprimere una verità universale, un sentimento dominante del suo tempo.

Nella lauda, che dà uno dei primi spunti alle laude drammatiche posteriori, la potente fantasia costruttiva di Jacopone compone insieme, su di uno sfondo nudo e assoluto, i personaggi e la storia con una consequenziarietà stringente, senza pause e senza inutili riempitivi. Il realismo che giunge al massimo nella descrizione delle pene, l'intensa severa tenerezza che diventa canto nella nenia della Madonna sul tema del «figlio», l'implacabile ritmo dell'azione espressa dalla voce sicura e decisa del messaggero si incontrano e si fondono in un insieme unitario e articolato di suprema potenza e chiarezza che fa pensare alla forza della pittura di un Cimabue.

## 5. *Poesia didattica del Nord*

Assai piú povere di fantasia e di maturità spirituale appaiono in confronto alla poesia di Jacopone quei componimenti di ispirazione religiosa e morale che nel corso del Duecento troviamo nella piú incerta e composita cultura e letteratura dell'Italia settentrionale e della sua zona piú avanzata che è costituita dalla Lombardia e dal Veneto.

Li ricordiamo anche per indicare come la scena della letteratura italiana del Duecento sia vasta (e meglio si vedrà poi parlando della lirica siciliana, dei romanzi franco-veneti, del *Milione* di Marco Polo, nonché, naturalmente, della maggiore regione letteraria che a metà Duecento diventa la Toscana) e per mostrare come certi elementi di fondo della civiltà ducentesca, come quello religioso, non siano esclusivi di una regione, l'Umbria, ma circolino e promuovano espressioni letterarie anche altrove.

E tuttavia occorrerà pur ribadire che la letteratura religiosa umbra fra san Francesco e la diffusione della lauda, e fra questa e le grandi laude di Jacopone, ha indubbiamente un rilievo e un peso maggiore, una maggiore compattezza, una tensione generale piú forte che si traduce al sommo in veri e propri capolavori poetici; laddove nella Lombardia e nelle zone venete piú legate alla Lombardia (soprattutto Verona) la notevole vita religiosa, di tipo prevalentemente ereticale, ha un'intonazione piú modestamente pratica, morale, una minore vivacità sentimentale e fantastica, quasi un che di piú arretrato e antiquato e prosaico.

Come può vedersi non solo nei prolissi e pedestri scrittori moraleggianti di primo Duecento (Ugucione da Lodi e Girardo Patecchio da Cremona, Ugo di Pers e Pietro da Barsegapè), ma nei piú tardi e certo interessanti e individuati scrittori del secondo Duecento: Bonvesin da la Riva (di Milano, 1240-1315 circa), che interessa soprattutto per il maggiore equilibrio fra religione e preoccupazioni di comportamento mondano (sia in quella specie di guida di Milano che è, in latino, il *De magnalibus urbis Mediolani*, sia nelle *Cinquanta cortesie da tavola*, specie di galateo medievale, sia nel *Trattato dei mesi*, sia soprattutto nel *Libro delle tre scritture* che tratta dell'inferno e del paradiso e della passione di Cristo), e Giacomino da Verona, frate francescano, autore di due poemetti, *De Babylonia civitate infernali* e *De Jerusalem celesti*, in cui in maniera ingenua si descrivono l'inferno, con un realismo rozzo e sommario, e il paradiso, con un colore candido e fiabesco piú gustoso.

### III.

## LA LIRICA DEL DUECENTO

### DALL'IMITAZIONE DEI PROVENZALI AL "DOLCE STIL NOVO"

#### 1. *Prevalente tematica amorosa della lirica duecentesca*

La linea che conduce piú direttamente agli inizi della esperienza poetica di Dante (il quale, come vedremo, opera una potente sintesi dei maggiori elementi della letteratura duecentesca) è quella della lirica amorosa.

Proprio Dante giovane, nel capitolo venticinquesimo della *Vita Nova*, tracciava una breve storia della lirica, confermando che il tema di quella era l'amore e che l'esigenza che avrebbe spinto i primi poeti volgari a usare la propria lingua invece del latino sarebbe stata l'ignoranza del latino da parte delle donne, a cui la loro poesia si rivolgeva.

Sta di fatto che l'imponente filone della lirica, pur aprendosi, come vedremo, anche ad argomenti morali e politici, è prevalentemente costituito dall'espressione lirica di sentimenti amorosi in una varietà e in uno svolgimento del loro significato e della loro profondità che non sono solo dovuti alla forza poetica e alla complessità personale dei singoli poeti, ma insieme anche al variare delle condizioni storiche e culturali, degli ideali collettivi rivissuti dai singoli poeti. E questi, piú di quanto sia potuto avvenire in altri periodi, appaiono fra di loro assai collegati e raggruppabili, se non in scuole vere e proprie, almeno intorno a comuni programmi e ideali poetici e intorno a temi di discussione in poesia: come soprattutto la natura dell'amore, il rapporto fra questo e il cuore dell'uomo, la fedeltà e la forma di fedeltà dell'amante verso l'amata.

Ma si noti subito che lo stesso grande tema amoroso, centrale in questa corrente, non può intendersi nel suo vero e vario significato se non se ne calcoli, nelle varie fasi, il rapporto con ideali piú vasti di vita, con situazioni sociali, con elementi persino filosofici: e l'argomento amoroso implica tutto un modo di vedere la vita che può giungere sino alla complessità di elementi filosofici insiti nella poetica del «dolce stil novo».

E d'altra parte si noti subito come questa corrente impegni piú di ogni altra gli scrittori in un'opera espressiva calcolata ed elaborata, sicché anche per questo essa finisce per costituire la linea centrale della poesia e dell'arte duecentesca e la base della letteratura artistica successiva, attraverso Dante e Petrarca.

## 2. La poesia provenzale e antico-francese

La lirica amorosa italiana ha un suo graduato e complesso sviluppo, entro cui lo stesso problema di una lingua poetica italiana si presenta solo in un secondo momento e passa da una forma dialettale illustre (il siciliano con elementi provenzali e latini) al toscano.

D'altra parte essa si avvale di una esperienza artistica già matura e ben precisata: quella della lirica dei trovatori<sup>1</sup> provenzali, che nel secolo XII e XIII si era affermata come la prima grande corrente poetica europea e aveva così attratto l'attenzione dei centri culturali e letterari piú attivi di altre zone europee, che sull'esempio della lirica provenzale vennero costituendo delle proprie scuole poetiche. Cosí avvenne nella Francia settentrionale con i «trovieri» e in Germania con i *Minnesänger*, che piú precocemente trasferirono le suggestioni provenzali nella propria lingua e svolsero la propria lirica d'amore.

In Italia il processo si presenta piú lungo e difficile. All'inizio noi troviamo, specie alle corti feudali o cittadine (nel Monferrato o a Ferrara o nella marca trevisana), dei trovatori provenzali venuti a godere dell'ospitalità e della protezione dei signori, specie quando la città provenzale subí le conseguenze della rovinosa crociata contro gli Albigesi (1209). E cosí troviamo in Italia già alla fine del Millecento e all'inizio del Duecento importanti trovatori provenzali come, fra gli altri, Rambaldo de Vaqueiras, Peire Vidal che a volte traggono argomento per le loro poesie dalla vita delle corti e delle città italiane e persino, come Rambaldo de Vaqueiras a Genova (che per la sua vicinanza alla Provenza fu grande centro per i rapporti italo-provenzali), scrivono poesie miste di una parte in provenzale e di una parte in dialetto italiano.

Ma l'esempio diretto di questi trovatori in Italia non è l'unico modo in cui l'influenza provenzale si esercita sulla cultura italiana dell'epoca. Perché anche con la lettura dei testi provenzali importati nelle città italiane letterariamente piú vive si era venuto contemporaneamente formando un gruppo di trovatori italiani i quali accettavano la lingua provenzale come propria lingua poetica, non ritenendo adatta la lingua materna all'alto compito di una lirica alta e raffinata.

Ed ecco, dopo qualche piú incerto caso prima del Duecento, fiorire a Bologna Rambertino Buvalelli, a Genova Lanfranco Cigala (il piú originale e sicuro di questi trovatori italiani) con molti altri minori, a Venezia Bartolomeo Zorzi, in varie corti italiane Sordello da Goito, il piú noto di questi trovatori a causa della glorificazione fattane da Dante nel VI canto del *Purgatorio*.

Mentre gli altri trovatori ricordati sono legati all'ambiente cittadino e

<sup>1</sup> Erano rimatori in lingua provenzale (*trobador* da *trobar*: cercare e comporre in rima), che giravano dall'una all'altra corte recitando una svariatissima serie di componimenti.

fuori dell'ambito feudale, Sordello è quello che piú corrisponde, per vita e per ideali, al tipo del trovatore provenzale che vive nei castelli, canta ed esalta poeticamente le signore feudali a cui rivolge l'omaggio del suo canto amoroso, e può trattare nella sua poesia anche argomenti ben inerenti alla morale guerriera ed eroica delle corti feudali: come Sordello fece nel celebre compianto in morte dell'eroico Sire Blacatz, il cui cuore egli immagina di dividere fra i principi e i re ignavi del tempo per dar loro coraggio.

### 3. *La Scuola siciliana*

Ma il passaggio piú importante per la storia della nostra civiltà duecentesca – cioè l'adozione di un linguaggio italiano e il trasferimento in esso dei problemi tecnici ed espressivi che la lirica provenzale suggeriva, ma che imponevano una ben maggiore difficoltà nella nuova lingua – ebbe luogo piú tardi in Sicilia e precisamente alla corte di Federico II di Svevia.

Qui, in una corte fastosa, ricca di cultura internazionale (dove il grande re e imperatore aveva raccolto, con illuminata politica culturale, dotti greci e scienziati arabi insieme ai suoi nobili colti e ai suoi alti funzionari che erano insieme letterati, come il grande segretario Pier della Vigna), trovò ragioni piú consistenti di sviluppo una scuola poetica che pretendeva ad una propria individualità, elaborando una lingua poetica, basata sul siciliano, ma arricchita di elementi italiani, provenzali e latini, atta a sostituire il provenzale in una lirica amorosa che pur derivava da quella provenzale i suoi temi fondamentali e le sue regole artistiche.

Si tratta di un gruppo di rimatori di alto livello sociale e stretti dalle loro mansioni alla Magna Curia, cioè corte, di Federico, che volle egli stesso dare esempi nella nuova lirica, come fecero anche i suoi figli Enrico, Manfredi ed Enzo, re di Sardegna e Federico di Antiochia.

In quei decenni di floridezza poetica e culturale, intorno alla corte di Federico II e di Manfredi si raccolgono rimatori di varie parti d'Italia, siciliani, pugliesi, liguri, come Percivalle Doria (che fu prima podestà a Arles e Avignone e poetò in provenzale e quindi fu vicario di re Manfredi in Umbria, Marche e Romagna), e sin toscani come Jacopo Mostacci, che fu, forse, senese, e Arrigo Testa aretino, ma tutti legati alla corte sveva (e quasi sempre funzionari e cortigiani imperiali) e tutti raccolti nell'esercizio di una comune «poetica» che corrisponde anzitutto alla ripresa degli esempi della poesia provenzale e al loro adattamento alle esigenze di una corte fastosa, colta e raffinata. E quindi lo schema fondamentale di una poesia amorosa come omaggio cavalleresco e cortigiano a dame di alta condizione sociale viene accolto e consolidato nella «poetica» della Magna Curia. E la stessa figura della donna viene in qualche modo nobilitata (secondo le esigenze di una vita di corte che tende piú all'omogeneo che all'eccezionale) riconducendola ad una specie di figurino, di modello esemplare di cui non si cerca tanto la

individualità e la vitalità e il movimento psicologico, quanto il decoro della figura e di una bellezza distaccata ed altera.

Ad essa il poeta chiede, piú che vera corrispondenza, mercede e pietà, e il rapporto amoroso, al cui fondo si cela un'idea dell'amore come piacere fisico, viene indagato in poesia, sottoposto ad una casistica in cui il poeta può soprattutto eccellere piú con la sottigliezza del suo ragionamento che non con la forza dell'ispirazione e delle immagini.

E certo si potrà dire in generale che in questo gruppo di scrittori la volontà di adeguarsi a certe esigenze comuni, a certi canoni di bellezza (cui contribuisce, come dicevo, la mentalità di una società cortigiana che tende al conformismo piú che alla distinzione individuale), lo stesso sforzo di creare un linguaggio poetico in una lingua fino allora non sperimentata in tale uso porta ad una certa uniformità e monotonia, ad una scarsa possibilità di individuare bene le varie voci poetiche.

Sicché la scuola siciliana appare, nella nostra storia letteraria, piú come un momento e movimento d'arte unitario e compatto, eccezionalmente importante per essere stato il primo in tale direzione e per avere costituito una tradizione precisa entro il disperso periodo delle origini della nostra letteratura, che non come complesso di individuate personalità poetiche.

E indubbiamente l'impegno che questi rimatori misero nella loro attività poetica (tutt'altro dunque che una specie di *hobby* e di passatempo del tutto marginale nella loro vita), la serietà con cui si proposero problemi di tecnica, di linguaggio, di metrica (ad essi risale l'uso del sonetto, che tanta parte avrà nella lirica italiana), colpiscono piú come qualità generali di un gruppo che non come qualità di singoli poeti.

Tuttavia sarebbe errato concludere, come troppe volte si fa, per una frigidità assoluta e per una specie di poesia anonima, impersonale. Da tempo due figure di poeti spiccano nell'ambito della scuola siciliana: Giacomo da Lentini, detto il Notaro, e, assai piú in alto, Giacomino Pugliese.

Il primo, forse il piú vecchio di questi rimatori, nato alla fine del secolo XII e morto fra il 1246 e il 1250, è soprattutto notevole per alcuni sonetti sulla natura dell'amore.

Il secondo, forse identificabile con un podestà imperiale, Giacomo da Morra, presenta, entro gli schemi della poesia amorosa di corte, una singolare ricchezza psicologica e una inclinazione voluttuosa e sensuale, che trovano traduzione in un ritmo piú mosso, in immagini piú realistiche, in una certa felicità melodica.

Si legga la canzone riportata nell'antologia, *La dolce cera piagente*, e si avrà la prova di un sentimento poetico schietto, anche se non eccezionale, che anima e solleva i modi e il linguaggio di scuola ad una loro funzione espressiva meno convenzionale e ripetitoria.

Soprattutto Giacomino ha, con abilità e felicità inventiva, alimentato la sua poesia di «scuola» con la ripresa di modi della poesia popolare piú disordinata, e di per sé incapace di costituire documenti di arte, ma che nelle

mani di un poeta colto ed abile poteva venire bene utilizzata in un incontro di schiettezza e di serietà artistica.

E se il caso di Giacomino è il piú rilevante e il piú chiaramente inserito nella poetica alta e raffinata della scuola siciliana, non mancano altri casi di rimatori colti della stessa scuola che concedono attenzione a modi e sentimenti popolari come a forme di vita piú autentica e poetica e ne traggono componimenti piú gradevoli e mossi: come è il caso di Rinaldo d'Aquino con una canzone in cui una donna esprime il suo dolore per la partenza dell'amato che va alla crociata, o il caso di Odo delle Colonne con il lamento di una fanciulla abbandonata dal suo amante, o quello di Ciacco dell'Anguilaia con il suo contrasto vivace e realistico fra una villanella e un cavaliere.

Ciacco era fiorentino e questa constatazione geografica ci riporta a quanto dicevamo circa l'appartenenza di poeti siciliani a varie regioni d'Italia e tuttavia idealmente e realmente legati alla corte dei re di Sicilia.

Ma andrà poi aggiunto che in realtà i rimatori della scuola siciliana sono o meridionali o toscani e che, quando la corte sveva scomparve insieme al potere politico degli svevi, dopo la battaglia di Benevento (1266) in cui trovò la morte Manfredi, la prosecuzione della scuola poetica siciliana si ebbe in Toscana, dove già si poetava – abbiamo visto – da parte di rimatori toscani appartenenti alla scuola siciliana.

#### 4. *La poesia toscana e Guittone*

La Toscana, ancor prima del predominio di Firenze, attuato nell'ultima parte del secolo, è ormai la regione d'Italia in cui ricchezza economica (fra il porto di Pisa, le banche di Firenze e di Siena, le manifatture di vari centri) e vitalità politica si accordano in uno sviluppo piú coerente.

Nella Toscana prosperano città vive e culturalmente attive come Pisa e Lucca, che hanno una piú antica tradizione culturale, come Arezzo, Firenze, Siena, Pistoia in fase crescente di sviluppo. E queste città sono organizzate in comuni che hanno una vita politica intensa sia nei rapporti esterni sia all'interno della città.

Sicché da una parte i moduli della poesia siciliana verranno ulteriormente raffinati e complicati e le «tenzoni» e «questioni» sull'amore diverranno sempre piú sottili e insieme si configureranno come gare di abilità, in una civiltà piú ricca di rapporti di emulazione. E d'altra parte, in quel tipo di poesia ancor piena di residui di linguaggio provenzaleggiante e «siciliano», la nuova vita comunale non può non portare elementi diversi di passione politica e di sentimento morale, religioso, mentre la rinnovata lettura diretta dei poeti provenzali, e specie di quelli dell'ultima fase, piú spirituale e intellettuale, porta ad ampliare la stessa tematica amorosa al di là dell'omaggio e della richiesta di mercede amorosa verso forme piú complesse e spirituali che in parte preparano il clima del dolce Stil novo.

E certo il duro giudizio di Dante, che accomunava i siciliani e i toscani prima dello Stil novo in una condanna di insufficienza poetica e di linguaggio municipale e prosaico, è piú dettato dall'orgoglio polemico del grande poeta e del rappresentante di una civiltà letteraria compatta e nuova, che non da una misurata e storica valutazione dell'importanza di rimatori che andavano già al di là della pura continuità siciliana, come fu soprattutto il caso (in mezzo a moltissimi rimatori delle varie città toscane che testimoniano, comunque, col loro numero, della fortissima diffusione della attività poetica in Toscana) di Guittone d'Arezzo.

Anche altri casi diversi potremmo ritenere degni di ricordo o per singolare schiettezza d'ispirazione (come quella poetessa detta «Compiuta Donzella» con i suoi tre sonetti amorosi così semplici e reali), o per anticipi sulle posizioni stilnovistiche (come fu dei fiorentini Monte Andrea e Chiaro Davanzati, portatori già di una concezione della donna come «angelica creatura», che riprendevano dagli ultimi trovatori provenzali).

Ma solo in Guittone del Viva d'Arezzo (nato intorno al 1230 e morto nel 1294) possiamo individuare una rilevante personalità culturale e letteraria, anche se non si potrà parlare per lui di un vero e grande poeta.

Egli divenne il caposcuola di questi rimatori toscani (che una volta si chiamavano «scuola di transizione» fra la scuola siciliana e il dolce Stil novo) e il suo influsso fu vivo persino negli inizi della poesia dantesca e, anche piú tardi, Dante stesso poté risentire l'influenza delle sue canzoni morali e dottrinali. Infatti Guittone, che nella sua vita passò da una fase giovanile mondana ad una fase religiosa e morale (dopo che nel 1265 si fece frate nell'ordine dei Cavalieri di Santa Maria), anche nella sua vasta produzione poetica presenta, accanto a poesie amorose, componimenti di materia religiosa, morale e persino politica.

E questo va messo bene in luce: la vastità del suo esercizio poetico, l'applicazione di esso a temi e argomenti che corrispondono all'allargamento di interessi suscitati dalla vita comunale, e insieme la forza del suo organismo espressivo, della sua arte eloquente e razionale, della sua sintassi e della concatenazione dei componimenti, che sostanzialmente si manifesta in tutte le direzioni della sua attività persino quando, nella rimeria amorosa, si fa piú sottile, enigmatico, astruso.

E se egli poté fare scuola anche in questo tipo di poesia lambiccata e artificiosa (cosa che era sentita come arte piú difficile e piú alta) e promuovere così una lirica sofisticata e astratta che Dante poi rifiuterà, dopo averle pagato un tributo molto giovanile, soprattutto egli fece scuola, e scuola altamente positiva, con il suo periodare logico e concatenato, con la coerenza delle sue strutture discorsive, che segnano un notevole avanzamento rispetto alla costruzione piú debole dei siciliani e che Guittone esercitò anche nella sua attività di prosatore, di scrittore di lettere in volgare. Prevale in Guittone una forza intellettuale che non trova adeguato movimento fantastico, ma che, ripeto, poté motivare l'esemplarità e maturità della sua scrittura,

del suo rigore costruttivo e che, d'altra parte, ha pure un singolare modo di espressione eloquente e vibrante quando si incontra con la passione morale e politica. Come avviene in quella canzone che egli, guelfo e perciò, benché aretino, legato alla guelfa Firenze, scrisse per la sconfitta fiorentina e guelfa a Montaperti, riversando in essa, e nei suoi modi eloquenti e robusti, il suo complesso sentimento di uomo vivo nelle passioni del tempo, fra sarcasmo, sdegno e dolore, esortazione e rampogna.

Come si può vedere da questa canzone, la poesia toscana aveva trovato la forza di uscire dal puro ambito degli argomenti amorosi e di aprirsi, pur nel rigore artistico che si era ottenuto sulla linea della poesia amorosa, a sentimenti più vari e legati alla vita comunale tanto più varia e stimolante di quella delle corti feudali dei castelli o della stessa corte siciliana.

E se si guarda al panorama generale della letteratura toscana, e particolarmente di quella fiorentina che viene ora a poco a poco, per intensità e vastità di interessi e di personalità, affermandosi insieme al primato politico ed economico del grande comune di Firenze, tanto più si noterà che accanto alla poesia amorosa (che trova il suo alto esito nel dolce Stil novo) si svolge la poesia comico-realistica, la poesia didascalica e morale e, in prosa, la cronaca, la novellistica, accanto all'attività dei volgarizzatori dal latino e dal francese e ai trattatisti di grammatica e di eloquenza.

La vita del comune con la sua libertà e la sua dialettica di classi e di fazioni, con la nuova ricchezza della classe borghese, e quindi con le nuove esigenze di agio e di arricchimento culturale, di conoscenza e di mezzi espressivi atti alla stessa politica, provoca sempre più questo vasto allargamento dei domini della letteratura. E Firenze tanto più associa una volontà di primato culturale e letterario al primato politico che viene affermando dopo Campaldino e la sconfitta dei ghibellini. E si ricordi come lo stesso Dante, che svolse la sua prima formazione giovanile soprattutto sulla linea della poesia amorosa e dello Stil novo, nella *Divina Commedia* riconobbe un suo più vero maestro integrale di cultura e di letteratura in quel Brunetto Latini (1220-1293) che non fu un rimatore d'amore, ma un politico e volgarizzatore di testi retorici di Cicerone, autore di un'enciclopedia scientifica in francese, il *Trésor*, e di un poemetto allegorico-didattico in volgare, il *Tesoretto*, opere tutte volte ad una diffusione di cultura e ad un ammaestramento insieme letterario-espressivo e morale-politico, sentito come necessario alla vita pubblica del cittadino e dell'uomo di governo.

##### 5. Guido Guinizelli e lo "Stil novo"

Tuttavia è ancora nella poesia amorosa che la letteratura fiorentina trova la sua espressione più alta, sia per risultati poetici, sia per finezza e coerenza di linguaggio, sia per complessità e profondità di motivi ideali e spirituali.

Già in Monte Andrea e soprattutto in Chiaro Davanzati la lirica fiorentina

aveva ripreso i piú tardi sviluppi della concezione dell'amore nella tarda lirica provenzale e aveva dato vita ad una figura di donna luminosa, ricca di bellezza e di virtú, capace di accrescere con la sua visione la stessa virtú del poeta.

Ma è a Bologna (la città della maggiore Università italiana e della maggiore facoltà giuridica di tutta Europa, la città in cui si era svolta già l'attività poetica in provenzale del Buvaelli e quella popolarasca delle liriche raccolte nei memoriali dei notai) che la concezione spirituale e morale dell'amore prende piú chiara e individuata consistenza, divenendo poi il fondamento dell'attività poetica del gruppo di nuovi poeti fiorentini dominato dalla grande personalità di Dante.

L'iniziatore di questa importantissima direzione poetica fu appunto il bolognese Guido Guinizelli, nato fra il '30 e il '40, giudice e consultore del comune bolognese, bandito dalla città come ghibellino e morto in esilio a Monselice nel 1276.

A lui si deve anzitutto una canzone, *Al cor gentil ripara sempre Amore*, che costituisce il programma, il bando della sua poetica e che come tale venne sentito e ripreso dagli stilnovisti fiorentini e, fra essi, da Dante, che riconobbe in Guinizelli l'iniziatore della nuova maniera poetica, l'autore di quelle rime «dolci e leggiadre» che avevano dato l'intonazione e la direzione della poesia del «dolce stil novo».

Ed è proprio dallo sviluppo dei motivi di quella canzone che si può facilmente ricavare anzitutto la caratteristica concezione amorosa dello Stil novo. L'amore fa tutt'uno con la gentilezza del cuore in cui viene a prendere stanza, sicché l'amore non può stare se non in un cuore gentile (e cioè virtuoso, generoso, nobile, ma di una nobiltà tutta spirituale e personale, non ereditaria e di sangue), ed è assurdo, impossibile che un cuore gentile non accolga l'amore, non ami. E l'amore non è una passione sensuale, cieca, ma un sentimento che eleva fino all'unione con Dio per mezzo di una donna in cui la bellezza sia pari alla virtú, e dunque appaia all'amante come una «angelica creatura», come una creatura piú che umana, quasi come un angelo.

Nella formazione di questa concezione, pur non priva di precedenti che risalgono alla piú tarda poesia provenzale, hanno certamente influito se non precise tendenze filosofiche, certo i generali stimoli della cultura e della religione del tempo di cui ritornano nella lirica stilnovistica, fin dal Guinizelli, addirittura termini e modi di ragionamento e soprattutto la tensione verso una visione unitaria e centrale che culmina in Dio e così eleva e nobilita il sentimento dell'amore sottratto alla sua elementarità naturale, alla semplice casualità di legami convenzionali: l'amore stilnovistico infatti non si svolge mai nei termini del rapporto coniugale e si rivolge anzi a donne spose di altri, e d'altra parte rifiuta il desiderio sensuale e lo supera in un bisogno di unione spirituale quando, come avverrà soprattutto in Dante, non si esalta del suo puro e semplice esistere, del suo esprimersi senza alcuna richiesta di corresponsione neppure ideale.

In questo esasperato spiritualismo ritornavano elementi della mentalità

religiosa del tempo e insieme un piú o meno consapevole bisogno di sottrarre l'amore ad ogni condanna e giudizio esterno o ad ogni convalida legale e religiosa, se esso era di per sé via di perfezione morale, scala al cielo, a Dio. E d'altra parte deve esser pur chiaro che in questa suprema tensione spirituale e poetica si esprimeva la raffinatezza intellettuale, morale ed artistica di uomini di alta cultura che, entro la situazione sociale e culturale della città-comune, miravano anche ad una nobilitazione, ad una elevazione e distinzione che superava le classi sociali e insieme dava un suggello di nuova aristocrazia spirituale alla cultura e letteratura della nuova civiltà comunale. Basti ricordare il tema così importante della canzone-bando del Guinizelli sulla vera gentilezza-nobiltà che non deriva dalla trasmissione ereditaria o dalle ricchezze accumulate nei secoli (come spiegherà poi Dante nella canzone sulla nobiltà del *Convivio*) ma dalla virtù e disposizione personale.

La poesia era così anche mezzo di polemica sociale (contro la vecchia aristocrazia feudale, fiduciosa solo nella propria antica schiatta, e contro la borghesia piú volgare e fiduciosa nelle sue ricchezze) e di creazione di un ideale di nobiltà culturale e spirituale che, pur sviluppandosi entro un piccolo cerchio di letterati, non poteva non aver riflessi sulla civiltà cittadina.

E la letteratura, raffinata e tecnica, trovava una sua dignità maggiore in quanto esprimeva esigenze profonde del tempo e si inseriva in un movimento culturale e civile piú di quanto non fosse avvenuto con Guittone, i guittoniani, i siciliani.

Gli stilnovisti non parlano di politica, di argomenti che non siano di amore, ma nell'amore fanno confluire esigenze spirituali e morali essenziali per una nobilitazione della nuova classe dirigente comunale.

Ma non si valuta tutta l'importanza della nuova corrente poetica, inaugurata dal Guinizelli e concretata piú coerentemente nel gruppo dei giovani poeti fiorentini, se non si tiene conto insieme della sostanziale novità (non tanto materiale quanto di direzione e di prospettiva) dei loro temi e della novità coerente del loro linguaggio, del loro stile.

Come sempre le due cose non sono indipendenti e la stessa definizione che del dolce Stil novo dette Dante nel XXIV canto del *Purgatorio* («l' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando») andrà spiegata in maniera piú intera di quanto sia stato fatto, prima accentuando romanticamente la spiritualità e immediatezza del cantare sotto l'urgenza dell'ispirazione, poi, in tempi piú recenti, puntando unicamente sulla elaborazione tecnica ed artistica del contenuto, sulla novità insomma della maggiore sicurezza e cura artistica.

In realtà Dante coglieva potentemente tutto il percorso dell'operazione poetica e della novità della poesia d'amore guinizelliana-fiorentina rilevando la perfetta coerenza fra la spontaneità e l'elaborazione, fra la novità dell'aderenza all'interno sentimento e quella della adeguata espressione verbale. La novità non era puramente tecnica né puramente sentimentale. E Dante esprimeva un'interna poetica che fu esemplare per tanta lirica successiva.

Della raffinata elaborazione espressiva, della complessità e altezza del linguaggio stilnovistico (che raggiungerà le sue punte estreme insieme alle estreme punte della concezione d'amore nelle rime centrali della lode, nella *Vita Nova* di Dante) è già prova notevole la poesia del Guinizelli. E se nella canzone-bando una maggiore programmaticità porta con sé un più duro impiego di moduli ragionativi e intellettuali, di paragoni scientifici e filosofici adatti a chi voleva fondare su di un alto piedistallo di cultura una nozione di poesia raffinata e colta, negli altri suoi componimenti su certo linguaggio più metallico e astruso prevalgono una grazia elegante, una luminosità vaga e diffusa, un'inclinazione melodica, che ben corrispondono alla sua tendenza di estasi contemplativa di fronte alla donna amata e cantata.

Certo nel piccolo gruppo fiorentino che riprende e svolge originalmente la lezione del Guinizelli le direzioni di gusto, di linguaggio si fan tanto più sicure. Così come il canto amoroso si precisa entro un tipo di alta società intellettuale cittadina e in una singolare comunanza di interessi sottolineati dal nuovo elemento dell'amicizia che lega questi poeti e che dà al loro canto pur così individuale un certo fondo di coralità e di colloquio tra persone di comune cultura e di comuni idealità.

E non si può dire che tale elemento manchi nel più sdegnoso e aristocratico personaggio del gruppo: quel Guido Cavalcanti che più fortemente sentì disgusto per la «noiosa gente», per la gente volgare, non gentile (e la sua stessa condizione sociale nobiliare poteva trasferirsi più fortemente in questo nuovo senso di nobiltà spirituale), e che pure sentì fortemente il rapporto dell'amicizia con Dante.

## 6. *Guido Cavalcanti e gli stilnovisti toscani*

Nato da una grande famiglia fiorentina intorno al 1250, Guido Cavalcanti fu uno dei personaggi più rilevanti nella vita culturale e politica fiorentina del tempo: acceso e passionale nemico dei guelfi neri e dei Donati (pare che egli cercasse di uccidere con un dardo lanciato da cavallo il capo di quella famiglia, Corso), fu, nel 1300, bandito dalla città fra i capi più settari delle due fazioni in lotta, fu confinato a Sarzana da dove tornò nello stesso anno stanco e malato e morì poco dopo il suo ritorno.

Fra queste notizie sicure sulla sua vita e altre più indirette sul suo carattere malinconico, sdegnoso e sulla sua tendenza più che eretica, addirittura atea (il Boccaccio narra di lui che meditava per veder di dimostrare la non esistenza di Dio), si può ricostruire una figura estremamente suggestiva che dové colpire fortemente l'immaginazione dei contemporanei e suscitare odi e simpatie profonde, come quella di Dante che lo chiamò il suo primo amico, pur non esitando, come priore, a dividerne la condanna all'esilio e confermando, nel canto di Farinata, la sua condanna come lontano dalla via di salvezza della teologia.

Certo è che Guido Cavalcanti (come Dante disse nel canto XI del *Purgatorio*) tolse presto la «gloria della lingua» all'altro Guido, il Guinizelli, e, riprendendone l'essenziale impostazione poetica, la modificò più fortemente (mentre Dante, come vedremo nel capitolo a lui dedicato, dopo un forte influsso cavalcantiano, ritornerà più direttamente sulla via aperta dal Guinizelli) fino a dare l'impressione di un capovolgimento.

La sua natura meditativa e malinconica, un'esperienza aristocratica ed amara della vita si congiunsero in lui ad una visione drammatica ed angosciosa: che – mentre tendeva alla salvezza offerta dall'amore stilnovistico divenuto per lui così ideale da confondersi con una astrazione intellettuale – dell'amore avvertiva, soffrendone la potenza fatale e quasi demoniaca, la forza distruttiva e irrazionale di fronte alla quale lo stesso organismo fisico e intellettuale dell'amante veniva disgregato e sconvolto, annullato.

Da ciò nasce nella poesia del Cavalcanti una doppia tendenza: quella che culmina, più vicino al Guinizelli, nella contemplazione della donna nella sua miracolosa, incomparabile bellezza (con un'aggiunta di sorpresa, di smarrimento che investe persino le entità fisiche: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira / e fa tremar di chiaritate l'âre?»), e quella (connessa alla prima, nella forma di un contrasto, ma anche di un'analogia nel carattere comunque eccezionale dell'amore) che porta il poeta a immaginare un conflitto drammatico fra l'amore (spesso figurato come guerriero) e l'animo e il corpo dell'uomo, per lui colpito attraverso gli occhi dalla vista della bella donna:

Voi che per li occhi mi passaste 'l core  
e destaste la mente che dormia,  
guardate a l'angosciosa vita mia,  
che sospirando la distrugge Amore.

All'ingresso vittorioso dell'amore tutte le facoltà dell'uomo, rappresentate, in forma drammatica e scenica (e secondo la dottrina dell'aristotelismo averroistico), come spiriti e spiritelli dotati di propria personalità, si alterano e fuggono e lasciano l'uomo ridotto a corpo inanimato.

Grande è la forza e l'originalità del Cavalcanti – che è certo il più grande dei poeti d'amore prima di Dante – nel dar vita nei suoi componimenti a questa poesia del dramma amoroso, che è poi da lui ampliato con ricchezza di sfumature e di particolari più realistici e autobiografici (la vicenda dell'innamoramento per una Mandetta a Tolosa durante un viaggio verso San Giacomo di Compostella) e di riflessi di poesia più cantabile, aggraziata, idillica, come nella incantevole ballata della pastorella presa da subito amore. Né mancano in lui prove in quel genere comico-realistico di cui parleremo fra poco.

Ma, senza esagerare sulla sua unicità ed eccezionalità rispetto ad un canzoniere così ricco di alti esiti e a volte intensi e fantasticamente potenti, par

giusto ancora ricercare una delle espressioni piú dolenti e delicate dell'alto spirito cavalcantiano in quella famosissima ballata dell'esilio («Perch'i' no spero di tornar giammai»), in cui la drammaticità cavalcantiana si attenua in elegia e in grazia composta e gentile, quasi epilogo piú tenue e pur originalissimo della sua vicenda vitale e della sua esperienza poetica cosí alta e impegnativa.

Il vero passaggio di sviluppo dello Stil novo va da Cavalcanti a Dante e a Cino da Pistoia. Perché gli altri rimatori fiorentini, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, hanno un interesse molto minore, sia per la loro personalità e le qualità intrinseche della loro limitata poesia, sia per capacità di sviluppi e variazioni diversi rispetto ai temi e modi centrali della poetica impostata da Guinizelli e da Cavalcanti.

A parte il grandissimo Dante, la cui esperienza poetica giovanile, con la *Vita Nova* e le rime non comprese in questa, è la risoluzione piú alta dello Stil novo, anche il caso di Cino da Pistoia ha un suo significato notevole rispetto agli altri minori rappresentanti dello stilnovismo.

Tutto sommato questo attivo e fertile rimatore, che fu insieme uomo di alta cultura e grande maestro universitario di diritto (nato a Pistoia nel 1265 circa, dalla famiglia dei Sighibuldi, professore di diritto a Firenze, Perugia e Napoli, morto nel 1337), rappresenta, accanto alla soluzione dantesca, l'epilogo del dolce Stil novo, riprendendone i temi essenziali, ma complicandoli con una maggiore ricchezza di occasioni e di toni (intorno alla vicenda dell'amore per una donna da lui chiamata Selvaggia) dolenti, drammatici, idillici, ma anche con una schematicità piú arida. Ciò che nei primi stilnovisti era un'invenzione insieme della fantasia, dell'animo e dell'intelletto, ora in Cino diviene una maniera piú pesante e complicata. Eppure nella insistenza psicologica, in cui si va perdendo quel che di piú libero, vago e nuovo c'era negli altri poeti, può pure avvertirsi una volontà e un bisogno di maggiore realtà e analisi della vicenda amorosa che ha fatto parlare di anticipi della poesia del Petrarca nell'opera di Cino.

## LA POESIA COMICO-REALISTICA

### 1. *Tendenze della poesia realistica*

Può stupire un lettore impreparato il fatto che poeti tesi ad una lirica cosí alta, raffinata e spirituale, non abbiano sdegnato di scrivere anche qualche componimento crudamente realistico sia per i temi trattati (invettive, violente caricature o ritratti comici di personaggi ridicoli e criticabili), sia per il linguaggio ben lontano e addirittura opposto a quello cosí elegante e scelto dello Stil novo.

E infatti sonetti comici e satirici troviamo fra i componimenti del Guini-

zelli, del Cavalcanti, di Cino e dello stesso Dante, autore di quella giovanile tenzone con Forese Donati di cui egli sembra recitare la palinodia nel canto XXIII del *Purgatorio* e che è certo ben lontana dal clima ideale e spirituale della *Vita Nova*.

In realtà le cose sono diverse da come si possono immaginare secondo schemi troppo rigidi e unilaterali. La civiltà comunale del Duecento e del primo Trecento (insomma dell'età di poco precedente e di poco seguente alla vita di Dante) non può essere rappresentata solo secondo l'immagine astratta di una continua tensione spirituale e mistico-amorosa, di una costante preoccupazione religiosa, teologica, ortodossa o eretica che fosse. Anche in uomini di alta spiritualità e di raffinate esigenze spiritualmente aristocratiche, come gli stilnovisti, l'esperienza della vita si presenta in tutta la sua complessità ed anzi la stessa loro volontà di più alta distinzione nella poesia amorosa si attua in rapporto con un'esperienza libera e spregiudicata di tutta la vita e di tutta la realtà: e di questa a volte possono interpretare ed esprimere aspetti diversi senza con ciò pregiudicare la spinta centrale e più alta della loro direttiva di cultura e di poetica.

Anzi la civiltà duecentesca è tutt'altro che rigida, conformista e convenzionalmente moralistica ed è bene subito notare che nel suo massimo esponente poetico, Dante, e nella sua opera più intensamente spirituale, morale, religiosa, la *Divina Commedia*, non mancheranno certo espressioni, termini di linguaggio, figurazioni di crudo, estremo realismo, dette con la spregiudicatezza e la superiorità di un uomo e di un tempo libero ed intero, senza remore e complessi morbosi, volontario nella scelta di certi valori, non pauroso della realtà anche se teso a cercarne una superiore e più sicura e durevole.

D'altra parte chi si trovi a leggere poesie come quelle sopra ricordate o poesie di scrittori più direttamente e prevalentemente o esclusivamente impegnati in una poetica realistica o comico-realistica (come si usa dire pensando al significato medievale di «comico» come stile medio, non illustre, fatto di argomenti e linguaggio comuni e parlati) dovrà subito aver presente una sua tradizione precedente, fra la poesia giullaresca e quella goliardica mediolatina, e così essa rappresenta per i suoi autori anche un'esperienza letteraria, una prova d'arte che ha sue caratteristiche, sue forme, suo linguaggio.

Non si tratta, dunque, di una specie di reazione allo Stil novo in nome dell'espressione immediata, senza pretese artistiche e quindi più sincera e insieme più rozza.

Si tratta di un'altra direzione del gusto e delle tradizioni letterarie della civiltà comunale (e soprattutto toscana) del Duecento. E deve essere dunque valutata anche nei suoi valori artistici, nella serietà di impegno artistico dei suoi autori.

Né con ciò si giunge, d'altra parte, all'idea assurda che scrivendo poesie comico-realistiche gli scrittori toscani si proponessero solo un intento letterario e quasi un esercizio di bravura senza ragioni intime e senza sentimenti adeguati.

Tale idea deve essere risolutamente scartata e il giovane lettore, anche se gli sarà difficile, deve capire invece che quando un Cecco Angiolieri scrive i sonetti contro il padre e la madre o il celebre sonetto «S'ï fosse foco» esprime un suo sentimento crucciato, dispettoso, inquieto e irrequieto, legato anche ad un'esperienza vitale disordinata e rissosa, e che, d'altra parte, lo esprime con un margine di esasperazione e di esagerazione, fra seria e parodistica, che è relativo anche ad una tradizione di invettive e di poesie comiche di cui egli riprende e svolge originalmente le forme.

## 2. *Rustico Filippi*

La corrente comico-realistica, che capovolge la poetica alta e spirituale dello Stil novo, nasce dallo stesso ambiente cittadino e regionale: la Toscana. E proprio a Firenze nasce e vive il primo poeta di questa corrente: quel Rustico Filippi (1230 circa-1300 circa) che, in tempi recenti, è stato giustamente riconosciuto come personalità poetica autentica e, seppure meno ricca di gradazioni, superiore allo stesso Cecco Angiolieri per una fortissima violenza sarcastica.

Rustico, accanito ghibellino, porta nelle sue poesie comiche (ha pure una sezione di tipo amoroso-idealistico non priva di una certa efficacia psicologica, e certo assai diversa da quella degli stilnovisti) un accento di risentimento acre e di accesa forza polemica che superano di molto un piano puramente giocoso o comico, nel senso corrente della parola. Ché anche quelle piú velate ed ironiche (come la caricatura di Messer Messerino, o quella del povero *miles gloriosus* medievale, o le scuse e i conforti di una moglie infedele al marito tradito) hanno un fondo di sarcasmo incisivo che poi, piú direttamente e con una energia e foga espressiva davvero insolite, si esprime in poesie di piú diretta invettiva contro avversari politici o contro donne di cui si mette in rilievo la sfrontata cupidigia amorosa, l'animalesca lussuria. E anche in queste non c'è compiacimento di poeta osceno, ma la forza di un'espressione caricaturale sanguigna e violenta, di un risentimento, di una vendetta che pare andare al di là del personaggio colpito e dar voce ad una condizione di amarezza feroce, di esperienza scettica degli uomini e della vita.

## 3. *Cecco Angiolieri*

In confronto alla violenza di Rustico la poesia comica di Cecco Angiolieri (nato a Siena nel 1260 circa, morto nel 1312) appare insieme piú ricca di toni e di occasioni, ma anche piú lieve, compiaciuta ed abile. Non si tratta certo di negare una fondamentale sincerità e verità alla sua poesia che, trattando coerentemente temi realistici, dà vita quasi ad un ciclo compiuto di

sonetti come rappresentazione di una esperienza angusta e comune, chiusa nella precisa angolatura di una scena cittadina comunale con le sue taverne, con scioperati dediti solo al vino, al giuoco, ad amorazzi con donne basse e triviali.

In questo mondo limitato, ma colorito e ad aspri contorni, il giovane borghese traviato (Cecco era di famiglia agiata e di alta condizione) si immerge con crucciosa intensità, ribellandosi alle relazioni familiari subite con impazienza o ricercate solo per attingerne quel danaro senza cui si sente avvilito e annullato: la moglie fastidiosa e insopportabile con le sue continue recriminazioni, il padre e la madre avari e troppo longevi. Di contro, anche la vita prescelta è piena di difficoltà e di crucci. Ché la donna amata, la popolana Becchina, non vuole amore senza denaro ed offre così una soddisfazione sensuale sempre in pericolo e alimentata da rancore, risentimento, gelosia da parte dell'amante.

Certe note e certe parole (come le parole malinconia e noia) fecero esagerare, specie nella critica romantica, la drammaticità e disperazione di Cecco. È certo che tutto va ricondotto ad una misura più breve e più storica e che un margine di accentuazione e di esagerazione non manca mai nel gusto iperbolico di Cecco.

Eppure anche per lui non si può parlare di puro divertimento ozioso e giuoco letterario e la sua poesia rimane come una lettura di singolare vivacità ed anche di storica testimonianza di una condizione di vita e di una esperienza molto caratteristica della vita cittadina: la scioperata condotta di individui più restii alle regole della comunità, avidi di piacere e di irregolare libertà.

#### 4. *Folgòre da San Gimignano*

Su di un piano diverso di esperienza e di poesia si deve situare la personalità e l'opera di un altro senese, Folgòre da San Gimignano (nato nel secondo Duecento e morto prima del 1332), che al mondo più plebeo di Cecco oppone il mondo di una borghesia ricca e raffinata, che afferma la sua forte posizione sociale con una vita fastosa e spensierata, organizzata (specialmente a Siena che sempre oppose al maggiore spirito economico fiorentino una certa opulenza e sfoggio di eleganza e di lusso) in quelle allegre «brigade spenderecce» di cui parla anche Dante nell'*Inferno*.

E proprio per una di tali brigate Folgòre scrisse due «corone» di sonetti (un'altra incompiuta riguardava la vita del «cavaliere») dedicate ai giorni della settimana e ai mesi dell'anno. Specie nella seconda, in cui di ogni mese si descrivono le particolari possibilità di piaceri di una brigata cavalleresca (caccia, pesca, tornei, ecc.), un franco ed elegante edonismo, una gioia del vivere senza bassezza e senza inutili complicazioni spirituali, si traduce con colori nitidi e intensi come certe miniature medievali dedicate ugualmente ai mesi e alle loro caratteristiche.

Ma il tipo di poesia di Folgòre è meno diffuso di quanto non sia quello di Rustico e di Cecco, che fecero scuola ed ebbero proseguitori e imitatori nella Toscana tra fine Duecento e Trecento: il fiorentino Pieraccio Tedaldi, il senese Bindo Bonichi, il lucchese Piero de' Faitinelli (che ha alcune piú belle poesie legate al suo esilio politico), i perugini Neri Moscoli, Cecco Nuccoli, Marino Ceccoli nei quali il sapore delle forme dialettali e un piú aperto gusto di paesaggio hanno una piú particolare accentuazione di fresco realismo.

## IV.

### LA PROSA DEL DUECENTO

#### 1. *Cronache e libri di viaggi*

Anche nella prosa l'uso artistico del volgare è particolarmente tardo ed inizialmente la lingua dell'arte, della filosofia, della storia sono il latino o in certi casi il francese. Anzi l'uso del latino continuerà prevalentemente nei trattati filosofici e scientifici a causa della sua diffusione in tutta Europa, anche dopo l'affermazione della prosa volgare; per venir poi rilanciato con maggiori esigenze artistiche nell'epoca preumanistica trecentesca.

Quanto al francese, esso, che nel Medioevo aveva notevole diffusione grazie alla potenza del regno di Francia e alla cultura più alta che lí si formò e di lí s'irradiò, venne adottato soprattutto nel campo della narrazione fra cronaca privata e cittadina e in quella singolare zona di plurilinguismo che era, ancora nel Duecento, Venezia. Qui, nel fervore di un'intensa vita cittadina politica e commerciale, ricca di rapporti con il vasto mondo europeo, si incontravano varie esperienze letterarie: l'eredità trobadorica provenzale con il trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi, i riflessi della letteratura religiosa e morale lombarda e veronese (la *Leggenda di San Stady* del Grioni), l'uso del latino in trattati politici e in cronache cittadine, il tentativo di dar vita al dialetto persino in traduzioni da testi latini e infine, appunto, l'uso del francese in cui la civiltà veneziana del Duecento realizza le sue espressioni più autentiche e interessanti.

Ciò avviene nella *Chronique des veniciens* di Martino da Canale, che inaugura una lunga tradizione storiografica veneziana e si accende di una notevole vivacità nella narrazione dei fatti contemporanei. Ma, in maniera tanto più interessante e significativa per il gusto di avventura e di esperienza dei mercanti veneziani del tempo, ciò avviene soprattutto in quell'alto documento storico e letterario che è il *Milione* di Marco Polo.

Il *Milione* (così intitolato dal soprannome del Polo e da questo dettato in francese, quando era prigioniero a Genova, al suo compagno di prigionia, il letterato pisano Rustichello) narra il viaggio intrapreso a scopi commerciali dal Polo e da alcuni suoi parenti nell'attuale Cina, il regno enorme e fin allora sconosciuto dell'imperatore Kublai Khan. I mercanti veneziani furono adoperati in missioni diplomatiche dal potente sovrano, che permise loro così di conoscere più minutamente gli usi e l'ordinamento civile del suo regno. La relazione di Marco Polo è mossa anzitutto da interessi concreti,

mercantili e scientifici per i fatti economici, geografici, politici e amministrativi di quel paese fino allora sconosciuto. È perciò va considerata come avvio della letteratura scientifica moderna e come forte indice di crescenti interessi mondani, terreni, entro la cornice di una religiosità tutt'altro che assente. Ma, nello stesso tempo, da quella narrazione di viaggi lunghissimi in terre sterminate e sconosciute, fra uomini ed usi diversissimi da quelli europei, e pure umani e non privi di una loro coerenza e saggezza, emana anche un forte fascino fantastico, che in parte noi moderni siamo portati ad esagerare di fronte all'atteggiamento autentico dell'autore, certo meno commosso, più lucido, attento, saggio e bonariamente ironico, di quanto a volte possa apparirci dalla suggestione materiale della grandiosità quasi favolosa dei fatti narrati. Eppure, anche a riportare le cose alla loro giusta prospettiva, certe narrazioni (che il giovane troverà riportate nell'antologia, nella versione italiana trecentesca) non mancano di una efficacia artistica e fantastica e dovettero insieme contribuire ad alimentare nei moltissimi lettori europei del *Milione* un più forte desiderio di conoscenza, ma anche una più forte alacrità immaginativa.

Né, del resto, realtà e fantasia, volontà di conoscenza concreta e suggestione di sogni poetici sono così opposti, come a volte un malinteso spirito della «purezza» poetica vorrebbe far credere.

## 2. *La retorica e la novellistica*

L'uso del volgare nella prosa comincia, abbiamo detto, più tardi che nella poesia, e coincide con una fase assai avanzata dello sviluppo culturale della civiltà comunale: la Sicilia imperiale, la Magna Curia non hanno prosa volgare, mentre l'hanno, dopo la metà del secolo, i centri cittadini della Toscana comunale e Bologna con il suo centro universitario giuridico. Ciò corrisponde ad un ampliamento della diffusione culturale che cerca un pubblico più vasto e non capace di una corrente lettura in latino: ampliamento a sua volta collegato alla spinta di divulgazione, propria dello spirito comunale e alle necessità politiche e civili che comportano un'educazione di strati più vasti della popolazione alla cultura anzitutto di tipo giuridico e all'arte retorica sentita come necessaria alla politica e all'amministrazione della città.

Ecco così che la prima rottura dell'esclusivo dominio del latino nella prosa viene operata nel campo delle materie giuridiche. Anzitutto nel grande centro giuridico di Bologna: dove nel 1246 si richiese, negli esami per i notai, che i candidati sapessero dimostrare di ben possedere l'uso della prosa volgare, mentre un maestro universitario, Guido Faba, dava esempi di esemplari composizioni in prosa volgare che adattavano alla nuova lingua gli artifici e le regole formali del latino medievale.

E Brunetto Latini, già ricordato nella storia della poesia e della letteratura fiorentina, traduceva in italiano orazioni ciceroniane e i primi 27 capitoli

del trattato *De inventione* con lo scopo precipuo di munire i cittadini fiorentini dell'abilità del dire e dello scrivere, così necessaria ai rapporti politici interni e alle ambascerie, ed anche al comportamento socievole e, più generalmente, alla comprensione, al possesso logico della realtà. Non che anche la poesia non sia un mezzo di cultura, di conoscenza in forma più fantastica, ma certo con la prosa più chiaramente si impongono la maturità di una cultura, la sua estensione e forza di diffusione, la sua capacità di investire argomenti che la poesia medievale affrontò, ma certo con maggiore difficoltà e minore sicurezza di volgarizzazione.

Così la nuova prosa si applica alla descrizione geografica, come avviene nel trattato *Della composizione del mondo* di fra' Ristoro d'Arezzo, e ancor più alla narrazione del passato più o meno recente, come avviene nelle cronache numerose delle città toscane, in cui la nuova prosa si forma in più facile contatto con un andamento narrativo più elementare e «cronistico»: cioè riproduttivo di fatti, più che esplicativo di cause e di connessione fra i fatti. E si ricordino l'anonima *Cronica fiorentina*, la *Cronichetta lucchese*, e la più individuata e interessante *Istoria fiorentina* di Ricordano Malispini.

Mentre l'apprendimento e il possesso dell'arte del dire e dello scrivere si appoggiano ai numerosi trattati del «dittare», agli esempi appositi di epistole e orazioni (oltre all'opera del Faba si ricorderanno, nell'ambiente bolognese e toscano, l'anonimo *Flore de parlare*, il *Fiore di rettorica* di fra Guidotto da Bologna, la *Rettorica* di Brunetto Latini e le lettere, ornatissime e di intonazione alta e poetica, di Guittone d'Arezzo), la nuova arte della prosa si avvale anche dell'importante esercizio delle traduzioni dal latino e dal francese: esercizio che permette un più concreto trasferimento, adattamento e rinnovamento originale nella nuova lingua di procedimenti artistici naturali in lingue di antica e comunque consolidata capacità espressiva. Si pensi almeno, per le traduzioni dal francese, a quei «romanzi» cavallereschi come il *Tristano Riccardiano* (così detto perché il suo codice è posseduto dalla Biblioteca Riccardiana di Firenze) e come la *Tavola ritonda*, che narrano le leggende del ciclo bretone di re Artù e la storia poetica di Tristano ed Isotta e che tanto contribuirono all'educazione sentimentale e fantastica del pubblico duecentesco italiano. Si noti poi che nella narrativa più arduo inizialmente era il compito di uno scrittore italiano senza tradizione ed esempi nazionali in proposito.

Ma, anche nel settore di una narrativa più fantastica e priva di più immediati addentellati e ragioni pratiche e morali, non mancarono opere originali, come il delizioso e freschissimo *Novellino*, anonimo frutto di uno scrittore fiorentino dell'ultimo ventennio del Duecento, il quale raccolse un centinaio di novelle (originariamente forse centoventitré, poi ridotte a cento) tratte in parte da altri testi volgari allora correnti e poi perduti, da versioni dal francese, dal provenzale, dal latino, ma certo rimaneggiate e arricchite con un gusto assai organico dal raccoglitore, che volle con esse offrire novelle dilettevoli e insieme capaci di esemplarità per una vita socievole

e di cortesia e di bel parlare (anzi il titolo della raccolta in un manoscritto antico era: *Libro di novelle e di bel parlar gentile*).

Da questo succedersi di novelle, che esaltano esempi di cortesia, di generosità, di giustizia, di virtù civile, di bei motti e spiritose risposte atte a risolvere difficili situazioni e casi di coscienza, risulta un mondo colorito e lievemente fiabesco, ma, nel suo fondo, consistente e reale, storico, che par preludere da lontano a certo clima cortese e saggio del *Decameron*. Naturalmente tutto è come più acerbo e il taglio, la misura del racconto sono brevi ed angusti, come il procedimento sintattico è schematico e privo di complessità.

Ma in questi limiti storici e personali, corrispondenti ad una mentalità e ad una società meno articolate e complesse di quelle trecentesche, il *Novellino* è certo un libro ricco di arte, di poesia e di rappresentatività storica e costituisce il migliore esempio di prosa artistica del Duecento. Dico prosa artistica perché essa ha una sua tecnica di costruzione e una consapevolezza che non distrugge la sua freschezza e vivacità di impressioni e reazioni, ma anzi la rafforza e la precisa. Sicché la stessa brevità delle novelle è insieme rivelatrice di un respiro meno ampio e meno complesso, ma anche di una consapevolezza artistica che sa ricavare dalla brevità effetti di singolare efficacia esemplare, di rapidità, di succosa concisione.

E se a volte la novelletta vale quasi come esempio di moralità, di bel comportamento esemplare (e tale è il fine pratico e civile che l'autore certo persegue) in forme più secche e poco fantastiche, non mancano novelle in cui il gusto del sottile e arguto parlare, del bel comportamento, dell'esempio di saggezza e virtù sale fino a più aperti movimenti poetici e narrativi, sostiene coerentemente più armoniose e sognanti aperture fantastiche, cui contribuisce lo stile nitido e aristocratico-popolaresco e la stessa mancanza di un periodare più complesso e monumentale.

Si pensi alla incantevole novelletta di Narciso, in cui la concisione ed elementarità dei brevi periodi asseconda la calma e trasognata vicenda senza dolore, senza tragedia, senza contrasto.

O si pensi alla novella d'amore, posta alla fine del libro, ricca di toni patetici, favolosi, magici, o alla storia elegiaca della damigella di Scalot, o a quella dei tre negromanti o a quella del favolatore di Ezzelino, nella quale l'arguzia e l'intelligenza con cui il favolatore salva la sua voglia di dormire sono certo la punta ricercata dallo scrittore e il silenzio notturno invernale, in cui il breve racconto è introdotto, funziona come elemento reale-fantastico che dà allo stesso bel motto e al suo dispiegarsi fiabesco un tono poetico assai superiore alle apparenti possibilità del nudo argomento.

Certo, quando si pensa al Boccaccio (come facevamo prima) sulla linea della narrativa, o al Dante del *Convivio* sulla linea della prosa, si capisce quale decisivo intervento sia stato quello di queste grandi personalità nella storia della nostra prosa artistica.

E proprio Dante, il grande poeta che supera ogni esperienza lirica due-

centesca, è anche il grande prosatore che, nel passaggio fra la superiore raffinatezza della prosa della *Vita Nova* e la complessità robusta di quella del *Convivio*, opera la creazione di una prosa poetica prima e di una prosa intellettuale poi, superando tutti i tentativi precedenti di cui insieme egli ha saputo potentemente riprodurre nella sua formazione i suggerimenti e le esperienze, attingendo più direttamente alla lezione dei classici e del latino della filosofia scolastica: mentre poi la stessa robusta complessità attinta nella prosa del *Convivio* servirà a dare una maggiore forza di costruzione e una più pronta capacità di fusione di pensiero e poesia nella suprema sintesi espressiva della *Commedia*.



## V.

### DANTE ALIGHIERI

Al centro della intensa vita politica, culturale e letteraria toscana duecentesca, di cui Firenze stava ormai assumendo il primato, spicca la grande personalità di Dante Alighieri (1265-1321) che, mentre sintetizzerà potentemente le esigenze di quella cultura, le porterà ad un livello più alto e vasto. Sí che non è certo errata la vecchia immagine del grande poema dantesco come somma poetica, come sintesi geniale della civiltà medievale nei suoi massimi ideali e negli stessi fermenti di tipo umanistico che in quella venivano svolgendosi.

Poeta esemplare per l'enorme esperienza tecnica e poetica formata nella lunga attività precedente la *Commedia*, Dante è però il poeta in cui più chiaramente la tecnica è subordinata a problemi personali e storici urgenti, vissuti e sostenuti da una profonda cultura e da una robusta intelligenza.

Donde la particolare importanza che assume per noi la sua stessa biografia, la sua vicenda di uomo impegnato nella vita della propria città e del proprio tempo alla luce di precisi ideali e di precise soluzioni pratiche fino a subire per ciò persecuzioni ed esilio.

#### 1. *La vita*

Dante nacque a Firenze nella seconda metà di maggio del 1265 da donna Bella e Alighiero II, piccolo possidente, e forse prestatore e cambiatore, data la netta decadenza economica della famiglia, la quale vantava origini nobiliari e cavalleresche nel capostipite Cacciaguida, morto in battaglia durante la seconda crociata e marito di una donna della valle padana, da cui venne il cognome degli Alighieri.

Socialmente Dante appartiene così alla piccola nobiltà fiorentina che viveva dei proventi dei possedimenti terrieri e di qualche attività economica legata ai traffici e al commercio cittadino e insieme solidarizzava con il partito dei «grandi» a cui la vennero accomunando sempre più le leggi antinobiliari del popolo grasso e minuto (la borghesia), culminate più tardi negli ordinamenti di giustizia di Giano della Bella che escludevano i nobili dalle cariche pubbliche.

L'adolescenza e la gioventù di Dante si svolgono quindi nei modi tipici della gioventù aristocratica di Firenze: studio delle arti del trivio e del quadrivio (con frequenza probabile della scuola filosofica e teologica dei

francescani di Santa Croce e dei domenicani di Santa Maria Novella), equitazione e caccia, danza e partecipazione alle feste date dalle grandi famiglie cittadine, e, quando le guerre comunali lo richiesero, coraggiosa attività militare tra i «feditori» a cavallo alla grande battaglia di Campaldino del 1289 e all'assedio del castello di Caprona nello stesso anno.

E secondo le consuetudini del tempo, Dante venne, ancora fanciullo, fidanzato a Gemma Donati che piú tardi sposò avendone tre figli. Ed è questa l'epoca dell'amicizia con Guido Cavalcanti e con Brunetto Latini, dell'amore per Beatrice, della poesia delle rime giovanili e della *Vita Nova*.

Ma con il 1295, quando l'esclusione dei nobili dalle cariche pubbliche venne corretta e limitata dall'iscrizione di un nobile ad una delle arti o corporazioni di lavoro, Dante si iscrive all'arte dei medici e speciali (cui appartenevano anche i filosofi) e si dedica, con particolare impegno, alla vita pubblica, avvertendo, con il suo spirito tutt'altro che di letterato evasivo ed astratto, il dovere civile di partecipare alla difficile vita politica fiorentina gravemente minacciata dalla feroce divisione interna fra guelfi neri e guelfi bianchi (i primi piú legati all'appoggio temporale del papato, i secondi piú moderati e inclini a riconoscere l'autorità imperiale) e dalla politica aggressiva e subdola della Chiesa romana, soprattutto sotto il pontificato di Bonifazio VIII.

Dante si avvicina ai Bianchi perché piú equilibrati e gelosi dell'autonomia del Comune fiorentino, ma soprattutto tende a svolgere una funzione di equilibrio interno (sí che sarà fra i promotori del bando dei capi piú settari dei due partiti, fra i quali era il suo amico Cavalcanti) e di difesa delle libertà del Comune dalle ingerenze pontificie.

Dopo un primo periodo in cui egli ricoprí importanti cariche cittadine (fece parte del Consiglio dei Cento, del Consiglio speciale del capitano del popolo, di un consiglio incaricato di preparare le elezioni dei priori), nel 1300 fu eletto alla massima carica del Comune, cioè al priorato, per il bimestre dal 15 giugno al 15 agosto, proprio in un periodo cruciale per i rapporti tra Firenze e il papa, che nel 1301 chiamò in Italia Carlo di Valois sotto la finta figura di paciere, in realtà come valido e decisivo appoggio ai Neri toscani e uomo atto ad imporre l'egemonia pontificia in Toscana.

Dante fu uno dei tre ambasciatori scelti dal Comune fiorentino per recarsi a Roma e cercar di placare l'ira di Bonifazio VIII e solo lui venne trattenuto in Roma come quello che il papa considerava piú deciso ed avverso (si ricordi che nel Consiglio dei Cento Dante si era opposto da solo alla deliberazione di prolungare l'aiuto militare che Firenze da tempo dava al papa per una sua impresa contro gli Aldobrandeschi in Maremma).

Sicché, quando fu lasciato libero di andarsene da Roma, già Carlo di Valois aveva occupato Firenze dando mano libera alle persecuzioni dei Neri contro i Bianchi: e cosí Dante non tornò piú nella sua città e fu colpito nel 1302 da una prima sentenza (27 gennaio) che lo condannava ad una multa, a un esilio di due anni, all'esclusione perpetua dagli uffici pubblici, sotto la generica e falsa accusa di baratteria, e poi da una seconda sentenza (10

marzo) che lo condannava (perché non si era presentato a pagare la multa e a scolparsi) ad essere bruciato vivo.

In un primo tempo Dante volle reagire alla situazione partecipando attivamente ai tentativi che gli esuli bianchi, alleati con i piú vecchi fuorusciti ghibellini, fecero per rientrare con le armi in Firenze, ma dopo la sconfitta subita alla Lastra nel 1304, che Dante interpretò come conseguenza della condotta incerta dei capi dei fuorusciti, egli abbandonò ogni diretto rapporto con quelli, fece «parte per se stesso» e iniziò quel doloroso vagabondaggio per corti e città italiane del centro e del nord che costituisce la piú amara esperienza biografica di Dante e la base di occasioni, conoscenze, motivi profondi di cui si alimenta la grande poesia della *Commedia* che proprio durante l'esilio fu iniziata e portata a termine.

Difficile ricostruire le tappe del suo esilio. Certo anzitutto egli fu a Verona presso i Della Scala, poi dovè passare piú brevi periodi a Treviso e Bologna, finché trovò piú stabile ospitalità presso i signori Malaspina in Lunigiana (quando, secondo una notizia assai dubbia, egli sarebbe passato per un certo periodo anche in Francia frequentando a Parigi la scuola filosofica e teologica della Sorbona). Ed era ancora in Lunigiana quando scese in Italia, nel 1310, a Milano (e a Milano dovette conoscerlo all'inizio del 1310), l'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, da cui egli sperò il ripristino della pace e della giustizia in Italia in forza di quella suprema autorità che Dante aveva già affermato incontrastabile e provvidenziale in campo temporale nel *Convivio* e che ora come tale ribadiva in alcune epistole latine con le quali egli volle appoggiare l'impresa dell'imperatore.

Ma questa, iniziata sotto felici auspici, venne osteggiata dal papa Clemente V e, dopo l'insuccesso dell'assedio di Firenze, definitivamente fallí a causa della improvvisa morte di Arrigo VII a Buonconvento, presso Siena, nel 1313, mentre scendeva con una forte armata verso Roma e Napoli.

Alla delusione profonda che Dante provò si aggiungevano nuovi provvedimenti che ribadivano il carattere definitivo del suo esilio: esilio che a un certo momento lo stesso Dante preferí coraggiosamente e dignitosamente piuttosto che sottomettersi a pratiche umilianti e indegne della sua alta coscienza morale.

Dopo un soggiorno nel Casentino, presso i conti Guidi, intorno al 1315-1316 egli accettò l'ospitalità offertagli da Cangrande a Verona, dove quel grande signore ghibellino raccoglieva uomini di corte ed esuli politici, per poi passare definitivamente a Ravenna, ospite di Guido da Polenta, ammirato come quel poeta e grande uomo di cultura che era, ma anche adoperato come uomo esperto di politica e di diplomazia. E proprio al ritorno da una ambasceria a Venezia, il grande poeta si ammalò e morí nella notte dal 13 al 14 settembre 1321.

Fu sepolto in una cappella presso la Chiesa di San Francesco a Ravenna, che ne contese sempre le ceneri al desiderio dei fiorentini di riaverle nella propria città.

## 2. La «Vita Nova»

L'attività poetica dantesca dovè avere un inizio assai precoce, assai precedente all'operetta mista di prosa e di poesia, la *Vita Nova*, che nella sua parte di prosa ci riporta ad alcuni anni (1292-1293) dopo la morte (1290) della donna (Beatrice figlia di Folco Portinari e sposa di Simone de' Bardi) che ne ispirò la composizione intera e molte delle poesie in quella raccolte.

Ma altre poesie, raccolte nella *Vita Nova* o lasciate libere e poi ordinate dagli studiosi e commentatori nelle *Rime*, risalgono ad anni intorno al 1283 e, mentre riguardano certo altre donne, riflettono un tirocinio, un apprendistato di artista che si muove, con crescente abilità e personale ispirazione, entro le maniere poetiche offertegli dal suo tempo: inizialmente la maniera guittoniana e dei poeti toscani sicilianeggianti, poi certo tipo di poesia più musicale e galante, di grande raffinatezza (come è il caso della tenue e incantevole ballata *Per una ghirlandetta* o del celebre sonetto *Guido, i' vorrei*), poi lo Stil novo nelle forme drammatiche cavalcantiane e in quelle più dolci ed estatiche del Guinizelli.

Solo al centro delle rime raccolte nella *Vita Nova* Dante trova un suo motivo e una sua poetica originale, in coincidenza con un momento essenziale della tenue vicenda amorosa che egli delineò più chiaramente nella parte in prosa.

Dopo la narrazione del primo innamoramento infantile a nove anni e del nuovo incontro a diciotto, la *Vita Nova* racconta come Dante decidesse di nascondere il vero oggetto del suo amore (Beatrice) attraverso il canto e l'omaggio diretto ad altre donne (le cosiddette «donne dello schermo») e come Beatrice si offendesse del troppo parlare destato dal secondo di questi presunti amori e togliesse a Dante quel saluto in cui egli faceva consistere tutta la sua beatitudine.

Ed ecco che a questo punto il poeta trova il motivo nuovo che supera l'ambito dei motivi degli altri stilnovisti: poiché non può ottenere neppure il saluto, egli capisce come la sua beatitudine debba consistere in qualcosa che non può essere tolto e cioè nella semplice lode della donna amata. Nessuno può impedirgli di lodarne la bellezza e le alte virtù e in quest'atteggiamento totalmente disinteressato egli farà consistere la sua gioia e troverà un innalzamento del suo amore che non vuole nessun compenso e gode solo della sua eccezionale purezza.

Così il giovane Dante scopriva un senso altissimo dell'amore che coincideva con l'altezza poetica della lode della donna e che, dopo il programma più esplicito della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, si realizzava in alcuni grandi sonetti: in cui, come nell'esemplare *Tanto gentile e tanto onesta pare*, la poesia dello Stil novo dantesco raggiunge la sua particolare perfezione di grazia, di armonia conclusa, di levità raffinata, di coincidenza con l'ideale di una donna che è insieme esempio di armonia, di equilibrio di bellezza e di virtù e quindi anche principio di misura, di equilibrio per una

cerchia di uomini di cultura e di poesia che possono contrapporre tali valori allo stesso disordine e squilibrio della città.

E certo Dante con la poesia della lode, che si svolge poi con singolari approfondimenti fantastici fino alla grande canzone *Donna pietosa e di novella etate*, tocca il punto piú alto della sua poesia giovanile, che pure, a suo modo, si alimenta di nuova ricchezza psicologica del resto del libro con le rime per la morte di Beatrice e quelle per una donna gentile che si mostra pietosa al dolore di Dante e provoca nel suo cuore una momentanea deviazione dal ricordo di Beatrice, a cui finalmente egli è ricondotto con una piú piena sicurezza della presenza duratura di lei nel suo pensiero e nella sua poesia.

In complesso la *Vita Nova* è un contributo molto originale del giovane Dante alla letteratura del suo tempo, sia come novità tecnica (si pensi alla novità della mescolanza di prosa e di poesia, alla novità della prosa impiegata per un argomento amoroso, prima solo dominio della lirica) e come impostazione di temi e motivi che portano lo Stil novo al suo culmine e consolidano la visione della donna-angelo, sia come concreta offerta di risultati poetici di grazia e di finezza spirituale-espressiva di alto valore.

### 3. *Le opere minori volgari e latine*

E tuttavia l'esperienza della *Vita Nova*, gli stessi suoi alti risultati poetici son pure un momento piú angusto e limitato rispetto alla crescente forza umana, culturale, storica e poetica di Dante.

Mentre Dante si avvicina e si dedica alla vita politica, egli insieme accresce la sua cultura con la continua lettura dei poeti classici e con quella dei moralisti e filosofi e teologi antichi e medievali e viene arricchendo la sua produzione poetica con nuovi gruppi di poesie ispirate a nuovi motivi e a nuove esperienze: dalla tenzone con Forese Donati in cui, in toni fra giocosi e feroci, tipici della vita medievale (che non era fatta solo di spiritualismo e di religione, ma di profonde passioni e di disposizioni estremamente realistiche) e della poesia comico-realistica del tempo, i due amici verseggiatori si scagliano invettive ed accuse, alle canzoni amoroso-allegoriche (che cantano il passaggio di Dante all'amore di una donna simbolo della filosofia), alle canzoni morali e didascaliche (come quella sulla vera natura individuale e non economica o sociale della nobiltà), al gruppo piú poeticamente alto delle rime «petrose», così dette perché vi si parla di una donna «pietra» e cioè rigida e ostile alla passione veemente del poeta, fino ad alcune canzoni del tempo dell'esilio, fra cui altissima spicca quella di «Tre donne intorno al cor» in cui Dante esalta il proprio esilio come prova della propria altezza morale che lo rende vicino alle nobili donne simboliche (la giustizia, il diritto naturale, il diritto positivo) attualmente perseguitate ed esuli in un mondo sconvolto ed ingiusto.

Si tratta di poesie che fanno capire lo sviluppo di Dante dai toni piú aerei e lievi della *Vita Nova* a quelli tanto piú complessi e vari della *Divina Commedia*, che appunto da quelle diverse esperienze fortemente ha tratto vantaggio: si pensi alle «petrose» con il loro paesaggio invernale aspro e livido che è l'avvio diretto a tanti paesaggi dell'*Inferno* o alle invettive della *Tenzione* in rapporto agli alterchi feroci di certe balze infernali o all'altissimo tono della canzone *Tre donne* che ci conduce al centro ideale del poema (la sete della giustizia e di un ordine, la forza morale della poesia dantesca).

Ma il grande poema trova la sua preparazione in tutta la maturazione della personalità dantesca con i suoi ideali e la sua cultura che già intorno al 1304 (e dunque prima della presumibile data d'inizio della *Commedia*) si erano venuti in parte consolidando nel *Convivio*.

In quest'opera, che rimase interrotta dopo il quarto libro (avrebbe dovuto constare invece di quindici libri: uno introduttivo e quattordici di commento ad altrettante canzoni), Dante ha espresso la sua fede nel potere illuminante della ragione e della filosofia e ha voluto divulgarne i principi ed alcune applicazioni fondamentali a tutti coloro che, pur disposti naturalmente alla cultura e alle sue pratiche attuazioni, mancassero della conoscenza del latino.

L'opera è così anzitutto importante per la forte volontà divulgativa e culturale di Dante, per la sua energica difesa della lingua volgare italiana ormai atta a servire alla espressione e diffusione scientifica e quindi insieme per la sua pratica creazione di una prosa italiana complessa e lucida, articolata e capace di rendere ragionamenti non facili, certo assai al di là della prosa piú «poetica» ed esile della *Vita Nova*.

La difesa del volgare, la discussione sulla beatitudine della vita attiva e di quella contemplativa, sull'immortalità dell'anima (secondo trattato), l'elogio della sapienza che avvicina l'uomo a Dio (terzo trattato), la dottrina della nobiltà, fondamento di ogni virtù e dono infuso da Dio in anime ben disposte, non nella famiglia e schiatta (e tanto meno dovuta a ricchezza), e la definizione della necessaria autorità imperiale (quarto trattato) sono i temi trattati nell'opera con l'impegno di una vastissima cultura personalmente e originalmente rivissuta e con la forza di una prosa intellettuale che ben fa intendere quanto la fantasia dantesca si avvalga anche di una struttura intellettuale robusta che prepara alla invenzione immaginosa un materiale concettualmente posseduto e personalmente vissuto e come la poesia della *Commedia* si sia giovata di un simile alto esercizio di prosa e di linguaggio intellettuale e scientifico, specie in rapporto alla singolare poesia del *Paradiso* che sa affrontare poeticamente i temi piú ardui ed apparentemente astratti.

Di questa sua aumentata capacità espressiva, della forza e complessità del proprio linguaggio (e quindi, mercé sua, della forza e complessità del linguaggio volgare italiano), Dante volle rendersi conto in forma teorica e generale mediante l'alto trattato (anch'esso interrotto all'altezza dell'inizio del poema), scritto fra il 1304 e il 1307 all'incirca: cioè quel *De vulgari*

*eloquentia*, che voleva essere anche un altro mezzo di risposta alle esigenze di una larga massa di uomini non dotti (e cioè non capaci di usare il latino) fornendoli di una norma, di un insieme di regole trasportate dal latino al volgare e tali da togliere a questo la rozzezza e l'incertezza che Dante riscontrava in molti degli stessi poeti volgari.

E se nelle intenzioni di Dante l'intera opera (che doveva risultare di quattro libri, mentre restò interrotta al capitolo quattordicesimo del secondo libro) avrebbe dovuto trattare della prosa volgare e del linguaggio da adoperare negli stili inferiori più aperti a forme locali e municipali, di fatto avvenne che l'opera a noi rimasta trattò soprattutto del linguaggio volgare adatto alla poesia e allo stile più alto (o tragico di fronte al più basso, elegiaco, e a quello medio o comico) legato ai temi dell'amore, delle armi, della virtù.

Ma l'opera non è solo un trattato di preparazione allo scrivere, alla lingua letteraria, perché nel primo libro Dante genialmente imposta importanti problemi e soluzioni di carattere linguistico generale individuando, se pure non interamente, il gruppo delle lingue romanze e poi scendendo a classificare i dialetti italiani.

Di fronte a questi e ai loro limiti particolari egli propone una lingua unica, nazionale, superiore ai dialetti, formata dal discernimento e dalle regole di letterati e di dotti e che dovrebbe essere usata in quella ideale corte di cui l'Italia disunita mancava, ma che idealmente poteva immaginarsi nell'unione appunto dei dotti e degli uomini di alta cultura.

Così Dante apriva anche quella grossa «questione della lingua» che costituirà un capitolo importante della storia letteraria italiana, soprattutto dal Cinquecento in poi.

Se il *Convivio* rappresenta la base più vasta ed enciclopedica della cultura e delle proposte di cultura di Dante, e il *De vulgari eloquentia* ne costituisce la base linguistico-letteraria, la *Monarchia* (molto probabilmente scritta dopo l'insuccesso di Arrigo VII e in anni in cui già il poeta stendeva il poema) è la consolidata espressione delle idee politiche dantesche e in tal senso l'opera più legata alle prospettive ideali e pratiche della stessa *Commedia* in cui l'elemento politico è così forte e decisivo.

Già nel quarto libro del *Convivio* Dante aveva impostato il problema della autorità imperiale necessaria alla felicità della vita umana. Ora, dopo tante esperienze, illusioni e delusioni, egli ripresenta il grande problema e lo studia e risolve con una sicurezza e un'alta fede che gli insuccessi non hanno diminuito, ma anzi accresciuto con lo spettacolo del disordine in cui si trova l'Italia perché priva di una autorità capace di imporsi alle contese dei piccoli stati e delle opposte fazioni e perché viceversa resa ancora più disordinata dalle pretese politiche della Chiesa: come era avvenuto al momento della discesa di Arrigo VII il cui insuccesso era stato dovuto in gran parte all'ostilità della Chiesa.

Nella *Monarchia*, scritta in latino, e interamente compiuta, la discussione del problema politico, quale poteva presentarsi ad un uomo della civiltà medievale, si articola nei tre libri in cui l'opera è divisa.

Nel primo si tratta del fine della società umana che è lo sviluppo massimo del nostro intelletto e della nostra coerente azione. A questo fine è necessaria la pace nella giustizia, la quale, a sua volta, può essere garantita solo dal potere imperiale universale.

Nel secondo libro si prova come vera la legittima attribuzione dell'impero al popolo romano, mentre nel terzo si discute il problema più grave e dolente: quello del rapporto fra Impero e Chiesa, che i fautori del potere temporale e della superiorità della Chiesa risolvevano in base alla qualità del papa come vicario di Cristo in terra e con il paragone del sole e della luna (come questo riceve la luce da quello, così l'Impero riceve la sua autorità dal papa che l'ha ricevuta direttamente da Dio).

Dante invece dichiara assurda quella pretesa e illegittima la famosa creduta donazione di Costantino, dato che il papa, per espresso divieto di Cristo, non può possedere beni temporali.

E al posto della teoria del sole e della luna propone quella di due guide ugualmente necessarie alla società umana e all'adempimento dei suoi fini: la guida del papa nel campo della vita spirituale e per la conquista della felicità eterna, quella dell'imperatore nel campo della vita terrena e pratica e per la conquista della felicità mondana.

Con tale netta distinzione di fini e di guide (invano moderata nel finale dell'opera dove si parla di una certa dipendenza dell'imperatore dal papa come del figlio primogenito dal padre) Dante sfiorava la ribellione anche teologica alle dottrine della Chiesa e assumeva un atteggiamento di profeta e di propugnatore di una verità che sarà essenziale nel poema e nella coscienza di una sua missione. E quello che nella *Monarchia* è pensato con rigore e minuta logica, nel poema verrà esaltato ad un grado di tensione più alta in cui l'intelletto e la fantasia collaborano e la missione profetica si fa insieme visione poetica.

Agli ideali politici di Dante e al suo impegno pratico di uomo politico si ricollegano anche quelle belle e commosse epistole in latino (fra le tredici che ci rimangono in tutto) che egli rivolse, nel periodo dell'esilio e in occasione della discesa di Arrigo VII, ai potenti d'Italia, ai fiorentini, allo stesso imperatore, e poi, dopo la morte di questo, quella del 1314 ai cardinali italiani per esortarli a eleggere un papa italiano e, al di sopra di tutte come documento alto della grande dignità morale dell'uomo, quella rivolta ad un amico fiorentino per escludere recisamente ogni compromesso umiliante come condizione al suo desideratissimo rientro in Firenze. Ed è qui che, nella prosa aulica latina, la poesia dell'esule appassionatamente nostalgico della sua città, centro dei suoi affetti privati e civili, ma insieme virilmente consapevole dell'unione indissolubile fra dignità e vita stessa, si esprime con toni che fanno pensare a quelli più alti dei canti della *Commedia* in cui il poeta esalta la propria missione di giustiziere e di profeta come legata alla sua dignità eroica e incontaminata.

Su di un piano meno intenso, ma non senza qualche interesse generale,

si possono considerare, nell'ultimo periodo della vita di Dante, due ecloghe latine con cui egli rispose negativamente all'invito rivoltogli, alla fine del 1319, da un dotto bolognese, Giovanni del Virgilio, a lasciare nella sua poesia il volgare per il latino e a recarsi a Bologna dove sarebbe stato coronato poeta.

Le risposte di Dante, che riaffermano la sua volontà di raggiungere la gloria poetica nella letteratura volgare e di desiderare un'eventuale incoronazione poetica solo nella sua Firenze (e poi come andare a Bologna retta da guelfi neri a lui ostili?), sono prova così della sua chiara consapevolezza e volontà nei confronti della via scelta con la *Commedia* e, d'altra parte, anche, per il loro stile squisito, del diretto possesso dantesco del latino, della lingua dei classici che tanto avrebbe fruttato nella formazione stessa del suo linguaggio poetico italiano.

E ancora l'invito rivoltogli da Giovanni del Virgilio è prova interessante della fama raggiunta già in vita da Dante in ambienti di alta cultura, come una simile prova si può ricavare dall'ultima operetta minore in latino che può attribuirsi a Dante: quella *Questio de aqua et terra* che dovè esser letta il 20 gennaio 1320 a Verona, alla presenza di tutto il clero cittadino, per sostenere la tesi che la terra emersa è più alta in ogni punto della superficie del mare. Un'operetta di stretto contenuto scientifico e di andamento strettamente dimostrativo, ma che si ricollega al vasto possesso di cognizioni scientifiche e alla stessa disposizione alla discussione scientifica che colpì molto i contemporanei di Dante (che lo ritennero *nullius scientiae expers*, scienziato, filosofo e teologo sommo) e che certo è essenziale alla stessa formazione e costituzione della *Divina Commedia*.

#### 4. *Motivi fondamentali della «Commedia»*

Per capire la grandezza della *Commedia* (come Dante la chiamò in relazione alla ricordata distinzione degli stili: e commedia dunque per l'argomento e lo stile medio misto<sup>1</sup>) occorre anzitutto intendere ciò che il poeta volle fare con quel poema, a cui han «posto mano e cielo e terra», e che egli considererà come il supremo tentativo poetico possibile nel suo tempo, e dunque con una chiara coscienza della sua grandezza e della sua importanza.

In effetti Dante, coerentemente al pensiero medievale sulla poesia, si propose una poesia con uno scopo pratico ben preciso, con una destinazione e missione civile, pubblica, storica e universale: un contributo essenziale ad una riforma della condizione storica fiorentina e italiana, la rivelazione, in forma di visione, di una giustizia superiore che doveva incidere sul pratico comportamento dei potenti e di tutti gli uomini, inducendoli a vivere e ad

<sup>1</sup> In quanto il poema svolge in stile umile e dimesso una narrazione che ha triste inizio e fine lieto.

agire rettamente e coerentemente ai grandi principi ordinatori dell'aquila e della croce, dell'Impero e della Chiesa nei loro ben distinti ambiti.

A questo scopo sono legati i procedimenti dell'allegoria, del viaggio ultraterreno, del continuo insegnamento morale e civile, filosofico-religioso a cui è sottoposto (e collabora) il personaggio Dante, simbolo dell'uomo in generale, da parte dei grandi personaggi simbolici di Virgilio (la ragione) e Beatrice (la teologia).

Ed è perciò risolutamente da rifiutare l'interpretazione critica che vorrebbe vedere la *Commedia* come una poesia attuata malgrado o contro quei procedimenti e contro la stessa destinazione che Dante le dette e le imprese come direzione fondamentale.

Non malgrado l'allegoria, il didascalismo, la filosofia scolastica, la missione rivelatrice e ordinatrice la grande poesia dantesca si è realizzata, ma proprio, viceversa, in quelle condizioni e con quei mezzi espressivi cui lo portavano la sua educazione e la sua mentalità di uomo del Medioevo.

E la grandezza della fantasia dantesca, che seppe alimentarsi di tanta cultura e investirla ed esprimerla con tanta potenza poetica (senza la quale avremmo dottrina, cultura e posizioni storicamente interessanti, ma non la poesia che le esalta e potenzia e dà loro una maggiore penetrazione e capacità di testimonianza storica), ne risulta tanto maggiore di quella che essa aveva raggiunto nell'ambito anche culturale e ideale più limitato della *Vita Nova*.

Proprio la *Divina Commedia* deve far capire al giovane come la grande poesia è quella che sa far vivere poeticamente profondi problemi, visioni complesse del mondo, esigenze supreme di rinnovamento morale, modi di cultura vasta e originale.

La prospettiva in cui Dante concepisce il suo poema è certamente anzitutto una prospettiva morale, profetica, di riforma e di rinnovamento umano e religioso. Non solo – ad usare l'*Epistola a Cangrande* come documento autentico dantesco almeno nelle sue linee essenziali – in quell'epistola si insiste sul fine del poema come *opus practicum*, come opera volta ad ammaestrare gli uomini in senso morale e non puramente didascalico-filosofico, ad avviarli sulla strada del bene, del vivere secondo morale, giustizia e religione. Ma nel corso dello stesso poema Dante parla esplicitamente di una sua missione provvidenziale e profetica chiarita potentemente nel canto XVII del *Paradiso*, quando il suo trisavolo Cacciaguida (con l'autorità che gli deriva dalla sua qualità di beato, ma insieme di antenato e di uomo intero: cittadino di una Firenze giusta e morale, cristiano e cavaliere, martire morto combattendo per la fede e per l'impero) lo sprona a rivelare la sua miracolosa visione oltretterrena, ad esercitare la sua missione di poeta giustiziere che non deve risparmiare nessuno, neppure i più alti personaggi, principi o papi che siano, affinché le sue parole e i suoi esempi di virtù premiata e di peccati puniti colpiscano gli uomini e li ammoniscano a scegliere la via del bene.

Il coraggio della verità, la coscienza della sua missione eccezionale, dovranno guidare la sua opera poetica che continua, in un grado tanto più

alto, la missione di tutta la sua vita ispirata alla giustizia e che perciò gli ha già fruttato esilio e sventure da parte dei nemici della verità e della giustizia.

Sicché la *Commedia* è anzitutto da comprendere in questa sua formidabile spinta morale e profetica, nella volontà dantesca di contribuire ad un rinnovamento dell'umanità e della società del suo tempo, corrotta e sviata dallo spirito di egoismo, di cupidigia, di viltà, dalla malvagità e sciocca incomprendimento delle vie indicate da Dio e dai suoi interpreti (santi, filosofi, legislatori politici) per ottenere la beatitudine di questa vita e la beatitudine ultima e oltretreterrena che sulla prima però saldamente si basa.

Quelle vie sono state abbandonate per colpa dei cattivi pastori, che possono essere volta a volta i cattivi imperatori e i cattivi pontefici (i primi dimentichi della loro missione universale, i secondi dimentichi della loro funzione spirituale), ma che verranno identificati soprattutto nei secondi e nel loro spirito mondano, nella loro pretesa di dominio temporale che ha confuso lo scettro col pastorale, ha impedito l'organizzazione giusta dell'impero e ha insieme perso di vista la purezza evangelica e i compiti religiosi. Donde l'ansia crescente, nel poema, e specie nel *Paradiso*, di una riforma della Chiesa e del papato che, se non può certo qualificarsi eretica e fuori dell'ortodossia cattolica, dà alla *Commedia* un carattere di estrema severità nei confronti del travolto supremo potere ecclesiastico. Non occorrerà così riprendere le vecchie tesi, variamente sostenute dal Foscolo e poi dal Pascoli, di un Dante riformatore eretico e magari partecipe di una setta segreta, ma converrà ben rilevare la decisione con cui Dante prende posizione contro tutta una tradizione ecclesiastica temporalistica e sfruttante quella donazione di Costantino che Dante crede vera (diversamente da quanto farà la critica storica, dall'umanesimo in poi, che ne dimostrerà la falsità), ma pensa diretta solo, nelle intenzioni del donatore, a dotare la Chiesa di mezzi atti a soccorrere i poveri, non a creare la base di un assurdo potere politico della Chiesa. E proprio per bocca del primo papa, san Pietro, nel canto XXVII del *Paradiso*, egli condannerà roventemente i papi corrotti, come, per bocca di Beatrice, e proprio nelle ultime parole (lette prima di lasciarlo, nella mistica rosa (canto XXX del *Paradiso*), egli troverà modo di riportare al più tragico immediato passato, e cioè al fallimento dell'impresa di Arrigo VII per colpa di Clemente V, la ribadita condanna soprattutto dei reggitori spirituali che rovinano il mondo. Mentre lui, uomo giusto e poeta della giustizia, retto interprete delle supreme idealità dell'aquila e della croce, dell'Impero e della Chiesa, potrà, per volere divino, giungere alla visione di Dio e della doppia beatitudine umana e oltremondana.

Senza volere immaginare che Dante avesse realmente una visione miracolosa, è indubbio il fatto che egli era persuaso della verità sostanziale della sua visione e della giustezza della sua profezia e che egli volle, col suo poema, far ben più che un'opera di pura fantasia o una creazione di belle e alte immagini, o una galleria di paesaggi e di personaggi. Volle invece, da grandissimo poeta, usare la sua suprema potenza fantastica, la sua suprema

capacità ed esperienza artistica e tecnica (raggiunta attraverso tutte le esperienze precedenti alla *Commedia* e in questa accresciute in un progresso instancabile), per incarnare poeticamente la sua visione profetica, per rendere fantasticamente evidente e reale il suo viaggio oltremondano sorretto dalla sua persuasione e dalla sua fede nella destinata salvezza degli uomini dalla corruzione presente.

Così facendo egli era ben lontano dalla semplice letteratura didascalica e da una specie di lezione in versi e il segreto della sua grandezza poetica è in questa eccezionale fusione di un fine spirituale e morale supremo e di una forza fantastica che si accresce e si potenzia quanto più essa è esaltata dal suo stesso compito di messaggio salvatore, di intervento nella realtà storica.

Non si tratta così (come sembrò al grande critico idealistico, il Croce) di un romanzo teologico su cui si libra, a tratti, la poesia come la verzura adorna e copre, a tratti, un massiccio edificio che la sostiene, ma non la alimenta.

Si tratta invece di una fusione intima (attraverso la fede unica nella poesia e nei suoi contenuti, attraverso la poetica della persuasione, della verità, della missione profetico-poetica) di tutti gli elementi della cultura, della filosofia e teologia, dell'esperienza umana di Dante entro una tensione espressiva che li unifica e li trasforma in visione poetica. Questa avrà poi diversi gradi di forza e di resa artistica. Non tutto, ovviamente, è ugualmente alto e riuscito nel poema. Ma è sbagliato affermare che la ragione della minore forza poetica in certe parti del poema deriva da una specie di contrasto essenziale fra il peso impoetico della cultura filosofica e la libera fantasia che con difficoltà e solo a tratti si svincola da quel peso. Ché anzi proprio quando la fusione fra cultura e fantasia sarà più intima, la poesia sgorgherà più densa e potente, sintetica, organica.

E così nella lettura della *Commedia* il giovane dovrà stare attento a non staccare gli stessi singoli episodi o i singoli personaggi dalla loro funzione nei vari canti, nelle varie parti, nelle varie cantiche e in tutto il poema. In tutto il poema una voce suprema, la voce di Dante, personaggio e poeta, esprime, con varietà inventiva, ma mai casuale e puramente episodica, le situazioni e le emozioni del grande protagonista nel suo itinerario verso Dio.

Una voce che ha un'enorme ricchezza di toni (da quello drammatico a quello elegiaco, a quello idillico, a quello epico, a quello satirico, a quello estatico e contemplativo), ma un essenziale accento di fermezza, di essenzialità, di centralità in cui si risolvono la forza morale, la volontà e persuasione di verità e di giustizia, la profonda maturità umana, culturale e storica di Dante.

E certo questo accento di ferma passione morale, di ansia di giustizia, appare così centrale che gli altri molteplici toni (che possono giungere sino alla più sensibile delicatezza, ma mai fino al languore e al sentimentalismo, dal cui pericolo Dante è radicalmente lontano) ad esso sempre si appoggiano ricavandone una sobrietà, un rigore, un'essenzialità sin nelle sfumature più morbide.

Perciò di nuovo indicheremo nella centrale forza morale e nel sentimento alto della giustizia i punti più chiari della personalità dantesca nella *Commedia*: sino a quegli eccessi di ferocia nei giudizi e nelle pene che potrebbero apparire agli uomini di diversa epoca storica quasi incompatibili con un profondo sentimento umano e cristiano. E certo, se in Dante si apre spesso un fervido mondo di affetti, di cordialità e di pietà, di comprensione, il giudizio morale e religioso non vien mai meno ed egli può esprimere intero il suo affetto filiale e il senso del suo debito culturale per Brunetto Latini pur collocandolo fra i peccatori di un vizio duramente condannato.

Né si può dire che il vigore e l'asprezza di giudizio siano più propri dell'*Inferno*, ché basterebbero, nel *Paradiso*, le invettive di san Pietro, già ricordate, contro i papi, per smentire quella dubbia osservazione.

Così come (e lo abbiamo già indicato) la prospettiva etico-politica costitutiva della personalità dantesca e della poesia della *Commedia* non si esaurisce mai lungo tutto il poema, riaffiorando sin nei canti più alti del *Paradiso*.

## 5. La «Divina Commedia»

Ispirata al supremo criterio della giustizia divina, che assegna nell'aldilà pene e premi agli uomini in relazione alle loro azioni durante la vita, e costruita sull'appoggio delle idee geografiche e cosmografiche della scienza medievale nella sua ripresa del sistema tolemaico e aristotelico, la struttura della *Divina Commedia* si presenta anzitutto al lettore con una sua lucida e salda evidenza di costruzione architettonica, sempre corrispondente a ragioni morali e simboliche. Attraverso le varie parti di questa formidabile e potente costruzione, attraverso i tre regni – inferno, purgatorio, paradiso –, si svolge il viaggio di Dante che simboleggia l'esperienza spirituale di progressiva purificazione dell'anima umana ammaestrata dalla visione dei vizi e delle virtù e delle loro conseguenti pene e premi.

Scomparsa dalla vita terrena Beatrice, la donna che lo aveva sorretto nella via della virtù e della religione, Dante è caduto nella selva del peccato. Sulle soglie di quella, nella primavera del 1300 (l'anno del giubileo), egli incontra Virgilio, simbolo della ragione umana, inviato a lui da Beatrice, simbolo della teologia, e ne è aiutato a liberarsi dall'ostacolo delle tre fiere, simbolo di tre vizi capitali, e ad intraprendere il viaggio (che durerà sette giorni) nei regni dell'oltretomba.

Egli scenderà così anzitutto nell'Inferno, immaginato come una profonda cavità a forma di cono rovesciato, aperto al di sotto della terra abitata e del suo centro, Gerusalemme, e imperniato nel centro del globo terrestre, dove è confitto Luciferò.

L'enorme cavità infernale è suddivisa in cerchi sempre più bassi in ognuno dei quali è punito un peccato, secondo un criterio di progressiva gravità dei peccati e secondo una fondamentale tripartizione di questi, che si inizia

dopo il vestibolo dell'Inferno occupato dagli ignavi (coloro che non seppero essere né buoni né cattivi e che appaiono dunque più spregevoli degli stessi cattivi) e dopo il cerchio del Limbo, dove sono raccolti quanti non ebbero il battesimo e soffrono, senz'altra pena, della loro lontananza da Dio.

La grande tripartizione (incontinenti, violenti, fraudolenti) è a sua volta interamente articolata in suddivisioni delle tre categorie generali. Fra gli incontinenti – coloro che non seppero contenersi nell'usare di quelle cose che Dio concede all'uomo perché possa conservare la vita – Dante così vedrà i lussuriosi, i golosi, gli avari e i prodighi, gli irosi e gli accidiosi.

Poi, dopo essere passato attraverso il cerchio degli eretici, che si posero fuori della fede cattolica, Dante scenderà nel cerchio dei violenti, suddivisi in violenti contro il prossimo, contro se stessi e contro Dio (o direttamente come i bestemmiatori, o indirettamente come i sodomiti che peccano contro la natura e gli usurari che peccano contro l'arte-lavoro), e successivamente in quello dei fraudolenti suddivisi in fraudolenti contro chi non si fida (nelle dieci bolge) e in fraudolenti contro chi si fida o traditori, posti nel lago ghiacciato di Cocito, al cui centro si trova Lucifero.

Dal centro della terra Dante e Virgilio passano nell'emisfero australe, agli antipodi di Gerusalemme, dove in mezzo al mare si innalza, a forma di cono tronco, l'enorme montagna del Purgatorio, anch'esso diviso in base alla distinzione morale dei peccati posti in una successione inversa rispetto a quella dei peccati dell'Inferno. Là i peccati si succedevano dai più lievi ai più gravi, qui si succedono dai più gravi ai più lievi, dopo la zona iniziale dell'antipurgatorio in cui si trovano le anime che debbono passare un periodo di attesa prima di salire ad espriare il loro peccato e a purificarsi per poi ascendere al Paradiso.

Anche il vero e proprio Purgatorio è diviso in tre grandi zone a lor volta divise in sette cornici; quella di coloro che desiderarono cose pienamente peccaminose (superbi, invidiosi e iracondi), quella di coloro che amarono troppo debolmente Dio e troppo debolmente seguirono la virtù (gli accidiosi), quella di coloro che amarono troppo le cose terrene (avarì e prodighi, golosi, lussuriosi). Tutti gli spiriti che si purificano sono sottoposti a tormenti che, come nell'Inferno, sono in rapporto di contrasto o di somiglianza con il loro peccato (la legge del contrappasso).

Sulla vetta della montagna del Purgatorio si estende una vasta foresta, piena di fiori, il Paradiso terrestre, attraversato da due fiumi, Lete e Eunoè, in cui Dante, dopo aver assistito ad una simbolica visione che raccoglie in successivi quadri i momenti essenziali della storia umana, viene immerso e purificato prima della sua ascesa al Paradiso, per la quale a Virgilio si sostituisce Beatrice come guida del pellegrino-poeta.

Il Paradiso appare a Dante distinto in nove cieli concentrici e sempre più vasti (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, Cielo delle stelle fisse, Primo Mobile) nei quali egli può vedere successivamente i beati distinti in gruppi ascendenti (coloro che hanno mancato ai propri voti re-

ligiosi, coloro che agirono rettamente, ma aspirando soprattutto alla gloria terrena, coloro che, pur seguendo la legge di Dio, amarono troppo caldamente, poi gli spiriti sapienti, i combattenti per la fede, i contemplanti) solo per permettere a lui di vederli piú distintamente, dato che in realtà essi tutti dimorano nel decimo Cielo infinito, l'Empireo, e tutti godono ugualmente della visione di Dio.

Dopo esser passato attraverso i nove cieli, dove egli incontra i beati e (nel Cielo delle stelle fisse) viene esaminato da san Pietro, san Giacomo, e san Giovanni sulle tre virtù teologali (mentre nel Primo Mobile egli ha una prima visione delle gerarchie angeliche e del trionfo di Cristo e di Maria), Dante giunge all'Empireo, dove, assistito da san Bernardo (Beatrice lo lascia per occupare il suo seggio paradisiaco), vede la «mistica rosa» in cui sono disposti ora tutti i beati, e può contemplare direttamente Dio, completando così, in un supremo momento di estasi e di conoscenza mistica, il suo itinerario di purificazione e di graduale passaggio dalla selva dei vizi alla beatitudine celeste.

Viaggio, paesaggio, visione, tutto è strutturato con potente, lucida forza ed evidenza a cui servono gli essenziali richiami simmetrici di numeri «perfetti» (tre cantiche di trentatré canti, piú uno nella prima cantica, a forma di proemio, le tripartizioni dei tre regni oltretterreni), le allegorie fondamentali (dalla selva dei vizi e le tre fiere ai simboli della croce e dell'aquila del Paradiso), il succedersi delle guide di Dante, la legge del «contrappasso». E insieme tutto è potentemente vivo, mobile e denso in ogni particolare, riboccante di vita poetica sia nelle varie prospettive del paesaggio e della visione, sia nelle reazioni psicologiche e morali del protagonista e dei personaggi, sia nelle forme del dialogo e degli incontri, sia nelle stesse peripezie del viaggio.

E tutto è costantemente avvivato da una tensione poetica in cui Dante ha tradotto coerentemente, e con la sicurezza suprema della sua maturità artistica, la sua profonda esperienza della vita, della realtà, le sue mature prospettive ideali, la sua molteplice ed organica cultura, la sua interpretazione della storia umana e la sua volontà di trasformarla nella direzione di una civiltà superiore e liberata dall'ingiustizia e dal peccato.

## 6. *Composizione e struttura della «Divina Commedia»*

Dante si accinse alla sua suprema impresa poetica negli anni successivi alle esperienze piú amare e delusive della lotta politica in Firenze, della sua infelice partecipazione ai tentativi degli esuli bianchi e ghibellini («la compagnia malvagia e scempia») di rientrare con le armi in Firenze e dopo l'interruzione del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia*, quando egli fu tutto preso (intorno al 1307-1308) dal suo nuovo e grande disegno poetico inteso ad opporre alla situazione storica e personale un messaggio di verità e di giustizia strutturato in vigorose linee costruttive di visione, fondata filo-

soficamente e teologicamente e tradotta in immagini e in simboli poetici e culturali insieme, evidenti e capaci di colpire l'immaginazione, ma insieme carichi di significati sollecitanti nei lettori la riflessione razionale, la meditazione spirituale e un impegno morale. E perciò la grande cultura del poeta mirava a tradursi attraverso il linguaggio volgare, aperto a tutti, e con una larga possibilità di toni diversi, sulla base di uno stile «comico» (cioè medio), capace di elevarsi verso forme alte e drammatiche, come di scendere verso forme più comuni e realistiche.

Di questa visione, disposta in forma di esperienza personale, di viaggio, di vicenda riferita a una situazione presente e diretta ad operare sulla realtà (e per ciò stesso diversa dalle forme delle visioni medievali che esponevano direttamente e nudamente le condizioni dell'animo dopo la morte o riferivano di viaggi oltretterreni di personaggi astratti e leggendari), Dante impostò certo le linee generali sin dall'inizio. Ma è anche chiaro che tutto si venne meglio chiarendo e perfezionando (così come venne insieme crescendo la fusione intima fra simboli e poesia, fra significati e immagini, e venne precisandosi lo stesso impegno poetico-profetico in relazione alle successive esperienze vissute dal poeta: nuove fasi dell'esilio e vicenda di speranze e delusioni nella drammatica situazione della discesa di Arrigo VII) a mano a mano che l'opera veniva attuandosi. Sì che la *Commedia* appare come un'opera che, sulla base di un iniziale disegno, si svolge in progresso, ben diversamente dalla semplice esecuzione di un rigido schema preconstituito. In essa rifluisce e confluisce tutta l'esperienza vitale, storica, culturale, letteraria di Dante nella sua maturità e nel suo successivo svolgersi fino agli anni più tardi riassorbendo in sé (a parte l'interferenza della *Monarchia* che è poi strettamente complementare al chiarirsi del centrale motivo politico della *Commedia* e a parte alcune epistole ed altre cose minori già ricordate) tutta la vita di Dante dal 1307-1308 in poi.

Così l'inizio della prima cantica, l'*Inferno*, appare, nei primi canti, in qualche modo più rigido, meno libero e fuso: vi prevalgono in forma più scoperta le allegorie fondamentali (la selva, le tre fiere, Virgilio, il Veltro, ecc.), anche se la poesia comincia ad effondersi e a legare paesaggi, personaggi-esempi, giudizio e pietà, sviluppo di situazioni e di affetti (specie nel canto quinto, di Francesca), e lo stesso profilo più schematico di figure allegoriche (ad esempio la fortuna del canto VII) non manca mai del tutto di una singolare eleganza e di una suggestione fantastica.

Ma certo tanto meglio con il canto X (di Farinata e Cavalcante de' Cavalcanti: figure che non possono essere disgiunte nella valutazione poetica di quel canto, così vivo fra giudizio, comprensione, ammirazione e pietà) e dopo la parentesi chiarificante dell'XI (con la tripartizione dell'*Inferno*) la poesia dell'*Inferno* si fa più intera e il poema scorre in modi narrativi e rappresentativi più densi e sicuri e con una inventività più varia e pur coerente ad una poetica più chiaramente realistica, plastica, di somma evidenza di figure e paesaggi nel loro intero riferimento simbolico e morale.

Si pensi, in particolare, al grande canto tredicesimo in cui, a contrasto con l'animata scena dei centauri in caccia del canto precedente, la cupa selva dei suicidi, le arpie, il contorto, elaborato discorso di Pier della Vigna e la sua desolata rappresentazione della sorte dei suicidi dopo il giudizio universale, il profondo riferimento del paesaggio silvestre alla pena disumana dei suicidi trasformati in piante creano un'intera visione dolente, fra giudizio e pietà, e la rumorosa caccia finale delle cagne nere dietro agli sciacquatori rompe il clima sinistro ed immobile con un ritmo movimentato e drammatico che si placa nelle ultime parole epigrafiche e funerarie di Rocco de' Mozzi («io fei giubbetto a me delle mie case») che suggellano il motivo del suicidio, della privazione sventurata e peccaminosa del proprio corpo da cui nasce, con coerenza e ricchezza psicologica e fantastica, la complessa poesia di tutto il canto.

O si pensi alla foga inventiva e violentemente comica dei canti dei barattieri e dei diavoli o alla fantasmagorica rappresentazione delle metamorfosi fra uomini e serpenti nel canto dei ladri o alla cristallizzazione di tutta la vita nella ghiacciaia di Cocito dominata dai giganti-torri.

E si noti, sulla base di questo esempio, come sia importante per il lettore della *Commedia* abituarsi ad avvertire convenientemente non solo la coerenza dei legami fra canto e canto, ma la forza di costruzione e di organico svolgimento di interi canti, evitando la lettura frammentaria di brevi «episodi» e l'isolamento di singoli personaggi.

Tutto si fa rappresentazione evidente fino alla fisicità, fra staticità assoluta e assoluto movimento, tutto si lega in visioni riboccanti di vitalità, di forza plastica, di energia fonica e pittorica. E tutto esprime le varie condizioni del giudizio e delle reazioni complesse di Dante di fronte a personaggi e situazioni: reazioni in cui il giustiziere e portatore di un giudizio divino si rivela insieme uomo di salda e ricca umanità che realizza l'arduo nesso fra deciso ed eterno criterio morale e disposizione a vivere incontri con personaggi-esempi come con persone vive e sollecitanti i moti più vivi e genuini della sua personalità. E ciò perché i personaggi e le vicende sono sí esemplari, ma di un'esemplarità tutta fusa con la viva figura del personaggio e della sua storia e così permettono al poeta di giudicarli e di riviverne le situazioni contemporaneamente, senza mai cedere al sentimentalismo indulgente né al giudizio astratto e puramente legalistico.

Certo nell'*Inferno* la forza delle reazioni di Dante e l'energia rappresentativa, scenica, drammatica, plastica, raggiungono il loro massimo culmine e il rapporto del poeta con il mondo rappresentato è di particolare vivacità e reattività: fino allo sgomento di fronte alla pietà dei due cognati nel canto di Francesca («e caddi come corpo morto cade»), fino all'invettiva contro il superbo Filippo Argenti e alla feroce scossa al capo del traditore della patria, Bocca degli Abati. E coerentemente i paesaggi sono portati a tinte cupe e forti specie nella tonalità del livido e del petroso, e il linguaggio asseconda e intensifica le emozioni, le reazioni, le rappresentazioni intense e aspre con

un rilievo di suoni e di densità fisico-espressiva che sembra compiacersi persino delle rime «aspre e chiocce», delle parole violente e plebee, e insieme di forme magnanime e vigorosamente morali come nel canto di Farinata, sia nella forza statuaria-eroica («né mosse collo né piegò sua costa»), sia nell'espressione di una superiorità morale che supera le condizioni del dannato («come avesse l'inferno in gran dispetto»).

Una più accesa e aperta passione etico-politica e un più costante riferimento alle brucianti vicende fiorentine (il canto VI di Ciacco o quello di Farinata o l'invettiva contro Firenze nel canto dei ladri) sorreggono questa prospettiva più apertamente combattiva e sdegnosa, in un periodo in cui evidentemente Dante spera sí nel veltro e nella funzione rinnovata dell'Impero (di cui lo stesso Virgilio-ragione è anche alto cantore e sostenitore), ma soprattutto si cruccia per l'analogia fra l'Inferno, la vita mondana corrotta, peccaminosa, irrazionale, irreligiosa, e la stessa Firenze odiata e amata, lacerata da lotte intestine, facile preda del simoniaco Bonifazio VIII e della politica degli angioini in Italia.

E senza volere porre degli stacchi troppo bruschi e troppo precisi si potrà certo dire che la stessa prospettiva storico-politica trova un progressivo ampliamento nel *Purgatorio*, passando dalla invettiva all'Italia (nel canto VI del *Purgatorio*), agli imperatori di Germania che la trascurano, ai papi che corrompono tutto invadendo l'ambito politico, alla immagine dei due soli nel XVI (il canto di Marco Lombardo) e dell'equilibrio fra il potere temporale e quello spirituale, fino ai canti del Paradiso terrestre e della processione mistica che precisa in forma più complessa l'errore di Costantino e la necessità di una riforma spirituale della Chiesa.

A questa prospettiva storico-politica si accompagna, nella seconda cantica, non un alleggerirsi delle punte polemiche e morali, ma certo una disposizione più idillico-elegiaca coerente alla diversa situazione degli spiriti rappresentati, avviati alla salvezza, e pur mesti per il ricordo dolce della terra e insieme per l'arezza degli errori in essa compiuti. Un'atmosfera più pacata, tonalità più luminose e più morbide, paesaggi meno violenti e spesso più recuperati nel ricordo delle vicende terrene, una luce più di crepuscolo e di alba si accordano con visioni di gruppi di anime più corali e concordi e una musica più lene e costante accompagna lo svolgersi del viaggio fino alla divina foresta del Paradiso terrestre e ai suoi fiumi (Lete e Eunoè) che vi trascorrono tranquilli e armoniosi, preludio ad elementi della poesia del *Paradiso*.

Il nuovo tono è chiaramente impostato nel primo canto (prima mattina, paesaggio marino, luce delle stelle simboleggianti le virtù cardinali e teologiche, comparsa di Catone, figura di libertà spirituale, severa e composta), si precisa nel grande canto III di Manfredi e delle anime-pecorelle unite nella nuova comunione e nel ricordo mesto della scomunica, per salire lentamente dal preambolo dell'antipurgatorio ai gironi del monte del Purgatorio in cui la pena a tempo è consolata dal pensiero della sicura salvezza e tutta la

rappresentazione esemplare-poetica si irraggia di un sentimento di speranza che pur lascia malinconicamente trasparire le lacerazioni che gli errori mondani e l'errore supremo dei «pastori» han provocato e provocano nel mondo.

E dunque a torto l'interpretazione romantica (che tanto valorizzava la poesia dell'*Inferno* perché drammatica, passionale, plastica) finì in genere per deprimere quella del *Purgatorio* come troppo blanda e quasi incerta e sfuggente. È invece nel *Purgatorio* che si può misurare in Dante l'incontro di forza e di delicatezza, di disegno nitido e di sfumature e quindi un ulteriore sviluppo della sua poesia e delle sue possibilità: né, ripeto, in un'evasione dai suoi impegni centrali che pur nel *Purgatorio* si affermano saldamente, ma con maggiore ampiezza di prospettiva e con una diversa base di speranza e di tensione più composta e sfumata.

Può apparire dunque sbagliato il vecchio paragone di valore (o di preferenza) per le varie cantiche, che vanno piuttosto considerate nel loro rapporto di sviluppo, sì che la poesia della *Commedia* può essere veramente compresa solo nel suo intero svolgimento e in tutta la sua ricca e attuata potenza.

E certo non sarà più in alcun modo accettabile la più decisa svalutazione del *Paradiso*, che apparve in altri tempi la parte più teologica e filosofica (e dunque astratta e raziocinante, non poetica) del poema, quella in cui Dante avrebbe invano tentato di far poesia su di un soggetto misterioso e non sensibile o quella in cui al massimo si potrebbero recuperare passi e immagini riscaldati ancora dagli affetti e dalla realtà terrena.

In realtà il *Paradiso* rappresenta il supremo impegno poetico di Dante e la stessa poesia dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e tutta la prospettiva poetica di Dante vengono meglio chiarite e capite dopo la lettura e comprensione dell'ultima cantica. Non a caso il poeta, all'inizio del *Paradiso*, invocava in suo soccorso oltre alle Muse lo stesso dio della poesia, Apollo, e sentiva ed esprimeva il tremendo compito cui si accingeva: dare vita poetica e fantastica al regno dell'ineffabile, privo di apparenti analogie con la condizione umana. Tanto che egli si sarebbe accontentato di poter manifestare nel suo poema almeno l'«ombra del beato regno» e di accendere, con il suo esempio ardito, altri più forti poeti.

Ma già lo svolgimento dello stesso primo canto, grandiosa sinfonia dell'ordine cosmico, può indicare come all'intenzione e volontà poetica dantesca corrisponda una sicura capacità realizzativa e come Dante fosse in grado di superare di tanto gli stessi impeti mistici e poetici con cui Jacopone da Todi aveva pure tentato nelle sue laude inni paradisiaci: e più indietro si pensi a certa innografia medievale latina, come il ritmo del «gaudio» del *Paradiso* di san Pier Damiani che sicuramente Dante conobbe, o alla ricordata ingenua rappresentazione paradisiaca di Giacomino da Verona.

E nello stesso *Paradiso*, attraverso la rappresentazione dei cieli sempre più vasti fino all'Empireo infinito, la visione poetica si approfondisce e si potenzia creando, con l'accrescersi della luce e della musica, con l'uso di immagini sempre più nuove e sublimi, con l'ardua spiegazione dei misteri teologici,

con la voce dei personaggi e le loro storie esemplari, una suprema condizione poetica che impegna lo stesso lettore ad una tensione intellettuale, morale, fantastica sempre maggiore, senza tuttavia perdere mai la sua base umana e concreta e seguendo un cammino di ascesa, di perfezionamento interiore che culmina nelle visioni ed esperienze vertiginose e sublimi dei canti dell'Empireo (la visione del fiume di luce in cui gli angeli si tuffano per alimentare di grazia divina e di nuove bellezze i magici fiori dei beati, la visione della mistica rosa sulle cui foglie hanno seggio i beati prima visti nei singoli cieli corrispondenti alle loro diverse virtù) fino alla folgorante visione di Dio nella sua unità-trinità.

Tutto si fa poesia e, seppure si possono notare momenti di passaggio, pause di ripresa della tensione poetica, appare ormai gretta l'idea di una poesia del *Paradiso* che si manifesterebbe faticosamente solo in alcuni episodi o in alcune immagini, mentre tutto serve (le stesse cosiddette lezioni didascaliche e scientifiche sulle macchie della luna nel canto II o le interrogazioni fatte da alcuni santi a Dante sulla fede, sulla speranza, sulla carità) a questo processo di innalzamento dell'animo verso la beatitudine e la visione divina che è insieme processo di sviluppo poetico.

Dante è riuscito nella suprema impresa di tradurre tutta la sua immensa cultura letteraria e filosofica, la sua ferma forza morale, la sua passione per la verità e per il rinnovamento dell'uomo in una grandiosa poesia visiva e musicale in cui il suo linguaggio si fa più attivo, multiforme, suggestivo e pure non perde mai la sua possibilità di evidenza e di definitezza, non diviene mai sfocato e rarefatto.

È cresciuta la difficoltà dell'impresa poetica, ma insieme è cresciuta la potenza rappresentativa del poeta.

## VI.

### FRANCESCO PETRARCA

#### 1. *La vita*

Il Petrarca nacque il 20 luglio 1304 ad Arezzo da Eletta Canigiani e da un fiorentino esule bianco, come Dante: il notaio Petracco, il cui nome, già deformato spesso in Patrarca, fu poi dal poeta latinizzato e nobilitato nella precisa forma del proprio cognome.

Poi il fanciullo seguì il trasferimento del padre e della famiglia (aveva un fratello minore, Gherardo) prima da Arezzo e Incisa a Pisa, nel 1311, e quindi, nel 1312, in Provenza, dove ser Petracco trovò una sistemazione presso la corte papale ad Avignone, ma dovette (per la grande penuria di abitazioni della città da poco divenuta sede della Chiesa romana) mandare la famiglia nel vicino e piú piccolo centro di Carpentras. Qui Francesco intraprese lo studio delle arti del trivio (grammatica, retorica e dialettica) per poi, molto precocemente, a dodici anni, iniziare a Montpellier lo studio universitario delle leggi, proseguito, dal 1320 al 1326, nella grande università di Bologna.

Ma gli studi giuridici non corrispondevano alla vera vocazione del giovane, che già a Bologna alternava una vita studentesca spensierata ed elegante ad un iniziale studio ed esercizio della poesia e che, dopo la morte del padre (la madre era morta alcuni anni prima), poté interamente abbandonare gli studi universitari e, ritornato ad Avignone (dove prese gli ordini minori ecclesiastici aprendosi così la via ad impieghi e prebende di cui la capitale cattolica era particolarmente abbondante), poté seguire le sue inclinazioni giovanili per la galanteria e la poesia.

Se la vita galante e mondana fu poi aspramente giudicata, e forse anche esagerata, dallo stesso scrittore in vari documenti autobiografici piú tardi, l'amore per la poesia rimarrà elemento fondamentale della sua vita e ad esso si collegherà indissolubilmente quella stessa alta vicenda sentimentale e amorosa (ben diversa dalle avventure mondane da cui il Petrarca ebbe due figli naturali, Giovanni e Francesca) che venne a costituire come la base salda di tutta la sua ricca vita di sentimenti e di fantasia.

Questa vicenda, e cioè l'amore per Laura (la donna da lui vista nella Chiesa avignonese di Santa Chiara il 6 aprile 1327 e morta poi il 6 aprile del 1348), rimane in realtà assai misteriosa e assolutamente imprecisabile. E tutti i tentativi fatti per identificare la donna amata e cantata dal Petrarca

risultano insoddisfacenti (compreso il piú antico e noto che identifica Laura con Laura de Noves sposata De Sade).

Ciò non porta a concludere che il Petrarca si sia inventata la donna come pretesto di poesia (l'Alfieri in uno scatto contro le ricerche pedantesche disse che il Petrarca avrebbe potuto cantare anche la propria gatta!), ma che la vicenda biografica reale fu fortemente trasformata dalla immaginazione petrarchesca e Laura divenne cosí assolutamente una figura femminile tutta rivissuta nell'intimo, tutta trasformata e arricchita secondo le aspirazioni del poeta e le caratteristiche del suo tormento spirituale: sí che la stessa identificazione della donna reale ci interessa assai relativamente. Sarebbe sciocco negare la realtà di un amore sollecitato da una donna reale, ma è anche sciocco affannarsi a ricercare la precisa identificazione della donna.

Piú importa sottolineare l'importanza eccezionale di questo amore poetico intorno a cui il Petrarca riuscí, a lungo, a ricondurre e armonizzare i suoi sentimenti piú profondi e piú intimi, i suoi contrasti mondani-religiosi, la sua inquieta e morbida sensibilità.

A questa vita intima e poetica, pure alimentata dall'esperienza e dallo studio di quei classici a cui tanto guarda il cultore dell'incipiente umanesimo, corrisponde, in maniera meno diretta di quanto avvenisse nel caso di Dante, una vita pratica molto bene amministrata sia per quanto riguarda sistemazioni vantaggiose e comode sia per quanto riguarda la stessa costruzione di una solida fama e di un alto prestigio culturale. Tanto che assai presto il Petrarca divenne letterato e uomo di cultura notissimo e celebrato, e piú tardi potrà intervenire autorevolmente persino presso i potenti con consigli morali e politici, in una posizione di autorità soprattutto culturale e letteraria, diversa da quella dell'appassionato e impegnatissimo Dante.

Prima, intorno al '30, entrò nella cerchia di amici e familiari dei Colonna e soprattutto del cardinale Giovanni presso il quale rimarrà fino al '47, alternando il soggiorno ad Avignone e nella casa campestre di Valchiusa con viaggi in Francia, nelle Fiandre, nella Renania, a Napoli, a Roma (dove l'8 aprile del '41, dopo un esame fattogli dal dotto re Roberto di Napoli, viene incoronato poeta sul Campidoglio), a Parma, amata da lui soprattutto per la villeggiatura di Selvapiana, altro luogo adatto al suo bisogno di solitudine, di pace campestre e di raccoglimento. A questo bisogno sempre piú lo conduceva il crescente senso di una crisi intima e religiosa che trovò stimolo prima nella conversione del fratello Gherardo, fattosi monaco certosino nel '43, poi nelle stesse vicende sfortunate di quell'impresa di Cola di Rienzo che fortemente scaldò l'entusiasmo del Petrarca per una restaurazione della repubblica romana capace di ridar pace e gloria all'Italia, e infine nella morte di Laura nel '48.

In quell'anno egli aveva perduto il suo potente protettore, il cardinale Colonna, e cosí, nel 1353, dopo qualche esitazione egli accolse l'invito del nuovo signore di Milano, l'arcivescovo Giovanni Visconti, a gradire la sua ospitalità in cambio di alcune illustri incombenze di ambascerie, per le quali

egli andò, fra l'altro, a Praga presso l'imperatore Carlo IV e a Parigi presso il re Giovanni.

Solo nel '61 abbandonò i Visconti per divenire ospite della repubblica di Venezia, dove egli pensava di stabilirsi definitivamente, pur accogliendo inviti saltuari a Pavia presso i Visconti o a Padova presso i Carraresi. Ma un attacco violento contro di lui e la sua presunta arretratezza culturale da parte di alcuni giovani filosofi averroisti lo indusse a lasciare Venezia per Padova. E nelle vicinanze di Padova dal '68 in poi abitò soprattutto nella casa, ancora esistente, di Arquà, dove poté più interamente realizzare il suo desiderio di una vita solitaria fatta di quiete campestre e di intensissimo studio: leggeva e scriveva quasi continuamente riducendo il sonno a pochissime ore, in attesa della morte che lo colse il 19 luglio 1374, appunto ad Arquà.

## *2. Mondo interiore e prospettive storiche nel Petrarca*

Già da certi elementi e fatti della sua vita si può capire come il Petrarca abbia vissuto un'esperienza molto diversa da quella dantesca. Si pensi così alla mancanza, nella sua vita, di un centro concreto di impegni e di esperienze costituito per Dante dalla città, dalla patria comunale, da Firenze.

Se ciò deriva dalla condizione della sua famiglia esule, più profondamente corrisponde ad una diversa prospettiva generale della personalità storica del Petrarca che, nella crescente crisi della civiltà comunale (i comuni sono in crisi per un mutato rapporto economico-sociale fra le classi cittadine che provoca il bisogno di una maggiore pace interna, il bisogno di un signore capace di assicurare un sicuro equilibrio interno e la difesa esterna, sgravando i cittadini dei loro obblighi militari e politici), non guarda più alla città, ma all'Italia, mentre la sua concreta esperienza di viaggi e di vita presso varie corti e in vari paesi europei lo porta a sentirsi esponente di una civiltà più aperta e cosmopolitica, meno particolaristica e insieme, d'altra parte, meno saldamente dominata da ideali universalistici quali erano stati, fino a Dante, gli ideali dell'Impero e della Chiesa: le due grandi istituzioni che nel corso del Trecento vengono perdendo la forza materiale e ideale che avevano avuto nei secoli precedenti.

Il Petrarca ben avverte i segni crescenti e sempre più vistosi della crisi dei comuni, dell'impero, della Chiesa e non ha più la forza e la volontà, che Dante aveva avuto, di opporsi a quella crisi in nome di quelle stesse istituzioni e di quegli ideali. Egli sente la debolezza di quelle istituzioni ormai in crisi, senza riuscire d'altra parte a proporre nuove istituzioni e nuovi ideali precisi. E perciò si rifugia nel vagheggiamento appassionato di un lontano passato: l'impero e la repubblica dell'antica Roma (dove il suo oscillante riferirsi ora ad un impero riportato alla sua antica grandezza e romanità, ora ad una repubblica rinnovata dall'impresa di Cola di Rienzo, che lo attrasse e lo deluse, poi, con il suo misero esito), la Chiesa riportata alla sua purezza

evangelica e primitiva e così contrastante con la Chiesa avignonese e con la sua corruzione morale e la sua mondanità. Avvertendo più oscuramente la logica nuova delle nazioni e degli stati nazionali che si venivano formando in Europa, Petrarca sogna un'Italia, se non unita sotto un signore unico (a cui pur pensa a volte), almeno internamente concorde e pacifica per un accordo fra le città, fra i signori, e capace di rintuzzare le offese esterne e le ferite inferte dalle straniere soldataglie di ventura.

Così egli indubbiamente apre la via al sorgere di nuove prospettive che verranno prendendo corpo solo più tardi nella storia (l'idea della nazione italiana, l'idea di una Chiesa rinnovata e riformata), ma le intravede ancora vagamente e le mescola con sogni alti ed astratti di una restaurazione di antichi ideali dell'epoca classica e del cristianesimo primitivo.

Ciò che più fortemente vive e si esprime in lui è la coscienza della crisi storica presente, sicché, mentre Dante dalla diagnosi del presente risale a un impegno attivo e positivo, Petrarca soffre soprattutto la crisi del presente e di questa evidenza nelle sue opere i caratteri, più in contrasto con aspirazioni generose che con precise e ben configurate nuove istituzioni.

E ugualmente, mentre Dante è sorretto da una possente fede e da un pensiero sicuro, Petrarca avverte i limiti della filosofia medievale scolastica, vive la crisi di questa, aspira a un pensiero più aperto e duttile, più capace di corrispondere alla realtà molteplice e contrastante dell'uomo, ad una religiosità più intima, meno dogmatica e più aderente alla drammatica situazione dell'uomo, tormentato dal senso del peccato e bisognoso più di complessi strumenti di comportamento morale che non di astratti principi generali.

Egli così apre indubbiamente la via ad esigenze più moderne e più nuove, ma non riesce a superare di per sé una situazione di crisi e di aspirazione con la sicura impostazione e il sicuro esercizio di un nuovo pensiero e di una nuova religione.

Tutto ciò concorre nella delineazione di una personalità che corrisponde intimamente al travaglio di un'epoca in crisi, si configura in una posizione ed esperienza di crisi e mostra così la sua profonda storicità. Alla forza e organicità di Dante si contrappone nel Petrarca una nuova mobilità e ricchezza di spunti, di avvii, di aspirazioni, di rimpianti, di critiche polemiche. E, psicologicamente, una estrema irrequietezza, un essenziale contrasto fra desideri e possibilità concrete, fra esigenze di purezza, di fede religiosa e l'ansia di beni mondani.

Può dirsi così che nel Petrarca si precisi la crisi della civiltà medievale perché, anche se spesso riaffiorano in lui motivi legati al Medioevo, in realtà essi si presentano intimamente venati di esigenze nuove e soprattutto non trovano più l'equilibrio, la circolarità, l'organicità che essi avevano avuto nella civiltà medievale fino a Dante.

Mentre, d'altra parte, a meglio chiarire la posizione di crisi del Petrarca entro la documentazione ed espressione concreta delle sue opere, dovrà ribadirsi il fatto che le sue nuove esigenze non riescono a concretarsi intera-

mente in precisi nuovi ideali attivi e operanti e rivelano una loro essenziale interna irrequietezza e oscillazione. Sicché gli stessi motivi umanistici o, meglio, preumanistici del Petrarca (l'amore della gloria, l'ideale dello studio dei classici e del perfezionamento morale attraverso le «*humanae litterae*», l'aspirazione alla restaurazione del mondo classico) trovano combinazione e contrasto con motivi di origine cristiana e religiosa in una prospettiva più fertile e ricca di irrequieti spunti ed esigenze che non saldamente unitaria ed organica.

Anche nei riguardi della letteratura e della poesia la posizione del Petrarca è mutata rispetto a quella medievale e dantesca, e prelude alle idee e agli atteggiamenti degli umanisti del secolo successivo.

Non solo chiaro è in lui l'essenziale rapporto dello scrittore moderno con la lezione dei classici, alla cui più corretta comprensione egli assiduamente si applica, ricercandone nelle biblioteche monastiche i testi perduti e non identificati nel periodo medievale e di cui cerca di imitare originalmente la perfezione formale, l'eleganza stilistica.

Ma la letteratura e la poesia vengono da lui considerate nel loro grande valore specifico e la figura stessa del letterato viene concepita in maniera più autonoma e libera, in una dignità che deriva anzitutto dalla sua stessa perizia artistica, dal suo stesso impegno di studio e di cura stilistica che gli permettono di esprimere idee e concezioni più di quanto ciò possa riuscire agli altri uomini. E perciò il letterato, lo scrittore, il poeta, pur vivendo nel proprio tempo, tende a riservarsi una posizione più libera e superiore alla contingenza delle lotte politiche, a conquistarsi un prestigio che potrà permettergli di dire la sua parola ascoltata e autorevole senza legarsi interamente a quei signori, a quelle corti, a quelle potenze politiche a cui pure egli, di volta in volta, si appoggia per la sua vita pratica e a cui egli può liberamente prestare l'ausilio prezioso della sua penna.

Così la poesia si viene sganciando dalla sua subordinazione medievale alla teologia e alla religione e acquista una sua più autonoma dignità e un carattere più individuale, legato alla originalità del singolo scrittore, alla ricchezza del suo animo e alla sapienza della sua esperienza artistica. E la stessa umanità del Petrarca si mostra (come meglio potrà vedersi parlando del *Canzoniere*) estremamente sensibile, inquieta e analitica fino allo scrupolo morboso, bisognosa di compensi ed evasioni nel sogno e nella fantasticheria.

### 3. *Le opere latine*

All'ideale preumanistico, all'esemplarità del mondo classico e della sua saggezza si rifanno più direttamente alcune delle opere latine con cui il Petrarca pensò di raggiungere la gloria tanto agognata e l'immortalità di poeta e di uomo di cultura e di realizzare insieme il suo entusiasmo per quel mondo classico nella cui riscoperta più autentica e meno deformata egli volle

particolarmente impegnarsi sin da una fase relativamente giovanile in cui quell'entusiasmo appare tanto piú acceso e fiducioso.

In tale prospettiva si colloca anzitutto l'*Africa*, un poema latino in esametri (iniziato a Valchiusa fra il 1338 e il 1341 e ripreso piú volte senza venir mai interamente compiuto), nel quale il Petrarca si proponeva insieme di restaurare l'antica poesia classica e di esprimere la sua ammirazione entusiastica per la saggezza e virtú degli antichi eroi, cantando le vicende della seconda guerra punica e la distruzione di Cartagine, seguite sulla narrazione fattane dallo storico latino Tito Livio. Ma quella intenzione venne realizzata in una versificazione piú diligente che ispirata del testo di Livio e in una emulazione della poesia epica virgiliana che non riesce a superare originalmente, per propria forza nuova, l'ambito di una imitazione elegante e sapiente. Perché come al Petrarca mancava la forza di una vera costruzione organica di poema, cosí la sua piú vera ispirazione non era epica, ma lirica ed elegiaca.

Sicché nell'*Africa* (che pur fece ottenere al Petrarca l'incoronazione poetica in Campidoglio) rara è la presenza della poesia ed essa si pronuncia piuttosto in direzioni e su motivi che si allontanano dalla intenzione epica e si riconducono al mondo poetico piú genuino dell'autore del *Canzoniere*: come nell'episodio dell'amore doloroso di Massinissa e Sofonisba, o come, piú altamente, nel lamento del fratello di Annibale, Magone, mentre egli s'imbarca, ferito a morte, per tornare in patria e pronuncia una sequenza di versi intensi e profondi sul tema elegiaco della caducità e della vanità di tutte le cose mortali, sul destino infelice dell'uomo, irrequieto ed ansioso in tutta la vita, sempre in cammino verso la morte.

E la maggiore poesia di questo passo sottolinea bene come, entro l'alto decoro letterario e l'abilità versificatrice che non manca mai in quel poema, la poesia emerge solo là dove lo scrittore tocca i suoi motivi piú vivi e congeniali e, sotto la ricerca della glorificazione epica dell'antico eroismo, rinviene motivi essenziali della sua visione vitale dolente, approfondita dalla coscienza cristiana della vanità delle cose mondane e dalla ripugnanza cristiana alla gloria guerresca e violenta.

Anche nel tentativo cosí interessante e preumanistico di realizzare, sulle orme degli esempi classici, un tipo di storiografia, in prosa latina, ispirata all'esaltazione di personalità illustri e vigorose, basata su una notevole e nuova ampiezza di ricerca erudita (gl'incompiuti *Rerum memorandarum libri*, che narrano vari episodi storici raggruppati intorno alle virtú che in esse si realizzano; l'opera *De viris illustribus* che iniziata nel '38 non trovò mai compimento, malgrado le riprese continuate fino agli anni piú tardi, e che raccoglie biografie di illustri uomini romani), accanto e al di sopra dell'intenzione di glorificazione e di esemplarità degli uomini del mondo classico, si rivela il fondo piú vero dell'animo petrarchesco; sia nel prevalere di una interpretazione delle vicende individuali come fortemente legate a casi e occasioni che complicano l'esaltazione delle virtú e mettono in evidenza

anche la fragilità e la debolezza umana, sia nell'accentuazione frequente di sentenze pessimistiche, di riflessioni e confessioni dei personaggi indagati nella loro complessa psicologia e sentiti come interpreti e voci di una concezione vitale, quale è quella del Petrarca, piena di dissidi, di oscillazioni, di crisi, più volta all'introspezione che all'azione.

Così, nella più tarda raccolta di dodici ecloghe latine, il *Bucolicum carmen*, sull'ideale preumanistico della gloria prevale quello della contemplazione e della meditazione religiosa che supera ogni desiderio di cose mondane e conduce alla pace nella visione di Dio.

E così nei trattati in prosa latina (*De vita solitaria*, *De otio religioso*, *De remediis utriusque fortunae*) il tema della solitudine adatta alla vita religiosa si associa a quello della solitudine libera da fastidi e preoccupazioni pratiche, propizia alla meditazione morale, allo studio, all'attività letteraria.

Sicché certi altri elementi del nascente ideale umanistico (studio assiduo e intensa attività letteraria anche come mezzo di perfezionamento morale) si fondono con esigenze religiose e cristiane di intimità, di raccoglimento meditativo, di esplorazione della propria coscienza, sulla via di quella indagine del proprio animo e di quel bisogno di confessione che il Petrarca trovava aperta nella tradizione cristiana, soprattutto da sant'Agostino, l'autore delle *Confessiones*, e confortata, nella tradizione classica, dagli esempi di opere ciceroniane e seneciane.

In tale direzione (studio e attività letteraria, culto della poesia e insieme meditazione e confessione morale e religiosa) il Petrarca è condotto a prendere posizione polemica contro alcune tendenze del pensiero trecentesco volto ad esaltare le scienze naturali al di sopra di quelle morali e della poesia (il caso della petrarchesca *De sui ipsius et multorum ignorantia*, scritta nel 1367 e rivolta contro quattro filosofi veneziani) o addirittura contro la stessa filosofia scolastica e aristotelico-tomistica (il caso degli *Invectiviarum contra medicum quendam libri VI*, del '52-53), considerata come una filosofia troppo astratta e sistematica e combattuta in nome di una filosofia più umana e concreta, intesa a proporsi e a discutere più spregiudicatamente i problemi creati dalla complessa natura dell'uomo e dal suo bisogno di trovare modi di comportamento morale più che principi universali e rigidi.

Documento ricco e vivo della vita interiore del Petrarca e della sua crisi, che personalmente riflette la crisi della sua epoca, sono poi le grandi raccolte di lettere in latino: le *Familiares* in ventiquattro libri, le *Seniles* in diciassette, l'epistola alla posterità, le diciannove lettere *Sine nomine*, cioè senza destinatario, le *Variae*, tutte in prosa, e i tre libri delle *Epistolae metricae* in versi.

Non che in queste lettere il Petrarca si abbandoni a forme tutte immediate e confidenziali e manchi di propositi letterari ed artistici. Infatti esse vennero rivedute, rielaborate, condotte sempre ad una misura artistica di alto livello e ordinate e preparate per una pubblicazione e quindi ben coerenti a quell'ideale di forma perfetta e di opera artistica che è fondamentale nelle preoccupazioni del Petrarca.

Ma ciò non toglie che entro questa cura artistica le raccolte delle lettere rivelino più interamente i motivi e i caratteri dell'animo e dell'esperienza vitale e storica del Petrarca quali siamo venuti già precedentemente indicando: il sentimento della vanità delle cose terrene e della veloce fuga del tempo e della vita umana, la nostalgia del grande passato classico in confronto con un presente decaduto e avido di ricchezza e di falsi beni, il piacere di una vita solitaria e campestre, modesta, libera, meditativa e poetica di contro al fastidio della vita rumorosa, dispersiva, affannosa delle corti e delle città, il dissidio delle passioni, la coscienza di tale dissidio e del contrasto fra religione e tentazioni mondane, il piacere e il tormento dell'amore, vagheggiato dalla fantasia e dalla sensibilità e contrastato dalla volontà morale e religiosa.

Con esiti artistici e vivissime aperture sui nuclei centrali della psicologia e della situazione spirituale del poeta: come particolarmente avviene nella celebre lettera al frate Dionigi da Borgo San Sepolcro sulla ascensione del monte Ventoso in Provenza, in cui il Petrarca profondamente e minutamente descrive e rappresenta, in rapporto al paesaggio, i suoi contrasti interiori, l'ondeggiare dei suoi desideri e delle sue passioni fra speranze e timori, fra bisogno di pace ed elevazione religiosa e tenace dominio del pensiero amoroso.

Simili rappresentazioni del proprio animo in crisi preparano i grandi motivi e le grandi espressioni poetiche del *Canzoniere*, al quale anche più chiaramente ci riconduce un'altra opera in prosa latina, il *Secretum*, scritto fra il '42 e il '43 (e poi ripreso e corretto fra il '53 e il '58).

Si tratta di un dialogo, svolto in tre libri, fra il poeta e sant'Agostino, in presenza della figura allegorica della verità che non parla, ma assicura l'assoluta veridicità della confessione che il poeta fa al santo delle *Confessiones*, ascoltando a sua volta, in un dialogo appassionato e sempre più analitico, le indicazioni e i rimproveri, le esortazioni di quello.

Nel primo libro il dialogo chiarisce il fondo della «malattia» spirituale del poeta: la mancanza in lui di una ferma ed energica volontà che lo porterebbe a seguire, senza esitazioni, la via della virtù e della purezza, a rifiutare quelle tentazioni di oggetti e di affetti mondani che egli desidera superare senza però riuscirci realmente: proprio perché la sua non è una volontà, ma una velleità vaga ed incerta, perché ciò di cui, nei suoi momenti più lucidi, egli riconosce sostanzialmente la vanità e la peccaminosità non cessa di attrarlo e di affascinarlo presentandogli a volte sotto una falsa apparenza di spiritualità e di idealità.

Così, nei libri seguenti, il Petrarca tenterà ancora di difendere almeno le due passioni che più fortemente dominano il suo animo: l'amore della gloria e l'amore per Laura. Ma sant'Agostino gli dimostrerà come il primo in realtà lo distrae dall'amore delle cose celesti e dalla vera immortalità che è la salute dell'anima ottenuta mediante la religione, e come il secondo, malgrado la sua apparenza di amore onesto e di avvio alla virtù e alla contemplazione di Dio, sia in realtà profondamente peccaminoso e sensuale, e abbia allontanato il poeta da Dio, facendo rivolgere tutto il suo animo

ad una creatura caduca e mortale. Sicché soprattutto la passione amorosa, insoddisfatta e menzognera, lo ha condotto a quella inquietudine, a quella disperazione, a quella morbosa voluttà delle lacrime che ha fiaccato la sua debole volontà di virtù e di vita religiosa e lo ha indotto a dubitare dello stesso destino umano e della bontà della provvidenza divina.

Ma il dialogo, che così lucidamente e spietatamente ha permesso al Petrarca di analizzare fino in fondo la sua situazione personale di crisi, di dissidio fra cielo e terra, fra corpo e anima, fra il desiderio di virtù e di salvezza spirituale e la tentazione tenace di beni mondani, non ha una conclusione di vittoria dello spirito sulla carne, della prospettiva religiosa e morale sull'attrazione invincibile dei falsi beni sensibili e terreni.

L'interiore conflitto delle sue passioni e dei suoi desideri (come lo chiama lo stesso Petrarca nella didascalia del titolo: «de secreto conflictu curarum mearum») non viene effettivamente superato e il *Secretum* così documenta perfettamente la situazione fondamentale dell'animo petrarchesco e della stessa crisi spirituale e culturale del poeta, preso fra la concezione religiosa e trascendente in cui crede, ma che non è capace in lui di indirizzare concretamente la sua vita, e una prospettiva più mondana, che dà forza a passioni ed affetti terreni ed umani senza riuscire a farli vivere come valori degni e validi entro una visione della vita che potrà affermarsi solo nella civiltà umanistica e rinascimentale.

Il dissidio, il conflitto, il contrasto, con le loro conseguenze di stati d'animo fluttuanti e inquieti, di situazioni psicologiche complicate e sinuose, di ondeggiamenti incessanti e senza vera soluzione, costituiranno così la condizione di base dell'animo petrarchesco e della sua più alta espressione poetica nel capolavoro del *Canzoniere* a cui, come dicevamo, più direttamente introduce la lettura della confessione lucidissima e coraggiosa del *Secretum*.

#### 4. Il «*Canzoniere*»

Il *Canzoniere* – o (come il Petrarca definì le liriche in esso riunite, accennando di quelle l'origine autonoma e il carattere di «frammenti» rispetto alla intenzione organica ed unitaria di quelle opere latine cui egli affidava soprattutto la sua fama di poeta e di uomo di cultura) le «rime sparse» o «*Rerum vulgarium fragmenta*» – è la raccolta di trecentosessantasei componimenti poetici che in vari metri – dal sonetto alla canzone, al madrigale, alla sestina, ma con forte prevalenza del sonetto – il Petrarca stese ed elaborò in un lunghissimo arco di tempo e con un assiduo impegno espressivo ed artistico che accompagnò a lungo, dalla gioventù alla vecchiaia, l'attività letteraria in latino e le varie vicende della vita petrarchesca. Sicché esso, malgrado quanto abbiamo detto circa il valore dato dal Petrarca alle opere latine, corrisponde ad un lavoro intenso e profondo, centrale nell'attività petrarchesca, e ad una effettiva consapevolezza del suo alto valore se il Pe-

trarca piú volte riprese, corresse, rielaborò molte delle sue liriche e piú volte volle ordinarle e prepararle per una loro pubblicazione, passando da una prima raccolta delle liriche piú giovanili intorno al 1336 a due raccolte intorno al '58 e nel '73, sino alla raccolta definitiva contenuta nel codice Vaticano 3195 e terminata quasi alla vigilia della morte del poeta.

L'ordinamento dato dal Petrarca alle sue liriche corrisponde ad uno svolgimento cronologico della vicenda dell'amore per Laura, che costituisce l'argomento fondamentale del *Canzoniere* e domina l'animo del poeta al di sopra di tutti quegli altri affetti e ideali che pur vivevano in lui e che pur trovarono possibilità di espressione in alcune di queste liriche accrescendo la complessità del *Canzoniere*, ma sostanzialmente ponendosi in una posizione piú laterale rispetto all'insistenza e frequenza della rappresentazione del dramma dell'amore. Non mancano infatti nel *Canzoniere* componimenti legati ad occasioni della vita di relazione del Petrarca (i componimenti appunto di corrispondenza con amici e protettori, di compianto per la morte di altri poeti ed amici, come Sennuccio del Bene o Cino da Pistoia) o a sentimenti e ideali civili, politici e morali come la canzone per la crociata, la canzone *All'Italia*, quella diretta ad un senatore romano, «Spirto gentil», o come i sonetti polemici contro la curia pontificia avignonese condannata per la sua corruzione e il suo contrasto con la Chiesa primitiva ed evangelica, povera e virtuosa.

È certo si tratta spesso di poesie ispirate e commosse, pervase da una eloquenza poetica alta e solenne, artisticamente costruite e complesse, ben significative per la profondità di alcuni grandi temi dell'animo e della cultura del Petrarca: l'esaltazione dell'antica Roma e della sua civiltà possente e saggia, l'orgoglio di quella gloriosa eredità; l'aspirazione ad una pace operosa e concorde delle città e dei principi italiani e lo sdegno per le loro lotte fratricide e stolte; il confronto doloroso fra la pienezza ed altezza del mondo classico e il tempo presente che disprezza poesia e filosofia perché tutto dedito al guadagno, al lusso, alla sensualità; il richiamo della Chiesa corrotta ai suoi compiti spirituali e alla sua originaria purezza.

È certo questi componimenti arricchiscono la complessità del *Canzoniere* e vanno anche ben calcolati nei loro stessi rapporti con la centrale tematica amorosa, a cui spesso corrispondono almeno per lo schema prevalente di contrasto fra realtà e desideri, per il sentimento fondamentale di crisi della civiltà contemporanea o per il sentimento pure fondamentale della vanità e falsità di beni peccaminosi e caduchi di fronte alla pace religiosa, alla virtù e alla saggezza.

Ma non riducono lo spicco, la prevalenza, non solo materiale e numerica, delle liriche amorose, non contraddicono al fatto che il tema e la vicenda amorosa sono il fulcro e la base essenziale del *Canzoniere*. E semmai aiutano a comprendere meglio come il tema amoroso implichi a sua volta tutta una situazione di profonda crisi, di contrasto fra ideali e passioni, fra aspirazione virtuosa e religiosa e desiderii terreni e sensibili che si presentano essi stessi

in forma spesso di mezzi di purificazione e di salvezza spirituale rivelando poi, ad un'analisi piú profonda, la loro vera natura peccaminosa, entro la prospettiva petrarchesca prevalente di confessione, di analisi introspettiva, di riconoscimento di uno stato di crisi e di dissidio insanabile, di contrastante tensione al vagheggiamento e alla condanna delle proprie passioni riassunte e riassorbite tutte nella complessa e centrale passione amorosa.

Infatti l'amore per Laura è amore nel senso piú comune della parola, amore per una donna, per la sua bellezza, per il suo fascino reale, per la sua forma sensibile e corporea, ma insieme è come il simbolo riassuntivo e concreto della tensione del Petrarca verso le cose terrene, di tutte le sue passioni umane nel loro alternato ripresentarsi sotto forme di tentazione peccaminosa e irresistibile o di mezzo di spirituale perfezionamento. E la situazione di crisi, di dissidio, di ondeggiamento incessante di fronte alla persona amata e all'amore che ne deriva è insieme la situazione di crisi generale dell'uomo, nella contraddizione della stessa condizione umana.

Cosí Laura, che fu certo una donna reale, anche se difficile e poco importante è conoscere la sua precisa identità storica, il suo nome anagrafico (come, d'altra parte, pare errato volerne negare la realtà e pensarla come una creatura interamente fittizia e immaginaria), è, nella poesia del *Canzoniere*, una figura femminile concreta e sensibile, desiderata e indagata nella sua intera bellezza, nel suo fascino, nella sua perfezione, nei suoi atteggiamenti di ritrosia o di pietà, ed è anche insieme un simbolo di tutto ciò che il poeta desidera ed ama nell'ambito dei beni terreni, un simbolo della loro possibile apparente perfezione e della loro effettiva caducità e vanità di fronte ai beni interamente spirituali e celesti, non soggetti alla caducità e alla mobilità e incertezza di quelli terreni.

Laura è la mèta e il simbolo concreto di una passione precisa (dei cui reali avvenimenti sappiamo ben poco, ma che non possiamo negare nella sua centrale esistenza) e di tutta una ricca e complessa vita di affetti, di ideali, di passioni, di una tensione irrequieta e difficile alla felicità terrena, ad un vagheggiato accordo fra questa e la felicità celeste, e di un amaro e dolente riconoscimento della stessa vanità e peccaminosità di quella tensione e dei suoi oggetti.

La novità della figura di Laura consiste cosí nel fatto che essa sintetizza concretamente (e dunque ben lungi da una fredda allegoria) tutta la bellezza e la perfezione attribuibili al mondo terreno, tutta la difficoltà del loro saldo possesso, tutta la vanità che in loro si rivela quando siano poste a confronto della verità e realtà della perfezione celeste. E l'amore petrarchesco sintetizza a sua volta in situazioni concrete, psicologicamente definibili e rappresentabili, tutta l'inquieta vita dei sentimenti e delle passioni umane, tutta la loro incessante mutevolezza, tutti i loro sbalzi fra speranza e timore, fra illusione e delusione, tutta la loro amarezza, quando rivelano la loro inattività e insufficienza alla conquista di una salda e sicura felicità che dovrebbe e potrebbe trovarsi solo nell'esercizio della virtù e della religione.

Il Petrarca conosce così la via della salute spirituale, della pace interiore, ma non può realmente percorrerla («conosco il meglio ed al peggior mi appiglio», egli dice in un verso altamente significativo per tutta la sua situazione) in quanto non sa rinunciare all'attrazione di Laura e della felicità mondana.

E questa, d'altra parte, mentre non potrebbe interamente appagarlo anche se posseduta, si presenta nella figura di Laura come qualcosa di inattingibile e di resistente ai suoi desideri. Donde quel ritmo incessante di fluttuazione, di ondeggiamento degli stati d'animo del poeta nel *Canzoniere*, sia perché la donna, mèta dei suoi desideri, lo illude e delude continuamente, con il fascino della sua bellezza, con segni pur minimi di pietà, con la sua ritrosia e resistenza (che è poi parte di quella sua virtù che è altro elemento di esaltazione e di ammirazione per l'innamorata), sia perché, in altre direzioni essenziali del *Canzoniere*, essa è pure cosa mortale e caduca, non bene eterno e di per sé valido, e, al confronto con la verità del sentimento religioso, si dimostra pure elemento di tentazione, di allontanamento da Dio, causa di peccato.

Questo ritmo di oscillazione è fondamentale nel *Canzoniere*, e spesso anche entro una singola lirica, e permane sostanzialmente in tutto il percorso della generale vicenda del libro, anche se in questo si può cogliere una certa linea evolutiva dalle prime liriche e in genere dalla prima parte (il *Canzoniere* è tradizionalmente diviso in due parti: in vita e in morte di madonna Laura) alla seconda e alle liriche finali culminanti nella canzone conclusiva alla Vergine, canzone che si presenta come approdo di pentimento e di contrizione, di richiesta da parte del poeta alla madre di Cristo di una misericordia e di un aiuto a vincere definitivamente la sua passione amorosa, il suo «non giusto affanno».

Vi è dunque nel *Canzoniere* una certa linea di sviluppo che colpirà tanti imitatori del Petrarca («petrarchisti») volti spesso a insistere più fortemente sullo svolgimento di una vicenda amorosa quasi romanzesca sino al pentimento finale e alla conversione totale all'amore di Dio.

E certo, a ben guardare, la considerazione giusta di tale linea è pur importante per rilevare nel *Canzoniere* e nell'attività lirica del Petrarca un relativo svolgimento, una storia che si riflette anche nel più sicuro passaggio da prime esperienze artistiche relativamente più vicine a modi della lirica duecentesca e provenzale a forme più originali e profondamente personali: svolgimento che, nella parte «in morte» di Laura, giunge, in alcuni gruppi di liriche, ad una specie di più pacato e dolce recupero ideale di una possibilità (non realizzata nella vita) di soave confidenza fra il poeta e l'amata se essi fossero giunti insieme alla vecchiaia e avessero potuto confidarsi le antiche pene della passione, quando questa sarebbe stata attenuata dall'età perdendo ogni carattere peccaminoso.

Ma, ben rilevata questa linea, dovrà pur riaffermarsi il fatto che la base del dissidio, del contrasto, dell'ondeggiamento tormentoso dei pensieri e dei sentimenti e la prospettiva della confessione analitica del proprio animo

e della sua espressione, risolta nel canto armonico e nella perfezione dello stile, non perdono mai il loro vigore e la loro funzione essenziale nella poesia petrarchesca. La quale si alimenta, con un approfondimento e arricchimento di sfumature, di variazioni, di nuove invenzioni di situazioni e di risoluzione artistica, della fondamentale materia di una crisi mai interamente e definitivamente risolta e perciò sempre ricca di movimenti interiori, di immagini vagheggiate, di sussulti amari, di compensi dolci che poi si rivelano illusori, di spinte ardenti del desiderio e di dolenti moti di delusione e di sconforto. Sicché il lettore troppo bisognoso di precisi elementi romanzeschi e di vicende corpose e fortemente concluse può restare deluso e magari annoiato come da un ritorno continuo e monotono di alcuni atteggiamenti fondamentali perdendo di vista, in una poesia così sinuosa, sottile ed intima, la sua sostanziale ricchezza e molteplicità di toni e di situazioni che vanno colte, con attenzione intensa e non impaziente, entro l'unità fondamentale del dramma interiore petrarchesco e della sua espressione poco vistosa e poco esteriormente colorita e pur così piena di una continua novità di poesia.

Così come questa poesia, interamente ardente e tormentata e pur levigata e risolta in forme artistiche perfette e pure, richiede, per esser compresa e valutata appieno, un lettore che sappia intendere un altro aspetto fondamentale della lirica petrarchesca. Questa nasce, come dicevo, da un animo tormentato ed irrequieto, ha un suo fondo di ardore e di drammatica crisi, ma nella sua espressione tende a sottoporre questa materia sentimentale ad un processo di purificazione e di armonizzazione, ad un dominio sottile e profondo che la placa e la risolve in limpido canto.

«Perché cantando il duol si disacerba», dice un verso del *Canzoniere* (XXIII, 4). E a questo aspetto della poesia petrarchesca il lettore deve fare particolare attenzione perché esso spiega la ragione di una poetica, di un processo espressivo, che risolve il dolore e il tormento, senza spengerlo e negarlo, in una espressione melodica e armonica che ha perso le punte più aspre del sentimento scomposto e irruente. E ciò avviene perché il Petrarca, mentre ricerca entro di sé, nel proprio animo individuale, con sottile e a volte esasperata analisi, tutti i più segreti aspetti e caratteri del proprio tormento amoroso e spirituale, nella espressione poetica sa rappresentarli con lucido occhio e fermo senza essere mai sopraffatto dall'onda impetuosa del sentimento e senza essere così condotto a forme artistiche scomposte e torbide.

Anzi anche gli elementi più passionali e torbidi e morbosi del suo dramma e della sua sensibilità inquieta e dolorosa (per cui egli apparve come il lontano precursore del romanticismo e delle sue inquietudini e disperazioni, della sua esasperata introspezione individuale ed egocentrica) vengono, entro questa prospettiva riflessiva, rappresentatrice e armonizzatrice della sua poetica, a perdere non la loro intensità intima e la loro novità, ma i loro caratteri più pratici e di sfogo immediato, e si presentano al lettore come filtrati e depurati in un canto armonioso perfetto.

Il Leopardi parlò una volta della poesia petrarchesca paragonandola all'olio sempre denso e liquido, senza groppi e grumi. Così quell'altro grande poeta voleva indicare la perfetta armonia di una poesia senza incrinature e senza squilibri e pur tutt'altro che superficiale e priva di interna densità e ricchezza sentimentale e drammatica.

D'altra parte converrà anche precisare un altro punto essenziale ad avviare il giovane lettore alla comprensione di questa alta poesia, frutto dell'incontro nel poeta fra una originalissima e profonda esplorazione e interpretazione del proprio animo in crisi e un'operazione artistica tesa assiduamente e coerentemente alla rappresentazione lucida, limpida, armonica di quella intensa e autentica materia e situazione sentimentale.

Il Petrarca tendeva a rappresentare poeticamente il suo mondo interiore, così sottilmente analizzato, mediante un processo artistico estremamente raffinato e complesso, con un'arte che aveva assimilato la lezione e le esperienze della tradizione lirica precedente, classica e medievale, e quindi con una perizia tecnica altissima che voleva raggiungere una limpidezza e fluidità essenziale, ma non banale e comune, ed anzi elegantissima e raffinata. E perciò ricorreva anche a procedimenti espressivi ardui e complicati: metafore, simboli mitologici, contrapposizioni ingegnose, giuochi di parole sul nome di Laura (Laura-lauro, Laura-aura ecc.), versi formati da molte parole unite per troncamento ed elisione («fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi»), modi concettosi e inaspettati, specie nel verso finale.

A volte non mancarono eccessi, quando l'ispirazione centrale era meno sicura e forte, e quasi prove di un virtuosismo e di un'abilità tecnica che poterono far pensare a un freddo giuoco tecnicistico e intellettualistico e alla lontana origine di quel petrarchismo più concettoso che, a sua volta, sembrò anticipare certo gusto barocco. Né va negato il fatto che in certi casi la lirica petrarchesca possa ridursi a questo livello di abilità e di tecnicismo senza veri risultati poetici.

Ma nel complesso della poesia del *Canzoniere* anche questi elementi di abilità e di tecnicismo sono strumento di una elevata poesia che mira ad una «difficile facilità», ad una limpidezza e chiarezza ottenuta non con l'immediatezza, ma ad un più alto grado attraverso una conquista ardua ed esperta. E la tecnica serve al poeta per un'armonia più complessa e non banale, come, nel suo linguaggio, la chiarezza e la purezza risultano da una scelta rigorosa e raffinata di vocaboli e di forme di discorso e non da una facilità immediata.

È anche riprova della perfezione e della profondità poetica petrarchesca la grande fortuna che il *Canzoniere* ha goduto, per secoli, nella nostra letteratura e in quella di tante altre lingue e nazioni moderne. Fortuna che prevalse nettamente su quella del grandissimo Dante e che, se in molti casi può essere valutata anche in relazione ad una eccessiva importanza data alla letteratura e alla figura del «letterato», evasivo e appartato dalla storia, più raccordabile con atteggiamenti petrarcheschi che danteschi, non può in generale essere

considerata solo negativamente e in rapporto a duri e astratti paragoni fra Dante e Petrarca (grande poeta il primo, grande artista e letterato il secondo). Perché la poesia petrarchesca era un esempio altissimo insieme di perfezione stilistica e linguistica e di espressione di un ricchissimo e tormentato mondo interiore, di una conoscenza della vita dei sentimenti che costituí lo stimolo e la base di esperienze tutt'altro che puramente letterarie e formali.

Basti pensare al fatto che al Petrarca guardarono con intensa attenzione poeti come l'Alfieri e il Leopardi, fra gli italiani, per capire che la poesia del Petrarca poteva essere e può essere unitamente un esempio di altissimo stile e di intensa ricchezza interiore anche per uomini che siano lontanissimi da una semplice posizione di «letterati» evasivi, senza impegno nella storia e nella vita.

### 5. I «Trionfi»

Gli ultimi anni della vita del Petrarca furono, come ho già detto, in gran parte spesi alla definitiva ripulitura e definizione del *Canzoniere*. Ma in quelli lo scrittore attese anche (oltre al completamento del ricordato *De remediis*) alla sistemazione di un poema in volgare e in terzine dantesche: i *Trionfi*. Poema che, malgrado gli sforzi del poeta, rimase incompleto a causa anche di una intrinseca ripugnanza della piú profonda e genuina ispirazione petrarchesca all'opera poematica complessa e architettonica (si ricordi anche l'incompiutezza del poema latino l'*Africa*) e della difficoltà di raggiungere una vera fusione fra una nuova storia poetica della propria biografia, le forme didascaliche ed enciclopediche medievali, il culto della forma perfetta e adeguata a quella dei classici.

Medievale rimase lo schema del poema articolato in sei capitoli fra loro concatenati: *Trionfo dell'amore*, *Trionfo della castità*, *Trionfo della morte*, *Trionfo della fama*, *Trionfo del tempo*, *Trionfo dell'eternità*. La castità trionfa sulla passione d'amore; la morte, che rapisce anche le persone piú caste, conferma e illumina insieme la potenza della castità sull'amore; la fama tenta di sopravvivere alla morte; il tempo con la sua caducità distrugge ogni fama e gloria; infine l'eternità, oggetto della fede cristiana, annulla il tempo. Mentre piú direttamente legato all'elemento umanistico è l'arduo sforzo stilistico di adeguazione dei classici che spesso finisce per irrigidire il contenuto sentimentale e autobiografico già limitato e rattratto dal suo difficile inserimento entro gli schemi allegorici generali che vogliono risolvere la personale esperienza del poeta (sulla base delle posizioni già vive nelle epistole metriche, nel *Secretum* e nel *Canzoniere*) in significati universali, validi per tutti gli uomini.

A questo sforzo piú sintetico, in cui aveva trionfato la potente e unitaria personalità dantesca, non si adattava la personalità piú mobile e inquieta del Petrarca. E così i *Trionfi* (che hanno nel complesso un che di piú rigido e se-

nile rispetto al *Canzoniere*, un piú forte ritorno di elementi culturali medievali mal combinati con elementi umanistici e con il fondo lirico dell'animo petrarchesco), piú che per il tono poetico generale, valgono poeticamente o per singoli gruppi di versi che definiscono personaggi (medievali e classici: i trovatori Folchetto e Jaufrè Rudél o Scipione) o esprimono sentenze compendiose, come quella sulla caducità umana e sulla vanità della fama (dove ritornano noti motivi del *Canzoniere*) o per rari episodi compatti e di grande poesia, come soprattutto quello della morte di Laura e poi del colloquio del poeta con Laura morta.

E veramente nei grandi versi che dipingono la morte di Laura

(Pallida no, ma piú che neve bianca  
che senza venti in un bel colle fiocchi,  
parea posar come persona stanca:  
quasi un dolce dormir nei suoi begli occhi,  
sendo lo spirto già da lei diviso,  
era quel che morir chiaman gli sciocchi:  
morte bella parea nel suo bel viso)

e in quelli che prima paragonano la gentilezza del suo morire allo spengersi di una fiamma che si consuma da sé

(non come fiamma che per forza è spenta,  
ma che per sé medesima si consume,  
se n'andò in pace l'anima contenta,  
a guisa d'un soave e chiaro lume,  
cui nutrimento a poco a poco manca...)

la grande poesia del Petrarca sembra avere raggiunto una perfezione serena e soave ancora piú alta, fluida e trasparente, espressione di un animo di eccezionale delicatezza e intimità: quasi la punta estrema del piú interno processo di questa grande poesia pur entro una zona piú senile e velleitaria, ma capace di filtrare, attraverso strati culturali di per sé non poetici e poeticamente mal costruiti, una voce ancor piú profonda e lieve, una immaginazione fatta piú di disegno puro che di colore.

Ciò che appunto non deve dimenticarsi nel giudizio pur limitativo dei *Trionfi* come poema e nella ricostruzione della linea piú interna della poesia petrarchesca che appunto in queste pagine del *Trionfo della morte* trova il suo ultimo sviluppo.

## VII.

### GIOVANNI BOCCACCIO

Mentre il Petrarca con le vicende illustri della sua vita di letterato famoso, con i suoi rapporti da pari a pari con potenti signori, con cardinali, con dogi, re e imperatori, con la forte preminenza di maestro nella formazione della cultura preumanistica, è personalità ineliminabile dal quadro della letteratura del Trecento già sul piano della biografia, per Giovanni Boccaccio (1313-1375) la delineazione delle vicende biografiche è certo di molto minore importanza storica se, come poi faremo, non se ne rilevi il significato più interno in rapporto con lo svolgimento dello spirito e dell'arte dello scrittore, il quale, per certi aspetti, può apparire persino più storicamente innovatore dello stesso Petrarca.

#### 1. *La vita*

Occorre anzitutto dissipare la complicata e mitica elaborazione di una vicenda biografica che il Boccaccio costruì con simboli ed allegorie autobiografiche nelle opere giovanili in rapporto al suo desiderio di nobilitare le proprie origini e di adeguarle in parte all'ambiente cortese e nobiliare in cui allora viveva in Napoli.

Nulla ci permette infatti di accogliere le ipotesi di una sua nascita a Parigi da madre francese (tale Jeanne de la Roche) di famiglia aristocratica o addirittura principesca, che sarebbe stata poi abbandonata dal padre del Boccaccio, il mercante e cambiatore Boccaccio di Chellino, certaldese di origini contadine, mentre il bambino sarebbe stato portato dal padre a Certaldo e poi a Firenze nella casa governata dalla matrigna.

Par più sicuro pensare che il Boccaccio sia nato a Certaldo, verso la fine del 1313, figlio illegittimo di Boccaccio di Chellino che voleva avviarlo al commercio e che perciò lo inviò assai presto (intorno al 1327-1328) a Napoli presso il banco di un mercante a lui legato per affari.

Ma alla mercatura il giovane Boccaccio era assolutamente negato e dopo sei anni di inutili tentativi lo stesso padre se ne convinse e gli permise di iscriversi ai corsi di diritto canonico dell'Università di Napoli: con una nuova perdita di circa altri sei anni, perché il giovane sempre meglio aveva chiarito a se stesso la propria unica e intransigente vocazione poetica che lo allontanava dal commercio e dallo studio giuridico e poteva invece ben trovare occasioni e stimoli nella vita raffinata della corte di Napoli.

A questa vita di corte, in cui la spregiudicatezza morale si associava al culto dell'eleganza e di una letteratura romanzesca e cavalleresca, il giovane borghese, dotato di notevoli mezzi finanziari, cercò di adeguarsi sia con il modo di vita sia, e più, con lo studio letterario (agevolato dalla consuetudine con uomini dotti come Paolo da Perugia, bibliotecario del re, e l'astronomo Andalò Del Negro) e con una precoce attività artistica iniziata intorno ai vent'anni con la *Caccia di Diana* e con rime, e poi proseguita più impegnativamente con i romanzi e poemi di cui poi parleremo (*Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*).

E in questi egli riviveva e adornava, se non precisi casi biografici quali egli volle presentarli allegoricamente (l'amore, prima corrisposto e poi tradito, per una giovane signora di alto lignaggio e addirittura figlia naturale del re, Maria, sposa del conte di Aquino, cantata sotto il nome di Fiammetta), certo vicende della sua giovanile esperienza amorosa che giustificano e sorreggono il notevole grado di sapienza psicologica e l'appassionatazza con cui il Boccaccio espresse la materia amorosa di queste sue opere.

Ma intorno al 1340, a causa del fallimento della banca dei Bardi cui il padre era legato, il Boccaccio fu richiamato a Firenze e a malincuore dové lasciare quella Napoli angioina che finí per identificarsi, nel suo ricordo, con la stessa fervida e splendida gioventú, e con un ideale di vita cortese e raffinata e libera a cui lo scrittore ripensò continuamente nella diversa situazione o della piccola natale Certaldo o della piú severa e mercantile Firenze, dove egli ebbe vita piú angusta ed economicamente difficile, ben diversa da quella sicura, agiata ed onorata del Petrarca.

Non che a un certo punto mancassero del tutto al Boccaccio riconoscimenti da parte della sua città, che (dopo i suoi tentativi di trovare impiego e protezione presso signori dell'Italia settentrionale, come i Da Polenta di Ravenna e gli Ordelaffi di Forlì) affidò a lui non pochi onorevoli uffici e incarichi di ambascerie presso i signori di Romagna (nel 1350), presso i papi Innocenzo VI (1354) e Urbano V (1365 e 1367) ad Avignone e a Roma, presso Ludovico di Brandeburgo nel Tirolo (1351). E che assai piú tardi (nel '73) lo incaricò di commentare pubblicamente la *Divina Commedia* nella chiesa di Santo Stefano di Badia.

Ma si trattò sempre di impieghi saltuari e poco retribuiti, sicché la vita del Boccaccio dopo la morte del padre (1349) è contraddistinta dall'incerta sistemazione e dalla delusione con cui egli, pur non avido e ambizioso, considerò la propria situazione economica aggravata da una precoce vecchiaia e da crescenti acciacchi fisici.

Malgrado ciò anche l'ultimo periodo della vita del Boccaccio fu un periodo di lavoro e di studio, caratterizzato da un impegno sempre maggiore in opere di erudizione, in ricerche filologiche e, insomma, in una forte partecipazione alla incipiente cultura umanistica, ma insieme da una forte preoccupazione religiosa, da una crescente ansia per la propria vita spirituale sino al rischio di una conversione ascetica che avrebbe messo in pericolo la

stessa esistenza del *Decameron*, specie quando un monaco, Giachino Ciani, gli portò, nel '62, il messaggio profetico del certosino senese Pietro Petroni, morto poco prima in odore di santità: messaggio che gli ingiungeva di abbandonare la poesia profana se non voleva perdere la vita eterna.

Fu proprio in questo caso che l'amicizia con il Petrarca (che egli aveva conosciuto a Firenze nel 1350, recandosi poi a visitarlo più volte a Padova, a Milano, a Venezia, e mantenendo sempre con lui una nutrita corrispondenza) portò al Boccaccio consigli più equilibrati, dissuadendolo da atteggiamenti e decisioni estreme (come la distruzione del *Decameron*) e confermandolo nella possibile conciliazione tra la fede religiosa e l'attività poetica.

Dopo un amarissimo tentativo di ritornare a Napoli presso il suo vecchio e potentissimo amico Niccolò Acciaiuoli, tentativo finito in una grave delusione (si sentì trascurato e trattato in maniera del tutto sproporzionata alla sua condizione di grande letterato), il Boccaccio passò gli ultimi anni a Firenze e a Certaldo in condizioni assai difficili e penose e a Certaldo si spense nella casa paterna, il 21 dicembre 1375, a sessantadue anni.

## 2. Le opere

Tutta la vita del Boccaccio è dominata da un alto entusiasmo per la poesia e per la cultura letteraria in quanto esse permettono di definire, esprimere, nobilitare gli aspetti più spontanei ed autentici della vita, al cui libero espandersi il Boccaccio è più istintivamente attratto di quanto non avvenga in Dante o nel Petrarca.

E se solo nel capolavoro, il *Decameron*, egli riuscirà ad armonizzare poeticamente letteratura e vita e in una più profonda e precisa prospettiva (salvare, narrando, la vita nella complessità dei suoi elementi e nella sua libertà, da ogni limitazione convenzionale, dal pensiero della morte, dalla rinuncia ascetica), già nel lungo cammino delle opere preparatorie il Boccaccio ben mostra il filo rosso della sua vocazione e della sua volontà di narratore, di scrittore che non ha tante tesi particolari da cui far dipendere la sua opera, quanto motivi di realtà e di vita da far rivivere nella dimensione più bella e sicura dell'arte. Da una parte un senso più profondo, vasto e spregiudicato della realtà umana (ché gli elementi religiosi o riappariranno nel periodo più tardo e più stanco o saranno parte di una nobilitazione letteraria e non bisogno dell'animo), dall'altra una volontà, prima più ingenua, poi più sicura ed esperta di dare alla rappresentazione e al possesso della realtà la nobilitazione dell'arte, mediante lo studio e l'applicazione assai aperta ed eclettica dei mezzi espressivi dei classici (specie Ovidio, Virgilio, Seneca tragico, più tardi Tito Livio e Valerio Massimo) e della retorica medievale lirica e romanzesca (fra i cantari popolareschi italiani, i poemi francesi, gli esempi lirici dello Stil novo e di Dante). E sulla via del narrare e del rappresentare, un crescente adeguarsi dell'attenzione e riproduzione della realtà

esterna e descrivibile a quella della realtà piú interessante per l'uomo, quella psicologica, quella dei moti dell'animo e delle sue interne ragioni, dei suoi mutamenti, della sua sensibilità e sensualità, delle sue amarezze e delle sue gioie. E prima essa si presenta in forme piú autobiografiche (anche là dove il Boccaccio parla di altri personaggi), poi in una sempre maggiore oggettività.

Mentre sulla via della capacità artistica, mai disgiunta dall'arricchimento e approfondimento dei motivi interni, crescono, da una iniziale dispersività e impaccio piú artificioso, la sobrietà, la duttilità, la funzionalità dell'espressione alla piú articolata e acuta sensibilità della realtà dell'uomo.

Cosí nel loro progresso (seppure non rettilineo, ma complesso e vario) vanno considerate le opere del periodo napoletano e fiorentino prima del *Decameron*.

Da una faticosa e cortigianesca esercitazione giovanile, la *Caccia di Diana*, scritta poco dopo i venti anni (vi si descrivono, in terzine dantesche, le belle dame napoletane), e dalle prime rime che riflettono modi stilnovistici in una disposizione piú alla narrazione e alla descrizione di un paesaggio, si passa al primo tentativo piú ambizioso del narratore: un romanzo in prosa intitolato *Il Filocolo* (e cioè, secondo una errata etimologia dal greco, «fatiche d'amore»), che narra, in un clima piú ingenuo e insieme aggravato da risonanze letterarie piú evidenti, le vicende patetiche di due giovanetti, Florio e Biancifiore, il cui amore fedele trionfa di ogni avversità e viene descritto dal giovane scrittore con una piú forte partecipazione personale e passionale e con un eccesso di ornamenti descrittivi, ma certo già con la decisa vocazione del narratore tutto preso dalla vicenda e dai suoi svolgimenti e dalle sue ripercussioni nell'animo dei personaggi.

Come, con maggior capacità psicologica e narrativa, avviene poi nei due poemi in ottave (il Boccaccio è il primo scrittore illustre ad usare l'ottava come metro dei poemi cavallereschi e narrativi), il *Filostrato* (o vinto da amore) e il *Teseida* (o poema di Teseo). Il primo arricchisce la esperienza narrativa boccaccesca di una vicenda amorosa piú intensa e drammatica (la storia infelice del principe troiano Troilo che, innamorato della vedova Criseida e da questa prima ricambiato e poi improvvisamente tradito, muore nella battaglia in cui si è gettato disperato), il secondo rivela nella stessa fallita ambizione del Boccaccio ad un poema epico (la storia della guerra di Teseo contro le amazzoni) la sua natura di narratore di vicende amorose e psicologiche, e in quelle l'opera ha le sue pagine migliori, intorno alla storia delle rivalità fra due guerrieri, Arcita e Palemone, innamorati della principessa Emilia.

Nel periodo fiorentino, dopo il '40, l'abbandono della raffinata corte napoletana coincide con una nuova maturazione dell'uomo e dello scrittore che viene acquistando una sempre maggiore lucidità di osservazione realistica, un gusto degli avvenimenti anche minuti e legati alla vita cittadina fiorentina, una piú sicura capacità e ricchezza di toni artistici.

Di questo nuovo progresso, piú che la notevole opera mescolata di prosa e poesia, l'*Ameto* o *Commedia delle ninfe fiorentine* (in cui una complicata

cornice simbolica e allegorica racchiude sette racconti, quasi anticipo della struttura del *Decameron*) e ben piú che la debolissima, tutta allegorica *Amorosa visione* in terzine dantesche, sono alta prova due nuove opere, le migliori fra le opere minori del Boccaccio: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Ninfale fiesolano*. La prima è il racconto in prosa della storia di una gentildonna napoletana abbandonata dal suo amante fiorentino, Panfilo (e la situazione può arieggiare, capovolta, quella del poeta abbandonato da Fiammetta-Maria di Aquino, ma ogni urgenza e prepotenza autobiografica è superata da una narrazione e da un'analisi psicologica lucida e intensa), la seconda è un incantevole racconto in ottave della patetica vicenda mitologica della ninfa Mensola e del pastore Africo (nella realtà due torrenti fiorentini) e del loro infelice amore troncato dalla crudele dea Diana di cui Mensola era una ninfa.

Mentre nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* il Boccaccio porta avanti l'analisi psicologica e la sua espressione nei discorsi appassionati e lucidi della protagonista, nel *Ninfale fiesolano* egli raggiunge una freschezza e una inventività di situazioni delicate e realistiche (il chiuso tormento del giovane pastore innamorato e invano assillato dalle premurose, inquiete domande dei vecchi genitori, la gioia materna di Mensola che scherza con il suo bambino, le stesse scene pur accesamente sensuali del primo incontro amoroso dei due protagonisti) che in questo poemetto indicano una via se si vuole piú fiabesca, cantabile e raffinatamente popolaresca (che sarà ripresa da certa poesia umanistica polizianesca e laurenziana), ma che in rapporto al capolavoro è già spia della capacità artistica del Boccaccio e di certi toni piú gentili e patetici che hanno vita anche nel *Decameron*.

Perché andrà anzitutto chiarito energicamente il fatto che il *Decameron* non è certo, come è stato spesso pensato (dove condanne e riassetamenti da parte del potere ecclesiastico nel periodo della Controriforma), un libro dominato da una vena libertina e da un gusto osceno e sensuale.

### 3. Il «Decameron»

Tutta l'esperienza di vita e l'esperienza letteraria con il loro corrispettivo di esperienza psicologica, di meditazione sui casi umani, di esercizio della libera fantasia, si riversano nella formidabile e armonica creazione del *Decameron*. Di questo libro andrà anzitutto messa in rilievo proprio l'eccezionale ricchezza e fertilità di motivi, di argomenti, di casi e vicende e personaggi che il Boccaccio, narratore-poeta e non semplice espositore curioso di fatti e casi, riporta ad una centrale illuminazione, ad una direzione fondamentale (la sua forte e complessa visione della vita nei suoi limiti umani e mondani), e insieme inquadra, contiene, in forma piú esterna seppure non certo convenzionale, per mezzo di una costruzione poematica, simmetrica, architettonica: la cosiddetta cornice.

La cornice si appoggia al grande e nitido quadro iniziale, la descrizione della peste che infierì a Firenze nel 1348, e ne ricava lo spunto narrativo (l'incontro a Santa Maria Novella di tre giovani uomini e di sette giovani donne di alta condizione, che decidono di sfuggire alla epidemia rifugiandosi in una villa fuori della città dove cercheranno di passare il tempo nella maniera più lieta) e lo stimolo iniziale di evasione dal pensiero della morte, dalla città squallida e disordinata dalla peste, in una specie di mondo superiore che ha alla base la realtà della cornice e del rapporto cortese dei dieci narratori e si espande, mediante la forza della fantasia, in un vasto e aperto quadro di vicende vitali. Solo che questa evasione non porta ad un semplice idillio o ad un *eden* tutto staccato dal mondo; e, a meglio comprendere la profondità e il significato del *Decameron* entro lo svolgimento della vita del Boccaccio e del suo rapporto con la storia del tempo, occorrerà insistere sul fatto che con quel grande libro, e con la voce possente della poesia, il Boccaccio intese, a suo modo, dare una risposta ai problemi angosciosi posti dalla crisi del tempo, dal drammatico incontro di gravi avvenimenti (appunto la terribile peste del '48 che investì non solo Firenze, ma gran parte dell'Italia e dell'Europa, i fallimenti di tante grandi banche toscane). A quel drammatico momento, che implicava problemi di ordine umano e religioso, era più facile, allora, rispondere con una riaffermazione dello spirito ascetico e devoto (rifugio in Dio e in una vita di rinuncia ai fallaci e peccaminosi beni mondani): una soluzione a cui, in parte, lo stesso Boccaccio si avvicinerà più tardi nel suo senile ritorno a prospettive religiose tradizionali. Ma adesso, al culmine della sua maturità e della sua forza artistica e intellettuale, egli detta, con il *Decameron*, una ben diversa risposta: la risposta di una vita piena, potente di liberi istinti e di valori concreti, propri di una civiltà umana e mondana, di una società illuminata dalle virtù dell'intelligenza, della cortesia, della generosità, avvivata dalle passioni dell'uomo, incoercibili, naturali e perciò degne di essere rappresentate senza censure ipocrite e con la consapevolezza che solo su di esse possono duraturamente fondarsi le stesse virtù individuali e sociali. E se queste stesse virtù possono richiamare aspetti della vita medievale cortese aristocratica e alto-borghese, esse in realtà si collocano in un rapporto e in una giustificazione generale che non sono più quelle tipiche del mondo medievale e si aprono potentemente verso quello che sarà più tardi il mondo umanistico e rinascimentale. Così come la cornice, nel suo svolgimento (la divisione in dieci giornate, donde il titolo greco; la elezione del re o della regina che daranno il tema unitario per le novelle di ogni giornata; le conversazioni cortesi nei giardini della villa e le ballate che chiudono le giornate), non si risolve unicamente in un'astratta necessità di rigida e simmetrica costruzione medievale (e si è parlato di cattedrale gotica) entro cui incasellare le singole novelle.

La cornice, in cui ritorna anche la nostalgia boccacesca per il sereno e aristocratico mondo della corte napoletana, crea appunto come una aristocratica e gentile atmosfera, libera e pure decorosa, che dà un tono unitario

di giovanile letizia e di ordinata libertà a tutto il mondo ben più intenso e vigoroso e vario delle novelle.

Al tono unitario di quella atmosfera gentile ed elegante ben contribuiscono il lieve e raffinato paesaggio del giardino in cui si svolgono le conversazioni e le narrazioni dei dieci giovani, come in un beato luogo di isolamento idillico, lontano dall'urgenza degli impegni pratici e dalla violenza delle passioni e delle vicende della vita. Così come vi contribuiscono il carattere e il comportamento dei dieci personaggi che sembrano riportare in sé l'eco del mondo aristocratico e cortese dei romanzi giovanili del Boccaccio e di certi aspetti fra autobiografici e poetici di quelli, in una nuova luce di maggior pacatezza. Soprattutto ciò avviene più direttamente nei personaggi maschili: Panfilo, amante tradito e dolente, Dioneo, lieto e spregiudicato esaltatore dell'amore nei suoi aspetti più edonistici e sensuali.

Ma anche i meno rilevati personaggi femminili ben rappresentano una varietà di profili e di psicologie entro la sostanziale unità di questo mondo di grazia lieve e gentile: Fiammetta, lieta del suo amore felice, ma sottilmente preoccupata di non essere delusa, Lauretta, amante gelosa, Pampinea, armonicamente saggia e sicura del proprio amore, Filomena, che aggiunge alla saggezza di Pampinea un più ardente bisogno di amore, Emilia, tutta presa dalla propria bellezza, Elissa, giovanissima e sottomessa ad un amore che la turba e la fa soffrire, Neifile, più apertamente sensuale e spensierata. Tutto è contrassegnato da un'aria di fervore giovanile, ma misurato, e privo di accenti violenti e drammatici.

E d'altra parte le novelle, entro il tenue e limpido cerchio della cornice, hanno un ordine in realtà assai libero e tutt'altro che rigidamente medievale. Mentre, come dicevo, esse non rappresentano un mondo di semplice evasione fantastica, un semplice alto divertimento che distrae dal pensiero della morte e dal quadro iniziale della peste, nella loro libertà e ricchezza fantastica ricreano realmente dei valori che il Boccaccio sente essenziali nella sua visione della vita e nella stessa ripresa di vita della sua città e di ogni città e comunità dopo le calamità naturali e catastrofi come la peste, che non sono nelle mani degli uomini.

Il Boccaccio, che pure non potrebbe rappresentarsi solo come un polemico antifratesco o un uomo nettamente e volontariamente antireligioso, ebbe certo nel grande periodo di creazione del *Decameron* una più sicura prospettiva (poi rinnegata in parte nella vecchiaia) che, pur non chiamando in causa i principi religiosi, si pone di fatto come lontana dalla prospettiva trascendente medievale. Tanta è la forza con cui egli ridicolizza e mette in caricatura ogni forma di ipocrisia, di insincerità, di inutile e dannoso sforzo di sopprimere passioni e istinti naturali. Tanta è la forza con cui egli esalta la ineluttabilità, il diritto, la sanità dell'amore e del sesso, che può essere incentivo di azioni scellerate, ma può insieme portare ad azioni sublimi, eroiche, nobili e gentili, e che comunque in se stesso non può essere abolito e compresso da leggi esterne, da rigide convenzioni.

E intorno alla forza centrale dell'amore, tutte le forze naturali dell'individuo (come la furberia e l'intelligenza a difesa della propria conservazione, del proprio benessere, della propria dignità) vengono esaltate non in un brutale scatenamento di istinti bassi e malvagi, ma in un armonico svolgimento che sale fino a virtù eccelse, ma non sulla base di assurde convenzioni, sibbene su quella di istinti, passioni, sentimenti autentici, schietti, naturali dell'uomo e così capaci di divenire virtù individuali e sociali senza costrizione e senza ipocrisia.

Il mondo del *Decameron* è un mondo di estrema naturalezza e di estrema schiettezza e in tal senso esso rappresenta anche un momento eccezionale della storia non solo letteraria e ad esso sempre si poterono richiamare quegli scrittori che si sentirono «realisti» anzitutto nel senso di una rivelazione della realtà umana non falsificata.

Sicché si può facilmente comprendere come anche la tanto combattuta oscenità del Boccaccio (mentre in realtà il *Decameron* contiene molte novelle che nulla hanno comunque di erotico) sia in realtà una forma di sincerità, di schiettezza, di serietà, di moralità contro ogni camuffamento ipocrita e ipocritamente moralistico della realtà umana.

D'altra parte sul tema erotico si hanno nel *Decameron* infinite variazioni che ne alleggeriscono la possibile monotonia e ossessività sessuale e conducono sino a motivi tragici, elegiaci, eroici. Si pensi alla novella della Lisabetta da Messina in cui la passione amorosa della fanciulla si esalta in una profonda fedeltà per l'amante ucciso che la conduce a uno smemorato vaneggiamento e alla morte per consunzione.

O si pensi alla novella di Federigo degli Alberighi con l'accorato pianto del povero gentiluomo che ha sacrificato alla donna invano amata il suo caro falcone e proprio questo si sente chiedere da lei per il figlio malato.

O si pensi alla novella di Guglielmo Rossiglione e a al tono eroico e tragico che esso assume quando la donna si suicida per seguire il proprio amante ucciso.

O si pensi infine, su di un registro di gentilezza quasi eccessiva e di virtù quasi paradossale, alla vicenda di Griselda che per amore del marito sopporta da questo i più inauditi maltrattamenti.

Così anche il motivo della furberia e della intelligenza si risolverà nella comicità vivacissima delle novelle delle beffe e dei modi o motti astuti con cui personaggi di diversa condizione sociale si liberano da situazioni difficili: si pensi alle beffe giocate a Calandrino, alla novella di Ser Ciappelletto e di Frate Cipolla, a quelle brevi e scattanti di Cisti fornai e di Chichibio cuoco. Ma esso potrà giungere ad altre note più alte e diverse, sia in novelle di crudele vendetta (come quelle dello scolaro e della vedova), sia in novelle in cui l'intelligenza si converte in magnanimità e cortesia assimilando significativamente mercanti e re come nella grande novella di messer Torello e del Saladino.

Da quest'ultima novella si possono trarre altre osservazioni. Anzitutto il fatto che nel *Decameron* le differenze della condizione sociale sono superate

di fatto dai valori della intelligenza e della cortesia che possono parificare signori, borghesi, popolani, innalzando appunto al centro un gruppo di valori che meglio appartengono a un ceto borghese, medio, che può recuperare le virtù aristocratiche fondandole su più sicure e individuali capacità: un ceto attivo, esperto, in lotta con la fortuna e consapevole delle leggi della natura umana e della realtà.

Sicché si può dire che il Boccaccio fa certo più di ogni altro scrittore trecentesco presentare il mondo umanistico nel suo fondo più attivo e certi aspetti del Rinascimento: l'Ariosto con il suo antiascetismo e il Machiavelli della virtù umana e della spregiudicata indagine sulle leggi economiche e politiche.

E insomma il *Decameron* è un libro di potentissima carica di rinnovamento e la sua grande arte non è un'arte di puro divertimento e di illustrazione idillica, ma è essa stessa portatrice e fondatrice di una visione della vita che troverà sviluppi fecondi nei tempi successivi. Ed è grande arte appunto perché la sua libertà fantastica, la sua ricchezza e alacrità di invenzioni e modi narrativi e poetici, ha questa potente base di consapevolezza e di visione realistica, questa solida base di problemi e di proposte.

Ed è un libro di potentissima forza narrativa. Chi ripensi alla grande novella di Torello, cui prima accennavo, ricorderà la forza del ritmo narrativo, di questa lunga e complessa novella, la sua sicurezza di svolgimento, la finezza di tutti i particolari realistici-psicologici (il modo con cui il Saladino riconosce Torello da un moto del suo occhio), la poesia delle scene e dei paesaggi: il paesaggio campestre in cui cavalcano il Saladino e i suoi compagni nella sera, la luminosa e fastosa scena delle accoglienze di Torello a Pavia nel suo palazzo illuminato dalle torce, l'interno della camera della moglie di Torello con le vesti sontuose ed eleganti da regalare agli ospiti, la scena del volo magico di Torello e del suo risvegliarsi stupito nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia.

Né d'altra parte potrebbe più accettarsi un vecchio motivo di limitazione del capolavoro boccacesco: il suo stile monotono, latineggiante, ricco di proposizioni incidentali e di clausole sontuose. In realtà si deve ben capire che questa prosa è una prosa poetica e che il suo ritmo ampio e sapiente non solo corrisponde ad un bisogno di armonia e complessità di ritmo musicale, ma corrisponde alla stessa complessità della intelligenza e della fantasia del poeta, al giro vasto e modulato del suo pensiero che non potrebbe certo risolversi in forme scabre e nude.

Anzi deve essere ormai chiaro ad ogni attento lettore del *Decameron* che questo stile ha grande ricchezza di varii movimenti entro la sua apparente uniformità e che il Boccaccio, con l'uso di modi aulici o viceversa dialettali, tende a riprodurre poeticamente (e cioè sempre entro una coerenza di ritmo suo, come suo è lo sguardo sulla realtà e non semplice fotografia) le varie inclinazioni e situazioni concrete dei personaggi, così come il taglio delle sue novelle varia fra quello breve e rapido della novella risolta da un motto,

da una battuta, e quello lungo e sinuoso della vicenda psicologicamente e narrativamente complessa.

E tutta questa varietà di motivi e di modi espressivi si compone in una possente e limpida armonia di visione e di stile, frutto di una mente, di una fantasia, di una forza artistica che non lasciano mai nulla di oscuro, di grezzo, di inerte, che dominano, con alto equilibrio, la vasta e folta materia rappresentata e narrata e dalla sua varietà ricavano un ordine superiore, un generale ritmo robusto ed armonico.

Grande narratore-poeta, il Boccaccio del *Decameron* rimane anche per noi (al di là dell'immensa fortuna del suo libro come modello di prosa letteraria e di procedimenti e temi narrativi almeno fino al Settecento) l'esponente altissimo di un incontro profondo fra realtà e fantasia, di un'arte armonica e perfetta continuamente alimentata dal sentimento vivo della varia e complessa realtà dell'uomo e delle sue passioni. E mentre quest'opera suprema esprime un momento eccezionalmente importante della storia trecentesca (l'affermazione appunto dei diritti e dei valori della personalità umana entro una civiltà non necessariamente bisognosa di giustificazioni trascendenti e di schemi moralistici rigidi e convenzionali), essa si apre tanto più fortemente a noi che, più facilmente di altre epoche, possiamo superare gli ostacoli di un'incomprensione moralistica che finiva per identificare la seria, ricca libertà del *Decameron* con il gusto dell'osceno e l'esaltazione di un erotismo lascivo. Così come il nostro più affinato e storico senso critico ci permette di superare l'incomprensione della prosa del Boccaccio come prosa pedantesca retorica e monotona, e di riconoscere in essa la coerente e altissima espressione stilistica di un grande mondo poetico, intenso e complesso.

#### 4. *Le opere della vecchiaia*

Si può ben dire che dopo il *Decameron*, e cioè dopo il 1351, la vera forza poetica del Boccaccio si è esaurita e che le preoccupazioni religiose e moralistiche non giovarono certo alla sua arte, la cui vera moralità era proprio nel senso lieto e serio della libertà, della iniziativa, della intelligenza umana. E certo colpisce il fatto che lo stesso Boccaccio abbia potuto persino pensare a bruciare il suo capolavoro, a rinnegare la grande poesia del *Decameron*.

Si trattava evidentemente di un'involuzione dell'uomo che si era portato molto avanti rispetto al suo tempo e che, nella incipiente vecchiaia, viene ripreso (in maniera molto diversa dalla religiosità più profonda e costante del Petrarca) da elementi più vistosi della sua stessa educazione medievale che confluiscono nella sua situazione di stanchezza, di malinconia, di senso della morte vicina.

Già nel *Corbaccio*, scritto poco dopo il capolavoro, si avverte uno spirito più acre e risentito nella stessa violenza della satira contro le donne e l'amore (l'operetta è una vendetta del poeta rifiutato da una bella vedova, il cui mari-

to morto appare a lui in sogno mostrandogli la vera natura dell'abominevole moglie), un che di più angusto e limitato.

Ed essa è comunque l'ultima opera che abbia volontà ed andamento artistici. Ché l'ultima attività del Boccaccio è legata alla sua opera di umanista, al suo impegno di divulgazione della cultura classica (come il *De claris mulieribus*, o «delle donne illustri», le *Genealogiae deorum gentilium*, o «genealogie degli dei pagani», il *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris* che illustra tutti i nomi geografici ritrovabili in opere letterarie, storiche e filosofiche dell'età classica).

Ciò che però sempre risulta anche in queste opere di erudizione (oltre a certo gusto di aneddoti, di piccole storie che richiamano alla vocazione del narratore) è il forte amore ed entusiasmo per la poesia a cui il Boccaccio rimase sempre fedele e che (pur cercandone giustificazioni di carattere allegorico, didascalico e morale) fu per lui soprattutto amore per la libertà fantastica, per la libera invenzione poetica e per la loro libera e naturale aderenza alla complessità e libertà delle vicende e dei casi umani.

Ed è in tal senso che anche la sua appassionata attività di commentatore (fino al canto XVII dell'*Inferno*) e di biografo (*Trattatello in laude di Dante*) del grande poeta della *Commedia* trova il suo centro vitale nel sentimento alto della personalità dantesca come esemplare di personalità poetica, incarnazione di quella poesia che fu la religione più vera del Boccaccio.

L'attività del Boccaccio come studioso di Dante deve essere ricordata anche nella sua qualità di culmine di un lungo lavoro di interpretazione e di studio della *Divina Commedia* nel Trecento. Dai commenti dei figli di Dante (Jacopo e Pietro) a quelli di Graziolo dei Bambaglioli, di Jacopo della Lana, di Francesco da Buti, di Benvenuto da Imola, di Andrea Lancia (l'autore del commento denominato l'Ottimo), lo studio assiduo del grande poema dantesco si svolge durante tutto il secolo, variamente rappresentando tendenze di gusto, istanze filologiche e teologiche del tempo che concorrono in una complessa illuminazione sia del senso letterale sia di quello allegorico e storico del poema: la quale sarà utilizzata dai commentatori moderni, ma che soprattutto storicamente dimostra l'adesione fervida di tanti rappresentanti della cultura trecentesca al capolavoro della poesia medievale, inteso come opera di supremo impegno culturale, morale, filosofico, religioso ed artistico.

Ma, ripeto, il contributo più alto del dantismo trecentesco è certo quello rappresentato dall'attività del Boccaccio il quale, meglio degli altri commentatori, e in forza della sua posizione preumanistica e della sua alta concezione della poesia, seppe lumeggiare più fortemente la grandezza artistica di Dante, la complessità della sua esperienza di lettore ed emulatore dei classici, la funzione poetica dell'allegoria e della teologia, riuscendo insieme, in forza della sua qualità di grande narratore, a far risaltare, in alcune pagine del suo interessante commento, la profondità psicologica e drammatico-narrativa di alcuni grandi episodi poetici della *Commedia*.



## VIII.

### IL TRECENTO MINORE

#### 1. *Motivi preumanistici nella letteratura trecentesca*

Il Petrarca e il Boccaccio, ma soprattutto il Petrarca con la sua opera latina e con la sua attività epistolare (fra corrispondenti effettivi e corrispondenti ideali: gli antichi classici cui spesso egli si rivolge in lettere scritte per illustrare problemi letterari e filologici), promossero fortemente lo sviluppo di un atteggiamento spirituale, culturale e letterario che può chiamarsi preumanistico e in parte addirittura umanistico, dato che i motivi di un rinnovamento dell'antica civiltà in quella moderna, della esemplarità assoluta degli scrittori latini classici, la fiducia nella forza educatrice della letteratura e della forma, gli ideali della gloria e di nuova grandezza costruita sulla tradizione e gloria dell'antica Roma, sono già ben presenti nel Petrarca e circolano (insieme alla pratica di una ricerca dei testi classici e di una loro edizione filologica) fra i numerosi grammatici, dotti e letterati che ebbero appunto rapporti con Petrarca e Boccaccio.

Sia in Toscana, sia nella Provenza, intorno alla corte papale, sia in varie regioni italiane e soprattutto nel Veneto, a Padova, dove già fra il tardo Duecento e la prima metà del Trecento si era creato un fervido centro di interessi preumanistici dominato dalla notevole personalità di Albertino Mussato (1261-1329), che nella sua tragedia in latino *Ecerinis* espresse i suoi ideali di libertà comunale e di opposizione ai tiranni (in quel caso Ezzelino da Romano insidiatore della libertà di Padova), in una analogia con la libertà repubblicana romana e in uno stile che imita le tragedie di Seneca, come nelle sue opere storiche egli dimostra la conoscenza e l'imitazione di Livio e di Sallustio: di autori di quella civiltà classica di cui il Mussato tende a riprendere e rinnovare ideali e forme espressive per dar vita ad una propria visione della vita in cui i più precisi ideali medievali vengono spostandosi verso forme più aperte, umane, mondane, illuminate dall'eccellenza dello stile e della poesia senza le quali la vita appare brutale e rozza.

Tutto il Trecento è percorso da questa corrente di preumanismo così evidente nel Boccaccio e soprattutto nel Petrarca, e che questi più fortemente raccolse in sé e trasmise agli iniziatori più decisi del movimento umanistico, tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento: movimento, fra l'altro, che venne dando sin dall'epoca petrarchesca un nuovo primato culturale e letterario all'Italia di fronte all'iniziativa soprattutto francese nei secoli immediatamente precedenti.

## 2. Poeti minori del Trecento

Ma, mentre l'Umanesimo sarà in sostanza l'elemento dominante e unificatore del secolo successivo, nel Trecento il preumanesimo si svolge entro un contesto più vasto e vario. Anche se la base comune è da ricercare pur sempre nel rigoglio economico e civile della vita comunale e d'altra parte nelle sue difficoltà crescenti e poi nella sua crisi (a Trecento avanzato), quando sorgerà più forte un pessimismo che condurrà all'accettazione delle signorie, ciò avviene con tutta una larga varietà di fasi nel tempo e nello spazio che complica la descrizione di questo secolo e della civiltà letteraria.

È chiaro infatti che la ripresa della poesia didascalica e allegorica (a cui del resto, come abbiamo visto, ritornò anche il Petrarca con i *Trionfi*) costituisce un più forte residuo della cultura medievale rafforzata da quella grandiosa sintesi dantesca della *Commedia* che, da una parte, attrae l'attenzione di numerosi commentatori (che la interpretano alla luce delle varie e successive posizioni culturali, ma con un centrale riconoscimento della grandezza soprattutto scientifica e culturale del poema), dall'altra, stimola la creazione di altri poemi didattici e allegorici. Fra questi si potrà ricordare l'*Acerba* che Francesco Stabili, detto Cecco d'Ascoli (1269-1327), astrologo ed eretico (e come tale fatto bruciare dall'inquisizione domenicana a Firenze), scrisse in aperta polemica con Dante, a cui rimproverava l'eccessivo uso di leggende e miti e contrapponeva una poesia più nudamente scientifica, più direttamente didattica che allegorica, estremo prodotto di una concezione della poesia come pura versificazione di concetti scientifici. O si potranno ricordare il povero e pedestre *Dottrinale* di uno dei figli di Dante, Jacopo, o, ancor più tardo frutto di una arretrata poetica medievale alle soglie del Quattrocento, il *Quadrivregio* del vescovo di Foligno, Federico Frezzi (1346-1416), astrusa ed arida descrizione allegorica di una vicenda di perfezionamento morale e religioso.

Più interessante e vivo, in una specie di limpida e spesso gustosa illustrazione poetica della terra allora conosciuta e particolarmente dell'Italia, è l'incompiuto *Dittamondo* del pisano (ma della grande famiglia di ghibellini fiorentini in esilio) Fazio degli Uberti (1305 circa-1367), il quale a Dante (di cui nel poema di Fazio ritorna anche un'eco del fervore morale e religioso) è legato anche per la sua notevole raccolta di rime che riprendono i modi delle «petrose» dantesche con una minore forza di arte, ma con una loro schiettezza e freschezza sentimentale che non è quella di un puro e semplice imitatore.

## 3. La storiografia

Ci fa assistere anche al passaggio dall'età di Dante e del primissimo Trecento ad una zona più tarda e diversa, specie nella situazione comunale

fiorentina, la successiva considerazione dell'opera cronistica di Dino Compagni e di quella di Giovanni Villani.

Perché la prima (*Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*), dovuta al guelfo bianco Dino Compagni (1255-1324), partecipe autorevole (fu due volte priore) delle tristi vicende che portarono Dante all'esilio, delinea – attraverso l'animo candido e appassionato dello scrittore, attraverso le sue impressioni schiette delle cose, le sue dolenti recriminazioni sulla malvagità degli uomini disonesti, le invocazioni fiduciose alla divina giustizia – una situazione storica dominata da una forte passione di patriottismo cittadino, da una sicura fede religiosa, sicché tutto ciò che avviene di male è dovuto al demonio e agli uomini cattivi, e il bene dipende da Dio, da un essenziale bisogno di ordine universale e comunale che rispecchia, in tono più ingenuo e in un'arte più popolaresca e angusta, ma fresca e risentita, i grandi ideali danteschi e medievali.

La *Cronica* del Compagni tratta della storia fiorentina dal tempo della pace del cardinal Latino, che riconciliava guelfi e ghibellini (1280), fino alla sconfitta della parte bianca e alla discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII (1310). Nella narrazione di queste vicende si scontrano gli elementi che agitano la coscienza dello scrittore: la pressione della tradizione religiosa e morale e la realtà politica e umana. Ne nasce un dramma insanabile, una lacerazione che contiene in sé lo stesso contrasto storico tra il mondo medievale e il nuovo mondo che affiora e nel quale giocano un ruolo spietato gli interessi concreti e contrastanti degli uomini è da questa tensione drammatica che nascono le pagine migliori di questa *Cronica*, che sono quelle in cui l'autore disegna con vigore e brevità le figure principali della storia fiorentina di quegli anni (la figura ambigua dell'avidò Carlo di Valois, l'ingegno malvagio e il carattere violento di Corso Donati) o punta il dito contro la viltà di quei cittadini che non si sono curati del bene pubblico, ingenuamente sperando di salvare se stessi attraverso i torbidi di calamitosi avvenimenti pubblici. In questa condanna il Compagni accomuna così i nemici della parte bianca con quei capi di questa che non si mostrarono all'altezza della situazione per avarizia e viltà.

Mentre la *Cronaca fiorentina* di Giovanni Villani (continuata dopo la sua morte, nel 1348, dal fratello Matteo e dal figlio di questo, Filippo, sino agli inizi del nuovo secolo) ben segna il passaggio ad una concezione storica e politica in certo modo più moderna (anche se nella parte iniziale il richiamo alla torre di Babele e poi ai miti dell'origine di Fiesole e di Firenze danno all'opera un'aria arcaica) in quanto, attenuata la passione morale e civile di Dino, prevale una nuova attenzione ai fattori economici della storia e allo sfondo europeo in cui si muovono i nuovi stati sempre più indipendenti da Impero e Chiesa. Ne risulta una prosa più fredda e arida, ma anche un interesse storico maggiore che è l'indice di una civiltà più concreta e pratica, meno utopistica, e ancorata ad un chiaro prevalere degli elementi di una borghesia mercantile, fiorente per i suoi traffici, aliena da sogni troppo

ardui, anche se non priva di un suo orgoglio e di una sua volontà di nobilitazione attraverso la cultura e l'arte.

Questo accade principalmente quando le vicende narrate dal Villani si fanno a lui contemporanee. Cadono allora tutti i vecchi miti e i luoghi comuni ch'egli ha ereditato dalla tradizione cronachistica e storiografica medievale e si fanno avanti le concrete indicazioni sulle situazioni politiche, dominate e regolate dagli interessi economici della grossa borghesia cittadina, che si lega al partito guelfo e angioino in ascesa in Italia e in Europa. Ma il Villani mostra anche una chiara coscienza della complessità delle vicende storiche che viene narrando: così, accanto alla delineazione di avvenimenti politici, di guerre, di fatti economici, dei grandi affari europei, non tralascia di dire di figure dei grandi uomini del tempo, come Dante; dà conto delle magistrature fiorentine nel loro acquistare o perdere autorità; registra i dati dell'amministrazione del pubblico danaro, concretamente avvicinandosi ad un tipo di storiografia obbiettiva, tessuta piuttosto di fatti e di interpretazioni di essi che non di passioni civili e morali.

E, abbandonando il campo della cronaca (in cui, fuori di Firenze, si dovrà ricordare, come singolare documento di un'arte violenta e robusta, la cronaca anonima in volgare romanesco che si accentra nella narrazione della vita avventurosa e della squallida morte di Cola di Rienzo; o invece a Firenze qualche cronaca di viaggi, come il *Viaggio in Terrasanta*, lucido e preciso di particolari concernenti i mezzi tecnici del viaggio, gli usi e i costumi di popoli lontani, la descrizione di luoghi famosi o di città, di Lionardo Frescobaldi), tale forma di nobilitazione attraverso la letteratura meglio si capirà se ci riferiamo, su di un piano altissimo, al *Decameron*, e, su di un piano minore, ma storicamente ben interessante, ad altre opere di novellistica trecentesca che appaiono appunto come il commento e l'adornamento narrativo e piacevole della vita trecentesca nei suoi valori medi e nel più largo ambito del popolo «grasso» e «minuto», e cioè dei vari strati della borghesia.

#### 4. *La novellistica minore*

E ciò tanto meglio si potrà vedere, misurando insieme implicitamente le stesse differenze che corrono con il grande *Decameron*, più che in altri novellieri trecenteschi toscani (come il *Pecorone* attribuito a un non ben precisato Ser Giovanni Fiorentino o come le novelle del lucchese Giovanni Sercambi), nel *Trecentonovelle* (ma a noi ne restano 223) del fiorentino Franco Sacchetti (1330-1400) che è certo la personalità più rilevante nel quadro della letteratura fiorentina del secondo Trecento.

Nato fuori di Firenze, a Ragusa in Dalmazia, ma da vecchia famiglia fiorentina guelfa, il Sacchetti è anche professionalmente un tipico rappresentante della borghesia mercantile fiorentina, dotato di esperienza vasta anche a causa dei suoi numerosi viaggi, e d'altra parte partecipe attivo alla vita

politica del comune, in cui ricoprí vari uffici pubblici prendendo posizione a favore di una democrazia basata sul potere del ceto medio e contro i tentativi di un dominio oligarchico e contro quelli (culminati nel tumulto dei Ciompi del 1378) di prevalenza della plebe.

A questa posizione politica di equilibrio borghese corrispondono nel Sacchetti generali ideali di buon senso e di una seria, ma poco profonda moralità e religiosità che, nella sua attività letteraria, si rispecchiano piú che nella produzione giovanile, piú libera, estrosa e piacevole (dalle ottave scherzose della *Battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie* alle rime per musica di particolare freschezza, come la celebre *O vaghe montanine pastorelle*), in quella dell'età matura e della vecchiaia: prima nelle *Sposizioni di vangeli*, serie di riflessioni e appunti morali sulla base di esperienze e casi di vita quotidiana, poi nelle rime morali e polemiche piú legate alla cronaca cittadina, infine nel suo capolavoro, il *Trecentonovelle*.

Inutile ed errato sarebbe cercare in questo la complessità e la poesia di un Boccaccio, tanto piú angusto è l'ambito della cultura (egli stesso si definiva «uomo discolo e grosso») e della personalità del Sacchetti. Ma a questi limiti corrispondono la consapevolezza dello scrittore rivolto ad un pubblico medio e poco esigente, e l'equilibrio di una posizione piú cronachistica e piacevole: donde il prevalere della beffa e delle gustose trovate, dell'aneddoto e della caricatura di personaggi semplici e sciocchi a cui si contrappone il buon senso e il sorriso, cosí come una saggezza pratica e ragionevole viene contrapposta ad una visione della realtà tutt'altro che priva di tinte fosche nella consapevolezza della difficile situazione del tempo (corruzione di ecclesiastici e uomini della legge, guerre e divisioni nell'Italia esposta alle soldatesche di ventura e alla cupidigia di tiranni) che suscita anche sarcasmo e sdegno.

In questa prospettiva l'arte del Sacchetti, che accorda moralità e gusto realistico, si precisa nella felicità delle trovate e dei motti, delle invenzioni di situazioni narrative aneddotiche, nei ritratti e bozzetti, secondo una inclinazione che si ritroverà spesso in certa arte narrativa toscana di varie epoche.

## 5. *I romanzi cavallereschi*

Il piacere del narrare che è particolarmente forte nella Toscana comunale non si attua solo nella novellistica ed anzi si espande con maggiore abbondanza nei cantari e nei romanzi cavallereschi che hanno piú diretta e vasta diffusione negli strati inferiori della complessa, ma assai aperta società trecentesca (fra piccola borghesia di artigiani e vera e propria plebe cittadina e contadina): una società in cui le distinzioni di classe sono in realtà meno rigide e permettono una circolazione di cultura molto vasta e diffusa, mentre elementi popolari sono presenti anche nella letteratura piú illustre, dando in qualche modo ragione al Giordani che nel Trecento vedeva non solo l'epoca

di un'aurea purezza linguistica, ma anche l'epoca in cui più forte e genuino era stato il contatto fra scrittori e popolo. Così come, per stare al giudizio poetico di un altro grande ammiratore del Trecento, il Carducci, non si può certo negare la fertile vitalità letteraria di un'epoca, non tutta libera e avventurosa com'egli la chiamò, ma certo fortemente attiva di vicende e di vita politica pur fra i lamenti degli esuli e la sensazione crescente del decadere dell'istituzione comunale.

Quella dei romanzi cavallereschi era una tradizione ben viva già nel secolo precedente, ma nel Trecento essa si impose soprattutto mercé l'attività copiosa del cantastorie Andrea de' Mengabotti di Barberino in Val d'Elsa (morto nel terzo decennio del secolo seguente), i cui romanzi in prosa, prolissi, monotoni, ma adatti alle lunghe e replicate letture di un pubblico avido più di fatti che di arte (*I reali di Francia*, *Il Guerrin meschino* ecc.), ebbero una diffusione popolare e contadina che è giunta almeno sino all'Ottocento.

D'altra parte i cantari in ottava rima, in gran parte anonimi e di varia lunghezza (i più lunghi più adatti alla lettura, i più brevi alla recitazione nelle piazze da parte dei canterini o cantimbanchi), offrono insieme un forte nutrimento alla fantasia di un vasto pubblico di lettori e ascoltatori (e nella vasta produzione non mancano cantari più poeticamente vivi fra il patetico e il fiabesco: come la *Donna del Verga* o il *Liombruno*) e interessano anche dei veri letterati come il Boccaccio, che nei poemetti e romanzi riprese e portò a condizione di arte più elevata la materia narrativa ricca e fresca di alcuni cantari.

Né gli stessi cantari che riprendono la materia epica antica o carolingia o bretone sono prodotti isolati in questa larga zona più popolare, perché in versi facili, poco elaborati, a tutti comprensibili, sono spesso narrate cronache e storie cittadine, o rappresentate scene della minuta vita di ogni giorno.

E a volte lo stesso autore si esercita in questi vari temi, come fece soprattutto quel singolare scrittore fiorentino, Antonio Pucci (1310-1388), che, per il suo stesso impiego di campanaro e banditore del comune, ben rappresenta quel tipo di popolano trecentesco strettamente legato alla vita comunale e attento alle vicende e alle esigenze cittadine che egli commenta nei suoi componimenti semplici, aneddotici, ma efficaci e schietti. Così rispone in versi la cronaca del Villani (il *Centiloquio*), canta la guerra dei fiorentini contro Pisa, scrive cantari di argomento cavalleresco e leggendario (Brito di Bretagna, Madonna Lionessa ecc.), esalta con affetto la vita popolare fiorentina quale si svolgeva nel mercato (*Proprietà di mercato vecchio*).

## 6. La letteratura religiosa

Si tratta di una letteratura popolare, mai priva di una sua moralità di buon senso, di praticità, di ragionevolezza e di religiosità: insomma di un suo intento ammaestrativo. E da questo punto di vista ad essa si può ricollegare, su

questo vasto piano di destinazione popolare o anche non popolare e di intenti pratici e morali prevalenti, la vasta e importante letteratura religiosa che è parte così notevole della letteratura trecentesca e corrisponde ad un elemento intenso, e a suo modo più libero e spontaneo (la vita spirituale è ancora tutta interamente inclusa nell'ambito della religione anche se spesso in forme eretiche e ribelli alla disciplina ecclesiastica), della ricca vita del tempo.

Accanto ai volgarizzamenti da testi latini, che testimoniano di questa esigenza e volontà di diffusione più vasta e popolare (e fra questi volgarizzamenti sono particolarmente importanti, per lo spirito religioso e la sua espressione in una prosa semplice e viva, gli anonimi *Fioretti di San Francesco* e le *Vite dei Santi padri* di Domenico Cavalca), la letteratura religiosa è soprattutto fatta di resoconti e compendi di prediche effettivamente tenute nelle chiese e nelle piazze (quelle lucide e semplici del domenicano Giordano da Pisa o quelle del domenicano fiorentino Jacopo Passavanti, morto nel 1357, raccolte nello *Specchio di vera penitenza*, potenti e drammatiche, capaci di alti esiti narrativi, anche se in funzione ammaestrativa, come il celebre racconto del carbonaio di Niversa che richiama la novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti) o di narrazioni di vite esemplari e di vicende di religiosi (fra le quali spicca per intimità e drammaticità senza retorica la *Storia di fra Michele minorita*, che narra la cattura, il processo e la morte sul rogo di un fraticello fedele alla più rigida regola francescana e avversario strenuo della potenza politica ed economica del clero e del papato), o di lettere e trattati mistici.

Lettere che esprimono un'intensa vita ed esperienza religiosa scrisse il beato Giovanni Colombini (1304-1363) di Siena, fondatore dell'ordine dei Gesuati. E lettere ardenti ed eloquenti, in cui un misticismo sofferto e tormentoso, esposto come dottrina nel *Dialogo della divina provvidenza*, si traduce attraverso immagini infuocate e robuste e spesso anche complicate e baroccheggianti, scrisse la grande santa senese Caterina Benincasa (1347-1380), che bruciò la sua breve vita in una febbre di attività e di sacrificio per il rinnovamento della chiesa corrotta, per il ritorno dei papi da Avignone a Roma, per la salvezza di quelle anime peccatrici, che più stimolano anche la sua tenerezza, il suo vivo sentimento delle concrete persone: come avviene nel caso della celebre lettera sulla morte di Niccolò di Tuldo, condannato a torto e tuttavia persuaso da Caterina al perdono e all'accettazione della volontà divina.

Né mancano di un intento pratico e pio e d'altra parte di una volontà di spettacolo quelle laudi drammatiche che si diffondono nel Trecento dall'Umbria agli Abruzzi, alla Toscana, dove nel secolo seguente esse saranno sostituite dalle più teatrali rappresentazioni sacre.

Si può facilmente vedere che la letteratura di cui abbiamo parlato è quasi tutta toscana e toscani (o di una regione limitrofa come l'Umbria nella sua zona perugina) sono anche la maggior parte dei poeti lirici, mentre quelli che appartengono ad altre parti d'Italia (Emilia o Veneto) riconoscono di

fatto l'egemonia della lirica e della lingua letteraria toscana sia nella linea di tipo stilnovistico (in cui eccelse la figura del fiorentino Sennuccio del Bene), sia in quella borghese-realistica in cui si sono già ricordati il fiorentino Pieraccio Tedaldi, il lucchese Pietro de' Faitinelli, il senese Bindo Bonichi e i piú notevoli perugini Neri Moscoli, Cecco Nuccoli e Marino Ceccoli.

Poeti, questi ricordati, che vivono nelle condizioni della vita comunale, magari risentendone con dolore le difficoltà e la crisi. Invece, specie nel Nord Italia, nella seconda metà del secolo, quando piú chiara si profila l'istituzione delle signorie, si viene insieme precisando un tipo di poeta cortigiano sradicato da una vera vita cittadina e politica, disposto ad una poesia d'occasione, come è il caso di Antonio da Ferrara e di Francesco di Vannozzo.

## IX.

### L'UMANESIMO

#### 1. *Umanesimo e Rinascimento*

Il Quattrocento trova il suo centro animatore nell'Umanesimo e si può schematicamente dividere in una prima parte del secolo in cui l'elaborazione della nuova visione della vita, delle nuove idee, della nuova filologia, storiografia, pedagogia, poetica impegna ed assorbe le forze degli uomini di cultura, e in una seconda parte in cui più sicuramente la letteratura esprime ed esalta poeticamente la nuova concezione umanistica ed apre la via all'epoca del primo Cinquecento che tradizionalmente viene denominata Rinascimento.

E l'epoca rinascimentale riprenderà e rinnoverà gli ideali umanistici con una tanto maggiore pienezza e concretezza creativa, con un nuovo slancio di idealizzazione e di armonia e con un nuovo approfondimento di pensiero e di esperienza della realtà, superando certi pericoli di evasione, di sogno idillico e letterario che possono riscontrarsi nella letteratura del tardo Quattrocento e insieme maturando una nuova crisi dei propri valori che verrà dispiegandosi nel pieno del Cinquecento, nella civiltà del manierismo e della Controriforma.

Quanto all'inizio della vera e propria epoca umanistica sarà bene ricordare che, se noi abbiamo parlato più volte per Petrarca e Boccaccio, e magari per certi ambienti veneti, di preumanesimo, questo stesso termine voleva indicare non una facile e intera continuità fra Trecento e Quattrocento, fra epoca medievale nel suo declino e Umanesimo nel suo inizio, ma un preannuncio di elementi che non trovavano ancora un loro circolare equilibrio a causa della resistenza di elementi della civiltà e della mentalità medievale in crisi.

Ora, quegli elementi trovano una loro giustificazione più intera ed organica, un loro principio animatore centrale e fondamentale solo nel Quattrocento e nella visione umanistica della vita, nella chiara coscienza umanistica di rappresentare una nuova concezione e prospettiva valida e organica come era stata, in altra direzione, quella medievale, dominata da una centrale concezione trascendente della vita, mentre l'epoca umanistica è dominata da una centrale valutazione positiva delle forze dell'uomo e della sua esistenza terrena.

Non occorrerà certo (secondo idee critiche e storiche ormai superate)

istituire un duro e antistorico contrasto, a bianco e nero, fra un Medioevo oscuro e rozzo e un Umanesimo tutto luminoso e fervido di vita e di arte. Ché abbiamo già visto nei capitoli precedenti quanta vita culturale e letteraria abbia riempito i secoli ancora medievali del Duecento e del Trecento. Ma la valutazione positiva e storica dell'epoca medievale-comunale non esclude la possibilità e la necessità di una distinzione fra le direzioni ideali e culturali, letterarie di quell'epoca e quelle della nuova civiltà umanistica.

## 2. *Umanesimo e studio dei classici*

Quali sono i centri animatori, le idee nuove del Quattrocento umanistico? In primo piano si presenta vistosamente quella volontà di riscoperta e di ripresa della lezione esemplare del mondo classico, della civiltà e perfezione umana e artistica degli antichi greci e latini, che, già apparsa nella complicata e tormentata prospettiva del Petrarca, si fa, nel Quattrocento, dominante e diffusa in ogni aspetto più notevole e significativo della cultura e della letteratura del tempo, insinuandosi quasi sempre persino nelle zone più attardate e ancora in parte legate alla civiltà trecentesca.

L'antica civiltà e l'antica letteratura si presentano agli occhi dei letterati e degli umanisti come un mondo storico e ideale di altissima perfezione a cui essi vogliono riavvicinarsi con amore e con studio, riprendendone e imitando l'esempio, le direttive ideali, i metodi pedagogici e morali, le forme di espressione e di linguaggio letterario.

Per attuare tutto ciò occorre anzitutto ricercare e ritrovare testi classici andati perduti e dispersi. Donde quella attività di esplorazione nelle biblioteche dei monasteri già iniziata dal Petrarca, e che porterà a tante scoperte salutate con entusiasmo dal mondo culturale umanistico. Occorre ristabilire la lezione precisa di quei testi, studiarli e comprenderne il retto significato, commentarli e inquadrarli nella cultura del loro tempo.

E si formava così quell'agguerrita filologia umanistica che comporta insieme lo sviluppo di una coscienza critica e storica ben diversa dall'atteggiamento della cultura medievale che, considerando i classici antichi, a sua conoscenza, in funzione del loro immaginato preannuncio delle virtù cristiane e subordinandoli alle proprie diverse esigenze religiose e morali, meno sentiva il bisogno di conoscerli e interpretarli nella loro storica e artistica realtà.

E, a sua volta, questo studio dei classici alimentava e rafforzava negli umanisti una tendenza sempre più forte ad una visione della vita ben diversa da quella medievale, dominata dal primato della religione, della teologia, di un mondo ultraterreno, di fronte al quale la vita terrena appariva sostanzialmente disprezzabile o valutabile solo come esercizio di virtù religiose in vista della conquista della beatitudine celeste.

La visione umanistica della vita si volgeva invece a valori più mondani ed umani e, anche quando non rinnegava valori religiosi e virtù cristiane, mira-

va a fonderli con quelli piú umani e mondani in un processo di spiritualizzazione che non escludeva mai la radice essenziale della dignità e complessità dell'uomo, della sua volontà e capacità di agire e di conoscere, di muoversi nel mondo della natura di cui l'uomo vuole comprendere le leggi, come vuole, ancor piú, comprendere le leggi della natura umana e della storia umana senza risolverle nel puro e semplice volere divino.

Ho detto sopra che lo studio dei classici alimentava e rafforzava tale visione della vita negli umanisti. E infatti essi anche in questo studio, nella loro cura filologica, nelle stesse forme di imitazione e di emulazione dei classici in direzione espressiva e letteraria, riconoscevano una sostanza di educazione dell'uomo, un modo della sua formazione morale e culturale intera: donde il nome stesso di umanesimo che deriva da quelle «*humanae litterae*» di cui gli umanisti parlavano come appunto di uno studio atto alla formazione dell'uomo, contrapponendolo allo studio pedantesco e vuoto, alla conoscenza di verità astratte ed inutili, alla scolastica medievale sillogistica e schematica.

Cosí, soprattutto, deve essere ben chiaro che la riscoperta e lo studio dei classici non furono la *causa* meccanica dell'umanesimo, né questo fu una semplice e assurda *restaurazione* del mondo antico. Ché lo stesso rivolgersi al mondo classico era motivato da un piú profondo moto storico e culturale, le cui prime radici si affondano nella crisi stessa della civiltà medievale, nell'insoddisfazione delle nuove generazioni di fronte ai valori, ai metodi, alla visione della vita che avevano dominato in quella, nell'aspirazione e nella tensione crescente a una concezione piú terrena ed umana, ad una nuova presenza ed efficienza dell'uomo e delle sue forze nella storia, ad una affermazione della sua intelligenza e della sua ragione, come capaci di intendere e agire in una vita non piú concepita come breve passaggio alla vera vita dell'oltretomba, ma sentita nella sua complessa e pur non incomprensibile realtà.

E cosí l'incontro con i valori del mondo classico e il rafforzamento e affinamento che tale incontro forniva al nuovo pensiero, al nuovo atteggiamento di fronte alla vita, presuppongono una volontà e un'aspirazione formatesi nella crisi del Medioevo e senza di cui l'Umanesimo apparirebbe come un movimento archeologico, pedantesco, e non come quel potente e rivoluzionario momento della storia su cui si appoggia tutto lo sviluppo della civiltà moderna, incentrata in un crescente, anche se tortuoso e complesso, moto di affermazione della centralità dell'uomo, della sua forza di conoscenza e di azione entro la realtà, sempre piú indagata e conosciuta nelle sue leggi e messa in rapporto con la storia e la civiltà umana.

Né dovrà dimenticarsi come questo eccezionale avvio della civiltà moderna non sia stato un astratto prodotto intellettuale, ma abbia tradotto in termini di cultura, di filosofia, di pedagogia, di letteratura, un rivolgimento profondo di tutte le condizioni politiche, sociali ed economiche della storia fra Trecento e Quattrocento, specialmente in Italia dove l'Umanesimo ha

la sua maggiore forza e si manifesta con un chiaro anticipo rispetto alle sue manifestazioni in altre nazioni europee.

Il logoramento degli ideali universalistici e metafisici della filosofia medievale corrisponde al pratico decadere della forza politica dell'Impero e della Chiesa, come l'esaltazione delle energie individuali, delle forti personalità, corrisponde al disgregarsi della forza politica dei comuni, all'affermarsi delle signorie e degli stati principeschi, al particolarismo e all'individualismo che prevalgono sul senso piú collettivo e comunitario della vita politica medievale.

### 3. *Il pensiero umanistico*

I grandi temi umanistici della dignità e della potenza umana, riscattate dalla svalutazione della filosofia medievale scolastica, che subordinava la filosofia alla teologia e l'esistenza terrena e le facoltà dell'uomo alla loro destinazione di preparazione alla vita ultraterrena e alla visione di Dio, innalzando così l'atteggiamento ascetico e contemplativo al di sopra di quello razionale ed attivo, trovano vasta espressione nella rinnovata meditazione filosofica del Quattrocento e specialmente nell'ambiente speculativo fiorentino. In questo, già nella prima metà del secolo, spicca il trattato *De dignitate et excellentia hominis* di Giannotto Manetti (1396-1450) che, in polemica con la trattatistica medievale, afferma ed esalta appunto la dignità e l'eccellenza dell'uomo, presentato come un «dio mortale», destinato all'immortalità celeste, ma già, nella sua vita terrena, capace di crearsi, con le proprie forze intellettuali, un regno mondano a suo modo già perfetto.

Poi, nella seconda metà del secolo, la sempre piú sicura conoscenza della filosofia greca (agevolata dalla presenza in Italia di dotti bizantini esuli a causa della conquista turca di Costantinopoli) offre ai pensatori fiorentini l'appoggio del pensiero di Platone. E questo filosofo viene contrapposto ad Aristotele maestro della scolastica medievale, ed esso (amato anche per la sua grandezza di scrittore e di creatore di splendidi miti filosofico-poetici) permette ai nuovi pensatori di dare alle proprie esigenze umanistiche uno slancio ideale piú alto, una prospettiva di nuova religiosità in cui le stesse persistenti istanze cristiane venivano tradotte in forme nuove di religione naturale, comune a tutti gli uomini, incentrata nella tendenza dell'anima umana ad innalzarsi progressivamente e per sua forza dalla conoscenza attiva della natura e del mondo a quella di Dio, a cui l'uomo si assimila già nella sua ricerca mondana di gloria, di eternità delle sue opere, nell'esercizio della sua intelligenza.

Che è, in sintesi, la posizione del neoplatonismo fiorentino e del suo maggior rappresentante: quel Marsilio Ficino (1433-1499) che fondò e animò l'«accademia platonica» fiorentina e fu autore di opere, come la *Theologia platonica*, essenziali nella formazione di un pensiero che permea di sé

la cultura umanistica matura e che, mentre prepara le basi della componente platonica e idealistica del Rinascimento, come vedremo a suo tempo, opera già attivamente nella diffusione di idee ed atteggiamenti spirituali e intellettuali propagati nell'ambiente letterario del tempo da altri scrittori piú direttamente preoccupati di una traduzione letteraria di quelle. Come è il caso di Cristoforo Landino (1424-1498), importante sí per trattati piú chiaramente filosofici (le *Disputationes camaldolenses* che celebrano l'uomo come equilibrio di facoltà attive e contemplative, come dominatore della natura e della fortuna e anello essenziale fra il mondo materiale e quello divino), ma piú ancora per opere critiche, come il commento alla *Divina Commedia*, in cui le idee neoplatoniche divengono elementi di una poetica e di un gusto che danno alla poesia il valore di una rivelazione bella e sensibile di ideali perfetti ed eterni e degli elementi divini che sono nell'uomo e a cui l'uomo tende senza rinnegare asceticamente la sua umanità ed anzi esaltandola come già disposta ad una ascesa alla bellezza perfetta e immortale.

Ed anche Pico della Mirandola (1463-1494), il famoso giovane principe emiliano che in Firenze completò il suo pensiero (già arricchito di varie esperienze culturali nelle università europee), in un contatto originale e personalissimo con l'ambiente fiorentino, pur cercando una piú vasta e ambiziosa sintesi di platonismo e aristotelismo, di civiltà occidentale e di civiltà orientale (grazie alle sue prodigiose conoscenze anche della cultura araba ed ebraica), trovò il centro della sua filosofia pur sempre nella rivendicazione dei diritti del pensiero umano, della potenza creatrice dell'uomo, concepito (soprattutto nel trattato *De hominis dignitate*) come sintesi di tutto il creato, come «microcosmo» capace di conoscere il mondo terreno e il mondo divino, come libero artefice della propria sorte.

Il motivo centrale e fondamentale del pensiero umanistico è dunque quello della dignità e della libertà dell'uomo, sentito con appassionato entusiasmo anche quando le basi filosofiche differiscono (come nel caso di Pico rispetto a Ficino e Landino), anche quando piú forte è l'esigenza di non perdere gli elementi cristiani e religiosi.

Da questo motivo centrale derivano direttamente anche le nuove tendenze dell'educazione consolidate nella prassi pedagogica di educatori e creatori di scuole di fanciulli e di adolescenti, come Vittorino da Feltre (1373-1446), il quale nella sua «casa gioiosa» a Mantova concretamente attuò un tipo di educazione mirante allo sviluppo armonico ed intero delle energie spirituali e fisiche, della piena «humanitas» dei suoi discepoli, associando insieme alla lettura dei classici e allo studio della filosofia antica lo studio delle scienze, l'esercizio della musica e della ginnastica, la pratica di una convivenza serena e seria.

Da quanto si è detto può capirsi come l'Umanesimo non rappresenti un netto rifiuto di ogni istanza e fede religiosa e magari una specie di moderno «paganesimo», privo di ogni elemento cristiano.

È certamente sbagliato ridurre l'Umanesimo in una prospettiva «pagana» e addirittura anticristiana ipervalutando certe manifestazioni di particolari

circoli e personalità umanistiche che riprendono magari la datazione «ab urbe condita» o parlano di Dio come padre degli dei e Giove massimo (che più spesso è soprattutto un aspetto del loro esasperato classicismo e del loro travestimento classico del mondo contemporaneo) o ipervalutando il significato di aspetti viziosi del costume di alcuni umanisti.

Ma è anche errato fare dell'Umanesimo solo una forma di fusione fra elementi della spiritualità classica ed elementi di quella cristiana e di una subordinazione dei primi alla spinta fondamentale dei secondi, disconoscendo la novità rivoluzionaria dello spirito critico del razionalismo e del naturalismo dell'Umanesimo e ipervalutando l'ossequio degli umanisti alla Chiesa e la loro pratica della religione tradizionale.

Sta di fatto che all'interno del complesso movimento si trovano correnti e personalità di diversa direzione e di diversa interpretazione delle nuove istanze e che la qualifica di «umanesimo cristiano» pertiene direttamente solo a personalità che pongono l'accento fondamentale sull'elemento religioso cristiano e a volte polemizzano con gli aspetti troppo mondani, con l'eccessivo valore dato all'arte, da loro riscontrati nel prevalente indirizzo della cultura dell'epoca. Come sarà il caso del frate agostiniano Luigi Marsili, del cardinale Giovanni Dominici, del monaco camaldolese Ambrogio Traversari, o di Tommaso Parentucelli di Sarzana, che divenne papa col nome di Niccolò V.

Ma, mentre questi stessi uomini collaborano all'attività filologica, al gusto della rinnovata bellezza antica (e proprio Niccolò V sarà promotore attivo della nuova civiltà artistica e letteraria a Roma, iniziando il mecenatismo della corte papale), nel più generale movimento umanistico gli stessi elementi religiosi vengono sostanzialmente vissuti in una prospettiva molto diversa da quella medievale, con una diversa e più positiva valutazione della vita terrena, con una diversa impostazione filosofica che si allontana da quella scolastica tomistico-aristotelica, e con una sostanziale, anche se variamente intensa, insistenza sui grandi temi umanistici della dignità e libertà dell'uomo.

Così, pur notando subito che in ambito umanistico manca ancora la decisione ardita che sarà caratteristica di più avanzate posizioni rinascimentali, ciò che preme rilevare è il fatto che la civiltà umanistica, nel suo insieme, si fonda su elementi effettivamente nuovi e preparatori della civiltà moderna.

E perciò occorrerà guardarsi anche da certi eccessivi atteggiamenti di svalutazione dell'Umanesimo come momento intimamente reazionario e conservatore, perdendo di vista il filo rosso della sua rivolta antiscolistica e antimedievale, della sua prevalente considerazione della realtà mondana e soprattutto umana, della sua preoccupazione per la vita degli uomini, per la loro civiltà, per le loro espressioni culturali e artistiche.

Alla storia del passato non si può chiedere una risposta uguale alla nostra contemporanea e meglio giova comprenderne gli elementi positivi di rinnovamento senza i quali le nostre stesse posizioni attuali non si sarebbero formate e maturate.

E così, se l'Umanesimo ha chiari limiti di prudenza e di compromesso, ciò che più conta è l'elemento di novità e di apertura che entro quei limiti pur si afferma e si esprime.

#### *4. Il costume degli Umanisti*

Ugualmente sarà errato considerare sotto una luce tutta negativa, e con un rigido paragone con concezioni maturate tanto più tardi, dal Settecento in poi, il costume, il modo di vita, la concezione del letterato e della sua funzione quali si manifestarono (e con indubbe varietà) nell'epoca umanistica.

Certo il mecenatismo, con cui i principi proteggevano e utilizzavano la nuova cultura e letteratura anche a vantaggio del proprio prestigio e della propria organizzazione politica, centralistica e assolutistica, e l'accettazione di quello da parte dei letterati e degli uomini di cultura dell'Umanesimo (specie nella seconda parte del secolo quando si consuma per ragioni storiche l'Umanesimo civile del primo Quattrocento di cui poi parleremo), appaiono a noi elementi di un costume inaccettabile e magari ripugnante e immorale fino al caso estremo di letterati che, come Francesco Filelfo di Tolentino (vissuto alla corte dei Visconti e degli Sforza a Milano, e autore di un poema latino encomiastico in onore degli Sforza), fecero della loro cultura e della loro abilità di scrittori uno strumento di guadagno e di onori e avvilirono la professione letteraria svuotandola di ogni significato morale e ideale al servizio del proprio tornaconto più meschino, adulando principi generosi o ricattando e minacciando principi avari.

E certo tale pratica e concezione del letterato sarà inizio di una lunga tradizione italiana interamente rotta da nuove e più profonde istanze letterarie-morali solo nell'epoca illuministica e preromantica (e soprattutto, con diversità che allora indicheremo, dal Parini e dall'Alfieri) e preparerà quella figura mai interamente scomparsa del «letterato» qualunque e indifferente alle sorti della nazione e dell'umanità, pronto a mettersi al servizio dei potenti e delle classi dominanti, considerandosi responsabile solo dell'eleganza e perfezione dei suoi prodotti letterari, mantenuti in clima di rarefatta e aristocratica distanza dagli impegni morali e sociali e dalla interpretazione dei bisogni e delle esigenze della storia concreta della propria epoca.

Ma (a parte il fatto che, come dicevo, tale pericolo si consolida soprattutto nella fase più matura della civiltà delle signorie e dei principati del secondo Quattrocento, e che non mancano casi e figure assai diversi da quello del Filelfo, anche là dove si tratti di letterati «protetti» dalle corti e dai principi) l'importanza positiva dell'Umanesimo non può essere negata solo da questo punto di vista, che ha pure un suo nocciolo di positività quando si pensi che nell'esasperata valorizzazione della sola responsabilità letteraria ed artistica pur si traduceva un importante elemento della civiltà umanistica; quell'esigenza del compiuto possesso tecnico dello stile per cui l'arte superava la sua

funzione pedagogica medievale e, seppur con chiari pericoli di edonismo e di formalismo, affermava una sua particolare dignità e autonomia.

Né in concreto la posizione cortigiana di un Poliziano o di un Pulci priverà la loro poesia di ragioni personali e storiche pur genuine e importanti.

##### *5. Esaltazione della vita e sentimento della sua caducità*

Un altro punto da chiarire bene in questa presentazione generale della spiritualità del Quattrocento umanistico è l'incontro fra il valore nuovo dato alla vita terrena e il sentimento della sua brevità e caducità, che non manca davvero in una civiltà mal rappresentabile solo come epoca spensierata e godereccia.

E del resto se in Italia vi è pure un lungo periodo di pace nella seconda metà del secolo, dalla pace di Lodi del 1454 alla calata di Carlo VIII nel 1494, nella vita delle città e degli stati non mancano avvenimenti luttuosi, congiure e dure repressioni, lotte di famiglie potenti per la conquista del potere, minacce di invasione da parte dei Turchi (i quali nel 1480 compirono uno sbarco nella penisola salentina e fecero un'orribile strage della popolazione di Otranto), e quelle epidemie paurose di peste che più volte infierirono in varie città e regioni italiane.

E tuttavia, come vedremo, nella concreta poesia di scrittori come il Poliziano o Lorenzo de' Medici, il sentimento della caducità e della morte non suscita tanto nello spirito del tempo una risonanza drammatica quanto un sentimento di malinconia che aggiunge una sfumatura pensosa al predominante tono di vitalità, di eleganza e di armonica bellezza, o che stimola, per contrasto, un più forte bisogno di fruizione e di godimento di beni caduchi, di breve durata, e perciò tanto più desiderati ed esaltati. La bellezza, la gioventù, la primavera, divengono così concreti simboli di una vita a cui manca la sicurezza persuasa di una continuazione oltretterrena, e che gli uomini del Quattrocento sentono di dover perciò affrettarsi ad affermare e godere prima della inevitabile insidia del tempo, della vecchiaia, della morte.

I famosi versi di Lorenzo il Magnifico vanno così intesi come espressione più scoperta di un sentimento centrale della matura spiritualità quattrocentesca, anche se la letizia che essi invocano con così balda impetuosità si realizza in forme varie e complesse di saggezza, di serietà laboriosa, di affermazione di un equilibrio armonioso nella concezione filosofica, nella attività politica, nell'esercizio dell'arte e della letteratura, e non si riduce a un godimento puramente sensuale e volgare.

Quant'è bella giovinezza  
che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto sia.  
Di doman non v'è certezza.

## 6. Firenze e l'Umanesimo civile di primo Quattrocento

Si dovrà dire ancora che l'Umanesimo, in una sua prima fase, si manifesta in forme che respingono tanto più chiaramente una sua definizione in termini di pura letteratura, senza impegni etico-politici e solo in funzione di una civiltà cortigiana e mecenatesca.

Ché anzi, a guardare soprattutto al centro più vivo e precoce della nuova cultura umanistica, Firenze, ma anche considerando il centro culturale veneziano dominato dalla figura di umanisti seriamente impegnati nella vita civile della loro repubblica, come Francesco ed Ermolao Barbaro, ben si può giungere a quella indicazione di un primo umanesimo «civile» che serve insieme a scandire un ritmo di svolgimento della storia dell'Umanesimo e a precisare un primo periodo umanistico nel quale più intensamente si associano preoccupazioni letterarie e culturali e impegni morali e civili, in un'attività fervida di scoperta e studio dei classici, di impostazione di nuovi metodi filologici e critici, di ricerca di un linguaggio latino più puro e classico di quello medievale (ma insieme adatto a esprimere sentimenti e idee moderne), di esaltazione e difesa di nuovi ideali più umani e terreni, di esercizio epistolare privato e pubblico legato all'attività diplomatica e di governo della repubblica fiorentina, di storiografia e di eloquenza ispirate alla illustrazione e difesa della gloriosa storia di Firenze e della sua attuale indipendenza, libertà e resistenza alle pressioni esterne di altri Stati italiani e alle minacce interne di forze miranti alla instaurazione di una signoria.

Non per nulla i due maggiori rappresentanti di questo umanesimo civile fiorentino, il Salutati e il Bruni, furono cancellieri del comune (come lo fu poi il Bracciolini) e alla sua difficile difesa interna ed esterna, come alla sua nuova vita culturale e civile, indirizzarono la loro attività di scrittori e di uomini di cultura.

Così Coluccio Salutati (1331-1406), di Stignano in Val di Nievole, discepolo ed amico del Petrarca, fu insieme scopritore delle lettere familiari di Cicerone, promotore della conoscenza e dell'insegnamento del greco a Firenze (dove fino dal 1396 fece chiamare come insegnante di greco nello Studio il bizantino Manuele Crisolora), attivissimo scrittore di epistole e di trattati (in un latino chiaro e sciolto, agevolato dall'esempio ciceroniano e ormai diverso da quello medievale, anche se di quello adoperava ancora alcuni vocaboli) nei quali difese la repubblica fiorentina contro le insidie dei Visconti di Milano, e il proprio ideale di un governo moderato-oligarchico borghese contro i pericoli della demagogia e della tirannide, e insieme presentò l'ideale del cittadino e dell'uomo libero, virtuoso, attivo, volto ad usare la sapienza politica e l'arte letteraria al servizio dell'utilità comune in una larga visione umana che non escludeva la religione, nella sua accezione più intima e spontanea, ma combatteva il rigorismo ascetico e dogmatico e l'astrattezza della filosofia scolastica medievale.

E, nella prospettiva aperta dal Salutati, l'opera della nuova filologia, con le

sue scoperte e il suo studio dei classici, l'elaborazione del nuovo pensiero con i suoi temi umanistici della libertà, dignità e capacità conoscitiva ed attiva dell'uomo, si uniscono all'esercizio e all'espressione delle virtù civili e morali.

Alle nuove importanti scoperte e allo studio di antichi testi latini e greci contribuirono, nell'ambiente fiorentino, Niccolò Niccoli, il Bruni, il Bracciolini. Ma essi, e specialmente il secondo, non si limitano a quest'attività. E Poggio Bracciolini, di Terranova nel Valdarno (1380-1459), non fu solo il più infaticabile e fortunato scopritore di codici antichi, grazie alle sue esplorazioni in biblioteche monastiche svizzere, tedesche, francesi, ma fu anche (seppure con una minore energia morale rispetto al Salutati e al Bruni) fine ed acuto scrittore di dialoghi filosofici e di lettere, in cui la visione umanistica della vita si arricchisce di un più deciso amore per i beni mondani, di una più varia attenzione a forme di società, di costume, di realtà umana e naturale, così come il suo latino si fa più spigliato e capace di effetti pittorici, riflessivi, umoristici e magari estrosi e bizzarri che prevalgono nelle sue vivaci e pungenti *Facetiae*.

E così Leonardo Bruni di Arezzo (1374-1444) fu insieme traduttore dal greco e originale scrittore di epistole e trattati intesi sia ad appoggiare la ricerca del nuovo pensiero su di una migliore conoscenza della sapienza antica, sia a propugnare il nuovo uso del latino che egli considera superiore per dignità e ricchezza al volgare, sia ad esaltare Firenze per la sua gloria passata e presente, sia a tracciarne la storia (nella *Historia fiorentina*) ricostruendone criticamente le vicende e nobilitandola come continuazione delle virtù civili della repubblica romana anche mediante un certo eccessivo travestimento classico di figure e avvenimenti moderni, che è segno comunque di un'abilità e tendenza oratoria e letteraria non separabile però dalla sua funzione di stimolo a virtù morali e civili.

### 7. Umanesimo e letteratura volgare fiorentina a fondo etico-civile

Alla fase dell'umanesimo civile fiorentino possono essere attribuiti anche scrittori che usano il volgare e che nei loro scritti, variamente colti e di maggiore o minore intenzione letteraria (storie della città, memorie cittadine e domestiche, epistolari), esprimono, lungo tutto il Quattrocento, ideali di civile convivenza, di difesa della libertà e dell'ordine cittadino (fra adesione più aperta al vecchio ordine comunale e repubblicano, coscienza della sua crisi e accettazione del nuovo ordine mediceo), di esempio di comportamento pubblico e privato, avvivato dal sentimento di una continuità tradizionale e da un nuovo e più centrale sentimento dell'attività umana e della dignità personale e civile.

Sarà questo il caso di cronisti fiorentini come Giovanni Cavalcanti (il più personale e vigoroso, il più vicino ad un senso complesso della storia e della concretezza degli avvenimenti e dei problemi politici nelle sue *Istorie fioren-*

tine), come Bonaccorso Pitti (dallo stile semplice e rapido, corrispondente al gusto piú cronachistico e aneddótico della sua *Cronaca*), come Goro Dati (con la sua *Istoria di Firenze dal 1380 al 1405* e con il suo efficace e vivo *Libro segreto*). O sarà il caso del mercante e politico Giovanni Morelli (che nel suo libro di *Ricordi*, artisticamente assai valido, narra insieme vicende pubbliche e private, illuminate dal suo vagheggiato ideale di una vita saggia e tranquilla, dal caldo mondo degli affetti familiari) o della gentildonna Alessandra Macinghi Strozzi, autrice di lettere indirizzate ai figli lontani e rispecchianti la sua forza d'animo, la sua accorta saggezza di massaia, la freschezza e spontaneità della sua esperienza in una lingua fiorentina parlata e vivacemente dialettale.

Mentre, in un piú diretto e stretto rapporto con temi e modi della cultura umanistica, a cui partecipò anzitutto con la sua intensa ed intelligente attività di libraio e di trascrittore di testi antichi e moderni, il fiorentino Vespasiano da Bisticci (1421-1498) va ricordato per quelle *Vite di uomini illustri* cosí interessanti sia per le notizie che ci danno su tanti principi e letterati del Quattrocento, sia per la freschezza di tante sue pagine ispirate al gusto umanistico delle grandi personalità e al suo piú popolare e ingenuo amore per la cultura e la letteratura.

E ancor maggiore attenzione merita il fiorentino Matteo Palmieri (1406-1475) che, diretto allievo di maestri umanisti ed egli stesso figura rilevante nella vita culturale umanistica della sua città, nonché autore di varie opere storiche in latino, espresse le sue idealità spirituali e civili (appoggiate ad una forte lettura dei classici latini e greci, ma rese piú concrete dalla sua esperienza di uomo e di cittadino) in un trattato in volgare, *Della vita civile*, molto notevole per lo stile complesso ed efficace e per la forza persuasiva con cui vi vengono illustrate e affermate le virtù umanistiche della temperanza, forza, prudenza e giustizia, mediante le quali il fanciullo deve essere educato e l'uomo deve realizzare la sua dignità e libertà nella vita individuale e in quella, superiore, della comunità familiare e politica. Molto meno notevole invece è il suo poema, *La città di vita*, faticoso e prolisso nel suo arduo sforzo di dar vita poetica a un tema teologico (quello dell'origine delle anime umane identificate con gli angeli che rimasero neutrali nel conflitto fra Dio e Lucifero) complicato da ricordi danteschi e da applicazioni della dottrina neoplatonica tanto diffusa nella Firenze di secondo Quattrocento.

## 8. *Svolgimento dell'Umanesimo fiorentino*

Nello svolgimento della civiltà umanistica, in cui Firenze occupa un posto di particolare importanza e centralità, va rilevato fortemente un passaggio complesso e vario, ma schematicamente rappresentabile nelle sue piú spiccate componenti.

Da una parte si assiste, in campo filologico e culturale, ad una maggiore

precisazione e approfondimento dei metodi di studio sempre piú affinati, critici e scientifici, cui corrisponde una sempre piú vasta applicazione del metodo filologico a tutti i campi del sapere e della scienza e, nella imitazione dei classici e nell'uso del latino, una doppia direzione. Quella che trionfa soprattutto in Firenze ad opera del Poliziano e che consiste nella scelta di una intelligente e libera utilizzazione dei testi classici a seconda delle esigenze del nuovo scrittore; quella che si fa strada soprattutto nell'ambiente romano ad opera dell'umanista Paolo Cortese, e che avrà larga diffusione nel Cinquecento, con influssi anche nella prosa volgare: e che consiste nella piú o meno rigida imitazione di un solo autore classico, Cicerone.

Ma piú importa notare, nel passaggio dalla prima fase umanistica al suo sviluppo nel secondo Quattrocento, due altri aspetti essenziali.

Da una parte la diffusione piú vasta e profonda dei fondamentali ideali umanistici, dello spirito dell'umanesimo, che permea ormai piú radicalmente ogni aspetto della vita e della cultura del Quattrocento e che permette il passaggio dalla cultura alla poesia, da una fase di studio e di preparazione culturale, filologica, filosofica ad una fase in cui, accanto all'approfondirsi e modificarsi delle forme di studio e di cultura, di filosofia, lo spirito umanistico si esprime poeticamente nelle opere, soprattutto in volgare, di molti poeti e prosatori: e basti fin da ora ricordare almeno il Poliziano, il Pulci, Lorenzo de' Medici, il Boiardo, il Sannazaro, l'Alberti e Leonardo.

Dall'altra, guardando soprattutto a Firenze, si osserva un declino dell'Umanesimo civile e della sua forza di impegni pubblici e morali, relativo al consolidarsi della forma di governo principesco, della vita cortigiana, della diminuita vivacità dialettica della politica interna e della partecipazione dei singoli alla politica cittadina. Mentre nel pensiero filosofico si pronuncia sempre piú quel movimento neoplatonico che corrisponde ad un bisogno di idealizzazione variamente operante nella storia spirituale e culturale dell'epoca.

Il neoplatonismo e la sua spinta idealizzante implicano infatti diversi risultati e aprono la via a diverse direzioni attive poi nel Rinascimento di primo Cinquecento.

Positivamente il neoplatonismo rafforza quel bisogno di armonia, di completezza, di circolarità fra ideali e realtà, fra uomo, mondo, divinità, che è comunque profondamente diverso dalla relazione medievale di tipo nettamente trascendente e di netta subordinazione della terra e dell'uomo rispetto a Dio e alla vita ultraterrena.

Ma insieme il neoplatonismo incoraggia ad un abbandono degli impegni civili, ad una evasione dai problemi piú concreti della città degli uomini verso forme misticheggianti di adorazione della bellezza e della spiritualità. Si tratta, ripeto, di fenomeno assai complesso e mal riducibile ad una semplice negatività. E tanto piú nel Rinascimento idealismo e realismo troveranno un loro singolare equilibrio, superando, nel suo momento piú denso e originale, i pericoli di evasione e di idealizzazione a sfondo spiritualistico che si erano manifestati nell'indirizzo neoplatonico dell'ultimo Quattrocento.

### 9. *Il progresso della filologia umanistica: Lorenzo Valla*

Il pieno sviluppo dello spirito critico, della scienza filologica e del gusto storico-estetico dell'Umanesimo trova un'esemplare espressione nella personalità e nell'attività del romano Lorenzo Valla (1407-1457), prima professore di eloquenza a Pavia, poi, dopo brevi soggiorni a Milano, a Genova, a Firenze, segretario a Napoli del re Alfonso d'Aragona, e infine a Roma segretario apostolico e professore di eloquenza nello Studio dove ebbe scolari gli umanisti Platina e Pomponio Leto, fondatore dell'Accademia romana di indirizzo prevalentemente filologico ed archeologico.

Il Valla applicò la sua formidabile preparazione culturale e la sua mente robustamente critica e dialettica a diversi campi di studio, manifestando in alto grado il nuovo atteggiamento e le nuove possibilità della matura filologia umanistica: atteggiamento critico, ostile ad ogni pregiudizio e ad ogni affermazione non confermata dalla ragione e dalle prove di fatto. Come il grande studioso dimostrò sia nei suoi trattati di argomento filosofico-religioso (*De voluptate, De libero arbitrio, Dialecticae disputationes*), in cui audacemente polemizza contro i teologi della scolastica medievale, sia in quelli di argomento giuridico in cui afferma, contro i giuristi incolti e sofisticati, i principi del diritto romano, sia in quelli più direttamente pertinenti al comportamento morale e religioso (come il *De professione religiosorum*), in cui combatte la vita monastica ed esalta la vita attiva, sia infine nell'importantissimo scritto di carattere storico *De falso credita et ementita Constantini donatione*, in cui, con un insieme imponente di prove filologiche e storiche, egli dimostrò la falsità del famoso documento della donazione al papato del dominio di San Pietro da parte dell'imperatore Costantino, distruggendo così, contro una lunga e profonda tradizione medievale, le basi legali del dominio temporale dei papi.

Dove si può chiaramente vedere come la filologia e la critica umanistica potessero implicare conseguenze di grande importanza anche pratica, incidendo su problemi politici, distruggendo miti e credenze a cui si legano tanti aspetti della civiltà medievale.

E d'altra parte, per quel che riguarda il gusto estetico e linguistico del pieno Umanesimo, il Valla con i suoi libri *Elegantiarum latinae linguae* portava a piena maturazione l'ideale di una lingua latina elegante e perfetta, appoggiata a regole ed esempi precisi tratti soprattutto dal modello di Cicerone e indagata con raffinata sensibilità estetica nelle sue più riposte bellezze.

### 10. *Le accademie*

Un aspetto caratteristico della vita culturale umanistica è rappresentato dalle accademie che raccolgono in un rapporto, prima inesistente, i dotti e i letterati promovendo il loro spirito di emulazione e di collaborazione,

favorendo le loro discussioni e la comunicazione reciproca dei risultati delle loro ricerche e dei loro studi, permettendo l'intrecciarsi, a volte, di nuovi rapporti fra le varie accademie in una nuova articolazione e circolazione della cultura su piano nazionale e in una collaborazione nuova di interessi variamente orientati a seconda delle diverse accademie. Fra le quali spiccano per importanza l'Accademia fiorentina (fondata da Marsilio Ficino) con interessi soprattutto filosofici di indirizzo neoplatonico, l'Accademia romana (fondata da Pomponio Leto) con interessi soprattutto archeologici e storici, l'Accademia napoletana o pontaniana (fondata dal Panormita e portata a maggiore attività dal Pontano) con interessi filologici e letterari prevalenti.

Né si dimentichi il fatto che le accademie, favorite dal mecenatismo dei principi, ben corrispondevano, per la loro organizzazione libera da ogni ingerenza ecclesiastica e per il loro alto carattere culturale, al sostanziale laicismo dell'Umanesimo e al suo ideale di collaborazione fra uomini di alta cultura e di pari dignità culturale costituenti un ceto particolare e importantissimo nella società del tempo: un ceto che aveva caratteri e interessi propri e che si rafforzava nel nuovo rapporto di discussione, di scambio epistolare, mentre utilizzava, per la diffusione delle sue idee, ad un livello più vasto, la nuova invenzione della stampa, a sua volta appoggiata dai consigli e dalle cure editoriali di letterati e dotti che permisero ai tipografi di farsi presto veri e propri editori capaci di assecondare validamente esigenze vere e proprie di cultura e di letteratura.

### 11. *Altri aspetti della letteratura volgare umanistica di primo Quattrocento*

Neppure del tutto estraneo all'esigenza dell'ambiente umanistico fiorentino può considerarsi il maggiore rappresentante di una poesia burlesca che, se può riallacciarsi alla tradizione toscana comico-realistica del Due-Trecento, non rappresenta però la pura e semplice continuazione di quella, portando in sé quel nuovo gusto dell'intelligenza e della «facezia» che è pur caratteristico della cultura umanistica e che trovava espressione, ad esempio, nelle *Facetiae* del già ricordato Bracciolini.

Infatti nei sonetti del barbiere fiorentino Domenico di Giovanni, detto il Burchiello (1404-1449), una materia umile e triviale, la rappresentazione comica di ambienti sordidi e bassi, che fanno ripensare alla materia di Cecco Angiolieri e di altri rimatori comico-realistici medievali, si complica con un giuoco dell'intelligenza più estroso e bizzarro, con l'uso maligno e satirico di un linguaggio furbesco, allusivo, grottesco ed oscuro che giunge sino a bisticci e associazioni di parole per noi incomprensibili quanto a preciso significato del discorso, ma non privi di un effetto paradossale e suggestivo di suoni e di immagini che implica una particolare sapienza formale raccordabile con il nuovo gusto umanistico delle risorse infinite della parola e una disposizione di giuoco ardito e intelligente. Giuoco che sarà ripreso, a ben

piú alto livello e con diversa funzione espressiva, dal Pulci o proseguirà, su di un terreno piú scopertamente comico e satirico, nei sonetti di Antonio Cammelli, detto il Pistoia dalla città natale (1430-1502), che unisce, nella sua produzione, rime burlesche piú di maniera a sonetti satirici e polemici, piú vigorosi e significativi, rivolti ad obbiettivi e avvenimenti storici, come i sonetti contro la Curia romana o quelli sulla calata di Carlo VIII in Italia.

E se l'abbondante fioritura, nel Quattrocento, di poesia popolare può essere ricollegata a tendenze e generi della letteratura trecentesca, l'uso che di tali forme e materie vien fatto da uomini di cultura umanistica (lo vedremo nel caso di Lorenzo de' Medici o del Poliziano) è ben caratteristico della nuova letteratura quattrocentesca che gode di riprendere modi e argomenti di tono popolare rinnovandoli in un'arte sapiente e colta che insieme gusta la freschezza e la naturalezza di elementi e toni popolari e se ne compiace con la superiorità dell'intelligenza e dell'arte.

Tale è, già nella prima metà del secolo, il caso del patrizio veneto Leonardo Giustinian (1388-1446) che, mentre è esponente attivo e colto dell'umanesimo civile della sua città ed efficace scrittore latino nelle sue lettere, realizza il suo gusto tutt'altro che sprovveduto ed ingenuo nella ripresa sapiente, equilibrata e fresca della lirica popolare amorosa riuscendo ad evitare la sciattezza e la grossolanità della piú comune produzione popolare senza perderne la vivacità, la spontanea efficacia, le direzioni musicali e pittoresche (accentuate dall'uso del dialetto veneziano) riportate, con una luce di simpatia per il popolo, in un'arte piú armonica e proporzionata.

Da tale prospettiva nascono strambotti e soprattutto canzonette di soggetto amoroso, in un dialetto veneziano reso piú aggraziato e musicale da una mano di artista (le cosiddette *veneziane* o *giustiniane*), che ebbero larga diffusione e particolare influenza sullo sviluppo di una poesia veneziana polareggiante e colta.

Non si tratta certo di grande poesia, ma la misura, il garbo elegante e semplice, la grazia musicale delle canzonette del Giustinian, l'incontro di freschezza e di equilibrio artistico, fanno di esse uno dei prodotti piú attraenti, piacevoli e vivi della letteratura volgare di primo Quattrocento.

## 12. *Latino e volgare*

Lo strumento linguistico inizialmente fondamentale dell'Umanesimo è il latino: non il latino medievale e della scolastica, da cui i primi umanisti cercano di liberarsi come da un linguaggio barbarico e rozzo, ma il latino elegante e limpido dei classici antichi a cui, come abbiamo visto, gli umanisti si ispirano o imitando alcuni scrittori esemplari come soprattutto Cicerone, o piú liberamente foggiandosi un latino che utilizzava i piú diversi scrittori dell'antichità.

Il latino umanistico viene cosí contrapposto anche al volgare che gli uma-

nisti, specie nei primi decenni del secolo, considerano come un linguaggio plebeo e inferiore, inadatto ad esprimere idee e sentimenti di alto significato e di profonda importanza. Sicché ai loro occhi anche i grandi scrittori volgari del Trecento, Dante, Petrarca e Boccaccio, perdono la loro alta esemplarità e vengono o trascurati o direttamente criticati e condannati. Che è il caso soprattutto di Dante e della sua *Commedia*, contro cui si precisano le accuse di scarsa eleganza, legata appunto all'adozione errata del volgare assolutamente incapace di esprimere i contenuti filosofici e teologici che il poeta aveva impiegato nel suo poema. Come viene chiaramente detto nei *Dialogi ad Petrum Histrum* scritti da Leonardo Bruni all'inizio del Quattrocento.

Tuttavia lo stesso Bruni, piú tardi, nel 1436, reagiva a questa posizione (che nei *Dialogi* citati era messa in bocca all'umanista Niccoli, uno degli interlocutori di quei dialoghi) e nella sua *Vita di Dante* affermava che anche il volgare era, come ogni lingua, suscettibile di una sua perfezione e nobiltà e che Dante aveva saputo servirsene con alta coerenza ed efficacia.

E, in anni di poco posteriori, Leon Battista Alberti nei suoi trattati piú decisamente ed attivamente si adoperava ad una nuova affermazione del volgare sia usandolo in alcuni dei suoi trattati, sia promovendo, nel 1441, in Firenze, una pubblica gara di poesia in volgare (il *Certame coronario*) destinata a provare praticamente che il volgare era in grado di corrispondere alle piú alte esigenze letterarie.

Prova che venne poi luminosamente data, nella seconda metà del secolo, sia dalla prosa dello stesso Alberti e di altri scrittori, sia dalla poesia dei maggiori poeti del tempo che nel volgare cercarono e trovarono lo strumento linguistico adatto all'espressione del loro mondo poetico.

Naturalmente il volgare di questa ripresa della poesia e della prosa nell'epoca umanistica matura era in realtà un volgare fortemente rinnovato da quello stesso studio dei classici, specie latini, che aveva costituito piú direttamente la base dello stesso latino umanistico e che, fondendosi con il rinnovato amore per la grande tradizione volgare italiana del Trecento (riaffermata nella sua validità linguistica e poetica da Lorenzo il Magnifico nel suo *Comento*, o dal Poliziano nella sua epistola inviata a Federico d'Aragona a nome di Lorenzo) e con lo stesso uso di forme piú popolari e quotidiane sapientemente rielaborate con un gusto complesso e aristocratico di eleganza e di freschezza, di armonia e di spontaneità, promosse la creazione di un linguaggio volgare umanistico originale e capace di alti risultati in poesia e in prosa.

Cosí, a parte l'uso diretto del latino che, come abbiamo visto e ancora vedremo, continua in tutto il Quattrocento, in un'attività letteraria spesso esercitata anche da scrittori prevalentemente attivi in volgare, la conoscenza e lo studio dei classici latini rimane fondamentale preparazione della stessa letteratura volgare, tanto che il Landino dirà, con affermazione di valore generale, che per «essere buon toscano» (e cioè buono scrittore in volgare italiano) è necessario prima «esser latino» (e cioè ben conoscere il latino dei classici ed esercitarsi direttamente in esso).

Ciò che sostanzialmente si verifica nella grande maggioranza dei casi, anche se con diversa utilizzazione personale della esemplarità dei classici latini e della struttura sintattica o dei termini lessicali del latino classico: che a volte è ripresa più pesantemente o in relazione a più intellettualistici esperimenti di arte eccessivamente colta e tecnica (di cui può essere esempio estremo il romanzo amoroso ed allegorico di Francesco Colonna, la *Hypnerotomachia Poliphili*, del 1467, con la sua prosa volgare, ma tutta ricostruita retoricamente su forme di stile latino e piena di crudi latinismi e grecismi), ma più centralmente e proficuamente operante entro forme di prosa e di poesia che, come dicevo sopra, riescono a fondere originalmente questa esemplarità dei classici con la tradizione della letteratura volgare dei grandi scrittori del Trecento e con l'uso sapiente della freschezza di lessico e modi popolari. Con un incontro di aulico e di popolare, di eleganza classica e di vivacità popolare e realistica che è caratteristica della maggiore letteratura del secondo Quattrocento.



## X.

### LA LETTERATURA DELLA SECONDA METÀ DEL QUATTROCENTO

#### 1. *La rinascita della poesia*

Nella seconda metà del Quattrocento, come abbiamo già osservato, il fatto che piú colpisce è la grande nuova ricomparsa della poesia, che nel lungo periodo successivo alla morte dei due grandi scrittori trecenteschi, Petrarca e Boccaccio (e malgrado la presenza, alla fine del Trecento, del Sacchetti, e di minori scrittori del primo Quattrocento), non aveva trovato realizzazioni di alto rilievo. Tanto che, secondo una frase di Benedetto Croce, si sarebbe avuto, fra 1375 circa e metà Quattrocento, un secolo (o quasi) «senza poesia», come se le forze migliori del tempo fossero state interamente assorbite da un impegno culturale, filosofico, filologico, civile, da un intenso lavoro di elaborazione di una nuova civiltà.

Dalla maturazione di quella nuova civiltà trae slancio e forza la nuova poesia che fiorisce nella seconda metà del secolo, portando ad espressione poetica i temi e i motivi dell'Umanesimo con una nuova forza e libertà fantastica, che, a sua volta, era la conseguenza di un possesso piú intimo, diffuso, consolidato delle idealità umanistiche ormai profondamente vissute e divenute, dopo la laboriosa preparazione del primo Quattrocento, sangue vivo e circolante della società quattrocentesca.

La poesia esprime così, con la sua voce libera e decisiva, il sentimento piú profondo della civiltà umanistica, i motivi piú intimi della sua visione della vita, portando a piú sicura e originale creatività quello stesso gusto di moderno classicismo, di eleganza e bellezza, di perfezione formale, che gli umanisti di primo Quattrocento avevano ricercato e affermato piú teoricamente e nelle forme piú dirette dello studio e della imitazione dei classici antichi, e alimentandolo di tutta quella ricchezza di sentimenti umani, di vivo contatto con la realtà e con la natura, di sogni vaghi e luminosi, di prospettive pittoresche e figurative, che nasceva da un effettivo esercizio di vita spontaneamente aderente agli ideali umanistici del fondamentale valore della vita umana e terrena, del rapporto dell'uomo con la natura, della complessità dell'uomo con le sue gioie, i suoi dolori, la sua libera intelligenza e la sua fantasia creativa.

Si aprì così una stagione di fervida poesia che, se non giunse a consolidarsi in una di quelle personalità supreme e in uno di quei capolavori assoluti

che troveremo invece nell'epoca rinascimentale (o che già trovammo nel Trecento con Dante, Petrarca e Boccaccio), si realizzò però in una vasta e numerosa serie di personalità e di opere di livello letterario molto alto e di varia e a volte forte consistenza poetica, testimonianza della fecondità della tensione poetica attiva nella matura civiltà umanistica del secondo Quattrocento.

## 2. Leon Battista Alberti

La personalità che riassume in sé tanti motivi ed elementi della civiltà umanistica quale si presenta a metà secolo è quella di Leon Battista Alberti (1404-1472), nato a Genova da una grande famiglia fiorentina e vissuto in varie città d'Italia (da Padova, dove formò la sua cultura letteraria, giuridica, artistica e scientifica, a Roma, Firenze, Ferrara e di nuovo a Roma dove morì), secondo un costume che vien prevalendo nella vita pratica degli umanisti, protetti dalle corti e dal mecenatismo delle Signorie, che ormai hanno quasi dappertutto sostituito i regimi comunali e repubblicani.

Ed inoltre egli ben rappresenta lo sviluppo della cultura umanistica in direzione di quella attività versatile e varia, di quell'esercizio geniale di capacità multiformi che troveranno esempi altissimi in Leonardo e, più tardi, in Michelangelo.

All'attività mecenatesca delle corti egli così collaborò anzitutto con la sua attività di architetto e di urbanista, contribuendo al rinnovamento edilizio di Firenze (il palazzo Rucellai, la facciata di Santa Maria Novella), di Rimini (il Tempio Malatestiano), di Mantova (Sant'Andrea, San Sebastiano), mentre in trattati latini e volgari (*De re aedificatoria*, *Della statua*, *Della pittura*, *Ludi mathematici*) veniva codificando i principi artistici che regolavano la sua attività di artista, interpretavano originalmente gli ideali umanistici di armonia, di equilibrio, di chiarezza classica e antigotica, e li consolidavano tecnicamente con procedimenti operativi in cui l'Alberti dimostrava il suo dominio di problemi matematici, fisici, ottici, architettonici.

L'ideale artistico dell'Alberti corrisponde d'altra parte allo sviluppo della sua meditazione, che, mossa inizialmente da un sentimento doloroso e pessimistico della realtà nella sua contraddittorietà, nel contrasto fra «virtù» umana e cieca potenza della «fortuna» (termini che ritorneranno poi nel pensiero del Machiavelli con ben altra profondità e con soluzione più attiva e rinnovatrice), si apre (già entro le prime opere latine che corrispondevano più direttamente a quel sentimento cupo e doloroso: *Momus*, *Intercenales*) ad una severa concezione stoica e virile della dignità e forza dell'uomo e della sua ragione contro gli ostacoli della fortuna e della natura (specie nel trattato morale il *Teogenio*) per ancor meglio consolidarsi in un ideale di saggezza e di equilibrio, di serenità interiore che ispira, con l'implicito appoggio della saggezza classica, le opere dedicate dall'Alberti al comportamento

morale dell'uomo (*Della tranquillità dell'animo*), al governo della famiglia e dello stato (*De Iciarchia*), all'educazione dei figli, alla vita coniugale, all'amministrazione dei beni economici nell'ambito della famiglia: i quattro libri *Della famiglia*.

È quest'ultima la sua opera più completa e significativa sia per l'espressione degli ideali dell'Alberti sia per la sua arte di prosatore in volgare. In quest'opera, impostata in forma di dialogo fra vari interlocutori, più chiaramente e armonicamente vengono espressi gli ideali dello scrittore, ispirati alla sua esperienza della realtà familiare e sociale del suo tempo e alla esemplarità di classici scrittori di problemi morali come Senofonte o Cicerone. L'elogio delle virtù umane, fondate sulla ragione e sulla volontà, con cui l'uomo resiste ai colpi della cieca fortuna creandosi una saggezza e una tranquillità interiore fatta di moderazione e di temperanza, si associa a quello di una vita familiare prudente ed equilibrata, saldamente unita, rafforzata da una saggia amministrazione economica e da quella virtù del risparmio che ben corrisponde ad una pratica e concezione della borghesia del tempo. Come a tendenze della società contemporanea, che preferisce gli investimenti nella terra e nell'agricoltura alle avventure rischiose del commercio, corrisponde il desiderio albertiano di una vita idillica e laboriosa in campagna, nella villa, a contatto con la natura, di cui lo scrittore sa ben delineare la grazia e la bellezza spontanea in vivi quadri paesistici.

E questi ideali e desideri, incentrati in un gusto etico ed estetico della misura, dell'equilibrio, dell'armonia, ben si traducono nello stile della sua prosa volgare che, discostandosi da quella trecentesca, si appoggia ai modelli dei classici latini e che, pur a volte eccessivamente adoperando termini direttamente latini e forme sintattiche troppo latineggianti, riesce a costituirsi in un organismo elegante, decoroso ed armonico, ben adatto a sostituirsi alla prosa latina e a dare nuova dignità ed efficacia al volgare italiano.

### 3. *Lorenzo il Magnifico*

Al centro del secondo Quattrocento fiorentino si colloca Lorenzo dei Medici, detto il Magnifico. Nato nel 1449 e morto nel 1492, Lorenzo è personalità complessa e non facile da definire, tanti sono gli interessi che ne arricchiscono la breve ed intensa vita: interessi politici, interessi culturali e filosofici, interessi letterari con cui egli corrisponde alle esigenze e ai problemi di una società estremamente intelligente, colta, aperta al senso della realtà e insieme bisognosa di bellezza raffinata, avida di gioia e insieme tesa a prospettive ideali e spirituali, aristocratica e borghese e insieme aperta ad una simpatia per il popolo e per la sua vitalità e freschezza che non esclude l'ironia cittadina nei confronti della goffaggine campagnola.

Ma certo il primo saldo interesse e l'impegno più urgente della sua vita furono quello politico, e nella politica si rivelarono più chiaramente l'e-

nergia e l'intelligenza di questo signore fiorentino, di questo principe illuminato ed abile, teso a rafforzare in Firenze la potenza della sua casa e a consolidare il dominio di Firenze nella Toscana entro la difficile situazione italiana caratterizzata dalla tendenza degli stati maggiori (il ducato milanese, il regno di Napoli, la repubblica di Venezia, lo stato pontificio) a prevalere e ad estendersi l'uno a danno dell'altro.

Il capolavoro di Lorenzo fu così soprattutto la sua abile e spregiudicata affermazione dello stato fiorentino, consolidato all'interno sulla base del suo dominio personale – che salvaguardava le apparenze di certe istituzioni repubblicane concentrando però di fatto tutto il potere nelle mani del signore (specie dopo il momento critico della congiura de' Pazzi, nel 1478, in cui perse la vita il fratello Giuliano) – e inserito abilmente nel difficile giuoco delle alleanze e dei contrasti degli stati più forti mediante quella politica dell'equilibrio che Lorenzo seppe condurre avanti felicemente fino alla morte e che crollò poi miseramente con la calata di Carlo VIII.

Negli anni della sua vita politica, iniziata precocemente nel 1469 alla morte del padre, Piero, Firenze ebbe un periodo di prosperità, di pace, di forte espansione culturale, e Lorenzo, da politico intelligente e insieme da uomo di cultura (e non dunque solo per basso calcolo di «tiranno» che sfrutti la cultura a puri scopi di lustro e di prestigio), dedicò molta della sua attività ad un'opera paziente e geniale di promotore, di protettore, di collaboratore attivo della cultura e dell'arte dell'umanesimo fiorentino.

Non fu solo, ripeto, protettore e mecenate degli artisti e dei letterati, degli eruditi fiorentini, ma fu assai spesso il loro consigliere ed amico, visse a contatto con loro e con i loro problemi a cui lo avvicinavano la sua stessa natura ed educazione di uomo di cultura e di letterato. Sicché il suo stesso mecenatismo fu spontaneo e sincero e lo stesso prestigio, che egli ricavava dalla cultura e dall'arte come principe, non era tanto il frutto di un calcolo artificioso ed astuto, quanto il coerente risultato delle sue stesse esigenze personali e della sua comprensione del valore civile della cultura e dell'arte.

Per questo sarebbe assai meschino risolvere la sua attività di letterato, versatile e accordato con molte delle tendenze prevalenti nel clima culturale e letterario umanistico fiorentino, in un'operazione a freddo, e ispirata solo dal desiderio di rendersi più accetto al popolo e ai dotti con le sue prove di letterato.

In realtà la sua copiosa e multiforme opera di letterato nasce da una consonanza intrinseca con ideali e tendenze del suo tempo e del suo ambiente, né manca, pur nel suo alto diletantismo di letterato non professionale, di una rete di interessi genuini, di originali disposizioni espressive maturate nel contatto con i poeti e i dotti e gli artisti con cui egli ebbe rapporti stretti e costanti.

Mancò a lui una più sicura ispirazione centrale, come ebbero invece un Poliziano o un Pulci, ma non gli mancò la capacità di un'adesione e di una partecipazione personale a motivi poetici affioranti con varia forza nel suo ambiente. Così a Lorenzo si devono opere come l'*Altercazione* e le *Selve d'a-*

*more*, piú direttamente intonate agli elementi dottrinali del neoplatonismo del Ficino, e rime (sonetti, canzoni, sestine) che riconnettono motivi dello spiritualismo neoplatonico a un senso della bellezza raffinata e visivamente colorita (un esempio può essere il sonetto *Belle, fresche e purpuree viole*), nella ripresa di schemi petrarcheschi e stilnovistici (e nel *Comento* si ripresenta lo schema della *Vita Nova*) che indicano in Lorenzo una particolare volontà di ricostituire, al di là dell'Umanesimo latino, una tradizione lirica italiana, prova anche delle possibilità del volgare da lui difeso ed elogiato.

E, mentre egli si adegua al classicismo del suo ambiente in alcuni poemi mitologici (il *Corinto*, l'*Ambra*), arricchendolo di descrizioni di paesaggio piene di un vivo senso della realtà (si legga la descrizione dell'inverno nell'*Ambra*), altre volte la sua poesia cerca piú direttamente la via di una rappresentazione vivace e comica della realtà, con toni popolari, come avviene nel poemetto *l'Uccellazione di starne* o la *Caccia col falcone*, nel poemetto *I beoni*, pieno di gustose caricature di amici e cortigiani, e soprattutto nell'altro poemetto in ottave, la *Nencia da Barberino* (che è certamente suo, malgrado i tentativi fatti per attribuirlo a Bernardo Giambullari), che rappresenta, attraverso la voce del protagonista, l'amore di un giovane pastore, il Vallèra, per una fanciulla, Nencia, e realizza esemplarmente l'incontro fra simpatia e ironia del signore coltissimo e cittadino nei confronti del mondo ingenuo, rozzo, ma schietto ed umano dei «villani» e ne riinventa il linguaggio saporito, immaginoso e goffo con un insieme di immedesimazione e di distacco, riuscendo a rendere la comicità involontaria e l'autenticità di passione di quell'amore rusticano.

È questa la prova piú compatta dell'abilità poetica del Magnifico insieme a quel *Trionfo di Bacco e Arianna* che, fra i canti carnascialeschi (per il carnevale o carnasciale) di Lorenzo, spicca per l'impeto del ritmo in cui vengono presentati con nitida evidenza i personaggi del mito classico (di cui il corteo carnevalesco era rappresentazione coreografica) e viene esaltato – come in un coro, voce di tutto un popolo e di tutta un'epoca – il tema della bellezza, della giovinezza e della sua fugacità, il consiglio a godere il presente senza attendere il dubbio futuro. In fondo le parole del *Trionfo* sono l'espressione piú centrale della poesia del Magnifico che, pur nella sua varietà (non mancarono nella sua opera neppure laude religiose e una sacra rappresentazione), vibra centralmente di un amore della vita, della giovinezza, del presente, a cui il paragone con la caducità, con i mali, con la morte, danno un accento tanto piú denso e una consapevolezza che riduce i margini di un edonismo volgare e mediocre. Lorenzo e gli uomini della sua cerchia sanno che nella vita c'è il male, c'è la morte, e tanto piú essi esaltano la vita, la bellezza, la giovinezza. Anzi poche epoche, come quella umanistica, han piú fortemente sentito, e fatto sentire, l'eccezionale bellezza della giovinezza, della primavera, di tutto ciò che, destinato a corrompersi e a sparire, appare ed è ancora intatto, vitale, pieno di forza e di spontaneità. Per ora il dramma è allontanato come la piena serenità armonica non è ancora raggiunta.

#### 4. Luigi Pulci

Si ricollega invece piú fortemente agli elementi popolareschi dell'ambiente fiorentino di secondo Quattrocento la poesia di Luigi Pulci, che proprio dalla ripresa di una tradizione letteraria popolare toscana consolidata soprattutto nei «cantari» trecenteschi (poemi cavallereschi in ottave cantati dai cantimbanchi, o canterini, nelle piazze delle città toscane) ritrae non solo i temi del suo poema, il *Morgante*, ma la prima spinta ad una narrazione e rappresentazione poetica tesa all'evidenza spettacolare, alla varietà dei toni, fra comicità e solennità commossa, portandovi la maturità di un'intelligenza acuta e lo spirito critico antidogmatico, sollecitati dall'educazione umanistica e dalla vita socievole della corte medicea e la forza di una passione narrativa che, anche se episodica, supera i limiti di respiro e di costruzione dell'arte di un Poliziano o di un Lorenzo, nascendo da un interesse piú spregiudicato ed aperto per la vita e per la realtà.

Nato a Firenze nel 1432 da una famiglia borghese, impoverita e alle prese con gravi difficoltà economiche, ma anche piena di velleità letterarie (due fratelli di Luigi furono scrittori), il Pulci fu costretto a cercare un impiego per poi trovare, verso il '60-61, protezione e aiuto sotto l'accogliente tetto dei Medici, dove godette il favore di Lorenzo e della madre sua, Lucrezia Tornabuoni, che lo avrebbe stimolato a iniziare la costruzione del *Morgante*. Negli anni passati nel palazzo dei Medici egli poté arricchire la sua cultura, che aveva risentito inizialmente delle difficoltà economiche della famiglia e che rimase sempre un po' frammentaria e spesso piú costruita nel vivo scambio di idee del fervido ambiente laurenziano e fiorentino che non sulla base di ordinate letture.

Ma il periodo piú facile della protezione medicea, pur turbata da tristi vicende familiari (il fratello Luca morì in prigione incarcerato per debiti), fu interrotto a causa di alcune polemiche del Pulci con altri letterati di corte (polemiche in parte provocate da dissensi fra lo spirito scettico e spregiudicato del poeta e le tendenze religiose e neoplatoniche che venivano prevalendo a Firenze) ed egli dové lasciare Firenze, passare al servizio del conte di Caiazzo, Roberto Sanseverino, per concludere la sua vita, nel 1484, a Padova, dove fu sepolto in terra non consacrata a causa delle accuse di irreligiosità e di pratiche di magia che gli erano state rivolte.

Personalità vigorosa e geniale, ma piú estrosa e irruente che capace di forte autocontrollo e di riflessiva pacatezza, quella del Pulci si rivela appieno nel significativo ed efficacissimo epistolario e nel poema. Mentre altre opere minori (dalla *Beca di Dicomano*, imitazione poco felice della *Nencia da Barberino* di Lorenzo, alla continuazione del poemetto *Ciriffo Calvaneo* lasciato incompiuto dal fratello Luca, ad una *Giostra* per una vittoria di Lorenzo, sul tipo delle *Stanze* del Poliziano) non hanno che un valore di esperimenti deboli e intrapresi per ragioni occasionali ed esterne.

Ben altro è il vigore delle lettere, la cui lettura è di per sé documento di

forte capacità espressiva, di linguaggio che si avvale delle risorse del parlato vivo e immediato e sale a forme estrose e immaginose da un realismo costante e sanguinoso. Mentre essa permette di meglio avvicinarsi al poema attraverso la conoscenza dell'uomo con i suoi moti impulsivi e fantastici, con i suoi risentimenti acri e satirici, con i suoi abbandoni accorati e malinconici («Non posso piú; mai pote' fare disegno, che la fortuna non guasti in una hora quello ch'io ho condotto in molti anni. Io nacqui come la lepre e altri animali piú sventurati, per dovere essere preda agli altri...»), con il suo vivacissimo interesse per la vita e per la realtà fuori di ogni schema rigido e dogmatico. E infatti per capire la poesia e l'originalità del poema del Pulci, il *Morgante*, bisogna anzitutto comprenderne l'origine personale-storica, evitando di ridurlo ad un semplice divertimento e giuoco letterario, ad una specie di raccontato spettacolo, di rappresentazione comica, quasi teatrale, che il Pulci avrebbe costruito sul semplice e puntuale ricalco della trama di situazioni e figure ritrovata nei due cantari trecenteschi (*l'Orlando* e la *Spagna in rima*) che egli prese effettivamente a base del suo poema.

Si può senz'altro accettare il fatto che il Pulci abbia condotto il suo lavoro poetico servendosi dei fatti dei due cantari ricordati e che li abbia spesso ripresi quasi di peso. Ma non solo egli li ricreava a suo modo inventando altre situazioni e tipi, ma sempre egli in questa opera seguiva una sua ispirazione originale, esprimeva esigenze della sua visione della vita che era a sua volta originale interpretazione del suo tempo storico.

Festa, divertimento, spettacolo, sí, ma soprattutto sentimento e passione per la vita e la realtà nella loro spregiudicata libertà e opposizione ad ogni forma di astrattezza, di rigidezza, di moralismo, di fede accettata passivamente. Ciò che lo interessa è la vita e il suo scetticismo è, a suo modo, critico e non toglie una sua capacità di entusiasmo e di passione appunto per la vita e la realtà nella loro ricchezza di aspetti e di possibilità.

Non è dunque tanto un uomo che si proponga precisi scopi filosofici e riformatori, quanto uno spirito libero e impaziente di preclusioni e di schemi. E perciò egli si rivolge con avidità e letizia alle avventure, ai casi, alle vicende anche magiche, avvinto dalla ricchezza inesauribile della vita e della realtà, e si avvale coerentemente di un linguaggio realistico e immaginoso, violento e carico, comico e grottesco, caricaturale, ma anche commosso e capace di tenerezze e di abbandoni di fronte all'eroismo e alla tragedia degli uomini.

Qual è la trama del lungo e abbondante *Morgante* (poema in due parti, di complessivi 28 cantari) cui il Pulci si applicò per anni e anni, dal '60-61 all'anno precedente la morte?

Orlando, il famoso paladino franco, per sfuggire all'odio della nemica casa dei Maganza e del suo rappresentante piú autorevole, Gano, abbandona Parigi e la corte di Carlo Magno, ormai vecchio e troppo fiducioso nelle parole insidiose di Gano, e si dà a viaggi avventurosi. In una badia incontra Morgante, un gigante che si converte al cristianesimo e che, armato di un battaglio di campana, lo segue fedelmente. Per ricercare Orlando, anche

Rinaldo, altro paladino e cugino di Orlando, insieme a Ulivieri e Dodone, lascia Parigi incontrando peripezie, duelli e avventure di ogni genere, finché tutti i paladini si ritrovano nella città del re di Caradoco e la liberano dall'assedio di un gigante. Ma Gano, che è il motore di tutta l'azione, ordisce un nuovo tradimento e induce un altro gigante, Erminione, ad assalire Parigi, che verrà salvata dall'accorrere dei paladini, che non riescono però a convincere Carlo Magno della perfidia di Gano.

Sicché di nuovo si allontanano da Parigi e, dopo varie avventure prodigiose, Orlando e Rinaldo assalgono Babilonia. E la città cadrà quando il fedele Morgante, dopo le comiche e stravaganti avventure compiute insieme al mezzo gigante Margutte (che muore in un accesso di risa alla vista di una scimmia che tenta di calzare i suoi stivali), sopraggiunge a dar man forte ai paladini.

Questi, nella loro inesauribile generosità, accorrono poi a liberare lo stesso traditore Gano che è stato fatto prigioniero della gigantessa Creonta: impresa ardua, durante la quale Morgante muore per il morso di un granchiolino, e che viene risolta solo in grazia dell'intervento del paladino mago Malagigi. Ma, come può immaginarsi, Gano risponde alla generosità dei paladini con un nuovo e più grave tradimento.

Si accorda segretamente con il re arabo di Spagna, Marsilio, e lo induce a far guerra a Carlo Magno. Il re arabo viene sconfitto, ma, durante le trattative di pace, prepara un'imboscata alla retroguardia dell'esercito franco che ritorna vittorioso in Francia. Si accende così la tragica battaglia di Roncisvalle nella quale Orlando, privo dell'aiuto dei suoi amici più validi, combatte eroicamente fino all'estremo delle sue forze e muore dopo aver invano, all'ultimo, suonato il suo magico corno. Il suono del corno richiama Carlo Magno e il grosso dell'esercito franco. Ma è troppo tardi, e Carlo potrà solo (finalmente risvegliato alla realtà dalla tragica morte del nipote Orlando) compiere una feroce vendetta su re Marsilio, impiccato, sugli arabi di Spagna, su Gano, che viene fatto squartare da quattro cavalli.

Questo rapido riassunto non dà che una pallida idea della realtà del poema, affollato di avventure, di viaggi in regioni lontane, di situazioni ora comiche e grottesche ora tragiche, eroiche, patetiche, di vicende realistiche e magiche insieme mescolate in un disordine colorito e vivacissimo in cui si muovono moltissime figure di cavalieri cristiani e maomettani, di giganti, di maghi, di donne e fanciulle e persino di diavoli ed esseri soprannaturali. Figure per lo più rapidamente sbazzate, spesso caricaturali e quasi burattinesche, ma a volte anche più compiutamente rappresentate con impeto e calore: come è il caso delle famose figure di Morgante e Margutte che sono al centro di un gruppo di canti particolarmente movimentati e ricchi della più forte inventività e comicità realistica e immaginosa del Pulci. In questi episodi di avventure libere ed eccessive l'inventività di situazioni comiche e paradossali (esemplare la beffa atroce escogitata da Margutte, nella sua cinica astuzia volta al male, ai danni del povero oste derubato, bastonato ferocemente e allegramente), il gusto di creare figure vive soprattutto di una loro

energia spavalda e senza rispetto di alcuna legge morale, l'eccezionale originalità del linguaggio che utilizza con grande libertà modi popolari e persino del gergo truffaldino e brigantesco, coincidono in una loro fusione impetuosa e rendono, in una comicità violenta anche nelle sfumature dell'ironia e del sarcasmo, il gusto più spregiudicato di una vita sregolata e istintiva, ribelle ad ogni convenzione e ad ogni giudizio morale: pura vitalità, cui la stessa acuta intelligenza contribuisce, smantellando con feroce allegrezza (si ricordi il singolare «credo» di Margutte) ogni preclusione e remora religiosa e morale.

Ma, come dicevo, il poema del Pulci è ricco di toni diversi. Così la singolare figura del diavolo Astarotte (che interviene, per ordine di Malagigi, a riportare Rinaldo dall'Egitto in Francia) arricchisce il poema di toni ironici acuti e intelligentissimi e insieme di una pungente curiosità scientifica e persino di prospettive assai audaci sulla difficoltà di distinguere il bene dal male e sul valore della gentilezza, della solidarietà e della tolleranza umana di fronte a un mondo diviso da fanatiche dispute filosofiche e teologiche.

Non mancano così situazioni e avventure che toccano il patetico e la tenerezza (si pensi all'episodio della morte di Baldovino, il giovanissimo figlio del traditore Gano, che cerca la morte per riscattare la vergogna del proprio padre), o episodi in cui un sincero afflato grandioso ed eroico, risentito attraverso un'immaginazione popolaesca e un linguaggio realistico-immaginoso, anima energicamente la rappresentazione mossa e grandiosa di atti eroici e drammatici. Come avviene nell'episodio della battaglia di Roncisvalle e della morte di Orlando in cui circola, pur con l'intervento di inserzioni comiche meno appropriate, una impetuosa commozione per la grandezza dell'avvenimento gigantesco e del personaggio che muore eroicamente solo, chiuso nella coscienza del suo dovere e nel dolore di una vita faticosa e inutile.

Il senso più profondo della poesia del Pulci nella storia della nostra letteratura è così quello di una singolare libertà umana e linguistica, di una mescolanza di toni che infrangono ogni ricerca di regolato classicismo e di regolata convenzione morale e artistica. Mancò al Pulci una più sicura coscienza della forza di tale sua posizione e molto spesso essa fu surrogata dalla pura e semplice bravura, dal capriccio e dall'umore impaziente. Ma, pur nei suoi limiti di consapevolezza e di più sicuro possesso del proprio mondo incandescente, il Pulci rappresenta certamente, nel mondo umanistico, una posizione singolarmente viva e attiva. E se essa ha pur rapporti con l'ambiente umanistico fiorentino, con lo stesso mondo artistico figurativo (il libero gusto del narrare episodico, della colorazione varia e realistica e immaginosa, fino al grottesco e al deformato: si pensi a certe battaglie di Paolo Uccello), con la tradizione popolaesca e realistica fiorentina e toscana cui la stessa letteratura più propriamente umanistica guardava con simpatia, essa va misurata anche nelle sue interne ribellioni a quanto dell'Umanesimo poteva farsi rigore accademico e classicistico e nuova forma di conservazione filosofico-religiosa.

## 5. Angelo Poliziano

Il rappresentante piú alto dell'ambiente medico e della cultura poetica e umanistica fiorentina è Angelo Ambrogini, detto Poliziano dal nome latino, Mons Politianus, della piccola città toscana, Montepulciano, in cui egli nacque nel 1454. Egli, dopo un'adolescenza segnata da una grave sventura (la morte del padre notaio ucciso per vendetta familiare) e da difficoltà economiche, ma precocemente illuminata dal culto degli studi umanistici e della poesia, proprio per l'eccellenza dimostrata nel tradurre in un perfetto latino virgiliano quattro canti dell'*Iliade* (dal secondo al quinto: il primo era stato tradotto dal Marsuppini) si rese noto a Lorenzo il Magnifico e da lui fu chiamato a vivere nel suo palazzo, dove proseguí e completò la sua formazione umanistica latina, greca e volgare iniziata sotto la guida di maestri illustri come il Landino, l'Argiropulo, il Calcondila. Si aprí cosí per lui il periodo piú felice e poeticamente produttivo della sua breve vita. Precettore dei figli di Lorenzo, Piero, e poi di Giovanni, protetto e consigliere privato di Lorenzo (a nome del quale scrisse quell'epistola a Federigo di Aragona che presenta un'antologia di poeti italiani dallo Stil novo in poi e segna autorevolmente la consacrazione umanistica della poesia volgare illustre), il Poliziano sviluppò armonicamente le sue esigenze di studioso, di uomo, di poeta in un ambiente ricco di coerenti prospettive culturali ed artistiche in cui l'ordine interno della signoria medicea e la politica di equilibrio di Lorenzo richiedevano un'adeguata affermazione culturale e un'arte che sapesse esaltare la realtà presente in forme classiche e perfette, creando una nuova classicità non con una pedantesca e rigida imitazione degli antichi, ma con spregiudicata varietà e con il sapore schietto della vivacità popolare immesso in uno stile coltissimo e di suprema eleganza. Esigenze che il Poliziano tradusse personalmente e storicamente soprattutto, come vedremo, nel poemetto delle *Stanze*.

Quel periodo di accordo pieno e fecondo venne però turbato per il Poliziano dai crescenti dissensi prima con la moglie di Lorenzo, Clarice (che aveva forti sospetti sull'educazione «pagana» impartita ai figli), e poi con lo stesso mecenate, quando il Poliziano esitò nel seguire Lorenzo nel rischioso viaggio a Napoli dove il signore si recava a sfidare le ire del re aragonese. Cacciato dalla casa del Magnifico, il Poliziano peregrinò fra il '79 e l'80 nell'Italia settentrionale (e allora, a Mantova, egli compose in due giorni, per una festa di corte, la favola teatrale *Orfeo*) per essere poi riammesso nella protezione di Lorenzo che gli assegnò la cattedra di eloquenza latina e greca nello Studio fiorentino, ma lo tenne poi lontano dalla sua confidenza.

In questi ultimi anni della sua vita il Poliziano si dedicò strenuamente ai suoi corsi universitari e agli inerenti studi filologici, in cui la passione per la poesia e per la letteratura si associa con una complessa ricerca di sistemazione culturale dell'Umanesimo fiorentino sia nella direzione di una riscoperta piú sicura della sapienza antica accordata con esigenze moderne

(dove l'allargamento degli interessi polizianeschi dal campo letterario a quello della storia del diritto, della medicina, della botanica), sia in quella di un valido strumento filologico nella ricostruzione dei testi antichi (che alla prima direzione è funzionalmente raccordato), sia in quella della stessa ricerca di un canone di imitazione libero e vario, contrapposto a quello che cercava un unico esempio identificato soprattutto nella prosa di Cicerone. Da qui anche derivano le aspre e brillanti polemiche con altri umanisti, le corrispondenze con studiosi e pensatori, come Giovanni Pico della Mirandola (che contribuirono ad allargare il campo degli interessi polizianeschi sulle questioni dottrinali e religiose del neoplatonismo), l'attività di editore e di traduttore.

Da tutto ciò (e si ricordino soprattutto quei *Miscellanea* di cui fu pubblicata solo la prima centuria) risulta una posizione preminente del Poliziano nella cultura umanistica di fine Quattrocento che deve essere ben calcolata nel ritratto complessivo della sua personalità e che, mentre contraddice all'idea di un Poliziano poeta ingenuo e primitivo, rafforza il senso della sua rappresentatività storica e del significato storico della sua stessa poesia: poesia coltissima, fiore dell'Umanesimo, espressione poetica di un impegno culturale e di una consapevolezza della natura e dei compiti della poesia illustrati, non senza efficacia e capacità di scene e quadretti pure poeticamente interessanti, nelle prolusioni universitarie in versi latini.

Sono queste le *Sylvae* (*Manto, Rusticus, Ambra, Nutricia*) in cui il Poliziano esprime anzitutto il suo sentimento umanistico della poesia come «quiete degli uomini ed eterna voluttà degli dei», come «unica moderatrice delle cose sorretta da bell'eloquio»: insomma una poesia promotrice di una civiltà equilibrata, armonica, in accordo con la bella natura, stimolatrice di una felicità quieta e idillica, rasserenata e raccolta nel piacere estetico cui è necessaria una cultura raffinata e un senso schietto della realtà naturale scelta nei suoi elementi di bellezza e di vitalità.

Questi ideali di alto idillio, alimentato da un senso schietto della realtà naturale nella sua freschezza, nei suoi colori, nella sua bellezza, si avvalorano di un vasto possesso della letteratura classica e volgare (dai greci, che il Poliziano volle emulare nella loro stessa lingua nei suoi *Epigrammi greci*, ai latini, fra cui Virgilio, Ovidio, gli elegiaci fino agli autori della decadenza latina, agli italiani dello Stil novo e al Petrarca) intesa soprattutto nella sua perfezione squisita e idillica, mentre non manca certo un raccordo fra il gusto visivo del Poliziano e l'arte figurativa del Quattrocento, della quale vive nel Poliziano, come dicevamo, il nervoso e frizzante gusto della realtà e dell'esperienza accanto alla ricerca di una suprema eleganza e di un'armonia mossa e vivace che non ha ancora la floridezza più piena del Rinascimento.

Né al Poliziano manca un sentimento anche acre del deforme e del brutto che deturpa la bellezza della vita e un malinconico avvertimento della morte e del dolore umano.

Sí che, specie negli anni più tardi, è pur dato ritrovare nelle sue lettere

accenti dolorosi e autoritratti melanconici come il seguente, tratto da una lettera della fine del '78, in occasione di una pestilenza e di preannunci di guerre: «Io mi sto in casa al fuoco in zoccoli e in palandrano, che vi parrei la malinconia se voi mi vedessi... e non fo né veggo né sento cosa che mi diletta, in modo mi sono accorato per questi nostri casi!... e quando sono ristucco dello studio, mi do a razzolare tra moria e guerre e dolore del passato e paura dell'avvenire...».

Ma questi stessi sentimenti a loro volta rimandano il poeta al desiderio di una dimensione diversa, serena, tranquilla, perfetta in cui la bella realtà vive nella sua schiettezza ed eleganza sottratta all'appassimento, all'invecchiamento, alla caducità, alla morte.

È questo il motivo della tensione poetica polizianesca: l'ascesa dalla realtà transeunte, mutevole e difettosa, ad una dimensione di perfezione e di eleganza in cui gli elementi belli e schietti della stessa realtà, scelti fra gli aspetti diversi della vita, vengono a costituire una realtà superiore e pur sempre costruita di particolari reali, non astratti e puramente letterari.

Non si tratta dunque solo di un'operazione di stile, di decorazione sapiente e raffinata, ma di una più profonda scelta dentro la realtà e di un movimento di ascesa che non perde mai la prima base di vivo contatto con la natura, con la vita.

Certo i primi componimenti poetici in latino – le elegie sulle viole (*In violas*) o su di una fanciulla classicamente denominata Lalage (*In Lalagen*) o sulla morte di una fanciulla aristocratica fiorentina, Albiera degli Albizzi – mostrano più chiaramente le forme dotte e il linguaggio illustre in cui il Poliziano costruisce i suoi raffinati ideali poetici di bellezza, di grazia, di gentilezza luminosa e primaverile.

E viceversa i suoi rispetti spicciolati e continui (cioè brevi componimenti di tipo popolare isolati o legati in una serie o collana) e le stesse ballate più tarde, come soprattutto quella sul maggio (*Ben venga maggio e il gonfalon selvaggio*) o quella sulle rose viste in un mattino di maggio (*I' mi trovai di maggio in un giardino*), mostrano più scopertamente la volontaria ripresa di motivi popolari e di movimenti gioiosi e scherzosi di una vitalità scoperta, attinta con avidità e resa elegante e armoniosa attraverso un'attenta cura linguistica e stilistica.

Ma in maniera tanto più centrale e unitaria gli elementi letterari e popolari, il gusto della realtà e il bisogno di sceglierne le parti più belle per costruirne un mondo di perfezione mossa e vivace, si fondono intorno all'essenziale motivo poetico polizianesco (creazione di una bellezza naturale resa perenne e fissata in ritmi e immagini perfette) nel poemetto del '75-78, *Le stanze per la giostra di messer Giuliano de' Medici*, il capolavoro del Poliziano e dell'Umanesimo fiorentino e italiano.

Il poemetto (in ottave o stanze, il metro che già il Boccaccio aveva ripreso dai cantari popolari per i suoi poemetti) ha un'origine chiaramente cortigiana e fiorentina-medicea.

Nel gennaio del 1475 aveva avuto luogo in Firenze una giostra, un torneo (ripresa di usanze cavalleresche cortesi da parte della corte di Lorenzo, che voleva così assorbire cerimonie e feste di carattere cortese con quelle feste popolari come il calendimaggio e i cortei carnevaleschi a precisare la natura illustre e popolare della sua corte, a saldare i vincoli fra aristocrazia e popolo in Firenze), nel quale era riuscito vincitore Giuliano dei Medici, fratello minore di Lorenzo e innamorato della bella Simonetta Cattaneo Vespucci.

Il Poliziano intendeva col suo poemetto celebrare la vittoria ottenuta da Giuliano in nome della sua donna, preparando il finale encomiastico, in onore di Giuliano e del fratello maggiore, attraverso un'elegante vicenda di amore che gli permettesse insieme di attuare la nobilitazione poetica e classica della vita e delle usanze della corte medicea, della viva cronaca cortigiana del tempo. Via ogni accenno alla politica ricordata solo all'inizio e nella protasi del poemetto attraverso le lodi a Lorenzo e alle sue imprese militari, via ogni elemento di preoccupazione o di gravi problemi. Sicché quando la morte, prima di Simonetta e poi quella tragica di Giuliano nella congiura de' Pazzi nel 1478 (congiura che poi il Poliziano narrò, in precisa direzione di collaboratore della dittatura medicea, nella elegantissima prosa latina *De coniuratione pactiana*), venne a portare nella vicenda, immaginata felice, il brusco, gelido intervento della sventura, il poeta interruppe e abbandonò il suo lavoro (al secondo canto), sui cui possibili sviluppi nella descrizione della giostra non ci è dato dire altro se non che, molto probabilmente, questa ultima parte sarebbe riuscita meno poetica perché meno congeniale all'ispirazione e al motivo centrale della poetica polizianesca che già trovava difficoltà nel passaggio segnato nell'inizio del secondo canto alla parte descrittiva e più direttamente encomiastica.

Del resto il vero encomio di Giuliano e della corte medicea era già stato attuato nel primo canto e nella nobilitazione del protagonista sotto le specie del giovane Julio, che dall'indifferenza amorosa e dall'interesse virile per lo sport della caccia viene improvvisamente convertito (ad opera del dio Amore e di sua madre Venere) alla gentile passione amorosa per la ninfa Simonetta, che magicamente gli appare durante l'inseguimento di una cerva, nel pieno splendore di una giornata primaverile e nel rigoglio luminoso ed elegantissimo di un prato fiorito, che è come l'anticipazione del meraviglioso giardino che circonda il palazzo di Venere nella cui descrizione si risolve la fine del primo canto delle *Stanze* e la stessa poesia polizianesca tocca la sua vera meta e il culmine delle proprie possibilità. Infatti, tutta la breve e lieve vicenda, che ha così poca consistenza psicologica e drammatica, vive poeticamente in funzione dello svolgimento del motivo centrale della poetica polizianesca: la progressiva ascesa dalla prima rappresentazione della caccia festosa e movimentata alla pausa contemplativa dell'incontro fra Julio e Simonetta che ci trasporta già in un regno naturale e magico, in una realtà mitizzata e superiore, fino alla rappresentazione del giardino e delle porte del palazzo di Venere che realizza la suprema aspirazione umanistica e poli-

zianesca: il godimento di una zona eternamente bella, primaverile, felice e perfetta in cui bellezza, classicità, armonia, vitalità senza caducità, poesia e tensione ideale coincidono e non permettono ulteriori desideri e ulteriori possibilità artistiche.

Si ricordino i versi con cui si descrive questo paradiso terrestre umanistico:

Né mai le chiome del giardino eterno  
tenera brina o fresca neve imbianca;  
ivi non osa entrar ghiacciato verno,  
non vento o l'erbe o li arbuscelli stanca;  
ivi non volgon gli anni il lor quaderno,  
ma lieta primavera mai non manca  
ch'è suoi crin biondi e crespi all'aura spiega  
e mille fiori in ghirlandetta lega;

e si comprenderà facilmente quale fosse il termine della tensione poetica e spirituale del Poliziano e del mondo umanistico di cui egli interpretava rigidamente le più profonde esigenze estetiche e ideali.

Raggiunto quel punto supremo, la fantasia poteva liberamente svolgersi nella ricreazione di miti e favole classiche come documento vivo di una riconquista di un mondo immaginario e bello, non più solo riscoperto e restaurato con la lettura, con la filologia, con l'erudizione, ma rivissuto attraverso una condizione spirituale originale che aveva ricreato il senso intimo della voluttà idillica, dell'armonia, dello stile suggerito dai classici.

Nascono così i quadri delle porte del palazzo di Venere in cui la fantasia figurativa del Poliziano si impegna nella rappresentazione di miti classici (la nascita di Venere, il ratto di Europa, la metamorfosi di Dafne, il matrimonio di Arianna e Teseo, di Plutone e di Proserpina, l'amore di Polifemo per Galatea, ecc. ecc.) in un tono di grazia e di eleganza sorridente e lieta, in una volontà di verità perenne, raggiunta per mezzo dell'arte squisita:

né 'l vero stesso ha più del ver che questo.

Ma, ripeto, per giungere a questa zona superiore della sua poesia, il Poliziano è partito dalla rappresentazione della caccia di Julio tanto più animata e rumorosa, accesamente colorita, e poi si è servito, come passaggio al regno del mito e della primavera e della bellezza perenne, della scena luminosa e magica dell'incontro fra Julio e la bella Simonetta, la cui bellezza è descritta con tocchi minuti ed essenziali, nell'accordo fra la figura femminile e il paesaggio che la circonda.

Quando la ninfa si allontana, Julio resta triste e desideroso e una lieve increspatura malinconica, sottolineata dai «dolci» lamenti dei boschi e degli augelletti, segna un movimento elegiaco che par corrispondere al sentimento polizianesco e umanistico della labilità e caducità delle stesse cose belle.

In realtà non si tratta che di una increspatura, di un tenue brivido che concorre a riaccendere la tensione dominante del poemetto verso il possesso saldo e perenne della bellezza e della grazia.

Si badi bene: la poesia umanistica del Poliziano non ha ancora la pienezza, la floridezza, la ricchezza di toni e di vita e di fantasia che caratterizzerà la grande poesia rinascimentale dell'Ariosto, e d'altra parte sarebbe anche errato confonderla con la poesia di tempi successivi, come quella delle *Grazie* del Foscolo, in cui il sentimento elegiaco e drammatico è tanto più profondo, così come è più profonda la tensione alla singolare immortalità della poesia e della bellezza. Vi è nell'arte del Poliziano qualcosa di più acerbo e insieme di più prezioso ed elegante e il cerchio di sentimenti da cui esso nasce è più breve e angusto di quello di altri più grandi poeti e di altre epoche più piene e complesse.

Non molto diversa è la posizione dell'*Orfeo*, la favola teatrale che il Poliziano compose rapidissimamente per una festa di corte e che ha valore anche come primo ardito esempio di dramma di argomento non religioso, ma profano. Infatti, se la favola accentua i motivi elegiaci e dolorosi (l'amore di Aristeo per Euridice si conclude con la morte di questa che, fuggendo da lui, viene morsa da un serpente nascosto nell'erba; la nuova e definitiva perdita della donna da parte di Orfeo che non ha resistito al desiderio di guardarla mentre la riconduce fuori dall'Averno; l'uccisione di Orfeo ad opera delle infuriate baccanti), il motivo generale del componimento non è drammatico e la dolcezza del canto e la sua vivacità aulico-popolare sca prevalgono nell'esaltazione della bellezza labile e caduca, ma unica meta dei desideri e delle possibilità umane. E vi prevale un'arte sempre dotta e controllata in cui i temi assumono una loro grazia più risentita e acerba, pur sempre elegante e squisita, idillica nella sua stessa perfezione e nella sua superiore stilizzazione.

## 6. *Matteo Maria Boiardo*

L'umanesimo ha sí il suo nucleo più vigoroso e coerente in Toscana, alla corte fiorentina dei Medici, ma esso vive e fiorisce anche in altre parti e regioni d'Italia, specie in quelle città in cui la corte è centro di vita socievole, culturale e artistica, in cui convengono politici, dotti, artisti e letterati e la stessa organizzazione politica implica il bisogno di una educazione del ceto dirigente e burocratico che assiste i signori nel governo e nella diplomazia, nella organizzazione civile dello stato. La stessa natura delle signorie settentrionali, per lo più di origine feudale, e i loro rapporti con il mondo e la civiltà d'oltralpe (specie in direzione della Francia e della Borgogna), danno alla loro cultura un aspetto più chiaramente cavalleresco, aristocratico, fastoso, militaresco, mentre, rispetto al centro fiorentino, il loro classicismo mantiene qualcosa di più acerbo, di meno armonico ed equilibrato, e lo

stesso linguaggio letterario, pur educato dall'esercizio del latino e non insensibile alla forza di attrazione del toscano illustre dei grandi trecentisti e specie del Petrarca, si mantiene più ricco di elementi locali e regionali, che verranno sconfitti (e non sempre) solo più tardi durante il Cinquecento, ad opera della teoria linguistica fiorentina del Bembo a cui aderirà (e solo in un secondo tempo) il più grande poeta italiano del Rinascimento, l'Ariosto, frutto supremo della civiltà ferrarese, ma rappresentante ormai più direttamente legato alla tradizione italiana e fiorentina.

Proprio alla civiltà ferrarese, nella sua fase quattrocentesca e umanistica, e alla vita culturale e socievole della corte dei signori di Ferrara (e di Modena e Reggio), gli Este, è saldamente connessa la formazione e lo sviluppo della maggiore personalità poetica del Quattrocento settentrionale: quel Matteo Maria Boiardo che, nato nel 1441 a Scandiano, vicino a Reggio Emilia, da una famiglia di nobili e cortigiani degli Estensi, passò la sua vita di letterato e di alto funzionario estense nella capitale e nelle città minori del ducato ferrarese, alternando il suo esercizio artistico con l'attività di cortigiano e di governatore di Modena, di Reggio, del feudo di Scandiano: e qui nel 1494 si sparse in coincidenza con quella calata di Carlo VIII che segnò l'inizio della rovina dell'indipendenza italiana e di cui il poeta avvertiva dolorosamente il tragico significato interrompendo la stesura del suo poema, l'*Orlando Innamorato*, al punto in cui ne riprese le vicende l'Ariosto, il quale pure saprà indicare in quel gravissimo avvenimento politico-militare una cesura drammatica nella storia italiana: «il bel vivere allora si sommerse».

Il Boiardo aveva vissuto i suoi anni più felici e formativi in una Ferrara piena di fervore, di splendore, di potenza, con una università aperta allo studio umanistico del latino e della classicità, con una corte elegante e sfarzosa, avida di arte, di letteratura, di feste e spettacoli teatrali, e particolarmente sensibile a quella poesia cavalleresca carolingia e bretone, venuta di Francia, che confortava a suo modo, con le sue avventure, con le sue gesta eroiche, con i suoi amori eleganti, il bisogno di nobilitazione e di apertura fantastica di quella società che associava i suoi ideali umanistici di forte vita individuale ad una particolare ripresa delle virtù cavalleresche medievali.

A Firenze, con il suo fondo più borghese e popolare, con il suo spirito più acutamente critico, con la sua cultura più sottilmente intellettuale, il mondo cavalleresco ed epico aveva potuto trovar nuova vita nel *Morgante* del Pulci in una dimensione eroico-comica. A Ferrara invece (dove più tardi nasceranno i poemi dell'Ariosto e del Tasso) quel mondo poetico (già sostanzialmente amato nella sua duplice direttiva fondamentale del ciclo carolingio, più epico ed eroico, e del ciclo bretone, più avventuroso ed amoroso) trovava una reazione di simpatia più fervida e appassionata, una più schietta consonanza di rinnovate costumanze cortesi o almeno di ideali e di gusto cavalleresco.

Ciò avveniva particolarmente nel caso del Boiardo che alla sua cultura umanistica assai vasta, anche se non approfondita (fece numerose traduzioni dal latino di scrittori latini e greci: le *Vite* di Cornelio, il *Timone* di

Luciano, la *Ciropedia* di Senofonte, il *Chronicon* del medievale Ricobaldo; e scrisse in latino poesie come gli *Epigrammata*, le *Pastoralia*, i *Carmina de laudibus Estensium*), e alla lettura dei poeti volgari (soprattutto del Petrarca, ripreso molto originalmente, come vedremo, nel suo *Canzoniere*) univa una forte passione per la letteratura epico-cavalleresca, espressa poeticamente nel suo capolavoro, l'*Orlando Innamorato*.

E, mentre nelle sue opere minori di vario impegno (oltre a quelle latine ricordate, dieci *Ecloghe* volgari, i *Tarocchi* – versetti da scrivere sulle carte da giuoco –, il dramma teatrale *Timone*) l'accordo del Boiardo con le esigenze del suo tempo e della corte estense si pronuncia in forme a volte piú appariscenti, ma certo piú contingenti e superficiali (fino ad una certa finalità di propagandista della casa estense), nel *Canzoniere* e piú pienamente nell'*Orlando* la sua ispirazione personale e la sua interpretazione del proprio tempo si fondono in una poesia che è fra le piú alte manifestazioni della letteratura quattrocentesca e che profondamente e originalmente realizza quell'ideale di energia vitale, di gusto del colore fresco e caldo, di nobiltà cavalleresca, di passione amorosa gentile e ardente, di avventura fantastica, che sono centrali nella tensione sentimentale, culturale ed espressiva del suo animo e della società in cui vive e a cui egli apporta un arricchimento poetico di singolare schiettezza.

Il *Canzoniere* o *Amorum libri* (come il Boiardo lo intitolò riprendendo il titolo di una raccolta di Ovidio, *Amores*), certo il maggiore canzoniere, la maggiore raccolta di poesie liriche del secolo, nasce da una passione giovanile per una fanciulla conosciuta a Reggio, Antonia Caprara, e trae dalle fasi di questa vicenda la sua partizione in tre parti (la gioia per l'amore corrisposto, il dolore per la crescente freddezza e il tradimento della donna, la rassegnazione malinconica di fronte all'esito sfortunato dell'amore): partizione che corrisponde insieme a un gusto di simmetria e di calcolata struttura (ogni parte è di cinquanta sonetti e di dieci componimenti di diversa costruzione metrica) e quindi fa capire come al fervore ispirativo e al fondo sentimentale sincero corrispondesse nel poeta una elaborata coscienza letteraria che si rivela anche nella utilizzazione di modelli poetici latini (Virgilio, Tibullo, Orazio) e italiani: soprattutto Petrarca.

Ma l'elaborazione letteraria e l'attenzione ad una tradizione poetica precedente non riduce, ed anzi potenzia l'originalità del poeta, che risolve gli stessi echi petrarcheschi (cosí frequenti che si può ben parlare di un petrarchismo boiardesco) in una direzione sua e assai diversa da quella del modello.

La sua direzione è contrassegnata soprattutto da una volontà e capacità di accordare lo stato d'animo di gioia o di trepidazione, di dolore o di malinconia, con un paesaggio in cui prevale il colore sul disegno, sino a forme intense e quasi fiammeggianti: paesaggio che diviene a volte anche termine di un colloquio (e cosí a volte sono animali e persone), di un colloquio appassionato ed effusivo che si sostituisce alla piú forte introspezione, al monologo insistente del Petrarca.

Sicché, con l'ausilio di un linguaggio che mescola forme illustri e sin latineggianti con forme più locali emiliane e che permette una grande freschezza e una cantabilità fra sostenuta e popolare (si leggano i sonetti *Il canto degli augei di fronda in fronda*, *Datime a piene mani e rose e zigli*, *Già vidi uscir de l'onde una matina*, *Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti*, *Ligiadro veroncello*, *Fior scoloriti e pallide viole*), la poesia del *Canzoniere* diviene soprattutto voce di un'ardente, entusiastica passione giovanile in cui lo stesso dolore è incentivo di vitalità e di gioia visiva e l'amore, anche se doloroso, è presentato e sentito come fonte di vita, secondo la conclusione del sonetto di apertura:

... Chi nel fior de' soi primi anni  
senza caldo de amore il tempo passa,  
se in vita è vivo, vivo è senza core.

E più tardi nel poema, che è il capolavoro della maturità del Boiardo, come il *Canzoniere* è il capolavoro della sua gioventù, si dirà che

Amore è quel che dà la gloria  
e che fa l'omo degno et onorato.

Non è che il poema sia solo un poema di amore e che l'amore ne costituisca l'unico motivo poetico, ma certo amore e bellezza femminile sono elementi essenziali della tensione e dell'entusiasmo del poeta e si mescolano inseparabilmente con la forza e con l'energia virile dei cavalieri, con il loro coraggio intrepido e avventuroso verso cui insieme va la simpatia poetica del Boiardo. Il quale, nella sua aspirazione moderna ad un mondo gentile e appassionato, generoso, leale, gagliardamente vitale e virtuoso, rievoca (sperando di alimentarne appunto una rinascita nel mondo contemporaneo, di favorire in questo le tendenze più nobili contro la meschinità e la malvagità di certi aspetti della vita cortigiana da lui ben avvertiti anche per esperienza personale) l'affascinante peripezia delle lontane leggende epiche e cavalleresche in cui la fusione degli elementi dei cicli carolingio e bretone era naturalmente necessaria agli ideali del poeta che non poteva scompagnare eroismo e amore, coraggio e gentilezza. Sicché la fusione dei due cicli, a cui una volta si raccomandava l'originalità del Boiardo (in realtà era già stata avviata dallo stesso Pulci), non era certo un calcolo esterno e freddo, ma una conseguenza naturale della sua poetica e delle sue necessità più interne.

All'*Orlando Innamorato* il Boiardo s'accinse forse fin dal 1475 e già nell'83 fu preparata un'edizione, oggi perduta, delle prime due parti. Ma successivamente il Boiardo continuò a lavorare alla sua opera, avviandone anche una terza parte, che rimase interrotta al nono canto prima per la discesa in Italia di Carlo VIII e poi per la morte del poeta. Diviso in tre parti (rispettivamente di 29, 31 e 9 canti), il poema s'apre con la descrizione della corte bandita che in Parigi raduna tutti i paladini e i cavalieri di Carlo Magno, ma

anche i maggiori cavalieri pagani. Nel bel mezzo del convito ecco apparire Angelica, accompagnata da un cavaliere, che sfida a duello tutti i paladini di Carlo e che è, presentato sotto falso nome, il fratello stesso di Angelica, Argalia. Premio del duello, Angelica. Affascinati dalla rara bellezza di lei, tutti i paladini fremono, ansiosi di poter scontrarsi col misterioso cavaliere, le cui armi incantate hanno presto ragione prima di Astolfo e subito dopo di Ferragú, il quale però mostra tanto coraggio nel duello che il cavaliere, ammirato, rinuncia alla lotta e decide senz'altro di dargli la sorella in sposa. Ma intanto Angelica sparisce e tutti i paladini s'accingono ad inseguirla. Durante questo inseguimento, che riprende il classico motivo dei poemi romanzeschi, quello della ricerca della donna amata o di altro bene perduto, i paladini incontrano innumerevoli, meravigliose avventure. Ranaldo, giunto, contemporaneamente ad Angelica, nella foresta delle Ardenne, beve alla fontana dell'odio, mentre la fanciulla beve a quella dell'amore: così mentre essa s'innamora del paladino, questi fugge da essa, che odia, e da questa situazione si svolgono nuove avventure e vicende mirabili.

Intanto Gradasso, re di Sericana, porta la guerra contro i cristiani, prima in Ispagna e poi in Francia, giungendo ad assediare, nell'assenza dei paladini sparsi per il mondo, la stessa Parigi. Nella guerra però interviene Astolfo, che, venuto in possesso della magica spada di Argalia, che nel frattempo è stato ucciso da Ferragú, batte Gradasso e pone fine alla guerra. Mentre questo avviene in Francia, Ranaldo, rapito da Angelica, è confinato nel magico palazzo di un'isola incantata, e Orlando, tanto smemorato da non riconoscere Astolfo che viene per liberarlo, è tenuto prigioniero dalla maga Dragantina. Dalla quale lo libera invece Angelica, venuta a cercarlo affinché egli intervenga contro il re di Tartaria, Agricane, che, deciso a far sua Angelica, ha posto l'assedio ad Albraccà, regale sede del padre di Angelica, Galafrone, re del Catai. E sotto le mura di Albraccà avvengono terribili scontri, fino a quello finale in cui Orlando batte e uccide Agricane, dando luogo ad uno degli episodi piú intensi di tutto il poema. Ma ora è Ranaldo stesso che, in odio ad Angelica, continua l'assedio di Albraccà, scontrandosi infine con lo stesso Orlando che ferisce il cugino. Segue l'intervento di Angelica, che per salvare Ranaldo, del quale è sempre innamorata, allontana Orlando; e su questo tema ha fine la prima parte del poema.

La seconda parte, dopo aver narrato le imprese di Orlando contro le maghe Falerina e Morgana, passa a svolgere il tema della nuova guerra che Agramante muove contro Carlo Magno per vendicare la morte del padre Troiano, ucciso in duello da Orlando. Ma perché l'impresa abbia esito felice è necessario che partecipi ad essa Ruggero, cugino di Agramante, e perché ciò avvenga è indispensabile l'anello magico di Angelica, che viene rubato da Brunello. Così l'impresa può avere inizio. In Francia intanto è sceso dalla Spagna Rodamonte, al quale si oppone Ranaldo; e mentre questi va cercando il suo nemico, ricapita nella foresta delle Ardenne e beve questa volta alla fontana dell'amore, mentre Angelica, che frattanto è ritornata in

Francia dove ha saputo che si trova Ranaldo, beve contemporaneamente alla fontana dell'odio. Invertite le parti, è ora Ranaldo che ama Angelica, mentre questa lo odia. Orlando, che ha accompagnato Angelica in Occidente, si scontra allora con Ranaldo, mentre Angelica, indifferente, assiste al duello. Ma sopraggiunge Carlo, che divide i due cugini e affida Angelica a Namò, il piú vecchio dei paladini. L'avrà in premio chi dei due si mostrerà piú valoroso nella nuova imminente guerra tra cristiani e pagani.

Durante la guerra un nuovo motivo ha avvio: quello di Ruggero che incontra Bradamante, sorella di Ranaldo e valorosa guerriera cristiana, e se ne innamora. Il poema s'interrompe, quindi, con l'arrivo di Orlando sotto le mura di Parigi assediata.

Queste le vicende essenziali del poema, che s'intersecano e si affollano secondo una tecnica di interruzioni e di riprese volontariamente perseguita dal Boiardo, quasi a tendere costantemente l'attenzione e l'interesse dei suoi ascoltatori. Perché indubbiamente il poeta dell'*Innamorato* ha anzitutto la stoffa del grande narratore e il gusto del narrare è fondamentale nel suo animo di poeta insieme all'amore per l'avventura e quindi anche per il colpo di scena, per i cambiamenti improvvisi delle situazioni. In una direzione che sarà ripresa dal tanto piú grande Ariosto, ma che nel Boiardo ha una meno profonda sicurezza di ritmo e di ordine nell'apparente disordine e spesso tocca una effettiva dispersività e una certa rigidezza nei passaggi che nell'Ariosto saranno invece cosí mirabilmente agevoli e disinvolti. Cosí come l'elemento del meraviglioso (maghi, fate, incanti, trasformazioni dei sentimenti dei personaggi operate magicamente: come la fondamentale magia della fontana dell'amore e dell'odio nei confronti di Angelica e di Ranaldo) è nel Boiardo piú materiale e meccanico rispetto alla suprema fusione del naturale e del meraviglioso (effetti magici da sembrare naturali e riproduzioni della natura che assumono il tono dell'incanto) nell'*Orlando Furioso*. E lo stesso linguaggio poetico dell'*Innamorato* è sí freschissimo e originale, ma non ha la morbida perfezione e la musicalità armonica piú profonda che avrà nell'Ariosto, e a volte può farsi pesante e approssimativo.

Ma anche questi aspetti di diversità rispetto all'Ariosto (proprio là dove la somiglianza è maggiore) rimandano ai centri personali e storici del poeta dell'*Innamorato*, che vive in una diversa situazione e in una diversa direzione umana e artistica da quelle da cui nascerà la grandissima poesia ariostesca.

Sicché poi si dovrà soprattutto rilevare come il centro animatore dell'*Orlando Innamorato* sia un sentimento energetico e appassionato che, pur non mancando di elementi di gentilezza, di comicità, di ironia, effettivamente li domina e li inserisce sulla propria tensione e direzione piú centrale. E se il Boiardo può anche sorridere a volte su cavalieri ed eroi e su certi aspetti paradossali ed eccessivi delle loro gesta, piú centralmente egli partecipa con entusiasmo alle prove della forza fisica e morale, alle avventure eroiche ed amoroze dei suoi personaggi appartenenti a quel mondo cavalleresco che egli ama, rimpiange e vorrebbe in qualche modo vedere modernamente risorto

in una società piú intelligente e civile, ma ugualmente alimentata da una vitalità rude e vigorosa, da un gusto dell'avventura, del rischio, della fedeltà a valori essenziali (l'onore, l'amore, la causa della propria fede e del proprio signore) che possono accomunare, ad esempio, il piú saggio e pensoso Orlando e il piú ingenuo ed incolto Agricane. Proprio il bellissimo episodio del duello fra quei due cavalieri può essere scelto come esempio della maggior poesia boiardesca, fra i moltissimi episodi che, volta a volta, puntano variamente (nella ricca gamma di toni e di personaggi del poema) su toni piú direttamente epici e su battaglie e duelli (specie intorno al personaggio di Rodamonte) o su toni piú fiabeschi e magici (intorno a figure di fate come Falerina) o su toni piú direttamente amorosi (specie intorno ai personaggi di Orlando e di Angelica), o su toni comici (legati particolarmente alla figura spavalda di Astolfo o a quella del furbo ladro Brunello), ma che tutti hanno alla base quel sentimento dell'energia vitale, quell'amore per il vigore e quel gusto del narrare che sono essenziali nella poesia del Boiardo.

In qualche episodio risaltano, come dicevo, le qualità piú alte del Boiardo: sullo sfondo di una radura circondata da alberi e dominata dal notturno cielo stellato, dopo un aspro duello, i due cavalieri di fede opposta intessono un dialogo di alta potenza poetica, nel contrasto fra la spiritualità colta di Orlando (che vuole portare l'avversario a riconoscere verità religiose) e la mentalità ingenua e rude di Agricane che dichiara la sua incultura e la sua persuasione nei doveri militari e amorosi del cavaliere, ma nel fondo comune di una concezione eroica e avventurosa della vita che li fa riconoscere per simili.

Quando poi il discorso cade su Angelica, oggetto comune del loro amore appassionato, cortesia e reciproca simpatia di guerrieri e di cavalieri cedono il posto al sentimento di incompatibilità di un amore comune e, nel pieno della notte, riprendono incalzanti e furiosi, sino alla morte di Agricane, il duello e il tono cavalleresco-epico.

## 7. *Il Pontano e la poesia latina*

Nella seconda metà del Quattrocento, dominata dalla ripresa letteraria del volgare, lo stesso latino trova un piú sicuro impiego poetico e, nella generale, cresciuta tensione poetica ed artistica, anche la letteratura in latino può annoverare scrittori notevoli e opere di alto livello letterario e non prive di risultati di minore, ma non disprezzabile poesia.

Abbiamo già accennato alla squisita produzione latina del Poliziano e accenneremo, nel paragrafo seguente, a quella del Sannazaro.

Ma, mentre in questi due scrittori la produzione latina è solo una parte, e non la maggiore, della loro intera produzione poetica, vi sono altri scrittori che nel latino cercano l'essenziale e unico strumento espressivo del loro animo e dei loro motivi poetici.

Nel primo Quattrocento, i tentativi di poesia latina apparivano piuttosto stentati e faticosi, piú sul piano dell'esercitazione letteraria che della necessità poetica: così dicasi non solo per i fastidiosi poemi encomiastici come lo *Sphortias* del Filelfo in lode degli Sforza di Milano, ma anche per i piú gradevoli componimenti dell'*Isottaeus* del Basini che cantano gli amori di Sigismondo Malatesta con Isotta degli Atti.

E con migliori risultati il latino era stato allora usato nelle opere storiche, filosofiche, erudite già ricordate, e negli epistolari o in libri di memorie come quei *Commentarii rerum memorabilium* in cui Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), che poi divenne papa col nome di Pio II, seppe dar vita a descrizioni di paesaggio, idillicamente gustato e rappresentato mediante l'uso raffinato e intelligente di reminiscenze classiche.

Invece, come dicevo, nel secondo Quattrocento ci è dato incontrare scrittori in versi latini, in cui l'accresciuta perizia nell'uso del linguaggio latino poetico si associa ad una ispirazione piú schietta soprattutto nella direzione di una tematica amorosa e idillica cui ben si adatta la ripresa degli esempi degli elegiaci ed erotici latini, da Ovidio a Tibullo, Propertio, Catullo.

Sarà la lirica amorosa di Tito Vespasiano Strozzi o quella di Giannantonio Campano, o quella, tanto piú originale ed intima, del greco Marullo Tarcaniota (1453 circa-1500), venuto fanciullo dalla nativa Costantinopoli a Napoli e a Firenze.

Ma un posto di particolare rilievo, per la stessa abbondanza della sua produzione e per l'uso esclusivo del latino in opere di diverso argomento, merita Giovanni Pontano, nato a Cerreto di Spoleto, in Umbria, nel 1426, e morto nel 1503 a Napoli, dove egli passò la maggior parte della sua vita, ministro e diplomatico al servizio degli Aragonesi e animatore di quel circolo di dotti che, creato da Antonio Beccadelli, detto il Panormita, prese poi il nome di Accademia napoletana o pontaniana.

Già nelle sue numerose opere in prosa (trattati filosofici, astrologici, politici, dialoghi di soggetto morale e letterario, opere storiche come il *De bello neapolitano*) devono particolarmente valutarsi la perizia e la versatilità del suo latino, adoperato ad usi diversi e piegato ad esprimere, come una lingua viva, contenuti e argomenti varii e relativi ad una serie vasta di temi culturali del tempo, importanti, anche se non approfonditi, data la scarsa originalità e intensità dell'ingegno del Pontano.

Ma tale impegno e felicità dello scrittore, che adopera il latino con sicuro possesso come una lingua del tempo e come uno strumento d'espressione duttile e facile dei propri ideali e sentimenti, tanto piú colpisce nella produzione in versi.

Non che, anche qui, il Pontano esprima un mondo sentimentale profondo e vigoroso, ma nelle limitate possibilità della sua personalità – piú brillante e capace di impressioni colorite e vivaci che non intima e disposta a meditazioni intense e a intensi sentimenti – egli riesce a realizzare una rappresentazione poetica ricca di toni. TONI che svariano fra un tono di letizia

e di edonismo, corrispondente alla gioiosa adesione del poeta alla natura e alla vita nei loro aspetti piú lieti, pittoreschi, sensuali e voluttuosi, specie nelle opere della gioventú e della maturità (come la *Lepidina*, egloga che celebra il mito delle origini di Napoli e la bellezza di quella città, del suo paesaggio, della sua vita popolare; come le poesie erotiche e quelle del *De amore coniugali* che cantano le gioie della vita familiare e che, nelle nenie per il figlioletto Lucio, cosí facili, cantabili, tenere ed aggraziate, raggiungono i risultati piú piacevoli di una poesia morbida e musicale, seppure rischiosa di eccessi di languore e di leziosità), e toni elegiaci e malinconici già affioranti nel finale del poemetto didascalico e astronomico *Urania*, dove il poeta ricorda la figlia precocemente rapita dalla morte, e poi, nella vecchiaia, piú insistenti e continui negli *Jambici* e nei *Tumuli* dedicati alla rievocazione delle persone care scomparse.

In complesso si tratta di una poesia che ben rappresenta la piú spiccata tendenza edonistica, idillica, voluttuosa, figurativa e musicale del gusto umanistico e l'estrema punta di una perizia formale che adopera il latino e i ricordi della letteratura classica per una grazia vivace e misurata, per un effetto di elegante modernità, senza mai raggiungere l'incontro tanto piú profondo fra grazia, eleganza e realtà di affetti e di cose che si può ritrovare nei maggiori poeti volgari della seconda metà del secolo.

## 8. *Jacopo Sannazaro*

L'ultimo e maggiore esponente della cultura e letteratura umanistica meridionale è Jacopo Sannazaro, vissuto fra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del nuovo secolo, alle cui tendenze letterarie egli offre esempi che agirono nella matura civiltà rinascimentale anche al di là dell'ambito italiano, come avviene soprattutto della sua opera maggiore e piú fortunata (almeno fino al Settecento): l'*Arcadia*.

Nato nel 1455 a Napoli da famiglia nobile, dopo un'adolescenza trascorsa nella campagna (dove un'esperienza viva di luoghi e situazioni bucoliche e pastorali che danno una base non unicamente letteraria al suo gusto idilliaco della natura), fece parte del circolo pontaniano e insieme si legò di tenace fedeltà alla casa regnante degli Aragonesi, dimostrando poi la sua intima dignità e nobiltà di cortigiano e di cavaliere seguendo nell'esilio, in Francia, nel 1501, lo spodestato re Federico e rimanendogli vicino finché questi morì nel 1504. Tornato a Napoli, visse dignitosamente appartato nella sua villa di Mergellina dedicandosi esclusivamente al proseguimento della sua attività letteraria, fino alla morte, avvenuta nel 1530.

Coerentemente alla sua preparazione umanistica e alla influenza del Pontano, egli svolse una lunga attività poetica in latino (che nelle *Eclogae piscatoriae* si raccorda ai motivi idilliaci della sua piú vera natura poetica, espressi in scene bucoliche ambientate, con finezza ed eleganza, nella vita semplice e

felice dei pescatori napoletani) fino alla tarda composizione di un vasto poema, il *De partu virginis*, in cui cantando, con moduli virgiliani, la vicenda della nascita di Gesù, egli si avvicinò a quella tendenza di sintesi classico-cristiana particolarmente fortunata nell'ambiente del Rinascimento romano e delle sue ambizioni di un classicismo cristiano da contrapporre alle tendenze puramente mondane di altri filoni rinascimentali.

Ma anche in questa tarda ed elegantissima opera più che una forte ispirazione religiosa prevale un gusto idillico e malinconico, di scene domestiche e naturali (come la descrizione della notte in cui nasce Gesù, nel morbido quadro della quiete notturna e nella rappresentazione della trepida attesa dei pastori): gusto che più chiaramente si esprime nelle opere volgari che, d'altra parte, riescono tanto più interessanti quanto più filtrano i sentimenti dell'autore attraverso un'arte sapiente e armoniosa, frutto della sua poetica umanistica, del suo assiduo studio dei classici, del suo amore per le belle, eleganti forme della poesia.

Così, più di certi componimenti occasionali per feste di corte (certe «farse» teatrali assai povere o certi monologhi da recitarsi in corte e chiamati *gliommeri*, cioè gomitoli, come filastrocche di gusto popolare e burlesco), valgono indubbiamente le rime, ispirate soprattutto all'amore per la dotta amica e consolatrice dei suoi ultimi anni, Cassandra Marchese, e che si avvicinano, per l'eleganza del linguaggio sorvegliatissimo e misurato, al più maturo petrarchismo cinquecentesco (e in tale linguaggio esprimono sentimenti di malinconia e idillica grazia), e, come già si diceva, la sua opera maggiore e più lavorata: l'*Arcadia*.

L'*Arcadia* (composta prima fra il 1480 e l'85 e pubblicata nel 1501, poi di nuovo rielaborata e stampata nel 1504) è una specie di romanzo pastorale che (sull'esempio della *Vita Nova* dantesca) intercala componimenti in rima a prevalenti e più interessanti parti di prosa, e trasforma una vicenda di amore del poeta per una donna reale, Carmosina Bonifacio, nella storia fantastica di Azio Sincero (pseudonimo classico dello stesso poeta), che, a causa del suo amore infelice, lascia Napoli e si reca in Arcadia (la regione greca famosa per i suoi pastori-poeti e per la loro vita semplice e felice, priva delle angosce portate dalla civiltà), dove egli cerca pace prendendo parte alla vita dei pastori, ai loro giuochi e canti, ai loro semplici riti rurali. Ma, malgrado i conforti di un pastore-poeta che lo incita a sperar bene del suo amore, un sogno lugubre lo turba e Sincero ritorna, con un fantastico viaggio sotterraneo, a Napoli, dove apprende la notizia della morte della donna amata e dà sfogo al suo dolore e si accomiata dalla sua poesia. Così all'espressione del suo sentimento idillico e bucolico della bella e vaga natura, della vita campestre, dolce e consolatrice (motivo che rese celebre a lungo l'*Arcadia* sulla via dell'elogio della vita pastorale, fino all'*Arcadia* settecentesca) si intreccia, pur senza rilievo energico e appassionato (ché il Sannazaro è artista di toni delicati, aggraziati, resi più morbidi e blandi dalla sua arte armoniosa e levigata), l'espressione di un sentimento malinconico ed elegiaco che era

proprio dell'autore e che prese maggior consistenza nelle ultime parti del romanzo, composte nel triste periodo dell'esilio, con le inerenti delusioni, e la viva esperienza della caducità e provvisorietà dei beni mondani.

Nell'insieme l'*Arcadia* non è certo un'opera di grande poesia, e la sua tenue vena poetica non potrebbe esprimersi senza un ben umanistico e letterario richiamo alla poesia del passato. Ma, nei suoi limiti (che spesso toccano una certa monotonia e una idillicità troppo aggraziata o un'elegia troppo sospirosa), è pure un illustre monumento artistico, avvivato dai sottili elementi poetici già indicati (che nel loro fondo migliore implicano una certa innegabile intimità e una capacità di analisi psicologica sfumata e precisa) ed espresso in un linguaggio molto elaborato e sempre più liberato da certe forme locali di napoletano illustre, volto sempre più a quel toscano letterario elegante e armonioso che si avvaleva degli esempi del Petrarca e del Boccaccio nonché di esempi classici e che così faceva dell'*Arcadia* un esemplare efficace del nuovo volgare quattrocentesco.

### 9. *Leonardo da Vinci*

In una posizione singolare, e pur non astratta e fuori della storia, che richiama da una parte profondi elementi dell'umanesimo nella sua spinta verso la natura e la sua conoscenza, e, dall'altra, si oppone ad ogni forma di semplice imitazione dei classici e di pura eleganza formale (dove la sua, pur eccessiva, autodefinizione di «omo senza lettere», di autodidatta che rifiuta polemicamente una cultura puramente letteraria), si colloca la grande personalità di Leonardo da Vinci (1452-1519), che trovò la sua espressione più alta nell'attività scientifica e artistica esercitata con inesaurita genialità e con interessi molteplici, che vanno dalla pittura alla scultura, all'architettura, alla ingegneria idraulica, all'anatomia, alle ricerche su macchine aeree, alla musica, alla teoria della pittura, all'indagine sulle leggi della natura. Al centro dunque della sua importanza storica son da collocare la sua genialità artistica e la sua genialità di scienziato che parte dall'«esperienza» e dall'osservazione scientifica e le contrappone ai principi dell'autorità tradizionale, ai metodi basati sulla memoria e alla ricerca di un «sapere» astratto che sia privo, appunto, della forza della sperimentazione e del coraggio dell'intelligenza che non si deve fermare mai davanti a nessun ostacolo di convenzioni e di pregiudizi. Ma la sua grandezza di artista, soprattutto realizzata nella pittura – basti pensare alla *Gioconda* e alle *Vergini delle rocce* –, e di scienziato, profondamente interessato alla scoperta dei nessi fra uomo e natura, fra sensibile e sovransensibile, in una direzione di «Umanesimo scientifico» che sembra anticipare il metodo sperimentale di cui sarà maestro, tanto più tardi, Galileo, trova espressione anche nella sua prosa.

Egli scrisse innumerevoli pensieri, abbozzi di trattati, dedicati alla trattazione dei suoi problemi scientifici e artistici e che sempre investono anche

una profonda e originale meditazione sulla vita e sull'uomo, sull'universo, sulla sua incessante vicenda di vita e di morte, sul suo misterioso variare di forme, che attraggono con la loro bellezza e stimolano il grande pittore a ricercare, con la parola, rappresentazioni concrete e sfumate quasi in gara con la pittura, e insieme rendono assorto e pensoso, commosso e meditabondo l'indagatore, lo scienziato, il filosofo. Donde nello scrittore (che pur non cerca raffinati risultati formali e disprezza ogni rettorica, ma non manca di una sua base salda, anche se limitata, di letture di classici antichi e italiani) un alto e complesso movimento di lucido e commosso entusiasmo, di pensosità e di umanissimo sentimento, di inesausta volontà di conoscere e di sperimentare la complessità della natura e dell'uomo e di insoddisfazione in questa stessa tensione infinita. Ne nasce uno stile concreto e suggestivo, razionale e poetico, che ben corrisponde alla natura complessa e profonda di Leonardo, della sua mente e fantasia, nonché della sua moralità che così fortemente si afferma in certi alti pensieri più direttamente dedicati alla vita dell'uomo: come quello che definisce «transito di cibo» gli uomini senza vita intellettuale e morale, o quello che assimila una «vita bene usata» che dà «dolce morire» ad «una giornata bene spesa» che dà «lieto dormire».

## XI.

### ALTRI ASPETTI E ALTRI SCRITTORI DELLA LETTERATURA VOLGARE QUATTROCENTESCA

#### 1. *La letteratura religiosa del Quattrocento*

Se gli ideali prevalenti del Quattrocento sono ispirati dalla civiltà umanistica nelle sue varie fasi e quindi da una fondamentale valorizzazione della vita dell'uomo, della sua dignità, libertà, capacità creativa, essi pur non mancano, come abbiamo già visto, di una loro particolare religiosità e di tentativi volti a conciliare cristianesimo e mondanità, con riflessi avvertibili persino in un Lorenzo de' Medici. E più particolarmente, durante il secolo, può individuarsi un aspetto della letteratura quattrocentesca più direttamente condizionata da precisi ideali religiosi: fra ripresa della tradizione medievale, reazione al pericolo «pagano» della cultura umanistica e ai suoi riflessi nella stessa vita morale della gerarchia ecclesiastica e della curia di Roma, e più decise esigenze di riforma della Chiesa e di intervento nella stessa vita civile e politica cittadina. Una letteratura, d'altra parte, che a volte risente di certa più umana e bonaria letizia e di un'attenzione ai casi della vita con una saggezza più affabile e meno drammatica di quella prevalente nelle correnti religiose medievali, anche se, verso la fine del secolo, il dramma politico e religioso italiano stimola in alcune personalità religiose le note più cupe e apocalittiche, il sentimento della salvezza dell'anima solo nella sua adesione alla fede e alla grazia divina.

Si possono così rapidamente collocare entro questa linea varia (fra contrasto e avvicinamento ad aspetti della civiltà umanistica) alcune forme e personalità di letteratura religiosa che, oltre tutto, più facilmente possono ricollegarsi ad una maggiore popolarità, ad un contatto più immediato, e meno aristocraticamente letterario, con le istanze e le esigenze della vita del popolo, delle sue tradizioni, dei suoi costumi, del suo linguaggio, e quindi con un impegno di comunicabilità meno preoccupato di eleganze formali e più volto all'efficacia e all'effetto rappresentativo-morale, alla volontà di impressionare la coscienza e la fantasia di un pubblico meno raffinato e artisticamente esigente e pure dotato di una relativa cultura e di un bisogno di soddisfazione estetica che sono alla base del generale sviluppo della civiltà quattrocentesca.

Più direttamente legate alla tradizione sono le «laude», certo meno intense e insieme più ricche di una certa musicalità e affabilità di quelle medievali (e

fra le quali spicca, per una maggiore tenerezza e freschezza, quella attribuita al cardinale Giovanni Dominici – «Di' Maria dolce, con quanto desio» –, e le «sacre rappresentazioni» che sviluppano l'esempio delle laude drammatiche precedenti in forme piú apertamente teatrali, con maggiore abbondanza di particolari spettacolari e scenografici, e con maggiore presenza di personaggi e episodi che nel tema sacro riportano aspetti della vita popolare e cittadina. Per lo piú in questo campo si giungeva a risultati di scarsa validità artistica, anche se gli autori della «sacra rappresentazione», per lo piú anonimi e membri di confraternite religiose, non mancavano spesso di piú ingenui ambizioni nella combinazione dell'intento edificante e dell'attrazione dell'attenzione popolare mediante elementi di spettacolo e di divertimento. Ma non mancò pure qualche autore piú colto, come Feo Belcari fiorentino (1410-1484), che accanto ad alcune opere agiografiche come le *Vite dei gesuati* e la *Vita del beato Colombini*, scritte in una prosa semplice, ma tutt'altro che rozza e ingrata, compose varie sacre rappresentazioni di notevole efficacia e spontaneità (soprattutto quella di Abraam e Isacco).

Mentre anche nell'attività dei predicatori, che proseguiva quella delle prediche trecentesche, i segni del gusto e della visione piú serena del Quattrocento non mancano di caratterizzare positivamente la prosa fresca vivace delle prediche, avvivata di esempi e di aneddoti tratti dall'esperienza, e appoggiati ad una saggezza cristiana piú mondanizzata e spesso briosa e sorridente. Come è soprattutto il caso delle prediche di san Bernardino da Siena (Bernardino Albizzeschi, nato a Massa Marittima nel 1380 e morto all'Aquila nel 1444), personalità molto interessante per una forma di religione che sviluppa gli elementi francescani, già così aperti alla vita degli uomini e al sentimento dell'armonia del creato, in una direzione di saggezza che non rifiuta certi elementi della visione umanistica della vita (Bernardino era uomo colto e aveva compiuto studi umanistici) e, pur fedele al centro essenziale della salvezza religiosa, ne umanizza le condizioni su di un piano prevalente di moralità, di condotta pratica, di comportamento nella vita quotidiana e socievole. E perciò la prosa di san Bernardino si avvale di esempi, di apologhi, di battute ironiche, di rapide e gustose scenette di vita vissuta, di proverbi e di frasi popolari che insaporiscono e ravvivano coerentemente il tono di un'ammonizione e di un'esortazione morale-religiosa, sicura e decisa, ma insieme fiduciosa e serenamente bonaria.

Piú vigorosa, drammatica, passionale è la personalità del frate domenicano Girolamo Savonarola, che insieme si intona al clima drammatico dell'ultimo Quattrocento, da lui intensamente vissuto, in netto contrasto con lo svolgimento piú vistoso e centrale dell'Umanesimo nel Rinascimento sulla direzione della bellezza, della complessità armonica della vita e delle sue regole naturali e umane, dello sforzo di una civiltà che tende a superare appunto il dramma e la crisi del tempo, finché questi (serpeggianti, come vedremo, anche nella zona piú propriamente rinascimentale) esploderanno violenti nella tragica visione umana e artistica di un Michelangelo. Sicché, proprio pensan-

do alla influenza che sulla formazione di questo grande protagonista spirituale e artistico del Cinquecento maturo esercitò la predicazione del Savonarola, meglio si può capire come il grande predicatore di fine Quattrocento, battuto e sconfitto al termine della sua battaglia ideale e pratica, rappresenti in realtà una voce assai storicamente importante della sua epoca; una voce che non si spense interamente con la scomparsa fisica del frate nel tragico rogo del 1498 e che violentemente aprì una linea di appoggio a successivi sviluppi della spiritualità (e quindi anche della letteratura e dell'arte) che serpeggiano entro il Rinascimento e si ravvivano entro la sua crisi.

Nato a Ferrara nel 1452, il Savonarola entrò giovane nell'ordine dei domenicani e dal 1482 visse prevalentemente a Firenze, nel convento di San Marco, e a Firenze svolse soprattutto la sua attività di predicatore intesa – attraverso un linguaggio profetico e immaginoso, nutrito degli esempi dei profeti biblici, pieno di visioni tragiche e apocalittiche e di ammonimenti severi ed energici – a promuovere una riforma religiosa e insieme morale e politica che si oppone insieme alle «vanità» immorali del classicismo paganeggiante, alla corruzione della Chiesa (specie sotto il pontificato di Alessandro VI Borgia), alla tirannia delle signorie, e aspira ad un ritorno alla purezza evangelica, alla severità dei costumi, alla ordinata libertà repubblicana e comunale della città e del popolo. La città concreta cui egli soprattutto guarda è Firenze ed egli cerca di sorreggerne e guidarne, fra il '94 e il '98, la risorta vita repubblicana, con le sue ardenti prediche e con un tipo di poesia religiosa che riprende la facilità e la musicalità dei canti carnascialeschi (come quelli già ricordati di Lorenzo il Magnifico), ma la volge ad esaltare valori religiosi e morali, con una certa sommaria rudezza, ma non senza effetti talvolta intensi di mistica energia e di affettuosa rappresentazione dell'esemplarità di Cristo e dei santi.

La sua lotta di «profeta disarmato» (come lo chiamò il Machiavelli) fu impari alla tenace opposizione della Chiesa di Roma e dei partiti fiorentini avversi al suo (chiamato spregiativamente dei «piagnoni») ed egli finì tragicamente bruciato sul rogo, mentre nella storia di Firenze e d'Italia si preparavano e in parte già si attuavano gli avvenimenti drammatici, politici e militari, delle invasioni straniere e del travagliato declino della potenza e delle libertà italiane, che egli aveva intuito nelle visioni drammatiche delle sue prediche come effetto dell'ira divina e della corruzione religiosa, morale e politica degli uomini del suo tempo.

## 2. Letteratura novellistica

La novellistica quattrocentesca non è ricca di opere e di autori notevoli, se si escludono la novella del *Grasso legnaiuolo* e soprattutto Masuccio Salernitano con il suo *Novellino*.

Non più che qualche novella di una certa vivacità può ritrovarsi nell'ope-

ra anonima (ma probabilmente attribuibile a Giovanni Gherardi da Prato) che prese il titolo di *Paradiso degli Alberti* (dal nome di una villa fiorentina). Scarsissima forza artistica può riconoscersi alle novelle del senese Gentile Sermini, che tuttavia possono interessare per certo gusto locale e per una tradizione senese che avrà maggiori esiti e caratteristiche di pittoricità, di sfarzo, di spregiudicata alacrità narrativa, nel Cinquecento.

Né più può dirsi delle *Porrettane* del bolognese Sabbadino degli Arienti, volte soprattutto a quel gusto dell'aneddoto e delle beffe curiose che costituisce anche il centro più vivace di certa letteratura fiorentina fra le *Facezie del piovano Arlotto* (piene di motti spiritosi e di una popolare saggezza che si svolge spesso in piccole narrazioni fra realistiche e fantastiche) e la novella sopra ricordata del *Grasso legnaiuolo*, attribuita ad Antonio Manetti e legata, per il piacevole ed estroso tema della burla giocata ad un uomo semplice da un'allegra e intelligente brigata, al filone boccaccesco delle burle giuocate a Calandrino.

Ma l'unica opera novellistica di notevole impegno e valore narrativo è il *Novellino* del salernitano Tommaso Guardati, detto Masuccio Salernitano (1410-1480), che mentre riprende evidentemente il grande modello del *Decameron*, ed usa un linguaggio «napoletano illustre» riportato il più possibile a forme toscane e boccaccesche, sviluppa, a contrasto, una sua aspirazione alla virtù, alla nobiltà umana, non priva di richiami della cultura umanistica e cortigiana meridionale, e un acre sdegno moralistico polemico e satirico contro aspetti della corruzione del tempo e specie contro le malefatte del clero e delle donne.

Sicché quelle stesse novelle che vorrebbero più apertamente perseguire un fine di comicità tendono più naturalmente a toni aspri, sarcastici e grotteschi e meglio Masuccio dà prove della sua ispirazione e della sua tensione narrativa, spesso eccessivamente caricata ed enfatica, nelle novelle in cui più direttamente si esprime il contrasto accennato fra un vagheggiato mondo generoso, magnifico, virtuoso (rappresentato in certe alte figure di cavalieri e di nobili), e quello avido e perfido di religiosi ipocriti e interessati e di donne senza pudore e senza dignità morale, o in quelle interamente drammatiche in cui (come nella novella che narra le pietose e tragiche vicende di due amanti capitati in un ospizio di lebbrosi che uccidono il giovane gentiluomo per impadronirsi della fanciulla) più interamente si realizzano le qualità narrative e il tono cupo, amaro, fino all'esaltazione del macabro e del pauroso, che sono propri di questo discontinuo, ma notevole scrittore.

### 3. *La lirica petrarchista*

Non contribuiscono molto alla ripresa della poesia nel Quattrocento e alla sua nuova capacità di esprimere i più profondi elementi della civiltà umanistica quei lirici petrarchisti che (dopo l'esercizio insistito e monotono

di variazioni su temi petrarchistici di vagheggiamento amoroso di particolari della bella persona amata, nel canzoniere del romano Giusto de' Conti di Valmontone, significativamente intitolato *La bella mano*) si applicarono a svolgere l'esempio del canzoniere petrarchesco in una direzione di complicato giuoco tecnicistico e artificioso, autorizzato sí da certi aspetti del modello, ma esasperato e svuotato della ricchezza psicologica e poetica di quello, adattato a una sorta di rituale e cerimoniale di galanteria e di complimento complicato e bizzarro, sorprendente e concettoso, quale poteva esser richiesto dalla vita elegante e amorosa delle corti, in cui questi lirici servirono e si affermarono: donde la loro designazione tradizionale di «lirici cortigiani» e la loro forza di influenza sugli ambienti piú legati alle corti specie del Settentrione e del Sud, spezzata, all'inizio del Cinquecento, solo dal nuovo petrarchismo del Bembo.

Sono il ferrarese Antonio Tebaldeo (1463-1537), l'abruzzese Serafino Cimminelli detto Serafino Aquilano (1466-1500), famoso come fecondo e brillante improvvisatore e autore insieme di poesie e del loro accompagnamento musicale, lo spagnolo, ma napoletanizzato, Benedetto Gareth, detto il Cariteo (1450 circa-1514), che è certo il piú interessante di questi lirici e che nel suo canzoniere, intitolato *Endimione*, dimostra a volte, pur nel generale pericolo di enfasi e di cerebralismo, una certa capacità di impressioni suggestivamente malinconiche e idilliche, specie in alcuni sonetti dedicati a descrivere scene e paesaggi nella quiete incantata della notte.

#### 4. *Pandolfo Collenuccio*

Piú originale appare la personalità lirica di Pandolfo Collenuccio di Pesaro (1444-1504), il quale, dopo una vita difficile al servizio di vari principi, venne arrestato e fatto decapitare da Giovanni Sforza, signore di Pesaro, per alto tradimento.

Mentre la sua vasta cultura giuridica, scientifica, letteraria, la sua esperienza di uomo di stato e di diplomatico, la sua robusta moralità e il suo estro polemico sostengono la sua ampia produzione prosastica in latino e in volgare (il *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, i numerosi dialoghi in volgare e in latino che esaltano gli ideali umanistici del lavoro, della vita civile, dello spirito critico, della virtù umana), la sua personalità trova la sua espansione piú profonda nella singolare e alta canzone *Alla morte*, scritta nell'ultima prigionia e in attesa della decapitazione: lirica trasfigurazione della sua vita dolorosa e difficile, e della sua meditazione sui limiti dell'esistenza umana e sul carattere ostile della «matrigna» natura, in forme poetiche sintetiche, appassionate e chiare, ben corrispondenti ai caratteri del suo animo virile e pensoso. Non a caso il Leopardi lo ammirò sentendone la congenialità con suoi atteggiamenti e pensieri.



## XII.

### LUDOVICO ARIOSTO

#### 1. *La vita*

Ludovico Ariosto nacque l'8 settembre 1474 a Reggio Emilia da Daria Malaguzzi, reggiana, e dal ferrarese Nicolò capitano della fortezza di Reggio e, in seguito ai trasferimenti del padre quale alto funzionario degli Este, passò presto a Ferrara, città della sua famiglia e capitale del ducato estense, trascorrendovi dal 1482 in poi la sua fanciullezza, adolescenza e gioventù, prima in condizioni di notevole agio e poi – dopo la morte di Nicolò nel 1500 – in una situazione difficile e complicata dalla sua responsabilità di figlio maggiore di una grossa famiglia e dalle controversie legali inerenti a questioni di eredità e di rapporti economici con altri rami della casata. E così – dopo anni spensierati e facili, dedicati prima a studi di preparazione umanistica, poi a studi giuridici non congeniali, cui l'aveva avviato la volontà paterna, e infine, dal 1494 in poi, allo studio e all'attività umanistica e letteraria in cui ebbe soprattutto maestro Gregorio da Spoleto – il giovane dové combinare la sua vocazione letteraria e la sua partecipazione attiva alla vita elegante e culturale della vivacissima società ferrarese con le cure gravose di amministratore dei beni familiari e con impieghi al servizio dei duchi di Ferrara. Impieghi presso il fratello minore del duca Alfonso, il cardinale Ippolito (dal 1503 al 1517), che andavano assai al di là di quelle prestazioni di cortigiano letterato più a lui adatte e più da lui desiderate e si configuravano in svariate, pesanti, spesso umilianti mansioni di accompagnatore, messaggero, diplomatico e a volte cameriere del suo difficile e irrequieto signore. Più volte egli dovette compiere missioni delicate e pericolose, come quelle che lo portarono a Roma presso il terribile papa Giulio II (il quale lo avrebbe minacciato di farlo gettare nel Tevere!), a giustificare e discolpare il cardinale Ippolito o in genere gli estensi per singoli atti spiaciuti al papa o per la loro politica filofrancese, e che lo costrinsero, nel 1512, a fuggire da Roma insieme al duca Alfonso, inseguiti dagli sgherri pontifici.

Si capirà così come l'Ariosto cercasse, con scarsa fortuna, mezzi di sussistenza o impieghi più adatti insieme al suo decoro personale, alla sua prepotente vocazione letteraria, al suo bisogno di una vita più sedentaria, specie quando egli si legò in un rapporto praticamente coniugale – anche se solo assai tardi sancito da un matrimonio segreto per non perdere alcuni piccoli benefici ecclesiastici che richiedevano ufficialmente la sua osservanza di

obblighi derivanti dagli «ordini minori» – con Alessandra Benucci vedova Strozzi, compagna fedele e amata di tutta la sua vita.

E si capirà così come quando, nel 1517, il cardinale Ippolito, nominato vescovo di Agrigò in Ungheria, voleva condurlo con sé in quel lontano paese, egli si rifiutasse di seguirlo dimostrando in quell'occasione il fondo di energia e dignità del suo carattere spesso celato sotto la condiscendenza, la pazienza, ma pur pronto a rivelarsi quando entravano in giuoco le stesse ragioni della sua vita, dei suoi affetti essenziali, del suo lavoro poetico, del suo «onore».

Ma anche il nuovo servizio a Ferrara alle dirette dipendenze del duca Alfonso, anche se meno gravoso e più dignitoso, non si dimostrò adatto a risolvere la sempre difficile situazione economica di Ludovico, che così fu costretto, nel 1522, ad accettare l'incarico economicamente vantaggioso, ma estremamente difficile, di governatore della Garfagnana: il lontano possesso estense, chiuso fra diversi altri stati e aggravato da una eccezionale condizione di miseria e di turbolenza interna. In Garfagnana l'Ariosto rimase tre anni in un periodo doloroso della sua vita per la lontananza dall'amata Ferrara e dalla sua donna e per l'interruzione del suo lavoro poetico, ma anche assai significativo per le doti di energia, di prudenza, di intelligenza che il poeta vi dispiegò cercando – e in parte riuscendovi – di far rispettare la legge – malgrado i pochi mezzi a disposizione e lo scarso appoggio del duca – in un paese infestato dai briganti, diviso tra fazioni ostili, circondato da stati gelosi e litigiosi, oppresso da una miseria che suscitava la sua umanissima pietà.

Solo nel 1525 l'Ariosto poté ritornare a Ferrara e sistemare la sua vita in una condizione più propizia ai suoi desideri e alla sua precoce vecchiaia. Infatti, col frutto della sua attività di governatore e con la parte del patrimonio paterno finalmente diviso con i fratelli e sottratto alle vecchie liti giudiziarie, egli poteva, nel 1529, acquistarsi una casa modesta e comoda, nella tranquilla contrada di Mirasole. Una casa che tuttora si può visitare, fortunatamente scampata alle bombe dell'ultima guerra, in una contrada da quelle quasi interamente distrutta, e che tanto suggerisce al visitatore sull'ambiente propizio – fra armonica eleganza e assenza di ogni fasto superfluo – che l'Ariosto seppe creare alla sua ultima operosità poetica e alla sua vita senile: una vita confortata di tranquilli affetti, di amicizie provate, di prestigio consolidato nella città e in tutta Italia, di incarichi onorevoli e poco fastidiosi (qualche ambasceria e qualche breve viaggio in compagnia del duca in vicine città, o incarichi di apprestamenti di spettacoli teatrali) in quella città di Ferrara in cui egli tanto aveva volentieri vissuto e in cui si spese ancor prima dei sessant'anni, il 6 luglio 1533.

## 2. *Vita interiore: l'«Epistolario»*

Già nell'esporre gli essenziali dati della biografia ariostesca abbiamo avuto modo di rilevare come l'Ariosto, mentre aspirava ad una vita propizia alla at-

tuazione della sua formidabile vocazione poetica in condizioni di agio modesto e decoroso, nell'esercizio di affetti essenziali (amore, amicizia), non fosse affatto quella specie di pigro, paciocccone, di idilliaco sognatore infastidito della realtà e degli impegni su cui certa tradizione ha esclusivamente puntato dimenticando le doti di acuta intelligenza e di vivo interesse per la vita reale, di capacità di azione e di senso profondo dell'onore e dei valori che non solo vivono profondamente nelle sue opere e soprattutto nel suo grande poema, ma già furono esercitate nella vita concreta dell'uomo pur fra penose sopportazioni e sofferte accettazioni di mansioni mortificanti e inadeguate al suo alto valore.

Qualità anche di volitività, di decisione, di giusto senso della propria dignità e di intelligente collaborazione alla politica della corte estense, che il «gentiluomo» rinascimentale poté attuare sia nella stessa attività militare (partecipando a vari fatti d'arme e forse alla stessa famosa battaglia di Ravenna del 1512), sia in quella attività di governatore della Garfagnana di cui tanto ci dicono le numerose lettere di quel periodo (sono 156 sulle 214 che di lui ci rimangono), così belle e nitidamente efficaci anche sul piano di una scrittura sicura, veloce, funzionale alle cose da dire, e così significative per la nostra conoscenza dell'uomo, della sua intelligenza, della sua capacità decisionale, della sua gentile e nobile umanità. Ed è quest'ultima qualità che più deve colpire il lettore in contrasto con certe immagini di un Ariosto scettico e sempre sorridente e ironico, aprendo spiragli profondi sulla sua genuina vibrazione di commozione e pietà per gli uomini e specie per quei «poveri uomini» (miseri contadini o carrettieri) di cui egli conobbe la squallida povertà, le umili pene indifese e causate dalla prepotenza di vari potenti, delle bande faziose, dell'esosa fiscalità amministrativa e condotti spesso dalla loro assillante necessità, dalla loro ignoranza di leggi confuse e durissime a piccole trasgressioni sproporzionatamente punite. È in loro favore che molte volte l'Ariosto scrive lettere di giustificazione e di supplica al duca o ai reggitori degli stati confinanti trovando, in modi semplici e antiretorici, accenti commossi e sdegnati. Così come nelle lettere dirette al duca per invocare sostegno di armigeri e decisioni inequivoche contro le bande brigantesche e faziose che infestavano la Garfagnana, o per esporgli i suoi provvedimenti e i suoi piani di azione per imporre la giustizia o la legge, ben risaltano la sostanziale energia e l'intelligenza pratica e attiva dell'Ariosto, desideroso di altro genere di vita, ma ben impegnato – poiché così voleva la sua attuale condizione – in compiti e doveri esercitati fino a certa machiavellica intelligenza delle leggi, della forza e dell'azione pratica.

Infine nella vita interiore e nella natura di questo grandissimo poeta dovrà rilevarsi, coerentemente a quanto abbiamo già detto, che lo stesso suo profondo slancio fantastico, la capacità di creare nel suo capolavoro, l'*Orlando Furioso*, una specie di realtà superiore in cui la libera e creatrice fantasia spazia in luoghi e tempi smisurati e continuamente mutevoli, presuppone una sicura base di esperienze effettive della realtà, di tempi e luoghi reali, di condizioni concrete di vita, di persone, di affetti.

Sicché la sua grande poesia nascerà non tanto da un sogno ozioso ed evasivo, quanto da un complesso rapporto fra realtà sperimentata e fantasia poetica ed essa perciò avrà sempre, nella sua sublime libertà, un calore di esperienza e di vita concreta, e il suo ritmo perfetto sarà come la traduzione poeticamente profonda e poeticamente originale del ritmo vitale tanto schiettamente sperimentato dall'Ariosto non solo sui libri, ma nella vera e concreta realtà. E a questa profonda realizzazione poetica di un'originalissima unione di realtà e fantasia l'Ariosto giungerà non per una specie di improvviso e solitario miracolo e quasi senza sforzo e lavoro, ma attraverso una complessa operazione artistica assiduamente provata e preparata nelle cosiddette opere minori che si ricollegano alla formazione del poeta o accompagnano la laboriosa costruzione del capolavoro svolgendo una complessa rete di direzioni espressive inerenti alle esigenze dello scrittore e al suo vivo, originale rapporto con le tendenze della letteratura del suo tempo. E anche questo va ben sottolineato: l'Ariosto non è un solitario creatore, ma un grande poeta che vive e porta a nuova conclusione poetica vive e storiche esigenze della civiltà, della cultura e della letteratura umanistico-rinascimentale e tanto più perciò riesce a creare un'opera in cui i contemporanei poterono riconoscere le loro stesse aspirazioni realizzate in un modo originalissimo e pure per loro tutt'altro che incomprensibile ed estraneo.

### *3. Le opere minori: liriche latine ed italiane; le commedie*

L'attività lirica si svolge lungamente entro il complesso esercizio artistico dell'Ariosto e ne costituisce anzitutto la prima più generale base formativa, con le numerose liriche in latino a cui il giovane letterato prevalentemente si applicò (anche se non mancò di scrivere in volgare dei componimenti poi perduti sul tipo di quelle «baje» goliardiche che celebravano scherzosamente incidenti e avvenimenti della vita studentesca e cittadina) nel decennio fra 1494 e 1504 circa, quando con simili liriche egli seguiva il forte impulso umanistico della società letteraria ferrarese, rafforzava concretamente la sua formazione latina e la sua esperienza dei classici così importante – anche se priva della conoscenza del greco – per la sua opera maggiore, che tanto ricavò dalla lettura di classici e dall'utilizzazione originale dei miti antichi (si pensi all'episodio di Cloridano e Medoro esemplato su quello virgiliano di Eurialo e Niso o a quello dell'abbandono di Olimpia da parte di Bireno ispirato da quello ovidiano di Arianna tradita da Teseo).

Ma soprattutto l'esercizio delle liriche latine, pur aperto indubbiamente a tradurre elementi e affetti dell'esperienza vitale del giovane artista (i primi amori, oscillanti fra esiti di desiderio appagato e di delusione per l'infedeltà femminile, gli affettuosi rapporti di amicizia con dotti e cari maestri e compagni di lieta vita giovanile, il piacere dei paesaggi campestri, le occasioni di feste e avvenimenti della corte estense), servì come forma di apprendistato

stilistico e tecnico, come prova di capacità espressiva appoggiata dall'esempio e dalla scuola formale dei lirici ed elegiaci latini (Catullo, Ovidio, Propertio, Tibullo).

Tali capacità vennero poi applicate con maggiore e più matura ispirazione personale nelle liriche italiane, con cui l'Ariosto accoglieva gli stimoli della lirica italiana di fine Quattrocento e di primo Cinquecento, fra quelli del gusto coloristico e psicologico del Boiardo lirico, quelli del gusto madrigalistico, più musicale e concettoso, dei «lirici cortigiani» (come il ferrarese Tebaldeo), e quelli più nuovi del petrarchismo del Bembo, attivo in Ferrara nel 1498-1499 e nel 1502-1503, e ben presto maestro anche per l'Ariosto di una lirica amorosa di fondo platonico e di un linguaggio poetico più regolare e puro che verrà poi a costituire la base della revisione linguistica del *Furioso* nella sua ultima edizione.

In realtà, malgrado l'esempio del petrarchismo platonizzante del Bembo, l'Ariosto solo raramente aderì ai toni solenni e severamente idealistici di quel modello e prevalentemente egli intrecciò agevolmente nelle sue rime la spinta nobile e idealizzante del petrarchismo e del platonismo con un suo proprio gusto gentilmente edonistico e sensuale, arioso e caldo, che trova svolgimenti più diretti in alcuni bei «capitoli» in terzine (che rievocano scene e ricordi di amore francamente sensuale risolvendole in immagini illuminate da un sorriso limpido e sereno, in sogni, incantati e soavi), ma insieme si rivela anche nella grazia melodica e ironica dei madrigali o nella leggerezza aerea e sensibile di alcuni sonetti, esemplari per una originalissima fusione della tensione idealistica platonica e della fondamentale tendenza ariostesca a esaltare affetti nobili e gentili, ma mai privati della loro umana radice sensuale, della loro fondamentale base di affetti naturali e mondani.

Anche l'attività teatrale rappresentò per l'Ariosto un impegno artistico di lunga durata, preparato da un vivo interesse per il teatro che può riportarci addirittura alla fanciullezza o almeno all'adolescenza del poeta, quando egli avrebbe composto una tragedia, *Tisbe*, perduta, e si dedicò a volgarizzamenti e rimaneggiamenti di commedie di Plauto e Terenzio, esercitandosi anche come attore, regista, organizzatore di spettacoli teatrali per la corte estense, che fin dagli ultimi decenni del '400 era stata promotrice di vita teatrale entro le direttive di una intelligente politica culturale e mecenatesca vasta e proficua con cui gli Este appoggiavano la loro affermazione politica in Ferrara e in Italia.

Su questa direzione di espressione teatrale l'Ariosto si impegnò a lungo con la creazione di cinque commedie (la *Cassaria*, i *Suppositi*, il *Negromante*, la *Lena*, gli *Studenti* da lui lasciati incompiuti e terminati dal fratello Gabriele e dal figlio Virginio) che sviluppano – in un'opera di cauta e prudente riforma teatrale – un tipo di commedia (e si noti subito che la commedia, non la tragedia, interessa l'Ariosto) appoggiata sui modelli latini di Plauto e Terenzio, ma progressivamente resa più originale mediante il riferimento della scena e di personaggi a luoghi e situazioni contemporanee e una più vivace immissione di un'atmosfera di vita quotidiana e reale.

Si trattava di una commedia «dotta» o «erudita» che intendeva – come dicevo – rifarsi all'esemplarità perfetta dei comici antichi, ma che insieme si distingueva dalla loro semplice e pedantesca imitazione e sempre meglio – al di là delle prime e più timide commedie del 1507-1509: *Cassaria* e *Suppositi* – si configurava nelle forme di una «imitazione originale», come si disse, che costituisce una sicura forma di avvio del nuovo teatro rinascimentale con cui l'Ariosto assume una ben decisa importanza nella storia della commedia cinquecentesca, anche se sempre ad un livello di forza e genialità tanto minori rispetto a quelli del suo grande poema.

Ciò avviene sempre meglio nel *Negromante* (composto fra 1509 e 1520), in cui campeggia un felice personaggio, il negromante Jachelino, che si avvale della sua presunta arte magica per attuare truffe e imbrogli canaglieschi, e intorno ad esso si snoda una vicenda comica e realistica, cui corrisponde un dialogo abile e nutrito di quel caldo senso del quotidiano e dell'umano che è fondamentale in tutta la poesia ariostesca, scritta in quell'endecasillabo sdrucchiolo (abbandonata così la prosa usata nella prima redazione delle due prime commedie anch'esse più tardi riscritte in sdrucchioli) con cui l'Ariosto, mentre voleva raggiungere una certa somiglianza con il trimetro giambico, verso tipico della commedia classica, tendeva a realizzare l'esigenza di un dialogato più ritmico e pur non lontano dalle inflessioni, pause, possibilità comiche e ambigue del discorso quotidiano e comune.

E se poi tanto meno felice – e perciò abbandonata dall'autore – appare la commedia *Gli studenti* iniziata nel 1518 (e completata in due versioni diverse e con l'alternativo titolo di *Scolastica*, dal fratello Gabriele e dal figlio Virginio), la via di un cauto, ma vivo realismo e del ritmo comico quotidiano trova il suo esito più sicuro e armonico nella *Lena*, rappresentata nel 1528 e poi di nuovo rappresentata nel 1529 con l'aggiunta di due scene (la cosiddetta *Lena caudata*).

È questa, senza dubbio, la migliore commedia dell'Ariosto, quella in cui il poeta realizza una più continua e sicura atmosfera realistica sulla base di un caso di vita, sintomatico per l'acutezza dello sguardo ariostesco entro zone di corruzione e di bassezza morale indagate e rappresentate senza drammaticità e senza sdegni impetuosi, ma non senza la viva capacità di farne risaltare l'ambigua e amara comicità: specie nei personaggi del vecchio Fazio, con la sua passione torbida e lercia, della protagonista, Lena, prostituta e mezzana ma pur capace di risentimento contro il marito, Pacifico, che ne sfrutta la vergognosa attività.

Il comico non sfocia nel dramma e l'azione anzi si conclude lietamente con le nozze della fanciulla di cui Fazio è tutore con il suo innamorato e con la ripresa dei torbidi rapporti tra Fazio e Lena dei cui vantaggi economici riprenderà a godere tranquillamente Pacifico. Ma il mondo comico ariostesco si è fatto più complesso e venato di vibrazioni più risentite, si è venuto maggiormente distaccando dalla più facile vicinanza a modelli classici, e così la *Lena* conclude felicemente una lunga esperienza artistica, che contribuì-

sce ad arricchire e articolare la complessa realtà dell'opera ariostesca, mentre meglio ci fa capire nello stesso *Furioso* la presenza di una genuina capacità comica e teatrale, un gusto della scena e del dialogo sin nell'impostazione di recitazione e di mimica di certi suoi personaggi e situazioni.

#### 4. *Le satire*

Ancor piú interessanti fra le opere minori sono le sette *Satire* in terzine che si collocano nella piena maturità del poeta (fra 1517 e 1525) e trovano la loro prima molla biografica nella vicenda del rifiutato viaggio in Ungheria al seguito del cardinale Ippolito e nell'amara riconsiderazione che il poeta fu indotto a fare della propria vita e della propria situazione, svolgendo in questi componimenti epistolari satirici un frammentario, ma pur intimamente organico ripensamento sui propri casi, sui propri ideali, sulla società del suo tempo, sulla natura umana, e realizzandolo in una dimensione artistica di tono medio, conversevole e piana, ma insieme capace di impennate di sdegno, di movimenti apertamente comici, di accenti commossi, di sorridenti e amare riflessioni di saggezza in apologhi e favole di alta e disincantata leggerezza poetica.

Questo punto deve essere ben chiaro al lettore delle *Satire*: esse non sono un semplice documento biografico messo in versi, non sono una semplice confessione o narrazione di singoli avvenimenti e incidenti della vita del poeta (anche se sono tagliate nella forma dell'epistola occasionale e indirizzate a precisi personaggi, amici o parenti dell'Ariosto), né la loro apparente facilità discorsiva è frutto di una rinuncia all'arte, una specie di prosaico e prosastico abbandono ad una cronaca conversevole ed epistolare. In effetti quella «facilità» è una «difficile facilità», quel tono medio affabile, confidenziale e libero, è il frutto di una intenzione artistica complessa e originale, che mirava appunto alla realizzazione di un tono medio (stimolato anche da esempi classici come i *Sermones* di Orazio), antiretorico e antieroico e pur non prosastico e non volgare, capace di passare dal realistico al fiabesco, dall'ironico all'appassionato, e di tradurre in quel tono il sentimento ariostesco della propria esperienza vitale e il sapore schietto di cose e affetti concreti fuori di ogni convenzione e falsificazione ipocrita e retorica.

Cosí questi genuini componimenti poetici ci rivelano insieme i procedimenti di un'arte complessa ed esperta e il fondo dell'umanità ariostesca, della sua saggezza disillusa e ironica, amara, e a volte severa, ma non duramente pessimistica, ostile ad ogni moralismo ipocrita e intransigente e ascetico, dato che l'Ariosto fondamentalmente ha compreso le essenziali leggi della vita e gli essenziali moventi della natura umana, irridendo quanti credono di poter facilmente recidere quegli istinti che vanno invece educati e nobilitati con la cultura, la gentilezza, la poesia.

Come egli dice in una terzina della quarta satira, fondamentale per com-

prendere la visione ariostesca della vita così chiaramente antiascetica, antimisanthropica, nobilmente mondana e socievole, tollerante e non perciò meschina e cinica:

Tu forte e saggio che a tua posta movi  
quegli affetti da te, che in noi nascendo,  
natura affige con sí saldi chiovi.

In questa direzione di rappresentazione di affetti e cose concrete e schiette le *Satire* offrono una varia e incantevole serie di macchiette comiche ed ironiche, di situazioni amaro-sorridenti, di invettive sdegnose, ma ironicamente riequilibrata, di paesaggi ariosi e densi, di squarci e quadri di vita contemporanea, per salire poi nei numerosi apologhi fiabeschi, che intendono meglio rivelare i motivi della spregiudicata e tollerante saggezza ariostesca, ad una singolare levità fantastica e musicale, ad un tono flautato e suggestivo che pur conserva nella sua piú alta dimensione i riflessi della densità e della concretezza dell'esperienza e della realtà.

Con una unione di fantasia e realtà che, pur nella misura piú limitata delle *Satire*, si avvicina a quel tono di incanto soprareale e riscaldato di affetti ed esperienza concreta che è il segreto piú profondo della grande poesia del *Furioso*.

##### 5. L'«*Orlando Furioso*»

Al centro, al culmine ideale della complessa tensione poetica ariostesca, si trova l'imponente creazione del poema cavalleresco e romanzesco in ottave, l'*Orlando Furioso*, capolavoro dell'Ariosto e insieme capolavoro della poesia rinascimentale. L'Ariosto aveva già pensato, fra 1500 e 1504, ad un poema epico in onore di Obizzo d'Este, antenato dei suoi signori (di cui resta una parte in terzine), ma quel tentativo di epica vera e propria fu presto abbandonato e l'Ariosto lentamente venne elaborando l'idea di un poema a lui piú congeniale: la sua ideazione dové esser completa nel 1507 e nel 1509 ne era terminata la stesura in quaranta canti, anche se solo nel 1516 il *Furioso* fu perfezionato e pubblicato, per esser ben presto ripreso e corretto (e pubblicato in una seconda redazione nel 1521) e ancora piú profondamente riveduto e ampliato con l'aggiunta di altri sei canti per esser pubblicato in una terza e ultima redazione nel 1532 (su cui l'Ariosto ritornava ancora fino alla morte con ulteriori interventi che testimoniano della incontentabilità del grande poeta e del suo formidabile impegno nell'opera fondamentale della sua vita).

In quell'opera, che apparentemente si presentava come una continuazione del poema del Boiardo, l'*Orlando innamorato*, cui si lega proprio al punto in cui quello si era interrotto (quando Angelica veniva affidata da

Carlo Magno al duca Namo per esser data in premio al piú valoroso dei suoi pretendenti – Orlando e Rinaldo – nella prossima battaglia fra cristiani e musulmani), l'Ariosto in realtà immetteva una formidabile originalità e profondità poetica, la cui identificazione e spiegazione critica ha assillato per secoli critici italiani e stranieri stimolando interpretazioni e discussioni di altissimo livello.

Infatti quel capolavoro, che pur poté aprirsi all'amore di lettori popolari e alimentare il sentimento poetico di vastissimi strati di pubblico, è tutt'altro che facile e assai diverso da quella opera di divertimento per cavalieri e dame quale l'Ariosto stesso la presentava in una sua supplica al doge di Venezia in occasione di una delle sue edizioni.

La difficoltà di giustificare criticamente l'impressione complessa e profonda di una poesia così varia, ricca di toni, continuamente trapassante da situazioni ironiche e comiche a situazioni elegiache ed epiche, incessantemente creatrice di paesaggi, figure, episodi innumerevoli e fittamente intrecciati, consiste anzitutto nella insufficienza di legarla tutta ad un motivo centrale ed organico, ad una prospettiva ideologico-poetica chiara ed unica. Tanto che il De Sanctis pensò a un certo punto di trovarne il segreto in una posizione di «arte per l'arte» e in una disposizione di assoluta oggettività di rappresentazione.

Ma certo piú profonda e fondamentale può apparire la celebre formula del Croce che individuò il motivo ispiratore del poema nell'amore ariostesco per l'«armonia cosmica», ricollegandolo alla piú generale aspirazione rinascimentale per la vita umana e universale in tutta la sua ricchezza di contrasti e di diversità dialetticamente raccordati appunto ad un risultato di armonia complessa, ad un ordine che nasce dall'incontro libero e spontaneo di casi, vicende, passioni fra loro diverse e spesso contrastanti e addirittura contraddittorie.

Quello che però va subito nettamente chiarito di fronte a questa alta formula critica è che l'armonia di cui parlava il Croce va intesa non come una immobile perfezione in cui la varietà e le forze vive del poema si siano come raggelate e fissate in una specie di Olimpo distaccato dalla vita e dalla realtà, ma come un'armonia estremamente mossa, dinamica, che riflette nella sua perfezione fantastica e soprareale tutta l'intensa e varia ricchezza della realtà e della vita, tutto quel calore di affetti e cose concrete che lo spregiudicato e acutissimo sguardo ariostesco aveva, con estrema libertà, colto e individuato nella loro naturale consistenza e necessità.

Così come, se la meta e la condizione della poesia è per l'Ariosto il «cor sereno» (come egli dice nella satira quarta) capace di armonizzare e dominare poeticamente gli aspetti piú diversi e contrastanti della realtà, non perciò l'armonia ariostesca può essere scambiata per il risultato di un facile ottimismo e di un giuoco fantastico tutto appagato di se stesso, privo di una intuizione acuta e anche amara della durezza della vita, dei vizi che albergano nel cuore degli uomini, e, storicamente, della stessa grave e crescente crisi

che l'Italia soffriva pur nella splendente pienezza di vita, di cultura, d'arte del Rinascimento.

L'Ariosto ben sapeva come la vita in genere sia spesso «assai più oscura che serena» (com'egli dice nell'inizio del canto quarto del poema) e ben aveva compreso come con la calata di Carlo VIII e con l'avvio delle guerre fra francesi e spagnoli in Italia si fosse rotto l'equilibrio del secondo Quattrocento, come egli dice nell'ottava seconda del canto XXXIV alludendo appunto alla celebre calata di Carlo VIII.

Il bel vivere allora si sommerse,  
e la quiete in tal modo s'escluse,  
che in guerre, in povertà sempre e in affanni  
è dopo stata, ed è per star molt'anni...

Solo che, proprio avvertendo i primi sintomi di una crisi che avrebbe poi nel secondo Cinquecento distrutto la civiltà rinascimentale e sentendo con acuta coscienza l'elemento di dolore insito nella stessa vita dell'uomo, l'Ariosto volle e seppe rispondere a tutto ciò con la forza della sua fantasia, con l'armonia della sua poesia, come volendo così sostenere, da poeta, la splendida civiltà in progressiva crisi e una visione vitale non ottimistica, ma virilmente serena, realistica e idealistica insieme, priva di quel ritorno e ricorso a motivi religiosi e trascendenti che saranno invece così presenti nel poema del Tasso nell'epoca di crisi ormai matura, nell'autunno tormentoso del Rinascimento.

A questa ispirazione fondamentale corrisponde, in certo modo, la stessa scelta dell'argomento cavalleresco-romanzesco, che – mentre ricollegava l'Ariosto al maggiore poeta quattrocentesco della corte estense, il Boiardo, e al forte amore di quella corte per poemi e leggende cavalleresche – permetteva al poeta del *Furioso* di esercitare insieme su quella materia avventurosa, su quel mondo di amori, di avventure, di errabonde vicende guerresche e cavalleresche, la sua superiore intelligenza, il suo sorriso, la sua ironia di uomo di una civiltà matura e spregiudicata e insieme il suo vagheggiamento, la sua attrazione verso quel libero e variopinto movimento di casi, figure, paesaggi, ricco di energia, di gentilezza, di passioni e insieme di irrazionalità e di libertà, così adatto alla sua stessa intuizione e aspirazione ad una vita e ad un ritmo vitale incessantemente mobile, reale e fantastico, mai irrigidito e mortificato da norme astratte, da regole convenzionali, e così capace di costruirsi in una superiore armonia mossa e densa.

Perciò la stessa trama del poema, così complicata e arricchita di infiniti episodi minori e di vere e proprie novelle (e che suscitò spesso l'accusa di disordine caotico da parte di lettori troppo legati ad ideali di unità e di chiaro svolgimento di azione), è in realtà volutamente così intrecciata, interrotta, sospesa e ripresa, appoggiata a infiniti centri e personaggi (anche se se si può trovare un centro geografico, Parigi, e individuare, con estrema semplificazione, tre linee fondamentali: la guerra fra saraceni e cristiani, l'amore e la pazzia di Orlando che dà il titolo al poema, la storia di Bradamante e Rug-

gero, mitici capostipiti degli Este), perché l'Ariosto non voleva narrare una storia semplice e compatta, legata ad alcuni personaggi fondamentali da approfondire con minuto lavoro psicologico, ma voleva invece creare un movimento aperto e libero, regolato solo dagli effetti di contrasto e di superiore armonia, che traducesse poeticamente la sua intuizione della vita altrettanto libera e armonica, avversa ad ogni schema e ad ogni estrinseca costrizione. E in tal modo, in effetti, il *Furioso* suscita nel lettore un profondo interesse, un fascino e un senso di libertà, fantastica e vitale, un amore per la fantasia e per la realtà. Così come stimola un eccezionale sentimento della inesauribile varietà della vita e della forza ravvivante e fertile della poesia.

Impossibile è riassumere in breve la trama complessa del *Furioso*. Tuttavia l'azione si può raccogliere, come accennavo, intorno a tre nuclei fondamentali. Il primo è costituito (e dà il titolo al poema) dall'amore di Orlando per la bella Angelica e dalla sua pazzia quando gli si rivela il definitivo crollo delle sue speranze a causa del matrimonio della donna amata con Medoro. Il secondo, che ha il suo centro maggiore nella città di Parigi, ma insieme si sposta nei luoghi delle varie battaglie del poema, è costituito dalla guerra fra cristiani e musulmani, conclusa nella tenzone di Lipadusa. Il terzo, infine, più legato all'intento encomiastico e cortigiano (dato che dalle nozze di Bradamante e di Ruggero, discendente di Ettore, avrà nobile e favolosa origine la casa degli Estensi), sviluppa le vicende dell'amore della guerriera, sorella di Rinaldo, e del guerriero saraceno convertito poi al cristianesimo.

Ma questi tre nuclei fondamentali del poema si snodano attraverso una serie di episodi che s'intrecciano mirabilmente, e che in questo vario succedersi e accavallarsi costituiscono la vera struttura dell'opera. È pertanto utile avere una nozione meno sommaria del loro vario diramarsi. L'Ariosto, s'è accennato, muove dal finale interrotto del poema del Boiardo, il quale aveva condotto l'esercito saraceno sotto le mura di Parigi. In tale occasione Angelica, che era la figura intorno alla quale tutto il poema boiardesco ruotava, veniva affidata da Carlo Magno al duca Namo di Baviera e promessa in premio a chi dei due più valorosi paladini, Orlando e Rinaldo, avesse ucciso maggior numero di nemici. Questa la situazione generale e la condizione particolare di Angelica da cui l'Ariosto prende le mosse. Ma invece di proseguire la narrazione delle vicende maggiori, e dunque qui della battaglia, egli subito è attratto da un altro tema. Così, quando Angelica si accorge che le cose volgono al peggio per i cristiani, pensa che è il momento buono per fuggire. Tutto il primo e buona parte del secondo canto hanno come argomento questa fuga; ma, come in essa si inseriscono una quantità di avvenimenti diversi e in sostanza di episodi secondari rispetto all'episodio principale (tuttavia ciò che appare una volta secondario non risulta poi meno rilevante di ciò che sul principio si palesa come principale), così si deve dire che essa continua poi per buona parte del poema, fino a che, verso la metà del racconto poetico, Angelica non scompare definitivamente dalla scena. Rinaldo la insegue, ma è sviato da un messo diabolico evocato da

un frate che Angelica ha incontrato sul suo cammino e, tornato a Parigi, è inviato da Carlo a radunar soldati in Inghilterra. Abbandonati temporaneamente questi personaggi, l'Ariosto narra di Bradamante che, aiutata dalla maga Melissa, s'impadronisce dell'ippogrifo, dopo aver sconfitto Atlante, e costringe quest'ultimo a far svanire il castello nel quale, per tenerlo lontano della guerra, egli tiene prigioniero Ruggero. Ma questi, appena liberato, vuol cavalcare l'ippogrifo, che lo trasporta ancora lontano da Bradamante, nell'isola di Alcina, la maga che, saziatasi dei suoi amanti, li trasforma in piante e animali. Nuovamente interviene Melissa, che mostra a Ruggero l'indegnità della sua passione, e con lei Logistilla, che gli insegna a cavalcare l'ippogrifo, col quale torna verso la Francia.

Intanto Angelica, sempre inseguita da Orlando che arriva ogni volta troppo tardi nei luoghi in cui ella è passata, viene rapita dai corsari e portata nell'isola di Ebuda, dove dovrebbe essere sacrificata ad un mostro marino. Sopraggiunge Ruggero che con lo scudo magico di Atlante abbacina il mostro, libera Angelica, riparte con lei sull'ippogrifo; quando scende a terra, però, Angelica riesce ad impadronirsi dell'anello magico che Ruggero ha avuto da Bradamante, se lo pone in bocca e così si rende invisibile. Anche Orlando giunge in Ebuda, ma non vi trova più Angelica, bensì Olimpia, che, abbandonata da Bireno, è stata a sua volta offerta in sacrificio al mostro marino; egli libera la donna e uccide il mostro, per riprendere subito dopo la sua ricerca vana.

A questo punto la narrazione torna al tema della guerra. In Parigi cinta da un assedio, nel quale si è distinto per furore Rodomonte, re di Algeri, giungono, protette dal Silenzio, le schiere radunate da Rinaldo in Inghilterra. Esse prendono alle spalle i saraceni, che da assediati divengono assediati e che si mettono in salvo solo con il generoso sacrificio di Dardinello. Questi, un giovane re saraceno, resta morto sul campo e un suo giovane e oscuro soldato, Medoro, decide di uscire la notte dagli accampamenti per dargli sepoltura. Ma, sorpreso da una pattuglia di cristiani, cade ferito gravemente. Nel luogo giunge Angelica, che, impietositasi del giovane ferito, lo cura, lo risana e s'innamora di lui; con lui, quindi, parte per Barcellona, dove s'imbarcherà per l'Oriente, uscendo definitivamente dalla scena del poema. Anche Orlando, sempre alla ricerca di Angelica, giunge nei luoghi che hanno veduto da poco lo sbocciare dell'amore di Angelica per Medoro e sono proprio i segni lasciati da costoro (i nomi incisi sugli alberi, una scritta sull'entrata di una caverna che ha accolto i due amanti, una gemma data in pagamento da Angelica all'oste che li ha ospitati) a rivelare tutta la vicenda ad Orlando. Esplode allora la sua pazzia: nudo e furioso percorre avanti e indietro l'intera Francia, tutto devastando, finché a nuoto raggiunge l'Africa per lo stretto di Gibilterra ed è lasciato anch'egli, per il momento, mentre il poema passa a svolgere altre vicende.

Atlante ha fatto sorgere per magia un castello, nel quale attira Ruggero per mezzo dell'immagine di Bradamante. È ancora la maga Melissa a dire a Bradamante come potrà far svanire l'incanto: dovrà uccidere colui che gli apparirà

sotto le sembianze di Ruggero. Ma essa non ardisce colpire l'immagine dell'uomo che ama. Per fortuna arriva al castello anche Astolfo, il quale è in possesso di un libro di incantesimi che insegna anche come distruggerli. E infatti distrugge il castello, consentendo la nuova riunione di Bradamante a Ruggero; questi però, prima di farsi cristiano, vuole incontrare il suo re Agramante. Così i due amanti si dividono nuovamente e, mentre Ruggero s'incammina verso il campo di Agramante, Bradamante torna al castello di Montalbano.

Intanto i saraceni sono tornati ad assediare Parigi, ma l'arcangelo Michele riesce a scovare in un convento di frati la Discordia e la manda nel loro campo, riuscendo a dividere a causa di Doralice, la donna amata da ambedue, Mandricardo e Rodomonte. Anche quest'ultimo impazzisce e lascia il campo; vagabonda qua e là finché si ferma presso Mompellieri, ad una chiesetta alla quale giunge Isabella che porta con sé la bara del suo amante Zerbino. Rodomonte s'innamora di Isabella, ma questa, che è già intimamente disperata, preferisce morire piuttosto che essere sua. Rodomonte allora decide di dedicarsi interamente alla memoria di Isabella, ma vergognoso d'esser vinto in duello da Bradamante si ritirerà per un anno, un mese e un giorno in una grotta. La lotta sotto Parigi però continua, volgendo, soprattutto per il valore di Rinaldo, in favore dei cristiani, tanto che Agramante è costretto a ritirarsi ad Arli in Provenza. Chi però contribuirà in modo determinante alla vittoria dei cristiani sarà il pazzo paladino Astolfo, che impadronitosi dell'ippogrifo, dopo esser disceso all'inferno e salito al purgatorio, volerà sulla luna a recuperare, tra un mucchio di cose perdute dagli uomini, il senno di Orlando, che, catturato, è costretto ad annusare da un'ampolla il suo senno, e torna quindi a combattere fino a costringere Agramante a ripassare in Africa. Astolfo dal canto suo opera vari prodigi (trasforma sassi in cavalli e foglie in navigli) che consentono ai cristiani di portare l'assedio a Biserta. Un duello tra tre paladini, Orlando, Oliviero e Brandimarte, e tre saraceni, Agramante, Gradasso e Sobrino, deciderà della guerra. Nello scontro però, che si svolge nell'isola di Lipadusa, oltre ad Agramante e Gradasso, muore Brandimarte, che sarà inconsolabilmente pianto da Fiordiligi.

Il poema si avvia così alla conclusione, la quale sviluppa principalmente il terzo dei nuclei che si sono enunciati all'inizio di questo riassunto, l'amore cioè di Bradamante e Ruggero, il quale con animo generoso riesce a superare varie difficoltà e a celebrare le nozze con la donna amata. Nozze turbate ancora dal sopraggiungere di Rodomonte pazzo, che è ucciso infine in duello da Ruggero. Proprio sull'immagine dell'anima di Rodomonte che bestemmiando scende all'inferno si chiude il poema.

## 6. *Motivi e caratteri del poema*

Alla creazione di questo formidabile ritmo narrativo-poetico l'Ariosto usò, con ispirazione e arte suprema, infiniti procedimenti: a cominciare

dall'originalissimo modo con cui egli strutturò la sua ottava, resa, rispetto ai precedenti poeti che l'avevano adoperata, tanto più duttile, elastica, snodata e armonica nel musicale esito dei due versi finali. Per non dir poi della tecnica della sospensione che arresta un episodio sul punto di maggior interesse col passaggio ad un nuovo episodio, sollecitando l'interesse del lettore e il suo sentimento di questo ritmo nel suo fluire libero e mai pedissequo e rigido. Secondo il dispiegarsi di questa onda ritmica inesauribile e sempre inventiva e variabile si atteggiavano anche i personaggi, che l'Ariosto non vuol tanto approfondire e definire a tutto tondo, ma che, sulla base di alcune loro caratteristiche più spiccate, si adeguano al tono prevalente degli episodi. E così il severo e appassionato Orlando potrà diventare in certi episodi oggetto di ironia e di sorriso da parte del poeta, potrà trasformarsi, nel grande episodio della pazzia, in una figura irrazionale e comica, in una specie di forza naturale capricciosa, e capace di mirabili e fantasmagoriche avventure. O Angelica sarà volta a volta illuminata nelle sue qualità di capriccio e civetteria, nella sua straordinaria e serena bellezza, o nella sua pietà e nel suo innamoramento per il giovane e povero guerriero, Medoro, da lei trovato ferito, e da lei curato e reso suo sposo.

A questo movimento irresistibile contribuisce centralmente quella fusione del naturale e del meraviglioso, del reale e del fantastico che si attua in varia maniera e con forme diverse di altissima e ispirata abilità poetica, trovando come dei concreti simboli in esseri naturali e fantastici come l'Ippogrifo, cavallo e uccello, strumento di voli e trasferimenti straordinari di cavalieri e dame da paese a paese, da continente a continente, o in costruzioni come il palazzo del mago Atlante, nato per incanto magico e poi consistente e splendido come un magnifico palazzo rinascimentale, in cui cavalieri e dame confluiscono e si aggirano vanamente cercando oggetti e persone amate e perdute (quasi simbolo della vana e avventurosa ricerca della felicità nella vita degli uomini) finché scomparirà di colpo in «fumo e nebbia» ad opera di un'altra operazione magica di Astolfo. Tutto così nel poema appare insieme fantastico e labile e insieme non ha nulla di astratto e di meccanicamente artificioso, mantenendo sempre una densità e un calore di realtà, sicché il Foscolo poté ben dire che le operazioni più fantastiche e magiche del poema sembrano effetti della stessa natura.

A questa singolare e affascinante dimensione della poesia ariostesca si adeguano non solo singole vicende e situazioni, ma tutto il paesaggio e la misura temporale in cui l'Ariosto svolge la sua narrazione poetica. Misure temporali e spaziali, ora brevi, raccorciate in luoghi e tempi quasi miniaturisticamente rappresentati, ora dilatati smisuratamente e fantasticamente nei fulminei passaggi da luoghi a luoghi fra loro lontanissimi come su di un'ideale carta geografica velocissimamente percorsa, e con una varietà estrema di paesaggi diversi: dalle brume dei mari del Nord alla «dolce» terra di Francia, con la ricchezza delle sue pianure e delle sue selve, ai deserti aridi della Spagna e dell'Africa settentrionale, a certe città del Levante sontuose e ricche di

fascino esotico e pittorico, a paesi totalmente inventati (come la celebre isola di Alcina, beata per il clima dolce e l'esuberanza della sua flora, o la casa del sonno in una valletta «amena» dell'Arabia) e pure – ripeto – rappresentati come naturali e reali.

O sarà quel cielo della Luna, dove Astolfo (dopo la discesa in un inferno bizzarro, in cui l'unico peccato punito rappresentato dal poeta è quello delle donne che non hanno compensato l'amore dei loro innamorati) va a cercare il senno perduto da Orlando impazzito per amore: cielo che si presenta come ingombro da un coacervo stranissimo di cose perdute dagli uomini e che rappresenta, fantasticamente, uno dei motivi animatori della stessa poesia dell'armonia cosmica nelle sue interne contraddizioni irrazionali e capricciose. È quel motivo dell'ironia e del sorriso ariostesco che anzitutto corrisponde alla lucida e spregiudicata intelligenza del poeta e della sua epoca, che non ha più ideali rigidi e dogmatici, può sorridere degli stessi miti irrazionali che crea e constata la varietà e volubilità della vita, il non rigoroso distacco fra saggezza e pazzia, che invece si scambiano e si mescolano fortemente nella vita dell'uomo. Ed essa – mentre ha pur precisi obbiettivi polemici: il moralismo e l'ascetismo puritano e ipocrita, le credenze dogmatiche e non verificabili nell'esperienza umana, e in particolare (su di una linea già viva nel Boccaccio) il mondo clericale più volte satireggiato nel poema – serve più generalmente, nella sua sfumatura di sorriso sereno e superiore, ad alleggerire e riequilibrare i toni appassionati o epici quando essi sembrano rompere l'armonica medietà della generale atmosfera del poema e a mediare il passaggio fra gli episodi e i toni, addensandosi in forme di musicale e non pedantesca saggezza in quella specie di corona di ariose sentenze morali che è costituita dalla maggior parte degli inizi dei canti.

Così nello stesso grande episodio della pazzia di Orlando, alle grandi otave in cui l'Ariosto esprime il dolore straziante del paladino che ha definitivamente dovuto accettare la terribile verità dell'amore di Angelica per Medoro, seguiranno, senza stonatura e con agevole trapasso, quelle che descrivono le sue pazze e prestigiose avventure, i suoi grotteschi e comici scempi di pastori e contadini che si oppongono alla sua folle corsa. E quante volte – si pensi almeno alle gigantesche e titaniche avventure guerresche di Rodomonte che da solo assale Parigi – episodi che attingono grandiosità epica vengano, con la geniale agevolezza e suprema disinvoltura ariostesca, riequilibrati e svolti in toni grotteschi e bizzarri, in immagini e paragoni estrosi e sorridenti. D'altra parte occorrerà pur dire che, se l'ironia e il sorriso predominano nel poema e collaborano, come l'unione del naturale e del meraviglioso, a creare quella tonalità cangiante e iridata, quel ritmo saldo e volubile che sono essenziali alla particolare armonia, mossa e vitale del poema, sarebbe del tutto errato negare all'Ariosto la capacità di dar voce a motivi e ideali saldi e profondi, di costruire episodi che dimostrano la sua ricchezza e sicura esperienza di sentimenti nobili, appassionati, delicati e gentili troppo spesso considerati assenti in un'immagine falsa del grande

poeta come solamente ironico e comico e invece in lui ben vivi, anche se privi d'ogni eccesso di sentimentalismo o di retorica eroica.

Si pensi, su di una direzione piú chiaramente epica, all'episodio della battaglia decisiva fra tre campioni cristiani (Orlando, Oliviero, Brandimarte) e tre campioni saraceni (Agramante, Sobrino e Gradasso) che si svolge (nel canto XLII) sullo sfondo nudo e silenzioso dell'isola deserta di Lipadusa, in un'atmosfera assorta e severa; in essa si muovono, gigantescamente stagliati, i personaggi eroici con gesti lenti e gravi, con un'energia eccezionale e solenne. E tutto è dominato dal senso incombente della morte, di un fato invincibile e pauroso, che si ripercuote poi, nel canto successivo, nel breve episodio, arricchito di toni elegiaci e funebri, quando Astolfo e Sansonetto, ricevuta la notizia della vittoria cristiana, ma rattristati dalla morte di Brandimarte, si presentano alla compagna di questo, Fiordiligi; ed essa, appena li vede giungere con il volto triste malgrado la grande vittoria, immediatamente intuisce la sorte dello sposo e cade a terra priva di sensi:

Tosto ch'entraro e ch'ella loro il viso vide  
di gaudio in tal vittoria privo;  
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,  
che Brandimarte suo non è piú vivo.  
Di ciò le resta il cor cosí conquiso,  
e cosí gli occhi hanno la luce a schivo,  
e cosí ogni altro senso se le serra,  
che come morta andar si lascia a terra.

O si pensi, su di un tono di elegia umanissima e profonda, all'episodio della morte di Zerbino, che già tanto colpí il De Sanctis e lo indusse ad esclamare: «Quanto cuore aveva l'Ariosto!».

Siamo nel canto XXIV, quando, per difendere generosamente le armi abbandonate da Orlando impazzito contro l'arrogante Mandricardo che se ne vuole impadronire, il gentile ed eroico Zerbino sostiene con il cavaliere maomettano un duello sfortunato, alla fine del quale è costretto a ritirarsi moribondo, per le gravissime ferite ricevute, e rimane cosí solo con l'amata Isabella. In questa situazione suprema di solitudine e di angoscia la narrazione si cambia in un dialogo fra i due amanti che è certo uno dei momenti piú alti e profondi della poesia ariostesca e di tutta la poesia rinascimentale, di cui quella ariostesca realizza ad un livello supremo la tensione spirituale-amorosa avvalorata da una situazione cosí concreta e drammatica, da un sentimento cosí pieno e reale, cosí nobilmente e pur «concretamente» umano.

Tutto è eletto, siglato da una gentilezza e nobiltà supreme e insieme voce di una esperienza umana che non cerca parole e modi eccezionali. Tutto è intenso e insieme melodicamente armonioso e anzi la lentezza pausata e composta del ritmo esalta tanto piú la struggente elegia del moribondo, fa vibrare tanto piú profondamente le parole che designano la sicurezza della morte vicina, la delicatissima allusione alla letizia di una morte in seno all'a-

mata in una situazione diversa, il contrasto disperato di questa ipotesi con la realtà di una morte che è abbandono della donna ad una sorte oscura e paurosa, le conferme estreme di un amore che supera la morte, l'invocazione appassionata e casta delle bellezze della donna e dei ricordi di un intero legame amoroso:

– Cosí, cor mio, vogliate (le diceva),  
dopo ch'io sarò morto, amarmi ancora,  
come solo il lasciarvi è che m'aggreva  
qui senza guida, e non già perch'io mora:  
che se in sicura parte m'accadeva  
finir de la mia vita l'ultima ora,  
lieto e contento e fortunato a pieno  
morto sarei, poi ch'io vi moro in seno.

Ma poi che 'l mio destino iniquo e duro  
vol ch'io vi lasci, e non so in man di cui;  
per questa bocca e per questi occhi giuro,  
per queste chiome onde allacciato fui,  
che disperato nel profondo oscuro  
vo de lo 'nferno, ove il pensar di vui  
ch'abbia cosí lasciata, assai piú ria  
sarà d'ogn'altra pena che vi sia. –

In questo ritmo pausato e solenne la risposta di Isabella, che assicura l'amato della sua fedeltà imperitura e promette la propria morte per non lasciarlo mai piú, è introdotta da un'ottava in cui la poesia elegiaca si esprime, prima che nelle parole della risposta, nella rappresentazione sublime della donna e del bacio ultimo da lei dato a Zerbino:

A questo la mestissima Isabella,  
declinando la faccia lacrimosa  
e congiungendo la sua bocca a quella  
di Zerbino, languidetta come rosa,  
rosa non colta in sua stagion, sí ch'ella  
impallidisca in su la siepe ombrosa,  
disse: – Non vi pensate già, mia vita,  
far senza me quest'ultima partita...

Qui la poesia raggiunge il suo culmine e condensa tutta la sua forza tenera e limpida in quella altissima immagine della rosa che, ben lungi da un ornamento retorico estraneo alla situazione interna dell'episodio, ne evidenzia il colore sentimentale piú delicato e malinconico trasferito vivamente e musicalmente nel lento precisarsi dell'immagine perfetta e allusiva alle stesse condizioni di questa morte giovanile e tenera, struggente e lenta.

Cosí episodi tragici ed elegiaci trovano posto nel *Furioso* senza con ciò

rompere e alterare la superiore atmosfera altamente serena e armonica che il grande poeta sa creare con l'alternarsi, la gradazione, l'agevole trapasso di episodi e toni diversi, rappresentando armonicamente tutte le dimensioni della vita dell'uomo, in una altissima sintesi mossa e mutevole della estrema varietà della realtà e della fantasia, in una capacità di tagli e prospettive narrativo-poetiche diverse: dagli episodi lunghi e complessi alle novelle vere e proprie e agli episodi minori in cui egli esercitò spesso un'arte come più miniaturistica, con ritmi rapidi e abbreviati che tanto arricchiscono l'interesse narrativo e la ricchezza poetica del *Furioso*, contribuendo allo svolgimento dell'enorme massa di sentimenti, motivi e toni ora ironici e comici ora paradossalmente bizzarri ora pensosi e commossi che l'Ariosto trasferiva dall'esperienza spregiudicata, acuta e pur nobile e gentile della vita e della realtà al regno superiore della fantasia.

A questa suprema espressione del suo animo e della sua intuizione della vita e della storia del suo tempo, l'Ariosto giunse – come già accennavamo – con un lunghissimo e complesso lavoro, ispirato e tecnicamente abilissimo, che lo portò a rivedere e arricchire la prima redazione del poema (1516) nella seconda edizione del 1522 e soprattutto in quella, più largamente riveduta e ampliata, del 1532, mentre tentava anche un'impostazione di fondo più amaro e deluso in quei *Cinque canti* che a un certo punto interruppe per ritornare interamente al completamento del suo capolavoro.

E in quest'ultima fatica egli, mentre aggiungeva episodi che portavano il poema da quaranta a quarantasei canti (episodi di minore felicità, come quelli sulle avventure finali di Ruggero, Leone, ma anche episodi altissimi come quello dell'abbandono di Olimpia da parte di Bireno), rivedeva tutto il poema da un punto di vista linguistico-stilistico che accettava sostanzialmente le proposte del Bembo, nelle sue *Prose della volgar lingua*, del 1525, di una lingua letteraria nazionale modellata, per la poesia, sul grande esempio del Petrarca, e così eliminava o certi crudi latinismi o certe forme emiliane presenti nelle precedenti redazioni, soprattutto mirando insieme a dare al *Furioso* un carattere largamente nazionale e a dargli una lingua e uno stile più organico, più armonico, più musicale, coerente alle sue fondamentali esigenze di armonia, di perfezione.

Così il *Furioso* riuscì a divenire insieme il capolavoro della sua grande fantasia e della sua arte complessa e instancabile e il capolavoro del Rinascimento nei suoi supremi ideali estetici ed umani.

### XIII.

## IL PETRARCHISMO E LA TRATTATISTICA DEL CINQUECENTO

### 1. *Pietro Bembo*

Abbiamo già ricordato il nome di Pietro Bembo a proposito delle liriche italiane dell'Ariosto e della revisione che questi fece del *Furioso* nella sua terza edizione. Proprio l'Ariosto esplicitamente lo ricordava nel suo poema come colui senza del quale la lirica sarebbe rimasta nelle condizioni della lirica «cortigiana» del Quattrocento, artificiosa e lambiccata, e come colui che aveva dato alla lingua italiana un carattere nazionale liberandola dal «volgar uso tetro», dalla disorganica condizione regionalistica o pesantemente latineggiante, e adeguandola agli ideali rinascimentali di armonia, regolarità, musicalità.

In effetti il significato dell'attività del Bembo è essenziale nelle prospettive del gusto e della civiltà letteraria cinquecentesca, anche se sarebbe errato ridurre interamente queste (nel loro lungo e complesso svolgimento storico e nelle loro stesse iniziali articolazioni) in una applicazione fedele degli insegnamenti del Bembo, del suo classicismo moderno, della sua linea idealizzante e platonica, trascurando insieme di precisare di questa la particolare natura, la complicata diversità delle sue stesse riprese in situazioni storiche e ambientali diverse, e la forza di altre linee già presenti nei primi decenni del secolo e tanto diversamente legate a profonde tendenze del realismo e del naturalismo rinascimentale.

Ma anche in una visione storica meno schematica del Rinascimento e del Cinquecento la presenza e la forza stimolante del bembismo sono cospicue e costituiscono una base fondamentale della storia letteraria cinquecentesca.

Quale fu anzitutto la figura reale di questo dittatore del gusto, di questo promotore di istanze e direttive letterarie?

Pietro Bembo, nato a Venezia nel 1470, ricevette (a Venezia, a Firenze, in Sicilia, a Padova, a Ferrara) una forte educazione umanistica latina e greca, accompagnata da una conoscenza della filosofia neoplatonica e della poesia volgare e di quella provenzale. Né mancò a lui, passato – dopo un periodo urbinato – a Roma nel 1512, un'esperienza della vita politica e diplomatica esplicita nei numerosi incarichi affidatigli dal papa Leone X per raggiungere più tardi – dopo un lungo soggiorno veneto durante il quale egli torna a legarsi alla sua città natale con l'opera storiografica *Historia veneta* – l'onore

del cappello cardinalizio, nel '39, in una condizione di alto agio e prestigio indiscusso (fino alla morte, nel 1547) assai propizia al suo animo bisognoso di serenità e di consenso sociale e pur non privo di sinceri affetti familiari (quello per il fratello Carlo, la cui morte fu motivo di inesausti rimpianti), amicizie, amori (fra la forte passione per Maria Savorgnan che dette origine ad un carteggio amoroso di particolare freschezza e la piú tarda fedele unione praticamente coniugale con la Morosina da cui ebbe tre figli) e dunque tutt'altro che rigidamente pedantesco e tutto chiuso in un'unica e arida passione letteraria.

E tuttavia la passione letteraria, alimentata da un esercizio equilibrato e sereno di affetti e di esperienze, dominò indubbiamente la sua vita e in quella sostanzialmente confluì (arricchendola, ma mai superandone i prevalenti interessi) la sua notevole cultura filosofica che riprendeva le offerte della filosofia neoplatonica dell'ultimo Quattrocento, così come egli riprendeva, con metodi piú aggiornati e affinati, le offerte della grande filologia umanistica quattrocentesca.

Alla luce di quella passione e di una tensione spirituale che in quella cercava realizzazione e misura, il Bembo offrì alla nuova letteratura cinquecentesca tre opere fondamentali e fra loro chiaramente collegate pur nel loro sviluppo e in una sistemazione di idee e di norme pienamente raggiunti solo nell'ultima di quelle.

Con gli *Asolani* (iniziati nel 1497 e pubblicati nel 1505, dedicati a Lucrezia Borgia) il Bembo impostava assai originalmente un tipo di trattato in forma di dialogo di piú personaggi (e dunque in una forma corrispondente al bisogno di socievolezza e di collaborazione alla discussione di problemi attuali ben caratteristico della mondana e socievole civiltà rinascimentale) che, mentre promoverà un largo filone di trattati nel prosieguo del secolo, veniva prospettando una problematica fondamentale nella visione rinascimentale e nella sua linea piú idealizzante e nel suo bisogno di conciliazione fra istinti, intelletto e spirito religioso. Infatti al centro della discussione, che si svolge in tre parti sullo sfondo idillico della amena villa di Asolo, residenza di Caterina Cornaro, già regina di Cipro, sta il problema dell'amore e delle sue diverse interpretazioni, possibilità e implicazioni. Mentre così nella prima parte uno dei personaggi, Perottino, dimostra il carattere turpe e immorale dell'amore carnale, causa di infelicità e di peccati, nella seconda Gismondo sostiene al contrario la naturalità dell'amore, la sua essenzialità nella vita come causa di ogni vero affetto e come principio della stessa società civile, e nella terza Lavinello supera il contrasto precedente esaltando una piú alta concezione dell'amore, quello platonico, che nella contemplazione della bellezza terrena nei suoi aspetti ideali prepara a quella contemplazione della somma bellezza eterna e divina in cui l'animo totalmente si appaga e raggiunge la piena felicità, superando nella sua diretta comunicazione con Dio lo stesso gradino preparatorio dell'amor platonico.

In tal modo il Bembo operava anche un'importante divulgazione lettera-

ria delle teorie filosofiche neoplatoniche quattrocentesche private della loro maggiore rigidità teorica e offerte alle esigenze di una società mondana, elegante e raffinata, a cui quelle teorie così mediate e mondanizzate divenivano elemento utilizzabile in modi di vita pratici e sostegno di vita e di letteratura.

Ché infatti lo sforzo del Bembo – anche se infrenato ancora da certa pesantezza scrittoria e solenne e da una lingua più impacciata nelle stesse liriche intercalate alla prosa dei dialoghi – puntava insieme sulla promozione di una nuova letteratura e di un nuovo gusto raffinato, elegante, più generale e praticabile di quello umanistico-quattrocentesco.

Ma su questa strada soprattutto rivolta alla educazione del gusto e dello stile il Bembo venne progredendo con più maturata meditazione di idee e più intenso e personale esercizio di scrittore nelle sue rime, in cui assai più decisamente che non nei componimenti lirici compresi negli *Asolani* (ancora legati in parte alla lirica cortigiana quattrocentesca) egli assumeva il *Canzoniere* del Petrarca come suo preciso modello, secondo l'idea della necessità di un unico modello esemplare che egli intanto esponeva in un trattatello latino *De imitatione* del 1513.

Le rime del Bembo, se non rivelano un grande poeta, non mancano però di una loro generale disposizione poetica, che sostiene il più importante loro significato di concreta esemplificazione degli ideali poetici e stilistici dell'autore, del suo bando di una più rigorosa fedeltà al modello petrarchesco, alternando toni più lievi e dolci a toni più gravi e solenni (si pensi per i primi a componimenti come «Solingo augello, se piangendo vai» e «O rossignuol, che 'n queste verdi fronde», e per i secondi alla canzone per la morte del fratello Carlo) secondo la sua interpretazione della poesia petrarchesca viva fra gravità e dolcezza e nella loro armoniosa unione.

Così con le *Rime* (edite per la prima volta solo nel 1530, ma composte fin dai primi anni del secolo) il Bembo dava concreto avvio alla lirica petrarchistica e ancora una volta corrispondeva alle esigenze, da lui acutamente intuite e promosse, di una società bisognosa di una poesia regolare e nazionale (per quanto legata ad un unico esemplare modello), elegante e capace di contemperare solennità e grazia, liberata dalle rozzezze della lirica quattrocentesca e dalle sue troppe concettose bizzarrie.

Alla composizione delle *Rime* il Bembo veniva intanto accompagnando la lunga elaborazione della sua opera maggiore, le *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525, e poi ripubblicate nel 1538 e nuovamente corrette dall'autore per l'edizione uscita postuma nel 1549.

Anch'esse, come gli *Asolani*, sono in forma di dialogo, che si immagina tenuto in casa del fratello Carlo, e al quale partecipano lo stesso Carlo, Giuliano de' Medici, duca di Nemours, Federico Fregoso ed Ercole Strozzi.

Nella prima parte è trattato il problema della origine della lingua volgare, nata dal latino e dal contatto con le lingue germaniche degli invasori barbarici, e si dimostra la superiorità del fiorentino sugli altri volgari italia-

ni, reso piú adatto alla espressione letteraria (quella che soprattutto stava a cuore al Bembo) dalle forme da esso prese nell'opera dei grandi scrittori del Trecento: sí anche Dante, ma (poiché Dante appare al Bembo non privo di rozzezze e troppo involuto in forme teologiche e filosofiche) soprattutto Petrarca, modello con il suo *Canzoniere* per la poesia, e Boccaccio, con il *Decameron*, modello per la prosa. Nella seconda parte la discussione si precisa piú direttamente sulle norme dello stile che il Bembo propone ricavandole, con finissima e minuta scelta di parole, disposizione di esse, del ritmo e della metrica, appunto dal *Canzoniere* e dal *Decameron*. Infine nel terzo libro si organizza una vera e propria grammatica della lingua volgare sempre con l'appoggio di una larghissima messe di esempi di scrittori, dato, ripeto, che il Bembo mira alla lingua letteraria, appoggiata dall'autorità degli scrittori, e non a quella parlata e corrente o popolare. Sí che il fiorentino da lui sostenuto non è quello parlato dal popolo, ma quello dei grandi scrittori del Trecento.

Cosí le *Prose della volgar lingua* costituiscono il manifesto illustre ed efficace delle posizioni bembesche circa la lingua letteraria italiana e circa il piú generale gusto della poesia e dello stile che il Bembo indirizza, con una adeguata forma letteraria elaborata e coerente (frutto maturo del suo infaticabile processo di scrittore), ad una lucida e soave eleganza, ad un'armonia e bellezza levigata e musicale, che trovano anzitutto applicazione nell'esercizio della lirica petrarchistica e che corrispondono alle esigenze piú idealizzanti della civiltà rinascimentale non solo nel piú preciso campo letterario, ma in quello del costume e del comportamento privato e socievole.

## 2. *La lirica petrarchistica*

Il Bembo, come dicevamo, dette l'avvio – con l'esempio concreto delle sue rime e con i precetti linguistici-stilistici delle *Prose della volgar lingua* imperniati sul grande modello del *Canzoniere* del Petrarca – ad una vastissima attività lirica che percorre tutto il secolo fino al Tasso e che centralmente si ispira agli ideali dell'amor platonico, e a quell'incontro di gravità e dolcezza, di solennità e di eleganza, di edonismo linguistico e di acuta analisi psicologica: ideali ed incontro appoggiati, sulla via indicata dal Bembo, all'insuperabile modello petrarchesco e spesso allo stesso percorso di autobiografia sentimentale e spirituale di diario poetico offerto da quel modello (innamoramento, pene e tormento di amore fiducioso e deluso, finale e intera conversione all'amore divino) arricchito dalla piú particolare linea dell'amor platonico che identifica nella donna amata un gradino nell'ascesa all'unione con Dio, come già era stato dimostrato nei dialoghi degli *Asolani* del Bembo e come dimostrerà nel finale del *Cortegiano* del Castiglione proprio il personaggio del Bembo cui viene affidata un'infiammata esaltazione dell'amor platonico.

Se l'immensa produzione di canzonieri petrarchistici scade spesso in una esercitazione ripetitiva e scarsamente ispirata, in un ossessivo ritorno di luoghi comuni e di riprese di moduli e motivi dell'imitato Petrarca, occorrerà subito dire però che nel suo insieme la lirica petrarchistica del Cinquecento costituisce comunque un importante esercizio letterario e come un'alta scuola di stile e di analisi psicologica essenziale nella generale educazione stilistica di quel secolo e che così sarà uno dei maggiori contributi che la letteratura rinascimentale offrirà alla formazione e all'affinamento delle letterature europee. E, d'altra parte, occorrerà anche ben rilevare il fatto che quella produzione non si riduce ad una massa grigia e informe di imitatori e versificatori senza ragioni e accenti personali e che nella generale impostazione e tensione si elevano pure opere poetiche che, a vario livello, portano contributi poetici originali e considerevoli, sicché l'imitazione petrarchesca non può esser considerata come una mortificazione della poesia o una semplice convenzione sociale, ma piuttosto come una scuola di stile non tutta passiva e pedantesca e anzi molto spesso feconda e ricca di variazioni personali e di accentuazioni diverse di motivi e toni anche nei diversi centri regionali e locali, non senza arricchimenti di temi non solamente amorosi, ma anche a volte civili, morali, o più precisamente religiosi.

Così – puntando solo sui rappresentanti più cospicui e originali – apparirà ben individuabile nel folto gruppo di rimatrici (ed anche questa partecipazione di donne alla civiltà letteraria del tempo è un fatto da sottolineare nell'espansione della cultura rinascimentale) la personalità della gentildonna romana Vittoria Colonna (1492-1547), sposa e poi presto vedova di Ferrante Francesco di Avalos, marchese di Pescara, che nelle sue liriche amorose e religiose (oltretutto in lettere molto importanti per i loro alti temi religiosi e morali legati ad una volontà di riforma cattolica cui parteciperà lo stesso Michelangelo, della Colonna amico e fervido ammiratore) venne esprimendo il tema di un amore «perfetto» per il marito e per la sua memoria mai tradita, e un collegato tema religioso in forme lucide, severe e monumentali e non perciò semplicemente frigide e rigide. O risulterà pure ben individuabile su di un tono più melodico e patetico, meno platonicamente intenso e meno culturalmente arduo, e in una forma di più preciso e sincero diario amoroso sfociante in finali e commosse rime di pentimento e di conversione religiosa, la voce gentile e affabile della padovana Gaspara Stampa (1520 circa-1554), frutto di una personale ispirazione più edonistica e di un ambiente (quello veneziano in cui essa visse in una posizione di «cortigiana onesta», passata per diversi amori, anche se soprattutto affascinata da quello per il gentiluomo Collatino di Collalto) più spregiudicato e aperto al gusto della musicalità e del colore.

Mentre, in una posizione di fortissima tensione creativa e spirituale, spicca la eccezionale personalità di Michelangelo Buonarroti (Caprese in Toscana 1475-Roma 1564), che – formidabile nella potenza espressiva delle sue lettere, dominate da un'urgenza e immediatezza che rifiutano ogni retorica e

ogni tipo di eloquenza ornata e classicistica, e tanto ci dicono sull'energia e sul tormento di questo grande personaggio drammatico – anche nelle sue liriche, ardue e complesse fino a certa enigmatica concettosità e a certa apparente approssimatività formale, si rivela ben diversa da quella di un dilettante sprovveduto e faticoso (immaginato spesso così diverso dal grande artista nelle sue opere di architetto, scultore e pittore) ed esprime una vita interiore altissima, esacerbata, tormentata da contrastanti spinte dell'amor platonico e di una sensualità ardente (e insieme avvertita come ostacolo alla sua potente aspirazione religiosa) e stimolata da un profondo sentimento della crisi storica, politica, religiosa del Rinascimento. Michelangelo, infatti, soffrì profondamente lo scacco della caduta della libertà della Firenze repubblicana (alla cui difesa contro le armate imperiali e medicee partecipò come soprintendente alle fortificazioni della città), soffrì profondamente della sconfitta di quella riforma cattolica che auspicava un rinnovamento evangelico e savonaroliano della Chiesa e che venne strozzata dalla Controriforma e dal Concilio di Trento, mentre avvertiva l'insufficienza delle stesse forze dell'uomo, pur da lui tanto potentemente esaltate, di fronte ai flagelli dell'ira divina da lui verificati nelle guerre che desolavano l'Italia. Da questi profondi turbamenti, ben presenti nelle sue grandi opere figurative e approfonditi nelle sue ultime sculture come la Pietà Rondanini, traggono forza anche le sue liriche tormentate, ardue, fondate su profondi contrasti e così più lontane dall'armonia equilibrata e da ogni facile edonismo e aperte ad anticipi di un gusto che va al di là di quello del pieno Rinascimento, sia per le loro forme stilistiche, sia per i loro contenuti spirituali e religiosi assillanti, che culminano nei più tardi sonetti aspiranti alla grazia divina, alla salvezza dell'anima, e pur drammaticamente tormentati dalla paura delle tentazioni corporee sempre possibili, dal pensiero della morte che può cogliere l'uomo in stato di peccato.

Del resto l'equilibrio e il giuoco fra gravità e dolcezza che predominavano nel petrarchismo di primo Cinquecento vanno diminuendo anche in altre delle più interessanti personalità liriche di metà Cinquecento. Come è il caso del calabrese Galeazzo di Tarsia (1520-1553), autore di un canzoniere amoroso (in parte scritto per la moglie morta e rievocata con esaltata passione) che si distingue per risentita forza e per una densità di sentimenti virili tesi e per una forza immaginosa e metaforica che giunge sino ad una certa complicatezza ormai assai lontana dalle forme più levigate e armoniche del primo Cinquecento.

O come è il caso del venosino Luigi Tansillo (1510-1568), che portò sia nei suoi poemetti erotici e descrittivi sia nelle sue liriche una nuova esuberanza di forti colori, e chiaroscuri paesistici (con aspetti insoliti di paesaggi aspri e selvaggi) e di accenti accesamente sensuali che vengono aprendosi, pur nella fedeltà agli schemi del petrarchismo, verso forme prebarocche e barocche che proprio nell'Italia meridionale avranno più forte sviluppo tra fine Cinquecento e Seicento e che così potranno riconoscere nel Tansillo una specie di parziale anticipatore di nuove condizioni di gusto.

E non mancò nel meridione la voce di una poetessa come Isabella di Mora (uccisa, pare, nel 1546 dai fratelli, signori di Favale in Basilicata, dopo ch'ebbero scoperto una sua relazione col signore di un castello vicino), la cui poesia può bene iscriversi nella storia del petrarchismo, sia pure sperimentato in una condizione di isolamento, che favorisce la densa espressione di un dolore privato, ma insieme anche la formazione di una misura di stile meditativo ed eloquente.

Piú rilevante è infine il caso del fiorentino Giovanni Della Casa (1503-1556), la cui complessa personalità cercò attuazione sia nell'attività pratica come ecclesiastico e diplomatico della Curia papale (a cui si ricollegano famose orazioni di alta eloquenza modellata sull'esempio dell'oratoria ciceroniana), sia in quella letteraria che, iniziata con capitoli burleschi e spesso osceni e con un esercizio di lirica petrarchistica all'insegna precisa del modello del Bembo, si venne soprattutto approfondendo e maturando quando negli anni piú tardi, perduta la speranza del cappello cardinalizio, egli si ritirò a lungo nella solitudine della Badia di Nervesa nel Veneto e qui ricavò dalle sue delusioni personali e storiche una visione amara e intima della vita, un maggiore slancio verso la fede, una riconsiderazione profonda della propria esperienza e della generale esperienza della situazione umana. È allora che nel suo complesso esercizio lirico, sostenuto dall'educazione petrarchistico-bembistica e ciceroniana e portato avanti con una forte, esigente cura di originalità tecnica, si sviluppano motivi fra i piú profondi del secolo, che si realizzano in alcuni sonetti esemplari per una loro musica aspra e dolente, in cui l'uso di mezzi stilistici (quale la rottura entro il verso e il passaggio del pensiero e del ritmo da verso a verso mediante l'«arcatura» o *enjambement*) supera il suo semplice significato di trovata tecnica e corrisponde e serve ad una articolazione del motivo lirico e intimo di grande efficacia e originalità, sia che esso svolga la contemplazione e la comparazione fra le selve nevole del Montello e la sua vita – e in genere la vita – breve e senilmente desolata e raggelata, sia che esso presenti in una luce metafisica e irrealista, in un grandioso distacco compositivo, il contrasto religioso e solenne fra la breve e oscura vita mortale considerata in una prospettiva semplicemente mondana e la luce pura e chiara che la fede in Dio porta sulla sua stessa creazione e sulla stessa vita dell'uomo.

Ma, accanto alle rime che, con i pochi e altissimi sonetti finali, toccano le punte piú alte della lirica cinquecentesca (e apparvero esemplari alla nuova maniera poetica del Tasso), il Della Casa, che già aveva scritto prima un *Trattato degli uffici comuni*, redatto in latino e insieme tradotto dallo stesso autore in volgare, e ancora prima un trattatello scherzoso in latino *An uxor sit ducenda* (sulla bontà o meno del matrimonio), scrisse anche nel periodo tardo della sua vita un trattatello morale, il *Galateo* (scritto su suggerimento di Galeazzo – latinamente Galateus – Florimonte e perciò così intitolato) in cui egli volle condensare le sue esperienze della vita socievole, soprattutto indicando minutamente le norme di una «civile conversazione» e tutto

ciò che è da evitare da parte dell'«uomo privato» nel rapporto con gli altri per non disturbarli e offenderli soprattutto in quelle piccole cose (fino alle scorrettezze di lingua) che spesso sono più fastidiose di colpe gravi, perché consuete e frequenti. A tal fine egli si servì di una scrittura agile e duttile, ordinata e intelligente, che passa senza fatica da norme di comportamento a piccoli aneddoti o a vere e proprie novelle, ad esempi concreti e gustosi.

### 3. *La trattatistica cinquecentesca*

Sulla via aperta dal Bembo con gli *Asolani* si sviluppa nel Cinquecento un altro importante filone di letteratura in prosa volta a configurare, in forma di dialogo e di trattato, ideali modelli di comportamento nella vita privata e socievole, cui già abbiamo accennato alla fine del paragrafo precedente parlando del *Galateo* del Della Casa. La civiltà rinascimentale tende, infatti, a proporre regole di vita, norme di atteggiamento, risoluzioni di problemi che sono fondamentali in una visione della vita equilibrata, armonica, raffinata, saggia e sicura nel conciliare aspirazioni, ideali e pratica possibilità di realizzarli concretamente.

Così aveva fatto il Bembo negli *Asolani* per il problema dell'amore e così fecero numerosi scrittori che si sforzarono di giustificare la passione amorosa, fondamentale nella vita dell'uomo, non mortificandola nell'ascetismo medievale ma indirizzandola, mediante la concezione platonica dell'amore, ad un suo elevato e nobilitante significato spirituale.

Ma a una più complessa problematica e a una proposta di un più generale modo di vita, valido per una società alta e aristocratica, si volse Baldassarre Castiglione con il suo *Cortegiano*, libro fondamentale per meglio capire le esigenze e gli ideali del pieno Rinascimento, sia nel loro aspetto di costume sia negli stessi aspetti estetici espressi con tanta potenza e complessità fantastica e umana nel capolavoro poetico dell'Ariosto.

Il Castiglione, nato nel 1478 a Casatico, presso Mantova, fu insieme un letterato, dotato di sicura preparazione umanistica, e autore di rime e di altri componimenti letterari (come l'ecloga teatrale *Tirsi*), e un gentiluomo e uomo di corte che mise la sua cultura e la sua esperienza diplomatica al servizio di vari signori e stati rinascimentali: dopo più brevi periodi passati al servizio di Ludovico il Moro, duca di Milano, e di Francesco Gonzaga, duca di Mantova, nel 1504 passò alla corte dei Montefeltro, duchi di Urbino, rimanendovi per dieci anni, e partecipando alla vita di quel ducato sia in imprese militari sia in ambascerie, finché – dopo un breve ritorno a Mantova, alle dipendenze di quel ducato, e la morte della moglie – entrò nella carriera ecclesiastica e fu adoperato dal papa Clemente VII nella importantissima carica di nunzio pontificio alla corte di Madrid. Fu questo il momento più alto e impegnativo dell'attività diplomatica del Castiglione, ma anche il più drammatico e sfortunato; perché, non avendo saputo intui-

re le intenzioni dell'imperatore Carlo V e la spedizione che portò al sacco di Roma nel 1527, egli risentí, anzitutto nella sua stessa scrupolosa coscienza, la grave responsabilità di tale mancata previsione e il fallimento della sua carriera di diplomatico e dei suoi stessi ideali politici, tanto che l'amarezza in lui derivatane aggravò la sua malferma salute e lo condusse, poco piú che cinquantenne, a morte (a Toledo nel febbraio del 1529).

Diplomatico, cortigiano, gentiluomo, partecipe di persona a fatti d'arme, conoscitore e fautore di una politica sottile e imperniata sullo sfruttamento dei contrasti delle maggiori potenze in lotta (spagnoli e francesi) per mantenere il precario equilibrio degli stati italiani da lui successivamente serviti, il Castiglione è già come personalità un tipico rappresentante della società nobiliare e cortigiana italiana del primo Cinquecento. Ed è in forza di tali sue qualità, della sua ricca e varia esperienza della vita contemporanea, e, d'altra parte, dei suoi ideali etici ed estetici di equilibrio, di signorile armonia e bellezza, di organico sviluppo di tutte le doti dell'uomo completo, alla luce di un incontro fra l'esemplarità – umana e letteraria – dei classici e il bisogno di nuove norme adatte alla vita del proprio tempo storico, che il Castiglione, piú che nelle rime o in altri componimenti, trovò la sua espressione piú genuina, personale e storica, in quel ricordato trattato, il *Cortegiano*, compiuto nel 1518 (anche se pubblicato solo nel 1528, con nuovo lungo lavoro di revisione), ideato negli anni del soggiorno alla corte e nel palazzo di Urbino, da cui il libro ricaverà il suo scenario nobile e sereno e gli stessi personaggi (la duchessa Elisabetta Gonzaga, la sua cognata, Emilia Pia, Ottaviano e Federigo Fregoso, Giuliano de' Medici, Ludovico di Canossa, il Bibbiena e il Bembo) partecipanti ai dialoghi svolti nelle quattro parti del libro, corrispondenti a quattro serate immaginate nella primavera del 1507.

Quali sono i temi di queste nobili e pacate e pur fervide discussioni e conversazioni fra personaggi di alto ingegno, di raffinata cultura e di alta condizione sociale, a cui piú brevemente intervengono personaggi minori che le animano con pareri e battute spesso piú briose e argute?

Dopo l'iniziale descrizione di Urbino e del suo meraviglioso palazzo e le lodi dei Montefeltro (con cui il Castiglione vien creando piú indirettamente l'atmosfera di eleganza e di signorile ed elevata spiritualità che domina il libro e che qui si presenta nella stessa delineazione di ambienti e paesaggi composti ed armonici), nelle due prime serate si imposta e si svolge il proposito del Castiglione di «formar con parole il perfetto cortegiano», cioè di individuare, ancor piú che regole astratte, le qualità di cui deve esser fornito un esemplare (e perciò «perfetto») uomo di corte: anzitutto una nascita nobile, una sicura abilità negli esercizi fisici e cavallereschi, una salda esperienza nell'uso delle armi e nell'arte della guerra, una duttile capacità politica e diplomatica (ché egli dovrà soprattutto servire il suo signore nella guerra e nella politica), ma insieme (per poter operare in una civiltà e in una società così diverse da quelle di tempi rozzi ed incolti) un animo gentile ed educato, una moralità genuina e leale, una cultura vasta e una capacità di gusto nelle arti figurative,

nella musica, nella letteratura e nel suo esercizio concreto in versi e in prosa, come dimostrerà nella prima serata Ludovico di Canossa. Mentre poi, nella seconda serata, attraverso le parole di Federigo Fregoso, il ritratto esemplare del «cortegiano» verrà arricchito di doti più socievoli, necessarie alla pratica della vita di corte (la piacevolezza della conversazione, l'accorta scelta delle amicizie, e sino l'eleganza non affettata e non eccentrica del vestire), e ancora di altre doti a quelle connesse ed esposte dal Bibbiena: il possesso e l'uso appropriato del brio, delle battute facete, degli scherzi con cui il cortegiano dovrà rendersi grato e interessante ad una società alta, ma tutt'altro che rigida e arcigna, allargata all'intervento delle donne e della loro gentile collaborazione a rapporti di particolare finezza e di socievolzza elegante e affabile. Perciò nella terza serata Giuliano de' Medici si rivolgerà particolarmente alla illustrazione delle doti necessarie alla donna di corte, colta e modesta, mai frivola e sfrontata, ma insieme non ritrosa e restia alla conversazione e alla sua onesta piacevolezza. Nella quarta serata, infine, Ottaviano Fregoso riprenderà direttamente il ritratto del cortegiano cercando di ricondurlo alla sua funzione essenziale di collaboratore del principe, fedele, ma non servile, cauto, ma pur pronto a consigliarlo, a sorreggerne il regime politico appoggiato sulla giustizia, sulla benintesa e non superstiziosa religione, su di una moderata libertà, sulla concordia fra le varie classi dei sudditi.

Ma la spinta così profonda nell'epoca rinascimentale alla valorizzazione dell'amore nella sua forza di stimolo spirituale a tutta la vita provoca come un'aggiunta, tutt'altro che fittizia e inessenziale, al completamento dell'ideale ritratto dell'uomo di corte. E non a caso la fervida perorazione a favore dell'amore che non deve mancare al cortegiano (ed anzi deve coronarne ed esaltarne tutte le qualità prima elencate) è posta in bocca al Bembo, che esalta – come aveva fatto direttamente negli *Asolani* – l'amor platonico che dalla contemplazione della bellezza conduce lo spirito in un'ascesa incessante verso Dio.

Così il Castiglione si ricollegava al maestro del gusto e dell'idealismo platonico, il Bembo, e in quelle ultime pagine – certo le più accese e belle di tutto il libro – ricollegava il suo trattato di educazione aristocratica alle più profonde ragioni ideali del secolo e alle istanze di fondo su cui si appoggiava la stessa idea e volontà di creare esemplari modelli di comportamento che introducessero nella società del tempo una fondamentale unità, un'ideale concordia e armonia da contrapporre – sulla base del platonismo – alla molteplicità e irregolare diversità delle nature e dei comportamenti umani.

Da ciò deriva una certa olimpica fissità della figura «perfetta» ed esemplare dell'uomo di corte che rimase a lungo modello ammirato e imitato nella società cinquecentesca e dette grande fortuna ed efficacia al libro del Castiglione in tutta l'Europa nobiliare e cortigiana. Ma insieme va detto che la stessa esemplarità del modello del cortigiano si compone di una tale minuta e vivace ricchezza di analisi delle esigenze, delle qualità, degli ideali storici dell'alta società rinascimentale, che tale esemplarità armonica

e ideale è in realtà diversa da un'assoluta astrazione intellettualistica e in essa l'uomo concreto del Rinascimento poteva pur riconoscersi in aspetti essenziali della sua realtà e delle sue aspirazioni: l'amore di un ordine interiore e di rapporti socievoli, di un controllo di se stesso e delle cose del mondo con intelligente acutezza, di una sintesi efficace e attiva di doti fisiche e spirituali.

Tanto che, pur nella precisa rispondenza ad ideali di una società alta e signorile, il *Cortegiano* riflette pure più generali esigenze rinascimentali al di là della precisa origine e destinazione di classe.

Né per quanto riguarda la prosa del Castiglione essa può ridursi solo ad un raffinato amore della costruzione limpida ed elegante, perché in quella limpidezza ed eleganza, in quella tendenza alla bellezza formale, pur si riflettono e vivono spinte fresche e autentiche di un'esperienza umana tutt'altro che pedantesca e libresca e persino, seppur più raramente e sottilmente, l'affiorare di tenui elementi di un'amarezza e di una malinconia che tanto più scopertamente possono cogliersi, fuori del *Cortegiano*, in alcune lettere del notevole epistolario cortigianesco e particolarmente in quelle in cui, nella fase finale e drammatica della sua vita, lo scrittore si volge a giustificare a Clemente VII la sua condotta diplomatica e a scagionarsi – non senza tormento – dalle accuse rivoltegli di non aver saputo prevedere la condotta di Carlo V e il sacco di Roma.

Più tardi, nello sviluppo di questo secolo tutt'altro che facilmente unitario e progressivamente investito da un crescente contrasto fra la tendenza all'armonia, all'equilibrio morale e formale e una crisi inquieta sollecitata dalle vicende storiche dell'Italia divisa e dominata dalle potenze straniere, la trattatistica tesa a proporre modelli esemplari di comportamento viene riflettendo in sé sempre più elementi di una saggezza più disillusa e meno fiduciosa di raggiungere quell'armonia e quell'equilibrio cui pure tende ed aspira. Ne accennammo già per lo stesso *Galateo* del Della Casa, ma più chiaro sarà il caso assai significativo dei dialoghi del fiorentino Giovan Battista Gelli, che nella sua stessa condizione sociale di popolano mostra insieme la forza di diffusione anche in strati popolari degli ideali neoplatonici divulgati dal Bembo all'inizio del secolo e, d'altra parte, la correzione che ad essi derivava da esperienze più difficili della vita, da istanze religiose più popolari, nonché, come dicevo, dalle crescenti inquietudini del secolo nel suo più avanzato svolgimento.

Nato a Firenze nel 1498, il Gelli esercitò per tutta la vita il mestiere umile di calzolaio (e a Firenze morì nel 1563), associando alla sua attività di artigiano una lunga operosità letteraria ispirata da un sincero amore per la cultura e per la poesia e da una prevalente esigenza morale e religiosa rivelata nel suo profondo culto per Dante come poeta teologo (ed anche come poeta «fiorentino» amato da lui per un certo forte campanilismo anche linguistico) e collegata anche alla eredità savonaroliana persistente nell'ambiente fiorentino specie popolare.

Piú di una scialba commedia, *La sporta*, e delle stesse pur interessanti *Lecture sopra la Commedia* (nate dalle sue pubbliche letture dantesche), meritano considerazione appunto due opere in forma di dialogo che mirano a presentare i suoi ideali e il frutto della sua meditazione morale-religiosa e della sua esperienza vitale e che – come prima accennavo – indicano nella sua tensione alla saggezza, alla compostezza equilibrata e armonica (comune alla tendenza platonica e idealizzante della linea iniziata dal Bembo), una maggiore presenza di elementi di amarezza e di cristiana accettazione dei mali della vita e dei vizi degli uomini, rafforzati dal suo popolare buon senso e dalla sua lettura dei classici.

Nella prima opera, i *Ragionamenti di Giusto bottaio* (o *Capricci di Giusto bottaio*, del 1548), il Gelli crea una figura, quella di Giusto, vecchio popolano, tutta presa da un fitto dialogo con la propria anima, incerta fra le tentazioni delle passioni e l'aspirazione intellettuale e religiosa, platonica e cristiana, ad una pace e felicità che può solo derivare dal superamento delle passioni e mediante una saggezza nutrita di fede, di buon senso, di filosofia (necessaria, dunque, anche ad un uomo semplice e comune).

Nella seconda, la *Circe* (del 1549), egli immagina – in una visione piú complessa e pessimistica – che Ulisse (simbolo della ragione) ottenga da Circe (simbolo della sensualità) di poter restituire a condizione umana i compagni tramutati – secondo l'antico mito – dalla maga in bestie, se egli saprà a ciò persuaderli. Ma solo uno degli undici uomini trasformati in bestie accetterà le ragioni e le proposte di Ulisse, tanta è la triste persuasione degli altri sulla infelicità della condizione umana, mentre quello solo che preferisce l'infelicità alla bestialità riconosce proprio nella sofferenza la vera dignità dell'uomo, il mezzo che sollecita questo a sollevare il suo sguardo dalle cose terrene verso la divinità e l'eternità spirituale.

In tali opere il Gelli, se non dimostra qualità geniali di pensatore e di scrittore, ben dimostra però la sua acuta esperienza della vita e, nella sua prosa vivace e colorita, propone un tipo di saggezza piú pratica, piú quotidiana, piú realistica, piú consapevole del dramma dell'uomo ad ogni livello di condizione, assai diverso (pur nelle simili conclusioni finali di tensione all'equilibrio e all'armonia) da quello piú splendido e sicuro, piú sostanzialmente ottimistico del Bembo o del Castiglione, in cui l'esperienza della realtà effettiva era, non assente, ma come smussata e superata da una piú superba certezza nella forza degli ideali umanistico-rinascimentali.

#### 4. *La questione della lingua*

La proposta da parte del Bembo del fiorentino dei grandi trecentisti come lingua letteraria nazionale, anche se largamente accettata e rimasta fondamentale nel classicismo «moderno» del Cinquecento (e piú tardi base di quello che sarà il «purismo» fino nell'Ottocento), non mancò però di

suscitare discussioni e proposte alternative od opposte, anche se dominate ugualmente dalla ricerca di una comune lingua italiana. Mentre così su una posizione assai sfumata rispetto a quella del Bembo il Castiglione se ne differenziava per un'accezione meno rigida del fiorentino e dei modelli del Petrarca e del Boccaccio, un'apertura maggiore alla lingua d'uso, ad innovazioni e neologismi, più sistematicamente a quella del Bembo si opponeva il vicentino Giangiorgio Trissino che, dopo aver dato una versione italiana del *De vulgari eloquentia* di Dante, ne riprendeva, con uno sforzo assai astratto e poco capace di incidere sulla concreta pratica linguistica, le teorie in un dialogo, il *Castellano* (1529), che propugnava l'idea di una lingua italiana ottenuta con l'individuazione dell'elemento più comune di tutti i dialetti italiani, ma spogliata dalla più particolare differenza di parole, di grammatica, di pronuncia.

Né fra gli stessi scrittori toscani e addirittura fiorentini l'accettazione della teoria bembesca fu pacifica. E se il senese Claudio Tolomei nei suoi dialoghi, il *Polito* (1525) e il *Cesano* (1527), propugnava la preminenza del toscano comune a tutta la regione e non del fiorentino specialmente se ristretto a quello dei modelli trecenteschi, il Machiavelli fin dal 1514 in un *Dialogo intorno alla lingua* aveva già preventivamente preso posizione sia contro le idee di una lingua comune d'Italia (sul tipo di quelle poi sostenute dal Trissino), sia anche contro il più rigido bembismo, proponendo sí il fiorentino, ma non solo quello degli scrittori trecenteschi e non solo quello consacrato, bensì anche quello dell'uso parlato e sin popolare, in una concezione democratica della lingua ben diversa dunque da quella aristocratica e interamente letteraria del Bembo.



## XIV.

### NICCOLÒ MACHIAVELLI

#### 1. *La vita*

Mentre nell'*Orlando Furioso* (e nella corrente platonica e idealizzante aperta dal Bembo) si esprimono in varia forma le esigenze di armonia e di bellezza del Rinascimento – anche se nel *Furioso* l'armonia nasce da un profondo rapporto fra realtà e fantasia –, la spinta piú realistica, il senso piú intenso della realtà effettiva dell'uomo e della sua vita associata e politica trova alta espressione anzitutto nell'opera speculativa e pragmatica del Machiavelli, che, d'altra parte, non manca di rapporti con quegli ideali di esemplarità rilevati nella trattatistica del Bembo o del Castiglione quando si pensi al fondamentale trattato del Machiavelli, *Il principe*, dominato dalla ricerca di un modello esemplare di principe e di norme e regole fondamentali nella istituzione e reggimento degli stati. Ma, ripeto, ben diversa dalla tendenza idealizzante del Bembo e del Castiglione e dalla loro prevalente valorizzazione degli aspetti estetici della vita e della società è la profonda tendenza del Machiavelli ad un'analisi spregiudicata della realtà umana e terrena e alla individuazione di leggi che regolano l'attività politica, nonché la sua intuizione della crisi storica italiana nel quadro della situazione europea e la sua disperata e sin utopistica volontà di combatterla e superarla.

Sicché la stessa eredità del pensiero umanistico quattrocentesco verrà da lui indirizzata non nella piú letteraria e mondana versione di eleganza e di armonia dei grandi trattatisti platonici, quanto nell'approfondimento speculativo e attivo di alcuni grandi concetti e idee – forze in cui il pensiero rinascimentale trova le sue punte piú alte e decisive per tutta la cultura, la scienza politica, e non solo politica, per la stessa visione antimetafisica della vita a cui si lega lo stesso generale sviluppo della storia moderna, e a cui, piú tardi, porterà nuovo fondamentale contributo la nuova scienza sperimentale di Galileo.

Nato a Firenze il 3 maggio 1469 da Bernardo, di antica famiglia e modestamente agiata, Niccolò Machiavelli passò l'adolescenza e la prima giovinezza fra amori e allegre e spiritose compagnie e studio dei classici, poeti e storici, che lo educò ad un gusto umanistico e classicistico, piú volto però alla sostanza delle cose che alla raffinatezza erudita e puramente letteraria. Ma solo verso i trent'anni egli trovò la via piú congeniale ai suoi interessi predominanti (anche se in posizioni tutto sommato modeste) nell'impiego

ottenuto nel 1498 dal governo repubblicano di Firenze (costituitosi dopo la cacciata di Piero de' Medici) quale segretario della seconda cancelleria che si occupava della guerra e degli affari interni. In tale qualità egli ebbe l'incarico di missioni politico-militari e diplomatiche (anche se come osservatore più che come vero e proprio ambasciatore) che gli permisero di formarsi una viva, concreta esperienza di uomini, di sistemi politici e militari, di situazioni storiche, nel tormentato panorama della politica italiana ed europea e nella difficilissima condizione del fragile regime repubblicano fiorentino insidiato dai Medici, internamente diviso dalla rivalità di opposte fazioni. Così dal punto di vista della sua esperienza militare – così importante per la sua critica alle armate mercenarie e per la sua fondamentale idea della necessità di un esercito nazionale – egli poté assistere, nel 1500, nel campo dell'esercito fiorentino contro Pisa, alle manifestazioni di indisciplina e ribellioni delle milizie mercenarie, e prepararsi anche a quel tentativo fallito di organizzare una milizia cittadina (l'«ordinanza») che costituì la sua massima impresa pratica quando fra il 1505 e 1507 fu preposto dal gonfaloniere, Pier Soderini, alla formazione di quell'esercito più fidato e locale. Così, dal punto di vista della sua esperienza politica, egli poté conoscere direttamente alcuni dei protagonisti della politica del tempo e rendersi conto personalmente dei gravi problemi non solo di Firenze, ma di tutta l'Italia divisa fra stati ostili e non consapevoli della loro debolezza e minacciata sempre più gravemente dalla lotta di egemonia di grandi stati europei nel loro diverso consolidamento statale e nazionale: come poté fare nelle sue missioni esplorative presso Cesare Borgia, il Valentino, presso il papa Giulio II, presso il re di Francia e l'imperatore Massimiliano d'Austria. Ma, mentre egli – come vedremo poi – ricavava già da queste esperienze scritti e opuscoli che, pur nel loro carattere più occasionale, elaboravano già il primo frutto teorico di quelle sue esperienze, un grave avvenimento (la sconfitta dei francesi, alleati dei fiorentini, a Ravenna nel 1512 e la riconquista di Firenze da parte dei Medici sostenuti dagli spagnoli) veniva a troncargli drammaticamente la sua attività politica pratica costringendolo – cacciato dal suo ufficio, poi incarcerato per il sospetto della sua partecipazione ad una congiura antimedicca, infine obbligato a ritirarsi in una sua villa, l'Albergaccio, presso San Casciano – ad una inazione assoluta, tormentosa e mortificante (come egli narra con tanta efficacia nella celebre lettera del 5 dicembre 1513 all'amico Francesco Vettori), ma insieme compensata, più che dai modesti piaceri della caccia o del giuoco all'osteria con l'umile gente del paese, dalla lettura notturna degli antichi storici romani e dalla meditazione sulle vicende storico-politiche del passato e del presente, sulle leggi della scienza politica, sulla possibilità di un riscatto dell'Italia dalla disperata situazione in cui era caduta. Meditazioni da cui nacquero fra il 1512 e il 1520 quasi tutte le sue grandi opere: donde in certo modo la provvidenzialità di quell'ozio forzato che obbligava il Machiavelli a tramutare in forza di elaborazione e sistemazione di idee scaturite dall'esperienza l'energia volitiva e la tensio-

ne all'azione pratica essenziali alla sua personalità. E tuttavia quel supremo compenso non appagava interamente il Machiavelli, che anelava a ritradurre la sua stessa meditazione in un nuovo operare e perciò – pur non rinnegando mai nell'intimo la sua fedeltà agli ideali repubblicani – aspirava ad essere di nuovo impiegato dai nuovi dominatori, i Medici, anche negli incarichi più modesti, anche se (come diceva disperatamente nella ricordata lettera al Vettori) «dovessino cominciare a farmi voltolare un sasso!». I nuovi signori non si fidavano di lui e solo assai più tardi si risolsero ad affidargli prima un incarico storiografico (quello di scrivere la storia di Firenze), poi, nel '25, incarichi militari per la difesa della città minacciata dalle nuove guerre per il predominio straniero dell'Italia. Ma intanto i Medici erano ancora una volta cacciati da Firenze e la restaurata repubblica frustrò la speranza del Machiavelli di poter riottenere l'antico ufficio di segretario della seconda Cancelleria: ché il suo riavvicinamento ai Medici lo aveva reso sospetto e così la morte – avvenuta il 20 giugno 1527 – lo colse ancor più tragicamente deluso e abbandonato all'inerzia e allo sconforto.

## *2. La personalità del Machiavelli e il suo epistolario*

Così la sua vita si concludeva sotto il segno dell'amarezza e del fallimento personale, mentre egli sempre più acutamente intuiva la sorte tragica di Firenze e dell'Italia. Eppure, come la sua vita fu percorsa da un'inesausta energia e volontà di azione pratica e di destinazione delle sue stesse opere ad un'azione positiva in favore della sua città e dell'Italia, così la sua formidabile opera di teorico e di scrittore storico-politico ebbe una fondamentale importanza nella storia successiva della scienza politica, alimentando di sé – pur se tante volte ferocemente combattuto e incompreso – non solo il pensiero politico e storico italiano, ma quello europeo che sempre meglio verrà poi, in epoca moderna, riconoscendo nel Machiavelli – e pur con indicazioni di contraddittorietà e di unilateralità e di utopia – il fondatore della scienza politica moderna e, attraverso questa, uno dei massimi promotori di una visione della vita che ha rotto audacemente ogni schema di tipo trascendente, ogni più vero residuo di dogmatismo medievale, ogni limite mistico e astrattamente moralistico alle forze dell'uomo nella sua dolorosa e sofferta costruzione del proprio mondo e della propria costruzione di civiltà. Egli appartiene infatti a quella esigua schiera di pensatori che, con la loro opera, hanno contribuito non solo a meglio conoscere la realtà, intendendone alcune leggi di fondo, ma ad imprimere così un nuovo corso alla civiltà umana.

La personalità del Machiavelli è vitalissima e complessa e – se è dominata da una centrale e fondamentale passione e volontà politica teorica e pratica (bisogno e capacità di consapevolezza della realtà «effettuale», e volontà di usarne le leggi potentemente scoperte, per un intervento attivo nella stessa realtà) – non manca di forti elementi di malinconia e viceversa di piacere

della vita, di amore per la poesia e per la lingua schietta e vigorosa, di movimenti estrosi e caricaturali che possono esercitarsi persino su aspetti della propria vicenda biografica e che accentuano certo gusto ben fiorentino della beffa e del sarcasmo di questo fiorentinissimo scrittore, saldamente legato alla civiltà e ai caratteri piú vivi e risentiti della sua città.

Caratteri che possono anzitutto documentarsi nel suo originalissimo epistolario, vivacissimo e vario di toni, diversissimo da certi epistolari cinquecenteschi composti già con l'intenzione della pubblicazione e quindi con un chiaro prevalente interesse letterario e retorico. Quello del Machiavelli invece nasce – sulla base di diverse occasioni concrete – da un sincero bisogno espressivo personale, dalle forme di una conversazione con amici continuata con loro in una epistolografia che mantiene la freschezza e l'immediatezza dell'impressione sincera, dell'argomento volta a volta trattato e svariante dalle questioni piú comuni e quotidiane al racconto scherzoso di amori e avventure spregiudicatamente vissute e godute, alla narrazione di beffe ed avvenimenti comici della cronaca spicciola fiorentina in cui si afferma un vigoroso gusto del narrare senza ipocrisie e senza abbellimenti retorici (fino ad episodi grotteschi e chiaramente osceni, ma riscattati proprio dalla lucidità spietata del narrare e da una specie di risentimento amaro di fronte ad aspetti della realtà piú lercia e pure a suo modo degna, in quanto realtà, di essere considerata ed espressa), fino alla discussione di alte questioni di cultura e soprattutto alla riflessione sugli avvenimenti politici seguiti e interpretati con l'assiduo sforzo di risalire da essi a leggi politiche generali e reali e di alimentare queste con la concreta, minuta esperienza di quelli.

Cosí, attraverso le lettere, meglio si comprende la natura di questo grande scrittore che non fu un puro e freddo teorico, tutto chiuso nel cerchio di una meditazione astratta o solo legata a esperienze di letture (che pure furono larghe e profonde e si estesero da quelle fondamentali dei classici e degli storici antichi a una vasta esperienza di trattati politici medievali e umanistici), ma un formidabile scopritore di verità e di leggi amare e inquietanti sostenuto da una esperienza concreta della vita politica e in genere di tutta la vita umana, ricco di intelligenza geniale, ma anche di passione, di immaginazione, di volontà pratica, a volte persino disperata, sia nel suo bisogno di partecipazione personale alla vita politica, sia nella sua forza di opposizione alle condizioni attuali della situazione politica fiorentina e italiana per tentare – anche se con elementi di consapevolezza della difficoltà della sua lotta – di incidere su di esse e di aprire una via diversa da quella della decadenza e della crisi, lucidamente diagnosticate e percepite sino al sentimento doloroso della loro fatalità.

Basti ancora pensare alla grande lettera del 10 dicembre 1513 da San Casciano al Vettori, alla cui lettura si rimanda nell'antologia, per ribadire la base di concreta e umanissima forza ed esperienza complessa di cui, già nelle lettere, si può meglio riconoscere la necessità in rapporto all'attività del pensatore politico e all'origine non astratta dei suoi capolavori come il *Principe*

o i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. In quella lettera infatti si distinguono bene i due piani della realtà quotidiana e volgare in cui il Machiavelli è costretto a «ingaggioffarsi» nel paesetto dove è confinato, e della nobile e superiore dimensione della meditazione teorica quando lo scrittore si rappresenta idealmente rivestito di «panni curiali», intesse il suo alto colloquio con gli antichi e vive una specie di gioia serena. Ma fra i due piani non vi è solo distinzione e opposizione, ché poi l'alto slancio speculativo trae forza di attrito da quella esperienza concreta – volgare, ma intensamente umana e reale – e, mentre questa sollecita lo sdegno del Machiavelli per la sua forzata lontananza dall'attività politica pratica e il desiderio rovente di essere riammesso ad essa dai nuovi padroni di Firenze, quella stessa esperienza meschina fa pur parte di quella piú generale esperienza della realtà, senza di cui lo scrittore non avrebbe concepito i suoi capolavori nati dall'esperienza e destinati ad agire sulla realtà e non a collocarsi in un cielo platonico di astratte e inapplicabili teorie.

Ed ancora da quella grande lettera – essa stessa documento di un grande scrittore capace di passare agevolmente da toni realistici e amaro-scherzosi a toni alti, solenni, severi, ma non retoricamente paludati e compiaciuti – risulta come la forza speculativa del *Principe* si intrecci all'incessante bisogno di azione sia perché da quel libro il Machiavelli si ripromette di meritare l'attenzione dei Medici e il ritorno alla vita politica, sia perché con quel libro egli intende intervenire nella situazione politica fiorentina e italiana non tanto «formando» (secondo la parola del Castiglione nel suo *Cortegiano*) un principe perfetto e valido per ogni tempo e condizione, quanto traendo dalla sua viva esperienza del passato e del presente (per lui inseparabili nella viva continuità della realtà e della storia) e dalla considerazione esatta delle forze e delle situazioni del proprio tempo una complessa prefigurazione di un principe «italiano», capace di attuare, con la sua «straordinaria» virtù e la comprensione della realtà effettuale, l'immane e quasi assurdo – e pur necessario – sforzo di costruire uno stato non ideale, ma storicamente corrispondente alle necessità presenti e cosí di vincere l'inerzia e la debolezza dei piccoli stati italiani del tempo e contrastare la forza delle nuove nazioni-stato già formate e attive sulle scena europea.

### 3. *Dalle opere politiche minori al «Principe»*

Di queste nuove formazioni statali e dei loro principi, nonché delle condizioni precise della tormentata politica fiorentina e italiana, il Machiavelli aveva – prima di scrivere i suoi due capolavori politici – fatto notevole e diretta esperienza (anche se in una funzione piú di osservatore che di attore e dunque in una maniera assai diversa da quella che darà maggior materia di riflessione storica italiana ed europea al Guicciardini) negli anni piú giovanili e nelle varie missioni connesse con la sua carica di segretario della

seconda cancelleria della repubblica fiorentina. Sicché gli scritti minori che egli ricavò da quelle missioni ed esperienze costituiscono il presupposto indispensabile dei suoi capolavori, di cui ancora una volta così si sottolinea la genesi complessa, non puramente teorica e tecnica, frutto di una esperienza e di una riflessione lentamente maturata e genialmente, ma non miracolisticamente, portata al più alto livello di concezioni, di prospettive, di stile, nelle grandi opere nate quando l'interruzione forzata dell'attività pratica esaltò e concentrò la tensione speculativa e la forza e volontà di intervento nella situazione attuale accumulatesi lentamente in quella prima fase di esperienze concrete e di scritti minori.

Fra questi particolarmente importanti, appunto come particolari prove dell'acume e della passione politica del Machiavelli, della sua crescente presa di coscienza della situazione contemporanea e delle leggi della politica, e come materiale di osservazioni, riflessioni, proposte ricavate dall'immediata esperienza, sono il saggio *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati* (1502), la *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo ecc.* (1503), gli scritti per l'istituzione dell'«ordinanza», cioè di un esercito cittadino e non mercenario (1505-1507), i due *Decennali* (1504-1509) che narrano in terzine dantesche gli avvenimenti storici italiani dopo il 1494 e i rapporti sulla situazione di alcune grandi potenze europee (il *Rapporto delle cose della Magna* del 1508, i *Ritratti delle cose di Francia* del 1510, e i *Ritratti delle cose dell'Allemagna* del 1512) che prepararono l'importante possibilità di un confronto fra la condizione italiana e quella dei nuovi stati europei.

In tutti questi scritti più occasionali vivono già alcuni dei grandi problemi che assillarono il pensiero maturo del Machiavelli: il problema degli eserciti nazionali e della loro superiorità rispetto alle milizie mercenarie cui gli stati italiani affidavano tanto pericolosamente la propria difesa, il problema della inferiorità degli stati italiani rispetto alle nuove grandi organizzazioni statali europee, il problema più generale delle leggi specifiche della politica su cui egli veniva meditando nell'esame e nella valutazione spregiudicatamente realistica dell'azione dei principi italiani e stranieri, indagata anche nella considerazione acutissima della psicologia di quelli.

Così la maggiore energia sistematica e scientifica, lo sguardo più ampio sulla realtà politica che distaccano le opere maggiori da questi scritti minori e preparatorii, si affermano però sull'attrito più particolare con le esperienze concrete tradotte in quegli scritti minori già con uno stile e un linguaggio inconfondibili per forza realistica e rifiuto di ogni esteriore abbellimento retorico.

L'espressione più suggestiva e concentrata del maturo pensiero del Machiavelli è certo da identificare nel breve libro *Il principe*, anche se, come poi meglio dirò, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* – nella loro diversa impostazione e nella loro più vasta articolazione, ma nella comune atmosfera di consapevolezza critica del fondamentale dramma politico – non sono

certo inferiori per valore e importanza nella generale prospettiva machiavelliana e nella grandezza dello scrittore.

Nel *Principe* energicamente si impostano i grandi temi del Machiavelli con la loro formidabile originalità e con le stesse contraddizioni feconde e gli stessi limiti storico-personali che pur si debbono indicare per una precisa identificazione della posizione machiavelliana.

Il Machiavelli muoveva – sulla base della sua esperienza culturale personale e con la forza della sua intelligenza critica e della sua volontà di verità e di coraggio virilmente pessimistico, ma tutt'altro che rinunciatario ed evasivo – dalla constatazione della decadenza italiana e del suo rapporto con la diversa situazione delle grandi organizzazioni statali europee (Francia, Spagna, Impero) e insieme dalla considerazione delle cause di tale decadenza e inferiorità entro le generali leggi della politica e della realtà naturale e umana.

Rotta – sul filo di una corrente di pensiero maturatasi fino dalla crisi del Medioevo e fra Umanesimo e Rinascimento – ogni concezione trascendente e provvidenziale della vita e della storia, rifiutata ogni astratta giustificazione religiosa e moralistica dell'agire privato e pubblico, il Machiavelli individua, con spietata chiarezza, la fondamentale legge dell'utile che gli uomini e specie i politici necessariamente seguono anche quando non lo dicono e addirittura lo negano giustificando la loro azione utilitaristica sotto le belle parole di ragioni superiori, di moralità e di religione.

La vera «virtù» necessaria alla vita organizzata degli uomini è per Machiavelli non la virtù cristiana (che egli vede come disposizione all'inerzia e all'accettazione della prepotenza altrui), ma una capacità, fatta di intelligenza e di forza consapevole e volta a conseguire risultati pratici e sicuri, a fondare e organizzare la vita statale, a restaurare nel mondo presente decaduto e corrotto l'eroica e virile «virtus» degli antichi esemplari fondatori e reggitori di stati.

Tale forma di «virtù» propria di individualità energiche e superiori corrisponde alle dure leggi della realtà «effettuale» (non immaginaria e vagheggiata sterilmente come «dovrebbe» essere) e della politica, di cui il Machiavelli difende strenuamente l'«autonomia» o meglio l'«unicità» rispetto alla morale e alla religione, ricercandone le particolari tecniche e i particolari mezzi necessari al conseguimento del fine propostosi. Non che – come volgarmente si dice – il Machiavelli sia chiuso ad ogni ragione e attrazione morale, e quindi un cinico e un malvagio (ché anzi egli avverte dolorosamente i limiti stessi dell'agire politico e aspira profondamente ad un mondo giusto e buono), ma egli sa che la realtà è quello che è e che inutile e stolto è nascondersela e travestirla. Egli sa che l'azione politica segue leggi ferree e inevitabili e che il coraggio della verità consiste nell'individuare e seguirle sino in fondo. E ciò tanto più – non si dimentichi – in un tempo di decadenza e corruzione, al cui riscatto non bastano le buone intenzioni dei profeti «disarmati» (come era per lui il Savonarola), né i mediocri compromessi fra politica e morale, in un tempo in cui egli disperatamente e lucidamente vede le condizioni

della sua città e dell'Italia e perciò, con estrema forza di consapevolezza e di volitività eroica, non trova altro scampo che nell'intervento di un principe dotato di «straordinaria» virtù, implacabilmente disposto ad usare le arti della politica – astuzia e violenza, qualità di «volpe» e «leone» – per fondare uno stato saldo e compatto capace di guidare egemonicamente un'organizzazione degli altri stati italiani, capace di difendere contro l'invasione straniera la divisa e debole nazione italiana.

Tutto ciò non sarebbe necessario se gli uomini e i tempi fossero diversi, se gli uomini fossero buoni e puri. Ma il «se» appartiene ad un regno puramente ideale e Machiavelli si batte, pensa e agisce nel mondo della realtà «effettuale» in cui gli uomini sono malvagi, egoisti, o stupidi e deboli.

E se il suo ideale è sostanzialmente repubblicano e popolare, la sua acuta diagnosi della realtà e del tempo (e la stessa consapevolezza della superiorità delle grandi potenze europee perché organizzate in maniera assolutistica) lo induce a scegliere nel *Principe* (il libro più accesamente proteso, pur nella sua ricchezza di speculazione teorica e scientifica, ad un intento pratico: la salvezza della decaduta nazione italiana) la via del regime assoluto e monarchico tanto più necessario quando – come nel caso presente – si tratta di fondare quasi dal nulla uno stato.

Occorre dunque educare, con l'esempio della storia antica e moderna (Ciro, Mosè, Teseo, ma anche Cesare Borgia, Ferdinando di Spagna), e con l'implacabile dimostrazione delle leggi della politica, un principe eccezionalmente vigoroso ed eroicamente spregiudicato, disposto – diremmo – a perder l'anima pur di fondare e salvare lo stato, capace di lottare con la sua «straordinaria virtù» contro le avverse condizioni e contro quella cieca «fortuna» che il Machiavelli vede come l'elemento non provvidenziale ma inevitabile della storia.

«Virtù» e «fortuna» divengono così gli elementi essenziali del dramma politico e storico su cui Machiavelli indaga e si arrovela in una visione complessa e, se si vuole, contraddittoria della vita, dato che nessuna virtù può prescindere dalle occasioni della fortuna invincibile e che tuttavia l'uomo «virtuoso» è tenuto ad affrontare la fortuna cercando disperatamente o di cogliere, con la sua intelligenza, i momenti propizi, o addirittura e quasi assurdamente, di forzarla e violentarla nella sua avversità.

Proprio da tale esasperato contrasto tra virtù e fortuna e da tale disperata contraddizione fra la consapevolezza acutissima della condizione italiana, della mediocrità e malvagità degli uomini e la eroica volontà di forzare le cose mediante l'educazione e l'azione di un principe di «straordinaria virtù», il libro del *Principe* trae uno degli elementi della sua grandezza e del suo fascino.

Da una parte la sua grandezza consiste nella fondazione della scienza o arte politica e nella rivelazione spietata delle sue leggi specifiche, dall'altra – ma con un nesso mai dimenticabile – essa consiste nel fatto che tale scienza e tali leggi non sono solamente espone in una pura disposizione descrittiva e passionata ma vengono pensate ed espone alla luce di una consapevolezza

della situazione attuale e alla luce di una volontà di capovolgimento di questa che circolando al fondo di tutto il libro si esalta, con accesi toni profetici e poetici, nel suo finale, quando direttamente il Machiavelli proprio dalla constatazione della condizione disperata dell'Italia trae la volitiva speranza nell'avvento di un principe che sappia trasformare il vulgo in popolo, utilizzarlo in un esercito nazionale (tanto diversamente coraggioso e deciso delle armate mercenarie che non hanno alcun interesse a combattere per cause non proprie), ridestarne l'antica virtù e liberare l'Italia dagli stranieri. Si può capire così come, mentre l'amara lezione del teorico della politica pura costituiva, pur con tutta la sua feroce unilateralità, un avvio essenziale alle discussioni politiche dei secoli successivi, l'appassionata perorazione finale del *Principe* potesse divenire uno dei fondamentali punti di appoggio per tanti uomini italiani di cultura e di azione specie dall'Alfieri in poi, per tutta la coscienza italiana risorgimentale.

Certo la soluzione machiavelliana della politica pura rischiava di rompere i nessi più profondi fra azione politica e coscienza morale e il problema di un rinnovato rapporto etico-politico sarà fondamentale nella speculazione politica e filosofica dell'epoca moderna. Ma mentre occorrerà lealmente riconoscere l'intrinseca difficoltà della sua soluzione, dovrà soprattutto ben capirsi come nel suo estremismo la soluzione machiavelliana aveva un carattere profondamente rivoluzionario che poneva lo stesso problema di una diversa conciliazione fra politica e morale su basi ben diverse da quelle in cui quel problema era stato risolto nella trattatistica precedente al Machiavelli. Machiavelli è uno di quei pochi uomini che nella storia umana hanno impostato temi e problemi essenziali, hanno immesso nella coscienza umana drammatici e inquietanti dilemmi e interrogativi supremi.

D'altra parte, a comprendere tutto il vasto arco della problematica machiavelliana, occorre considerare, oltre al *Principe*, l'altro suo capolavoro: i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*.

#### 4. I «Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio»

Nei *Discorsi* infatti – che in tre libri svolgono considerazioni e meditazioni tutt'altro che sporadiche e slegate fra loro, anche se appoggiate al testo preso a base dell'opera: la prima Deca, cioè i primi dieci libri, della Storia romana di Tito Livio – il Machiavelli allarga la sua visione della vita statale e politica alle varie forme di governo (non solo i «principati» come avviene nel *Principe*) e, più che alla fondazione dello stato, alla sua continuità e stabilità così come alla sua possibile decadenza e corruzione, legate a un vitale e fecondo rapporto tra le varie classi, all'attaccamento dei cittadini alla loro patria, e insieme ad una specie di storico ed eterno cerchio: entro il quale si passa dalla primitiva barbarie alla monarchia, da questa alla tirannide, e da questa, che stimola la rivolta delle classi più alte, all'oligarchia, che provoca

a sua volta la reazione popolare e la formazione di un governo democratico, insidiato poi dalla licenza popolare, propizia al nuovo risorgere delle forme monarchiche.

In questa piú larga visione – appoggiata all'esemplare percorso della storia romana narrata da Livio, ma sorretta dalla lettura di tante altre opere storiche antiche e moderne – il Machiavelli ha modo di esprimere la sua profonda e personale preferenza per la repubblica in una forma di governo misto e contemperante in sé gli elementi migliori dell'autorità e della libertà, insiti nelle particolari forme monarchiche, aristocratiche e democratiche. E così può esporre in forma piú pacata e complessa le ragioni della politica, le ragioni che permisero ai romani e alla loro «virtú» la costituzione di un saldo stato repubblicano, meglio misurando in contrasto la debolezza degli stati italiani presenti, la corruzione e decadenza attuale, in cui la «virtú» degli uomini, l'attaccamento e la fedeltà di tutti alla patria e allo stato sono venuti sempre piú mancando insieme al valore militare e alla partecipazione di tutti i cittadini alla difesa militare del proprio stato.

Ma tale piú larga prospettiva, che fa dei *Discorsi* l'esempio piú complesso e articolato del pensiero politico-storico del Machiavelli, non è affatto in assoluto contrasto con il fondo di pensiero che alimenta il *Principe* (il bene supremo dello stato al di sopra di tutto, la «virtú» politica distinta da ogni generica virtù moralistica e religiosa, le leggi fondamentali dell'«utile» proprio dell'azione politica, la contrapposizione e la considerazione degli elementi fondamentali della storia: virtù e fortuna), né si può dire che i *Discorsi* nascano da una considerazione astratta e puramente teorica, in contrasto con l'appassionata e lucida coscienza machiavelliana della situazione presente così energicamente espressa nel *Principe*. In realtà la diversa impostazione delle due grandi opere (una, i *Discorsi*, piú comprensiva e generale, l'altra, il *Principe*, piú parziale e piú direttamente rivolta ad un intervento immediato e quasi disperato teso a forzare la situazione presente mediante l'educazione di un principe di «straordinaria virtù» e a proporre il principato assoluto come unico rimedio possibile alla decadenza italiana attuale) non toglie che tra le due opere vi siano nessi profondi e che vi si respiri la stessa atmosfera di pensiero, vi si percepisca la stessa consapevolezza del dramma storico contemporaneo: consapevolezza che è alla base di tutta la generale prospettiva speculativa-programmatica del Machiavelli e che sostiene – pur con le sue evoluzioni interne – tutta la costruzione dei *Discorsi*.

Donde nasce l'ideale contemporaneità delle due grandi opere, il loro stretto rapporto di fondo, la loro reciproca collaborazione.

Infatti – accettando la tesi piú comune, secondo cui il primo libro dei *Discorsi* precederebbe cronologicamente la composizione del *Principe* entro i limiti dello stesso anno 1513, mentre gli altri due libri sarebbero stati composti, dopo la stesura del *Principe*, fra il '15 e il '19 circa – la molla fondamentale dello stesso primo libro (quello che tratta dell'organizzazione e della costituzione della repubblica) è proprio di nuovo la fondamentale

consapevolezza machiavelliana della crisi politica e sociale degli stati italiani moderni e la volontà dello scrittore di comprenderne le ragioni alla luce della esemplare storia della repubblica romana, che lucidamente il Machiavelli descrive – capacità di esprimere e armonizzare costituzionalmente la ricca e tumultuosa materia degli interessi dei plebei e dei patrizi, di trarre dalle inevitabili e feconde lotte interne i sapienti ordinamenti politici, causa prima della grandezza e potenza romana – contrapponendole alla debolezza e incapacità degli stati italiani attuali.

D'altra parte in quel primo libro il Machiavelli altrettanto lucidamente vedeva come la stessa saggia costituzione non basti, se il legislatore con la sua «virtù» non sa adeguare le leggi alle mobili condizioni dell'evoluzione storica e sociale e come, se ciò non avviene, si apra la via alla decadenza e alla dissoluzione dello stato. Come appunto era avvenuto negli stati italiani moderni.

Sicché l'interruzione dei *Discorsi* e la composizione del *Principe* si giustificano non per una assurda conversione profonda e totale del Machiavelli dall'ideale repubblicano a quello monarchico-assolutistico, ma come necessaria e più immediata risposta a quella corruzione dello stato che egli aveva già teorizzato nel primo libro dei *Discorsi* e che ora cercava di combattere energicamente nella concreta e assillante situazione contemporanea. E così nella ripresa dei *Discorsi* con i loro due nuovi libri (il secondo che tratta della politica estera, dell'organizzazione militare, dell'espansione dello stato, il terzo che illustra, fra le altre ragioni determinanti, il peso che nella stabilità, nel progresso e nella decadenza dello stato hanno i singoli e le varie condizioni) tanto più – dopo l'esperienza amara della crescente rovina dell'Italia a causa della più forte presenza straniera nella penisola e della mancata risposta all'appello del *Principe* da parte di un principe di «straordinaria virtù» – la proseguita diagnosi della esemplare repubblica romana e della fenomenologia delle costituzioni e della vita degli stati precisava ancor più il divario tra lo stato romano e gli stati italiani presenti, tanto più il Machiavelli approfondiva la sua acutissima e sofferta consapevolezza della crisi italiana nel contesto della situazione europea.

Così i *Discorsi*, mentre ampliano e rafforzano la complessa meditazione del Machiavelli sul problema della politica e dello stato, delle ragioni della grandezza e decadenza delle organizzazioni statali, rivelano la grandezza di un'opera sollecitata sempre dalla concreta realtà politica e storica e perciò mai priva di un fondo di sofferenza democratica, di un pessimismo realistico, che anche artisticamente alimentano lo stile dei *Discorsi* di una lucidità concreta e di un'energia di passione teorico-pratica, configurandole in forme meno serrate e concise di quelle del *Principe*, ma pure assai lontane da quelle di una astratta e letteraria scrittura di imitazione classicistica. Il grande – inquieto e inquietante – pensatore è anche qui grande scrittore originalissimo e male inquadrabile nelle linee della letteratura rinascimentale più edonistica e idealizzante.

## 5. «L'arte della guerra». Le opere storiche e letterarie

Intorno ai suoi due capolavori gravitano altre opere che svolgono alcuni corollari e temi particolari delle due opere maggiori.

Così i sette libri *Dell'arte della guerra* (scritti probabilmente fra il 1519 e il '20) trattano, con minuto e saldo ragionamento e – attraverso il dialogo di vari personaggi immaginati a discuterne nel famoso cenacolo fiorentino degli Orti Oricellari – il tema della milizia cittadina e nazionale opposta polemicamente alle milizie mercenarie, arricchendolo con particolari discussioni su questioni di tattica militare, di fortificazioni, di logistica, di armamento e sull'efficacia delle varie «armi» attribuendo una funzione fondamentale alla fanteria, un valore sussidiario alla cavalleria e un'importanza molto secondaria alle armi da fuoco e all'artiglieria. Così la *Vita di Castruccio Castracani* (del 1520), famoso condottiero e politico medievale, ripropetta in un ritratto, sin troppo esemplare e ideale, la figura del «principe» presentato con tanta diversa ricchezza di prospettive e di implicazioni nel grande trattato del 1513.

E le stesse *Istorie fiorentine* (composte in otto libri fra il '20 e il '25 e rivolte a narrare – dopo un sommario preambolo sulla storia italiana fin verso il 1440 – la storia di Firenze dalla cacciata del duca di Atene alla morte di Lorenzo il Magnifico) non mancano di chiari raccordi con il pensiero del *Principe* e dei *Discorsi* e si presentano come un esempio di storiografia che, pur cercando esattezza e base sicura di informazione, è animata soprattutto da un continuo interesse politico, da una tensione di riflessione e valutazione disposta a indicare vie pratiche di azione politica, e si concentra nella vigorosa rappresentazione di grandi personalità «virtuose» in lotta con la cieca «fortuna», ripresentando ancora i temi machiavelliani della infedeltà e viltà delle milizie mercenarie, la differenza fra principe «virtuoso» (nel senso più volte da noi spiegato) e cieco ed egoistico tiranno, l'opera perniciosa della chiesa volta ad impedire l'unificazione o almeno l'organizzazione dei vari stati italiani in una generale politica di indipendenza nazionale.

Certo la tensione suprema dei due capolavori è diminuita e lo stile specie nelle *Istorie fiorentine* si è fatto sí più pacato, disteso, elaborato e classicheggiante, ma con ciò anche meno asciutto ed energico, così come l'animo del Machiavelli – malgrado impennate e sdegni – sembra risentire di un'accentuata amarezza e di una minore fiducia nelle sorti italiane sempre più decadute sotto l'incalzare di avverse condizioni e del crescente e sempre meno contrastato predominio straniero.

A completare la presentazione di questa grande personalità sarà infine necessario considerare un'altra cospicua parte della sua attività di scrittore: quella che – con varia densità e impegno, ma con alcune punte altissime e con un generale raccordo con le idee centrali della visione machiavelliana della vita e della realtà – più direttamente si presenta in forme artistiche e si ricollega insieme ad elementi dell'animo complesso dello scrittore e alla sua partecipazione viva e sincera alla vita letteraria fiorentina.

Su di un piano minore andranno collocati i sonetti e le numerose rime varie: canti carnascialeschi, piú direttamente collegati con elementi di gaiezza e di *humour* dello scrittore e con aspetti tipici della vita letteraria fiorentina. Ma a piú alto livello di densità e di significato ci portano già i *Capitoli* in terza rima che svolgono temi etico-politici (la fortuna, l'ambizione ecc.), i due ricordati *Decennali*, il poemetto allegorico *l'Asino d'oro*, pieno di amaro pessimismo, e soprattutto l'estrosa e libera novella di *Belfagor*, che nella disposizione di un narrare fresco e inventivo – già presente, come dicemmo, in alcune lettere – introduce un motivo profondo di satira non tanto contro la malvagità delle donne (il tema piú appariscente della novella è appunto la sorte sventurata dell'arcidiavolo Belfagor mandato in terra a verificare la disgrazia dell'aver moglie e sin troppo persuaso di tale verità dalla sua tristissima esperienza) quanto contro la generale malvagità della vita e la decadenza di un mondo privo di valori e divenuto un vero e proprio inferno.

E se da un interesse piú linguistico e disimpegnato, nonché dalla costumanza teatrale classicheggiante del tempo, sembra trarre avvio l'attività comica del Machiavelli, in realtà proprio in questa direzione si prospetta una linea artistica che culminerà nella grande arte della *Mandragola*, capolavoro senz'altro del teatro cinquecentesco.

Ché se *l'Andria* può esser considerata non piú che una divertita traduzione dell'omonima commedia di Terenzio, già la *Clizia* supera di molto il semplice rifacimento della *Casina* di Plauto e dimostra qualità teatrali e doti poetiche ben originali. Qualità e doti che raggiungono la genialità appunto nella grande *Mandragola*.

Questa grande commedia in prosa, scritta probabilmente intorno al 1520, svolge una trama non priva di rapporti con gli intrighi delle commedie classiche e, piú, con i temi di beffa crudele della novellistica dal Boccaccio in poi. Un giovane e ricco studente, Callimaco, tornato da Parigi a Firenze, si innamora di una giovane signora, Lucrezia, moglie dello stolto e credulo messer Nicia, e – aiutato dallo scaltro parassita, Ligurio, dalla stessa madre della giovane, Sostrata, dal suo confessore, fra Timoteo, spregiudicato e avido di guadagno, che ordiscono un inganno complicato e crudele ai danni del povero Nicia desideroso di aver un figlio – riesce ad ottenere il possesso della virtuosa Lucrezia.

Ma la trama, che cosí riassunta può apparire leggera e comica o viceversa – se precisata nel meccanismo dell'inganno – lasciva e immorale (dove la persecuzione della censura che fino in tempi recentissimi si è esercitata con stupido accanimento su questo capolavoro), si realizza, nella sua attuazione concreta, in un incontro superbo e altissimo di realismo spregiudicato, di osservazione lucidissima della realtà privata (come altrove il Machiavelli aveva fatto per la realtà politica) mossa da leggi implacabili di utilità e contraddistinta dalla presenza quasi assoluta di individui astuti e malvagi, o sciocchi e meschini, e di un fondo amarissimo, seppur contenuto e controllato, che si alimenta appunto della contemplazione spietata di un mondo cosí basso e non modificabile.

Né questo fondo di amarezza rimarrà tutto chiuso nella rappresentazione obbiettiva e impassibile di quella realtà, ché nel finale della commedia esso troverà pure una sua espressione piú decisa nella decisione di Lucrezia, che, costretta, contro la sua volontà morale, ad accettare un'azione disonesta, troverà come un suo riscatto sdegnato accettando come amante da allora in poi – per propria volontà – quel Callimaco che gli era stato imposto dalla scellerataggine della madre e del confessore e dalla stoltezza del marito.

Lungi da un divertimento, seppur geniale, la *Mandragola* si configura dunque come un'opera profondamente pessimistica e virilmente dolente senza con ciò lacerare la forza della rappresentazione realistica, la genialità e l'energia comica dell'azione, la robusta e secca coerenza di quel linguaggio che il Machiavelli alimentava con le risorse realistiche del fiorentino parlato, quale egli aveva teorizzato nel *Dialogo intorno alla lingua* e quale egli aveva usato con altre componenti di tecnica e scientifica lucidità e passione nelle sue opere politiche.

Tanto diverso anche in questo dalle tendenze classicistiche e puristiche del bembismo e del gusto retorico ed edonistico delle correnti idealizzanti del Rinascimento.

## XV.

### FRANCESCO GUICCIARDINI E LA MINORE STORIOGRAFIA CINQUECENTESCA

#### 1. *La vita di Francesco Guicciardini*

Vicino al Machiavelli per una considerazione lucida e spietata della realtà «effettuale» e delle leggi della politica e dell'agire umano, ma ancor più teso ad una critica sottile e profonda di ogni caduta nell'utopia e nella esemplarità degli antichi (e pur, come vedremo, non perciò aridamente scettico e cinico e privo di speranze e volontà, nonché di un senso particolare di religiosità e di moralità, che circolano anche al fondo del suo fortissimo interesse storico), si presenta a noi l'altro grande scrittore rinascimentale di problemi politici e di prospettive e sistemazioni storiografiche, Francesco Guicciardini.

Anch'egli fiorentino, nacque il 6 marzo del 1483, di famiglia fortemente autorevole nella vita politica della città, da Piero amico del Ficino e del Savonarola, ricevendo così già dal padre un'educazione rigorosa e profonda e rivelando prestissimo doti di singolare e precoce maturità e un forte interesse per la politica che – dopo una più giovanile e fruttuosa professione di avvocato già intrecciata ad un privato esercizio di studioso della storia e della politica consolidato in alcuni primi scritti polemici contro gli opposti estremismi della tirannide medicea e del regime popolare, considerati entrambi rovinosi per Firenze – lo portò ad accettare, nel 1511, la carica di ambasciatore alla corte di Ferdinando il Cattolico, re di Spagna, dove egli fece la prima sua grande esperienza di osservatore attentissimo della condotta politica di uno dei maggiori protagonisti della storia del tempo. Rientrato in patria nel '14 quando Firenze era tornata sotto il governo dei Medici, il Guicciardini (che perseguiva assai coerentemente un suo intento di aiutare la costruzione di «buoni ordini», di saggi e solidi ordinamenti qualunque fosse il regime, repubblicano o monarchico, della città e dunque non può essere scambiato solo per un cinico opportunisto disposto a servire i più opposti padroni) si pose al servizio dei nuovi signori e dal nuovo papa Leone X, un Medici, fu nominato ad alte cariche (così diversamente dalla sorte tanto più modesta che ebbe nella sua vita il Machiavelli): prima governatore pontificio di Modena e di Reggio, poi (sotto i nuovi papi, Adriano VI e Clemente VII), commissario dell'esercito pontificio e, nel 1525, Presidente della Romagna.

In questi alti incarichi egli dispiegò fortissime capacità di organizzatore e amministratore in paesi pieni di disordini, di ingiustizie, di violenze private, mentre, chiamato nel 1526 dal papa Clemente VII a organizzare la lega contro Carlo V, risentì gravemente dell'esito disastroso della guerra che portò al sacco di Roma e alla cacciata dei Medici da Firenze. Sicché egli – accusato ingiustamente dai pontefici per quei rovinosi avvenimenti e insieme odiato dal nuovo governo repubblicano di Firenze per il suo lungo servizio sotto i Medici – soffrì non solo una crisi pratica gravissima, in seguito al bando da Firenze e alla confisca dei suoi beni, ma anche una crisi personale profonda che lo indusse (prima nella solitudine nella sua villa di Finocchietto, poi a Bologna e a Roma) ad un drammatico bilancio della sua attività e del suo stesso sistema teorico-politico (negli importanti scritti di confessione: *Consolatoria*, *Accusatoria*, *Defensoria*) e ad un sostanziale passaggio dalla volontà della più impegnativa attività pratica e della teorizzazione politica alla più decisa scelta di attività di storico.

Nascono così (accanto ad altri scritti) le *Storie fiorentine* e poi il monumentale capolavoro la *Storia d'Italia*, a cui il Guicciardini dedicherà le sue energie intellettuali più profonde: prima durante una certa ripresa delle attività pratiche (fu vicelegato pontificio a Bologna e poi consigliere a Firenze del duca Alessandro, dopo il nuovo ritorno dei Medici), poi – definitivamente conclusa la sua funzione di alto diplomatico e collaboratore di potenti quando il nuovo duca Cosimo lo mise da parte – nella dignitosa e signorile solitudine della sua villa di Arcetri, dove, già colpito da apoplezia nel luglio del '39, morì il 22 maggio del 1540.

## 2. Le opere di Francesco Guicciardini

Ciò che distingue il Guicciardini dal Machiavelli – rispetto al quale egli rappresenta un momento ulteriore, più acutamente analitico e spregiudicatamente riflessivo, della meditazione sulla complessità della realtà, dell'azione politica che sfocia in una maggiore lucidità della narrazione storica – deriva insieme dalle concrete esperienze dell'uomo di stato e del diplomatico più largamente condotte e protratte nel tempo storico e a maggior livello di responsabilità inerente alle alte cariche ricoperte, dalle qualità e dalla natura dell'uomo, che, mentre è chiaramente privo degli interessi più vari e geniali del Machiavelli (non vi è nel Guicciardini nemmeno l'attrazione per l'attività poetica o teatrale così forte nel suo amico), è interamente dominato da un bisogno e da una forza di lucidissima intelligenza, da una profonda antipatia per le utopie e le prospettive di un inimmaginabile futuro, così come per ogni forma di esemplarità e di normatività generale di comportamento. In realtà al fondo dell'animo guicciardiniano – tutt'altro che grezzo e meschino – vive una intuizione della vita, dell'uomo, della realtà molto più pessimistica e desolata di quella pur tanto amara, ma più volontaristica del Machiavelli.

Il Guicciardini sa che l'uomo è anzitutto e soprattutto animato da un bisogno di affermazione e di difesa individuale, così come esso è immesso in una realtà complessa e durissima, in una natura ostile e difficile, in cui la stessa durata e sopravvivenza individuale appare quasi miracolosa, come egli dice in uno dei più affascinanti pensieri raccolti nei suoi *Ricordi politici e civili*:

Quando io considero a quanti accidenti e pericoli di infirmità, di caso, di violenza, e in modi infiniti, è sottoposta la vita dell'uomo, quante cose bisogna concorrino nello anno a volere che la ricolta sia buona, non è cosa di che io mi meravigli di più che vedere un uomo vecchio, uno anno felice.

Da questa visione cupa e disillusa, antischematica e antivolontaristica, derivano – come sopra dicevo – una concezione generale in cui l'acume supremo del conoscitore degli uomini e della storia tende a rifiutare ogni illusione e ogni facile rivolta alla durezza della realtà e a ricercare invece una particolare e difficilissima saggezza che eviti all'individuo di rimanere sommerso nelle tempeste drammatiche della vita e di ridurre la sua disposizione a cadere negli infiniti errori cui è esposto e che il Guicciardini individua con lucidissima – e non perciò pedantesca – valutazione di singoli e irripetibili casi.

Questa saggezza, particolarmente condensata nei *Ricordi politici e civili* – uno dei capolavori del Guicciardini e certo il suo libro più affascinante per un lettore moderno –, si fonda anzitutto sulla duplice individuazione e della complessità del reale che sfugge ad ogni norma generale ed eterna e, d'altra parte, di quella istintiva tendenza dell'uomo al suo interesse «particolare» (individuale, di famiglia, o, se è reggitore di stati, del proprio stato), ad un utile che non può mai esser perso di vista e che vien perseguito mediante una «discrezione», un discernimento empirico di situazioni, di cose, di uomini, senza il quale ogni azione è destinata a fallire.

Certo in tal modo – misurata sul metro di una moralità impegnata e generosa – tale prospettiva guicciardiana non può non apparire (come apparve al grande De Sanctis) il segno di forte perdita della tensione ideale viva nel Machiavelli, il riflesso di una decadenza della coscienza italiana nello sviluppo del Cinquecento e nell'incrinatura crescente del Rinascimento. Ma non si può neppure negare come tale prospettiva costituisca un elemento, a suo modo importantissimo, di coscienza della reale situazione storica italiana che restringeva ogni campo a disegni e volontà veramente realizzabili e un elemento pure importantissimo nella interpretazione della realtà generale dell'uomo fuori di sogni, illusioni, buone intenzioni senza effetto.

Mentre tale prospettiva deve venir ben misurata alla luce di una interpretazione – quale fu quella del Guicciardini – più di storico e analizzatore di storia che di politico impegnato in costruzioni teorico-pratiche quale fu il Machiavelli.

Il Guicciardini era soprattutto attratto dalla conoscenza e dalla narrazio-

ne-valutazione della realtà storica così come essa era e non come doveva o poteva essere trasformata. E se non mancava a lui il sentimento doloroso della situazione fiorentina e persino italiana (e, ad esempio, l'avversione per quei «dannati preti» che avevano contribuito alla rovina italiana e che pur realisticamente aveva servito), egli non vedeva uno sfocio diverso al corso attuale della storia e rifiutava energicamente ogni accessione o a sogni eroico-utopistici, secondo lui rovinosi, o a riprese attive di esempi del passato e specie delle virtù politiche degli antichi.

È qui che egli più direttamente si contrappone al Machiavelli (ciò che egli fece esplicitamente nelle sue *Considerazioni sui discorsi del Machiavelli*) confutando ogni idea di poter seguire – in tempi e situazioni tanto diverse – esempi di regimi politici nati e condizionati in tutt'altre condizioni:

Quanto si ingannano coloro che a ogni parola allegano i Romani! Bisognerebbe avere una città condizionata come era la loro e poi governarsi secondo quello esempio: il quale a chi ha qualità disproporzionate è tanto disproporzionato quanto sarebbe volere che un asino facesse il corso di un cavallo.

Alla fine quella del Machiavelli appariva a lui un'utopia antistorica, come era anche quella stessa di un «principe» che riuscisse, per sola sua virtù, a trasformare situazioni così complesse e condizionate da infiniti fattori e casi e di fronte alle quali il politico poteva solo – come l'individuo nel suo ambito privato – cercare con la «discrezione» – frutto non di teoria e di sapienza libresca, ma di concreta esperienza – di intenderle e di regolarsi prudentemente senza illudersi di capovolgere il corso presente della storia.

Date tali impostazioni e date le stesse esperienze e qualità del Guicciardini si può capire come, nello svolgimento della sua vita e della sua attività di scrittore, il Guicciardini venisse sempre più volgendo alla narrazione della storia, ad una funzione di storico analitico, attento, lucidissimo, su di una linea che lo condurrà alla costruzione del suo monumentale capolavoro storico, la *Storia d'Italia*.

A quella vocazione preminente di storico viene sempre più subordinandosi la pur forte attrazione per la politica esercitata personalmente, finché – come abbiamo detto parlando della sua vita – il Guicciardini si allontanò definitivamente e forzatamente da ogni attività pubblica e si ritirò nella sua villa di Arcetri interamente dedicandosi alla sua opera di storiografo.

Fino ad allora il fascino della quiete e della meditazione storica si era intrecciato con l'esercizio e il prestigio politico di cui egli ben constatava generalmente in uno dei suoi *Ricordi* la mal vincibile attrazione:

Non crediate a coloro che fanno professione di aver lasciato le faccende e le grandezze volontariamente e per amor della quiete, perché quasi sempre ne è stata cagione o leggerezza o necessità: però si vede per esperienza che quasi tutti, come se gli offerisce uno spiraglio di potere tornare alla vita di prima, lasciata la tanto lodata quiete, vi si gettano con quella furia che fa el fuoco alle cose bene unte e secche.

Ma – nella interna dialettica delle sue qualità e vocazioni – quella della meditazione e narrazione storica prevale e cresce, rivelandosi già entro scritti legati a precise occasioni ed esperienze politiche e vicende della propria attività di diplomatico, di militare, di governante (come il *Diario del viaggio in Spagna*, la *Relazione di Spagna*, la *Relazione della difesa di Parma*), o in scritti dedicati a proposte di forme di governo (come i due libri *Del reggimento di Firenze*, ultimati nel 1526, che, in forma di dialogo, prospettano i pericoli del regime tirannico e del regime popolare e propongono un tipo di governo misto, sul tipo di quello della repubblica veneta), e più direttamente dispiegandosi prima nelle più giovanili *Storie fiorentine*, e poi ancor più profondamente e maturamente consolidandosi appunto nella *Storia d'Italia*.

Questa grande opera, stesa in forma annalistica, suddivide in venti vasti libri la trattazione del drammatico periodo della storia italiana dal 1492 al 1534 e cioè dalla morte di Lorenzo il Magnifico alla morte del papa mediceo Clemente VII, ripercorrendo – sulla base di una personale esperienza e di quella concezione amara e distaccata della vita e della storia che già abbiamo indicato – le complesse vicende della crisi italiana, dominata dalla rottura del felice e prospero equilibrio interno del secondo Quattrocento ad opera del malinteso egoismo e degli errori dei vari stati italiani incapaci di opporre un'azione politica sapiente e intelligente alla crescente pressione delle grandi potenze europee – soprattutto Francia e Spagna – sempre più dominanti sulla scena italiana.

Così nella *Storia d'Italia* lo sguardo acutissimo e pacato del Guicciardini si allarga all'orizzonte della grande politica europea, ne indaga forze e condizioni, popoli e protagonisti, ne narra le vicende politiche e militari, ricostruendole nel loro svolgimento e nelle loro cause e implicazioni, cercando di cogliere e di individuare ogni particolare aspetto di un quadro così grandioso, ma minutamente analizzato e indagato fin nei fattori tecnici (specie la tecnica militare e i suoi strumenti).

Spiccano in questo quadro le narrazioni lucidissime, i ritratti psicologicamente approfonditi dei grandi personaggi protagonisti (ma essi stessi poi sottoposti a condizioni e casi complessi e spesso mal prevedibili), i celebri discorsi o «orazioni» ad essi attribuiti, condotti sí con un alto e solenne gusto retorico, ma mai privi di una lapidarietà e incisività che nasce dalla profonda passione di comprendere e spiegare atteggiamenti e moventi delle concrete e diverse persone attraverso i loro discorsi.

Nel suo insieme, come la *Storia d'Italia* è un capolavoro di narrazione storica sottratta ad ogni gusto apologetico ed esortatorio, ad ogni mistificazione edificante, ad ogni falsificazione tendenziosa, così essa è insieme un altissimo capolavoro di prosa e di stile, superiore – insieme a quella dell'altro capolavoro guicciardiniano dei *Ricordi* – a tutte le opere precedenti del Guicciardini caratterizzate spesso da una prosa più nervosa e schiva di ogni abbellimento retorico, ma tanto meno armonica, robusta, chiara, coerente nella sua stessa sintassi ampia, cristallina, complessa alla generale matura-

zione del pensiero guicciardiniano fattosi sempre più profondo e sicuro e all'ampliamento delle sue prospettive che dall'ambito fiorentino si allargano al vasto panorama italiano ed europeo.

Così all'acume intellettuale tanto accresciuto corrisponde un superiore rigore stilistico che si era maturato anche attraverso l'elaborazione e la revisione dei *Ricordi*, passati da una prima redazione ad una redazione finale tanto più ricca di sfumature, di distinzioni, di precisazione intellettuale e stilistica dei pensieri in quel libro raccolti.

Mancano – concluderemo – anche ai capolavori del Guicciardini la forza eroico-prophetica, l'appassionante tensione speculativa-poetica del Machiavelli, ma ciò va soprattutto spiegato come una diversità dei due grandi interpreti della visione rinascimentale della realtà effettuale. E se Machiavelli risulta complessivamente più grande e decisivo nella storia del pensiero politico e nella storia della letteratura, ci si deve pur render conto della grande importanza del Guicciardini come espressione di un ulteriore affinamento dell'intelligenza rinascimentale, come fondatore di una nuova storiografia spregiudicata, analitica, non tendenziosa, e come prosatore di alta, severa, complessa armonia.

Con Guicciardini l'intelligenza rinascimentale ha fatto come un ulteriore passo avanti, anche se per la sua stessa eccezionale acutezza ha diminuito la forza attiva, la volontà di intervento pratico che essa aveva avuto nel Machiavelli.

### 3. *Gli storici minori e il tacitismo*

Di fronte alla grandezza dell'opera del Guicciardini nettamente minori appaiono le numerose opere storiche che pur possono considerarsi nel corso del Cinquecento, sia per i loro contributi particolari, sia per le direzioni diverse (come metodo storico e come prospettiva e presupposto politico e morale) che esse segnano nel vasto e complesso panorama di questo secolo tutt'altro che facilmente definibile in formule generali, generiche e prive di distinzioni specie nel suo svolgimento.

Così ancora legati ad ideali repubblicani e savonaroliani praticamente battuti dalle vicende storiche sono lo storico-politico fiorentino Donato Giannotti (1492-1573), esule e amico di Michelangelo, e l'altro fiorentino ed esule repubblicano Jacopo Nardi (1474-1563), autore delle *Istorie della città di Firenze*; mentre più ancorati al tipo della storiografia umanistica, letteraria e oratoria, rimangono altri storici come il fiorentino Pierfrancesco Giambullari (1495-1555) con la sua *Storia d'Europa* dall'877 al 947, o come i due napoletani Angelo di Costanzo (m. 1591) e Camillo Porzio (m. 1580), autori rispettivamente di una *Istoria del regno di Napoli* e della *Congiura dei baroni*.

Laddove ci interessano per uno sviluppo singolare del pensiero del Ma-

chiavelli (osteggiato pubblicamente, ma ripreso proprio nelle forme piú adatte ai nuovi stati assolutistici e alla loro «ragion di stato», giustificante, per ragioni «superiori», ogni mezzo e accorgimento moralmente riprovevole) quegli storici che, inoltrati nel secondo Cinquecento e nel clima della Controriforma e del nuovo assolutismo statale, prendono ad imitare lo storico latino Tacito, sia nel suo stile (emulato da Bernardo Davanzati, proprio nella sua volgarizzazione dell'opera tacitiana), sia nella sua descrizione – negli *Annali* – delle arti tiranniche dell'imperatore Tiberio trasformato da questi storici in forme esemplari per i nuovi principi assoluti. Su questa linea del «tacitismo» si muovono storici cortigiani, come i fiorentini Benedetto Varchi, autore di una *Storia* (dal 1527 al 1538), e Bernardo Segni (1504-1558), autore delle *Istorie fiorentine*.

#### 4. *Il Vasari storico dell'arte*

Alla generale ispirazione storiografica dell'epoca rinascimentale è da riconnettere anche la monumentale opera con cui l'aretino Giorgio Vasari (1511-1574), pittore e architetto in costante relazione con le maggiori personalità artistiche e letterarie del tempo, intese narrare la storia delle arti figurative attraverso le biografie dei maggiori rappresentanti di quelle. Si tratta delle *Vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori* (lentamente preparate con un'ingente raccolta di notizie e di osservazioni e poi stese fra il '46 e il '47, pubblicate nel '50 e di nuovo, riscritte ed ampliate, nel '68), opera non solo fondamentale per l'enorme massa di notizie e dati di fatto che essa offre, ma per una interpretazione della storia dell'arte italiana che associa – nel complesso clima estetico e culturale del Cinquecento – ideali del pieno Rinascimento (armonia, proporzione, imitazione della natura, esemplarità classicistica dell'epoca greco-romana) con nuovi ideali di grandiosità drammatica stimolati dalla grande opera figurativa di Michelangelo e volti a preparare aspetti della successiva civiltà estetica barocca.

L'opera infatti culmina nella narrazione della vita e nella descrizione della «maniera» (o stile) e delle opere singole di Michelangelo come termine attuale di un lungo processo dell'arte che, rinata dopo il Medioevo, considerato come epoca barbara e priva della lezione dei classici, si matura e perfeziona attraverso le particolari conquiste tecniche dei singoli artisti dal Trecento al Cinquecento, specie nella crescente sicurezza del «disegno», cui il Vasari prevalentemente guarda nella direzione dell'arte toscana, anche se nella seconda edizione dell'opera egli non manca di valutare positivamente il piú forte gusto del «colore» nella grande pittura di Tiziano.

Ma le *Vite* non sono solo documento importante delle prospettive storiografiche e critiche cinquecentesche applicate all'arte (e magari anche dei loro limiti rispetto a piú moderne concezioni dell'arte, troppo legata nel Vasari all'idea dell'imitazione della natura); esse costituiscono insieme un notevole

lissimo documento letterario, specie là dove lo scrittore piú liberamente si abbandona al gusto del narrare le vicende biografiche degli artisti, la loro vita faticosa e laboriosa, a suo modo «eroica» e «virtuosa» nella lotta con le difficoltà e l'ostilità delle cose e degli uomini, e al gusto, spesso molto fresco ed efficace, del descrivere e del ricreare immaginosamente quadri o sculture rendendone le vive impressioni e le suggestioni di novità di invenzione e di costruzione del soggetto trattato, come esemplarmente avviene, ad esempio, nella bella pagina dedicata al *Giudizio universale* di Michelangelo nella sua «terribilità e grandezza», nella mosca moltitudine di figure dominata dalla severa ed energica figura del Cristo giudice, «il quale sedendo, con faccia orribile e fiera ai dannati si volge, maledicendogli, non senza gran timore della Nostra donna, che, ristrettasi nel manto, ode e vede tanta rovina».

## XVI.

### DIREZIONI DI ATTIVITÀ LETTERARIA DEL CINQUECENTO FRA MATURITÀ E FINE DEL RINASCIMENTO

#### 1. *Il teatro: tragedia e commedia*

Di fronte ai secoli precedenti, in cui una vera e propria attività teatrale aveva trovato espressione soprattutto nelle sacre rappresentazioni con qualche sporadico diverso tentativo profano nel periodo umanistico (soprattutto l'*Orfeo* del Poliziano), il Cinquecento conferma la propria capacità di nuova promozione di «generi» e direzioni di nuova attività letteraria anche nella notevole iniziativa di una letteratura teatrale che, mentre si rivolge classicisticamente all'autorità esemplare degli scrittori teatrali latini e greci, tenta insieme – con varia originalità, efficacia, consonanza con condizioni storiche e culturali – di portare sulla scena e nell'azione dialogata e teatrale ideali e affetti moderni. E così facendo – lo si ricordi subito – promuove una nuova vita del teatro in tutta Europa porgendo esempi, procedimenti tecnici, nonché viva esperienza di rappresentazione scenica al grande teatro inglese (fino a Shakespeare) o spagnolo (fino a Lope de Vega e a Calderón de la Barca) o francese (nelle premesse cinquecentesche del grande teatro di Corneille, Racine e Molière).

Anche in questo campo dunque l'Italia del Rinascimento fu maestra ed educatrice della civiltà letteraria europea, anche se – come dicevo – con opere e direzioni di varia forza e originalità.

Così indubbiamente più velleitaria fu l'ambizione italiana di operare attivamente nel campo della tragedia, in cui più forte e limitativo si fa avvertire il peso della fedeltà ai classici e alle «regole» delle unità – di tempo, di luogo, di azione – desunte dalla *Poetica* di Aristotele, così come più avvertibile è l'oscillazione fra una regolarità e compostezza lineare e semplice (quale è quella che contraddistingue la decorosa e tenue *Sofonisba*, del 1515, del vicentino Giangiorgio Trissino, autore anche di un infelice e frigido poema classicistico, l'*Italia liberata dai Goti*) e il prevalere – crescente con il passaggio del gusto del secolo verso forme meno armoniche e più risentite e cupe – di una drammaticità violenta e sforzata fino ai limiti di un'atrocità quasi grottesca, quale soprattutto si presenta più efficacemente nelle tragedie del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) come l'*Orbecche* (1541) o ancor più debolmente nella *Canace* del padovano Sperone Speroni (1500-1588).

Se sostanzialmente più velleitaria che riuscita è l'iniziativa tragica – anche

malgrado la maggior felicità dell'*Orazia* dell'Aretino o certo maggior vigore di fondo politico delle tragedie di Pomponio Torelli –, il forte interesse teatrale del secolo provoca più abbondante e originale produzione nel campo della commedia, che – e si ricordi già il capolavoro del Machiavelli, la *Mandragola* – appare connessa con autentici elementi comici e realistici dell'epoca, capaci anche di sfociare senza incoerenza nel dramma soprattutto entro una prospettiva più chiaramente realistica, alimentata da un forte attrito con la realtà e la psicologia umana, con le condizioni storiche e sociali del tempo.

Due direzioni nella commedia cinquecentesca si impongono alla nostra attenzione: quella più legata al classicismo e all'«imitazione originale» dei comici antichi, soprattutto Plauto e Terenzio, e quella che con maggiore ricorso alle risorse della realtà sociale e umana, fino a quelle della realtà popolare e contadina, si muove più liberamente e con minore rispetto dell'esemplarità classica.

La prima direzione fu aperta – l'abbiamo detto nel capitolo ariostesco – dalle commedie dell'Ariosto, che già dimostrano d'altra parte come anche la commedia dotta e classicheggiante potesse ben assorbire elementi realistici e riuscire a forme tutt'altro che puramente pedantesche e frigide. E così – se spesso in questa direzione si rimane sul piano della imitazione di classici insaporita da scenette più vive e dal giuoco linguistico più libero – commedie come la festosissima *Calandria* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena e le stesse più meccaniche numerose commedie di Gianmaria Cecchi o quelle tanto più esuberanti e fantasiose del napoletano Giambattista della Porta (per non dir poi degli *Straccioni* del Caro cui accenneremo parlando di questo notevole personaggio o della *Raffaella* di Alessandro Piccolomini) ben superano la base dell'«imitazione originale» dei classici per una loro variamente viva capacità di vitalità comica, affettuosa, realistica. Nella seconda direzione (a sua volta non certo priva di elementi di educazione letteraria e dunque tutt'altro che opera di autori incolti) si collocano alcune delle opere teatrali più vive e importanti del nostro teatro cinquecentesco.

Saranno le cinque commedie in prosa dell'Aretino (per le quali rimandiamo al paragrafo dedicato a questo originale scrittore), o le anonime commedie *Gli ingannati* e la appassionata e spregiudicata *Venexiana*, rappresentazione di un amore francamente sensuale, ma così schietto e vigoroso da sfociare, a tratti, addirittura nel dramma.

O saranno – in una forma di teatro più chiaramente popolareggiante e legato all'attività di scrittori che erano insieme attori e capocomici – le commedie del veneziano Andrea Calmo o quelle, tanto superiori e collocabili fra i più alti capolavori del teatro cinquecentesco, del padovano Angelo Beolco, detto il Ruzzante (1502-1542).

Questi, tutt'altro che ignorante e sprovveduto di solida cultura umanistica (ché la stessa affettuosa protezione del patrizio veneto Alvise Cornaro gli permise un'assidua frequentazione degli uomini più colti di Padova e Venezia), ben rappresenta una cosciente reazione al classicismo più imita-

tivo e accademico e una chiara volontà di trarre poesia dalla energica rappresentazione della realtà presente sia nelle sue condizioni storico-sociali sia nella naturale concretezza dell'uomo con i suoi bisogni, le sue passioni, i suoi sdegni, le sue miserie: rappresentazione che, solidamente munita di preparazione e ispirazione scenica, si volge soprattutto al mondo dei contadini sfruttati, dominati dai sentimenti elementari e potenti del bisogno amoroso, della reazione alla miseria e alla fame, alla prepotenza dei ricchi, alle infinite sventure provocate dalle guerre, dalle devastazioni, dagli avvenimenti storici particolarmente gravanti sulla indifesa debolezza delle classi subalterne.

Da questo nuovo e storico scandaglio in una realtà, che sfuggiva allo sguardo della letteratura più aulica e idealizzante, e dalla possente interpretazione artistica che il Ruzzante ne dà nel suo teatro, nascono alcuni dei suoi capolavori in cui comicità e dramma si fondono, coerentemente traducendo quel sentimento profondo della realtà contadina in un linguaggio (il «pavano»: il dialetto padovano della campagna) che è esso stesso un misto di invenzione e di riproduzione realistica di singolare efficacia.

Al culmine di questa lunga attività di scrittore teatrale si trovano infatti opere come il *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* e la *Moscheta*, in cui campeggia la figura del villano rappresentata con simpatia affettuosa e insieme con dura incisività nella sua misera condizione, nei suoi vani tentativi di sfuggire a quella, nel suo doloroso ricadere, battuto e deluso, in un mondo squallido e senza vera possibilità di salvezza. Nel *Parlamento* viene rappresentato il villano reduce dalla guerra in cui aveva inutilmente cercato scampo alla sua miseria facendosi soldato di ventura e restituito – dopo le prove della vita militare, rievocata nelle sue assurde violenze e nelle sue infinite vergogne, nella paura di una morte senza ragione – alla triste realtà della sua condizione di sfruttato e di oggetto passivo della storia. Nella *Moscheta* ancor più profondamente si esprime la tragicommedia del solito protagonista contadino che inutilmente oppone velleità di violenza e di astuzia alla congiura di uomini e cose che lo travolgono e lo lasciano tradito e battuto, con la complicità della stessa moglie, avida e insoddisfatta, del compare, del soldato di ventura che si è insediato in casa sua rubandogli la donna e le sue povere cose.

## 2. *La commedia dell'arte, il dramma pastorale e il melodramma*

Se già in certe dichiarazioni del Ruzzante affiora l'idea che la letteratura teatrale ha esigenze particolari rispetto all'altra forma della letteratura («molte cose stanno bene nella penna, che nella scena starebbero male») e che essa è indissolubilmente legata alla viva recitazione e alla scena, tale coscienza della preminente destinazione delle opere drammatiche alla recitazione e al movimento scenico trova – nel ricchissimo terreno della vita teatrale cin-

quecentesca italiana – un particolare esito in quella «commedia dell'arte» che, iniziata appunto nel tardo Cinquecento, continuerà la sua vita fino alla riforma settecentesca del Goldoni e costituirà – pur con i suoi limiti – uno degli apporti più cospicui e specifici della civiltà artistica italiana al teatro europeo. Se il teatro vive soprattutto sulla scena e nella recitazione e mimica degli attori professionisti, da parte di questi, organizzati in vere e proprie compagnie stabili che si spostavano di città in città, si giunse a concepire la stessa opera comica come non bisognosa di un testo interamente scritto, sostituito da una semplice trama scritta («soggetto» o «canovaccio») sulle cui indicazioni sommarie gli attori improvvisassero sulla scena le varie battute. Ne nacque un tipo di commedia «improvvisa» in cui la genialità dei singoli attori costruiva effettivamente l'azione, anche se si appoggiava spesso a «repertori» di battute e di scherzi e si imperniava in personaggi stilizzati nei loro caratteri di base e sin nel loro abbigliamento e nei loro particolari linguaggi, attraverso la ripresa delle maschere della tradizione locale italiana: come Arlecchino, Pantalone, Pulcinella, Brighella, Colombina.

Sarà soprattutto il Seicento a dar maggior forza, con il suo amore per il bizzarro, l'estroso, lo stravagante, a questa singolare forma teatrale e insieme ad aggravarne i difetti di disorganicità, di grossolanità, di scurrilità (e insieme di rigidità ripetitiva di luoghi comuni di scherzi e battute), ma insieme arricchendone la indubbia suggestione di tumultuosa e mobile spettacolarità, arricchita da espedienti scenografici, e la indubbia abilità mimica ed inventiva di alcuni grandi attori, che ebbero grande successo e prestigio in tutta Europa.

Ma gli inizi di questa nuova forma teatrale furono prodotti dalla grande matrice cinquecentesca. Così come l'inventività di questo grande secolo troverà ancora, in campo teatrale, altra prova della sua eccezionale fecondità nella lenta trasformazione delle brevi favole pastorali e mitiche di origine umanistica (come l'*Orfeo* del Poliziano) in più costruiti e organici drammi pastorali che troveranno il loro capolavoro nell'*Aminta* del Tasso e un notevolissimo prodotto artistico nel *Pastor fido* del ferrarese Battista Guarini (1538-1612), leggiadra, maliziosa e sensuale espressione elegantissima di quel bisogno di idillio e di evasione che è una delle venature del secolo specie nella sua ultima fase. Quando, in forme più precise ed esplicite di accordo fra poesia e musica, e quindi ad opera di una collaborazione fra letterari e musicisti (specie nell'ambito della fiorentina Camerata de' Bardi, animata dalla presenza di un teorico come Vincenzo Galilei, di musicisti come il Peri e il Caccini, di poeti come Ottavio Rinuccini), l'ultimo Cinquecento dette vita a quel melodramma (o dramma per musica) che avrà tanto sviluppo e fortuna nel secolo successivo, adeguandosi allora alle esigenze del gusto barocco e superando (e insieme alterando) la nitida semplicità dei melodrammi cinquecenteschi: quale soprattutto si ritrova, elegante, gentile ed espressivamente patetica, nei «libretti» o testi per musica del ricordato Ottavio Rinuccini (1564-1621), come la *Dafne*, l'*Euridice* e l'*Arianna*, musicata

dal grande compositore Claudio Monteverdi, che, a sua volta, tanto ritrasse nella sua musica dello spirito piú altamente patetico della grande poesia tassesca, già cosí fortemente tesa ad una sua intima e intensa musicalità.

### 3. *La novella*

Un altro terreno di prova della fertilità letteraria cinquecentesca è costituito dalla novellistica, in cui il gusto e la passione del narrare, fra attrazione della realtà e spinta della fantasia, si collegano profondamente alla forte vocazione del secolo alla espressione della vita umana e mondana nella sua varietà di comportamento, di psicologia, di virtù, passioni e vizi naturali degli uomini, entro il condizionamento di situazioni ambientali ed entro il giuoco comico e drammatico degli avvenimenti e delle avventure provocate dalla «fortuna», dal caso e dal destino. Donde un enorme materiale narrativo variamente elaborato artisticamente, ma sempre importante per la sua ricchezza di trame e di indagine psicologica e come tale fortemente presente agli scrittori europei sia novellieri sia drammaturghi: il caso ancora di Shakespeare che si serví della trama di due novelle italiane per la costruzione del *Giulietta e Romeo* e dell'*Otello*.

Certo, come in altre direzioni e generi letterari, nella novellistica il Cinquecento aveva un alto esempio di struttura, di temi, di linguaggio nel capolavoro della novellistica e della prosa italiana trecentesca: il *Decameron* del Boccaccio che già, come dicemmo, il Bembo aveva proposto come assoluto modello per la prosa contemporanea. E ad esso effettivamente la maggior parte dei novellieri cinquecenteschi guardò riprendendone in genere la costruzione – novelle inquadrate entro una cornice e disposte in giornate di narrazione – e infiniti spunti tematici e moduli linguistici. Ma sarebbe errato ridurre la complessità e la varia originalità della novellistica cinquecentesca a una monotona imitazione del Boccaccio, cosí come abbiamo pur visto come sarebbe errato ridurre la lirica petrarchistica a una semplice e fredda imitazione del Petrarca.

In realtà l'esempio del *Decameron* agí da stimolo e da sostegno ad una narrativa che aveva proprie autentiche esigenze storiche e artistiche e che nei numerosi casi di personalità originali riuscí a tradurle in forme nuove e spesso di alto valore, a parte il fatto che in una storia piú minuta e particolareggiata dovrebbe tenersi conto anche di particolari tradizioni e condizioni regionali e cittadine come sollecitatrici di varie maniere del narrare novellistico.

Basti almeno, per questa indicazione, ricordare la particolare corrente novellistica senese (con rappresentanti notevoli come soprattutto Pietro Fortini), che riprende la tradizione novellistica senese già viva nel Quattrocento e si alimenta – anche con elementi linguistici locali – delle condizioni della civiltà senese sia nella sua forte tendenza descrittivo-pittorica sia nel suo amore per il fasto e per la libera avventura e fruizione dei beni della vita.

Ma, a parte tale distinzione, quanto a scelta delle personalità maggiori, sarà certo da puntare (pur tenendo conto di un novelliere piú volto al gusto del fiabesco attinto dal ricco materiale delle fiabe popolari come fu Gianfrancesco Straparola con le sue *Piacevoli Notti* o di un autore di una singola novella particolarmente gentile, limpida e pateticamente sobria e sicura: il vicentino Luigi Da Porto con la sua *Storia di due nobili amanti: Giulietta e Romeo*) su tre scrittori piú nettamente originali e importanti: Francesco Grazzini, Matteo Bandello, Agnolo Firenzuola.

Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca (soprannome da lui preso come socio e fondatore dell'Accademia degli Umidi, antecedente della ben piú famosa Accademia della Crusca), nacque e visse fino alla morte a Firenze (1504-1584), dove esercitò la professione di speziale, partecipando alla vita letteraria della sua città con varie forme di attività (rime e soprattutto commedie) e risentendo dell'atmosfera piú bizzarra, antipedantesca e popolareggiante, ma insieme fortemente letteraria e fin accademica, che a Firenze si veniva formando a metà secolo in una certa reazione al classicismo e al gusto idealizzante e armonico piú forte all'inizio del secolo.

Di tale atmosfera e degli umori realistici e polemici di una società acre e incline alla beffa crudele e allo scherzo divertente e fantastico il Grazzini alimentò le sue inclinazioni personali al bizzarro e al fantastico, all'avventura movimentata e spesso sfociante nel dramma di casi dominati da una «fortuna» ostile e invincibile, e le tradusse soprattutto nella sua raccolta di novelle, *Le cene*, che, sulla base di un preambolo e di una cornice di tipo boccaccesco (alcuni giovani e ragazze si raccolgono in una giornata invernale e, dopo aver combattuto con palle di neve, a cena si raccontano, per reciproco diletto, ventun novelle: dovevano essere trenta in tre cene), offrono alcune delle novelle piú efficaci e a volte persino allucinanti del Cinquecento: sia che narrino beffe in cui la crudeltà conduce ai limiti della tragedia, sia che mettano in azione casi curiosi e fantastici, risolti in maniera inattesa e bizzarra, sia che piú apertamente puntino – come avviene nella eccellente novella di Fazio orefice – su avvenimenti tragici, impostati e svolti con mano ferma e lucido sguardo realistico e con un linguaggio popolareggiante e fresco increspato di modi piú alti e retorici in un impasto assai originale e robusto.

Ma certo maggiore è la vocazione narrativa del frate domenicano Matteo Bandello (nato nel 1480 a Castelnuovo Scrivia, presso Alessandria, e morto nel 1561, vescovo di Agen in Francia), che dalla sua viva esperienza di uomo vissuto in varie corti del tempo e dalla sua volontà di offrire appunto alla società cortigiana cinquecentesca narrazioni dilettevoli e interessanti per i casi e i comportamenti psicologici umani trasse materia e spinta alla composizione di un'imponente raccolta di novelle (di fronte a cui nettamente minore appare la sua attività di lirico petrarchista) divisa in quattro parti e munita, per ogni singola novella, di lettere dedicatorie a potenti e amici, tese a giustificare la «verità» degli avvenimenti narrati (molto spesso viceversa derivati da letture di cronache e novelle precedenti) e ad inserirli in una

conversazione e in un'atmosfera contemporanea e quotidiana, accresciuta dal rifiuto di uno stile aulico e fiorentineggiante e dall'uso di un linguaggio piú spregiudicato, anche se tutt'altro che incolto e anzi spesso altamente eloquente e ornato.

La passione per la narrazione dei «casi» (ora comici e burleschi, ora tragici e pietosi) e per l'indagine minuta della psicologia dei personaggi nella loro grande varietà (ora appassionati, gentili, teneri, virtuosi, ora brutali e feroci, ora grotteschi e sciocchi) e nel loro inserimento in una realtà ambientale folta di oggetti, di interni di case, di paesaggi naturali, domina nelle novelle bandelliane e ne fa insieme una specie di specchio dei tempi e della vita quotidiana contemporanea e, nel caso delle novelle piú lunghe e complesse, una sorta di anticipo del vero e proprio romanzo moderno.

E per questa via – pur nella discontinuità di forza artistica, spesso aggravata da certa lentezza del ritmo narrativo e da certa opacità della descrizione oggettiva – la tensione psicologica del Bandello raggiunge risultati davvero cospicui: come è soprattutto quello della bellissima novella di Giulia da Gazuolo che nella narrazione della sventura e virtù dell'umile giovinetta violentata e suicida fonde altamente la forza robusta della narrazione oggettiva e la elegiaca e gentile poesia della descrizione psicologica della protagonista che non può, per la sua innata e purissima innocenza, sopravvivere all'oltraggio subito e prepara l'attuazione del suicidio attraverso una serie di atti minuti e pietosi (fino all'abbigliamento con le sue vesti festive pensate da lei come degne del suo gesto disperato e supremo) in cui si rivela poeticamente la sua femminilità, la sua purezza, la sua rassegnata e decisa scelta della morte nelle forme umili e antiretoriche suggeritele dalla sua personalità e dalla sua educazione.

Mentre il Bandello si dichiara poco curante dello stile e del linguaggio e punta soprattutto sulla forza della narrazione oggettiva e della descrizione psicologica (come in qualche modo cercherà di fare anche un altro noveliere piú tardo, il Giraldi Cinzio – già ricordato per le sue tragedie –, nella sua piú farraginoso raccolta di novelle, *Gli ecatommiti*, significativa per una maggiore cupezza di toni e atrocità di casi piú tipica del tardo Cinquecento), il fiorentino Agnolo Firenzuola (1493-1543) dette un valore molto alto proprio allo stile e alla lingua nelle dieci novelle comprese nell'opera incompiuta *Ragionamenti d'amore*, che intendeva rappresentare, in sei giornate, le piacevoli conversazioni di tre giovani e tre dame in una villa presso Firenze e la loro lettura di poesie, dissertazioni sull'amore e, appunto, novelle di soggetto erotico-comico.

In realtà, se nelle novelle e in genere nei *Ragionamenti* (come ancor piú nella versione-rielaborazione dell'*Asino d'oro*, romanzo latino di Apuleio) sono presenti l'intento stilistico, il gusto della bella pagina elaborata con estrema sapienza formale e quasi musicale e con l'uso di un linguaggio insieme raffinato e fresco, nella maturità felice di questo scrittore il suo istinto di stilista tanto meglio si perfeziona e insieme si nutre dell'ideale rinascimentale della bellezza corporea e spirituale quale viene esposto nel trattato il *Dialogo della*

*bellezza delle donne*, e di una saggezza ed esperienza realistica che trova la sua espressione piú intera nel capolavoro firenzuolano narrativo-favolistico della *Prima veste dei discorsi degli animali* (1541). Si tratta del libero rifacimento di una traduzione spagnola del *Panciatantra*, antica raccolta di favole e novelle indiane, incentrata in animali che rispecchiano situazioni e riflessioni umane, la cui materia narrativa e morale è rivissuta originalmente dal Firenzuola in una dimensione ben sua (e ben intonata a centrali elementi del gusto e della visione rinascimentali) di modesta, misurata, concreta sapienza morale e di stile che coerentemente a quella aderisce con singolare misura di evidenza realistico-fantastica, di chiarezza limpida e leggiadra.

#### 4. Aretino e Doni

In una posizione tanto meno legata a prevalenti direzioni di esemplarità classicistica e anzi intonata insieme ad una forte volontà antiaccademica e antipedantesca, fuori di ogni regola e norma preconstituita, e ad una piú estrosa e libera disponibilità personale ad ogni possibile avventura letteraria, ad ogni occasione atta a sollecitare il proprio estro e ingegno, si collocano – nel pieno del secolo – numerosi scrittori, che variamente, ma non senza qualità e vocazioni autentiche, si servono della loro abilità scrittoria anche come mezzo di successo, prestigio, guadagno nel mondo delle corti rinascimentali e nel ricco mercato editoriale avido di nuovi prodotti letterari da offrire ad un pubblico enormemente accresciuto dalla grande diffusione della stampa.

Spicca fra questi per il suo temperamento risentito e vigoroso, per la sua violenta carica satirica e critica esercitata fino al gusto dello scandalo e al cinismo, ma non priva di valide ragioni di fronte al contrasto fra ideali esemplari e realtà utilitaristica e corrotta del complesso mondo e costume del suo tempo, la personalità di Pietro Aretino (1492-1556), troppo a lungo considerata solo come quella di un avventuriero della penna, sfacciato e immorale, avido solo di potenza e di guadagno, volta a volta adulatore e stroncatore feroce dei potenti e così capace di assicurarsi un singolare prestigio, fatto di ammirazione, di timore per la sua possibilità di elevare o distruggere la fama dei principi, degli artisti, dei letterati.

In realtà egli fu anche questo, specie quando – dopo una gioventú difficile e avventurosa, spesa a costruire, partendo da condizioni umilissime, la sua potenza letteraria ed economica (ma anche, si noti subito, ad accrescere la propria cultura a contatto con le varie correnti e con i maggiori esponenti del gusto rinascimentale) negli ambienti cortigiani di Roma e di Mantova – nel 1527 si stabilí definitivamente nella piú libera Venezia vivendovi sontuosamente e da lí proseguendo ad imporsi come «flagello dei principi» e insieme come protetto dei maggiori potenti d'Italia e d'Europa, come gli stessi Francesco I di Francia e Carlo V di Spagna.

Ma – come dicevo – mentre le sue polemiche e le sue satire feroci (iniziate a Roma con le celebri «pasquinate» contro la curia e l'austero papa Adriano VI) non mancano di ragioni valide – anche se non sempre coerentemente consapevoli – nella realtà di un tempo splendido, ma pieno di corruzione morale, così la sua esuberante e disordinata attività letteraria non è solo intesa al successo, al guadagno, allo scandalo clamoroso, e si giustifica sia nei suoi aspetti più apertamente osceni e libertini in grazia di una specie di esasperazione della materia corrotta con cui egli polemizza e in cui si trova violentemente implicato, sia nella sua enorme varietà di opere, costruite con un ingegno prontissimo e rapidissimo, in grazia di una versatilità genuina e di una disposizione invincibile ad assimilare e far proprie le mode e le forme di un tempo complesso e rapidamente mutevole imprimendo in esse la sua impronta di osservazione acutissima e di stile più efficace che profondo, ma indubbiamente personale e robusto, nella sua irregolarità estrosa e nella sua genuina avversione alla composta e pedantesca linearità classicistica.

Così questo singolare scrittore prosatore poté passare dalla fresca briosità delle sue già ricordate commedie (il *Marescalco*, la *Cortigiana*, l'*Ipocrito*, la *Talanta*, il *Filosofo*), alla violenza espressiva e rappresentativa dei *Ragionamenti delle cortigiane* (che ritraggono con spregiudicato realismo il mondo osceno e turpe delle prostitute), alla libera drammaticità della sua tragedia, l'*Orazia*, all'eloquenza turgida di alcune opere religiose (come l'*Umanità di Cristo* o le vite di Maria, di santa Caterina, di san Tommaso), alla varietà di toni delle raccolte, in sei volumi, delle proprie lettere: lettere che, tutto sommato, costituiscono la sua opera più interessante, l'espressione più completa del suo estro e della sua foga inventiva, del suo forte gusto visivo, coloristico e impressionistico (si pensi almeno alla bellissima descrizione dello spettacolo del canal grande veneziano nella luce del tramonto in una lettera al Tiziano), nonché di certe pieghe più affettuose e sensibili (come nella lettera a Sebastiano del Piombo la tenera commozione per la propria figliuola) del suo animo complesso (anche se non profondo), attratto da tutti gli aspetti della vita anche se incapace di assurgere, anche nella sua espressione artistica, ad una visione alta ed organica.

Meno dotata di forza artistica di quella dell'Aretino, ma assai vicina alla personalità di questo per la posizione antipedantesca e per la volontà di un atteggiamento di intellettuale e scrittore spregiudicato e irregolare, è la personalità del fiorentino Anton Francesco Doni (1513-1574), che ben significativamente denuncia le contraddizioni e l'ambiguità insite nello sviluppo del Cinquecento (attrazione e rifiuto del classicismo e degli ideali esemplari) sia con la sua stessa vita errabonda e irrequieta sino alla solitudine quasi maniaca in un torrione vicino a Monselice, sia, e meglio, con la sua attività letteraria varia e disorganica, dominata da un incontro di inquietudine, di ansietà malinconica, e di bizzarria e stravaganza, che, nell'impostazione quasi giornalistica e frammentaria delle diverse opere, rivela la capacità di pensieri tutt'altro che comuni e banali (fino ad utopie sociali e spunti di viva curiosità

scientifica) e di vivacissime scenette e rapide figure della realtà storica ed esistenziale, colte fra coloritura burlesca ed estrosa e una venatura di amarezza crescente entro le stesse giustificazioni del passaggio cinquecentesco da un Rinascimento sereno e armonico ad un'atmosfera più difficile e cupa.

E tale situazione e tale capacità meglio che in altre opere come le *Librerie* (tentativo di un repertorio bibliografico delle stampe e dei manoscritti letterari italiani) si possono cogliere – seppure sempre in forma frammentaria di pagine vive entro contesti generali farraginosi – nella *Zucca*, nei *Mondi celesti, terrestri e infernali*, e soprattutto (oltreché nelle raccolte di lettere) nei *Marmi* che prendono il titolo dai gradini di marmo del duomo di Firenze, dove si svolgono i dialoghi destinati a svolgere in una conversazione libera e disordinata le riflessioni, le scene, le novelle con cui il prosatore espone la sua bizzarra e malinconica meditazione e rappresentazione vitale.

##### 5. *La poesia antipetrarchistica e burlesca di Francesco Berni*

La posizione polemica contro la pedanteria e gli ideali armonici e classicistici che ha indubbia forza (anche se non adeguata consapevolezza) nell'Are­tino e nel Doni, prevalentemente prosatori (ché nella prosa essi trovavano lo strumento più libero e adatto alla loro espressione), può ritrovarsi anche applicata alla poesia, nell'opera di Francesco Berni, nato a Lamporecchio nel 1498 e vissuto e morto – dopo un lungo soggiorno romano – a Firenze nel 1535. Ma va subito detto che il Berni nel suo attacco alla lirica petrarchistica, ai suoi temi armonici, platonici, al suo linguaggio alto e nobile, e nel suo polemico contrapporre a quelli un tipo di poesia burlesca, caricaturale, grottesca, come più corrispondente alla realtà della vita e del tempo e ad un ideale letterario più libero e vario, rimane pur sempre un vero e proprio letterato che sostituisce una maniera poetica ad un'altra maniera poetica senza riuscire ad aggredire di quest'ultima le ragioni più profonde e a dare alla sua spavalda polemica un fondamento veramente nuovo e innovatore.

In effetti il Berni – che, fra l'altro, fu attratto dalla concezione bembistica del linguaggio poetico nel suo rifacimento «toscano» dell'*Orlando innamorato* del Boiardo e scrisse carmi latini di tipo umanistico – riprendeva, nella sua polemica contro il petrarchismo, la tradizione toscana della poesia burlesca e realistica che va dall'Angiolieri al Burchiello, e più che veramente creare una poesia autentica e nuova egli si ridusse a fare la parodia del petrarchismo, magari minutamente contrapponendo – in un suo famoso sonetto – alle lodi delle bellezze fisiche e spirituali della donna amata quelle di una donna sporca e brutta.

Se questi sono i limiti di un poeta troppo ammirato e imitato fino al Settecento – tanto da costituire una vera e propria tradizione bernesca –, non sarà però da negare a lui – sulla base di un più vago sentimento dei turbamenti e delle inquietudini del proprio tempo spesso e sempre più scontento

degli eccessi idealizzanti, platonici della forte linea bembistica e volto, per contrasto, magari al puro divertimento grottesco e deformante – una pur notevole abilità e agilità discorsiva e descrittiva che ben si avvale delle risorse del linguaggio toscano dell'uso corrente, nella sua grande ricchezza di modi di dire, di parole calzanti e pittoresche. E se il gusto di tale linguaggio e dei suoi modi vivaci e coloriti tocca i limiti della stucchevolezza nelle due farse rusticali in dialetto fiorentino, la *Catrina* e il *Mogliazzo*, esso tanto meglio funziona, oltreché nella prosa bizzarra delle lettere e del *Dialogo contro i poeti*, in alcuni sonetti e in alcuni «capitoli» in terzine che traggono spunto da argomenti banali, comuni, impoetici (le lodi delle anguille, delle pesche, dei cardi e magari dell'orinale), o, con piú sicuro risultato, da vicende comiche personali e storiche (l'ospitalità miserabile del prete da Povigliano in una stanza squallida e piena di insetti voraci o l'elezione del papa fiammingo Adriano VI, ferocemente satireggiato per i suoi atteggiamenti di severa riforma della curia pontificia) e li rappresentano con grottesca e bizzarra deformazione.

## 6. *L'epopea grottesca del Folengo*

Un certo attrito con la realtà molto diversamente pur si esercita nella direzione classicistica di poemetti didascalici esemplati soprattutto sulle *Georgiche* di Virgilio e volti a descrivere con cura di precisione ed eleganza stilistica oggetti, cose, azioni della vita rurale (come nei due migliori poemetti del tempo, le *Api* di Giovanni Rucellai e la *Coltivazione dei campi* di Luigi Alamanni) o speciali attività tecniche come è il caso della *Nautica* di Bernardino Baldi.

Ma il culmine di una posizione di ribellione – mediante il grottesco dilatato in vera e propria epopea – alla letteratura classicistica e bembistica è raggiunto, con ben diversa genialità poetica e profondità critica, dal mantovano Teofilo Folengo, uno dei maggiori scrittori del Cinquecento. Il Folengo (Girolamo è il suo nome di battesimo, Teofilo è quello monastico) nacque a Mantova nel 1491 e si fece a sedici anni monaco benedettino e come tale soggiornò a Brescia e a Padova, fino al '24, quando, per oscure ragioni (tra cui forse inquietudini di carattere ereticale), abbandonò la vita conventuale e visse come precettore, presso la famiglia Orsini, a Venezia e a Roma. Riammesso, nel '36, nell'ordine monastico, dopo quattro anni di vita eremitica, fu ancora a Brescia e a Palermo, per morire poi a Campese presso Bassano del Grappa, nel 1544.

Questo singolare e originalissimo scrittore, munito di una sicura cultura umanistica, ma tanto lontano dalle forme idealizzanti del Rinascimento platonico e bembistico, scelse però come suo prevalente mezzo espressivo quel latino «maccheronico» nato in ambiente goliardico padovano e consistente nell'applicazione di norme morfologiche, sintattiche e metriche del latino

classico al lessico italiano e persino dialettale mantovano che, tra la fine del '400 e il principio del Cinquecento, era stato già adoperato per opere satirico-burlesche da vari scrittori, fra cui Michele Odasi detto Tifi, autore della *Macharonea*.

E mediante tale mezzo espressivo tese – con attività e lavoro vario, complesso e assiduo, tutt'altro che dilettantesco – a dar vita al suo vigoroso e sanguigno mondo poetico nutrito di umori bizzari e fantastici e di polemici e satirici risentimenti personali e storico-culturali, animato da uno sguardo profondo nella realtà della vita contadina, con la sua brutalità, ma insieme con la sua piena umanità.

Per tale espressione del suo mondo poetico il Folengo riprese le forme del poema epico-cavalleresco. Ma mentre sul piano della letteratura piú aulica il Cinquecento tentava invano – al di là del *Furioso* e prima della *Gerusalemme* del Tasso – la creazione di un poema eroico piú vicino ai grandi modelli di Omero e Virgilio (il caso della frigidissima *Italia liberata dai Goti* del Trissino) o di un poema cavalleresco, ma piú regolare e unitario del *Furioso* (il caso dell'*Avarchide* e del *Girone il cortese* di Luigi Alamanni, dell'*Amadigi* e del *Floridante* di Bernardo Tasso, padre del grande Torquato), il Folengo genialmente puntò su di una deformazione violentemente parodistica e grottesca del mondo tradizionale della cavalleria accentuandone caricaturalmente gli elementi di violenza, di prepotenza, di brutalità e inserendolo nell'ambiente contadino e rurale vigorosamente rappresentato nelle sue usanze, nel suo realismo spregiudicato, nei suoi stessi affetti piú autentici e cordiali.

In questa direzione – dopo prove piú giovanili e incerte come la *Moscheide* (che descrive comicamente una guerra tra mosche e formiche) e una prima forte rivelazione delle tendenze piú genuine della sua poesia (la *Zanitonella* che narra gli amori di due contadini, Zanina e Tonello, e in quelli rappresenta concretamente la forza della passione in animi rozzi e schietti) – il Folengo costruì il suo capolavoro, lungamente elaborato e rielaborato in ben quattro successive stesure (dal 1517 alla morte): il poema *Baldus*, in venti libri in esametri, pubblicato con lo pseudonimo di Merlin Cocai, imperniato nella storia avventurosa di Baldo, discendente dai paladini di Francia, ma nato nel paesetto di Cipada, presso Mantova, e allevato (poiché la madre Baldovina è morta nel darlo alla luce e il padre Guidone è partito per un pellegrinaggio) dal contadino Berto in un ambiente primitivo in cui l'eroe cresce prepotente e manesco, fa lega con le piú spericolate canaglie del paese (fra cui si distinguono Cingar, truffatore, ladro e inventore di inesauribili astuzie, il gigante Fracasso e il mostruoso Falchetto, mezzo uomo e mezzo cane; personaggi cui non manca il ricordo di personaggi del *Morgante* del Pulci, come Margutte e Morgante), tiranneggia Cipada finché – liberato ad opera dei suoi compagni dal carcere in cui è riuscito a metterlo il podestà del paese, s'imbarca, con i suoi amici, a Chioggia, combatte con i pirati, distrugge il regno delle streghe, visita favolosi paesi, per finire poi nell'inferno e in un'immensa zucca dove vengon puniti i bugiardi e, fra essi, i poeti e i

filosofi e lo stesso Merlin Cocai a causa delle menzogne e stravaganze di cui ha coscientemente riempito il suo poema.

La storia del *Baldus* ha una sua svolta essenziale nella fuga di Baldo dal carcere e nel viaggio intrapreso da Chioggia. Sicché è possibile rilevare nella prima parte (i primi undici libri) la zona poetica più gagliarda e corrispondente alla vocazione folenghiana per la rappresentazione fortemente realistica del mondo contadino, comica, grottesca, parodistica, ma anche piena di schietta simpatia per una vita autentica e piena di autentiche passioni, così come il gusto di rappresentare, in Baldo e nei suoi compagni, un tipo di personaggio rozzo, cinico e canagliesco si associa ad una singolare simpatia per un mondo ribelle ad ogni legge, privo di ogni remora moralistica e conformistica. Ma anche la seconda parte, in cui prevale l'estro inventivo di avventure paradossali e fantastiche, ben rivela altre componenti del complesso mondo poetico folenghiano (l'amore per il meraviglioso, per il magico, per il bizzarro), e insieme si raccorda alla prima nella generale foga narrativo-rappresentativa, nella complessa ispirazione epico-parodistica-satirica e in quell'ansia di realtà e di libertà fantastica che pervade tutto il poema e che giustifica poeticamente il latino maccheronico del Folengo, con la sua efficacissima mescolanza di dotto e di plebeo, di umanistico e di realistico, come potente creazione personale e non come semplice passiva accettazione di un linguaggio già preconstituito dalla precedente e ricordata tradizione padovana.

Minore, rispetto al *Baldus* e alla stessa *Zanitonella*<sup>1</sup>, è la tensione poetica di altre opere folenghiane: fra le altre in italiano due poemi tardi di argomento religioso, l'*Umanità di Cristo* e la *Palermitana*, un poema pure in italiano, l'*Orlandino*, che ricalca spesso le avventure del *Baldus* caricandole però di violente satire contro l'ambiente conventuale e fratesco, il *Caos del triperuno*, che usando tre linguaggi diversi – il maccheronico, l'italiano, il latino teologico – e mescolando prosa e versi intende bizzarramente rappresentare la storia simbolica e complicata delle vicende vitali del poeta. Ma anche queste opere van pure ricordate a rendere almeno un'idea generale della vastissima operosità del Folengo e dello spirito complesso della sua originalissima e inquieta personalità.

## 7. Biografi e scrittori di lettere: Cellini e Caro

Nel solco così forte dell'attenzione cinquecentesca alla vita, alla realtà, e alle concrete personalità individuali dovrà ora considerarsi, puntando al-

<sup>1</sup> E davvero dispiace non poter riportare nell'antologia di questo volume per ragioni di difficoltà linguistica (né varrebbe servirsi di una traduzione insufficiente a rendere il vigore inerente al preciso linguaggio maccheronico) qualche brano della *Zanitonella* e del *Baldus*.

meno su due piú rilevanti scrittori, un'altra delle linee e direzioni letterarie di cui il grande secolo è folto nella sua enorme fertilità di riprese e rinnovamenti, creazione di prospettive espressive e nella complessità della sua articolazione e del suo sviluppo tutt'altro che compatto e monotono.

Mentre numerose sono le biografie di personaggi illustri (si pensi almeno alla già ricordata *Vita di Castruccio Castracani* del Machiavelli), ad esse si affiancano, con un naturale maggiore impegno di rappresentazione e di analisi, fondata su diretta esperienza, varie scritture autobiografiche (come la già ricordata *Apologia* che Lorenzino de' Medici scrisse in difesa del suo assassinio del duca Alessandro), fra cui spicca, con eccezionale vigore originale, la *Vita* di Benvenuto Cellini.

Il Cellini, nato a Firenze nel 1500 e morto nel 1571, ebbe effettivamente una vicenda vitale romanzesca e difficile, sia per il suo stesso carattere egotistico, ambizioso, rissoso, sia per la sua irrequietezza spirituale, sia per la complicata trama di vicende storiche e di rivalità di altri artisti, di umori capricciosi di principi mecenati entro cui egli si trovò preso dalla giovinezza fino alla morte difendendo comunque accanitamente la sua vocazione di artista e la sua strenua fedeltà a quella e alla sua estrinsecazione in opere di scultura e di oreficeria.

Dopo l'apprendistato artistico nelle botteghe di alcuni orefici fiorentini, già nel '16, in seguito ad una rissa, egli fu esiliato a Siena e – dopo un periodo passato a Roma – tornato a Firenze ne fu di nuovo bandito per nuove risse e si stabilì a lungo a Roma protetto da Clemente VII, lavorandovi come orafo e partecipando alla difesa di Castel Sant'Angelo durante il sacco di Roma del '27. Ma – dopo un viaggio in Francia – l'uccisione di un gioielliere nemico gli attirò l'odio di Pier Luigi Farnese, figlio del papa Paolo III, e causò il suo imprigionamento in Castel Sant'Angelo e la sua romanzesca fuga da quello, e il definitivo abbandono di Roma, nel 1540, quando trovò rifugio e protezione in Francia alla corte di Francesco I. E tuttavia ancora una volta l'invidia e l'odio di altri artisti e della favorita del re lo costrinsero, nel '45, a lasciare una corte dove aveva svolto una fertilissima attività di orefice, di scultore, di decoratore e a ricercare una nuova protezione nella città natale presso la corte del duca Cosimo de' Medici rimanendovi fino alla morte, ma ancora alternando l'impegno nel lavoro artistico (da cui nacquero le sue piú famose opere di scultura come il *Perseo*) e nella nuova attività letteraria con lunghe liti con altri artisti rivali e le grosse difficoltà economiche derivate dalla avarizia e ingratitudine del duca e dalle malattie.

Ma certo, se la materia della sua vicenda vitale era di per sé ricca e romanzesca, la narrazione che il Cellini ne fece (fra il '58 e il '66, e dunque nella parte ultima della sua vita quando egli scrisse anche numerose rime e lettere, e vari trattati sull'arte, sulla scultura e sull'oreficeria, assai importanti per il valore da lui dato alla tecnica e alle sue complesse difficoltà) la fece risultare tanto piú romanzesca e appassionante, come apparve ai lettori e ai critici che solo nel Settecento (quand'essa venne finalmente pubblicata) poterono

conoscerne e ammirarne l'eccezionale valore espressivo, la schiettezza e forza della lingua, e, attraverso questa, la potenza della rappresentazione autobiografica. Poco importa se sul piano minuto dei fatti il Cellini abbia esagerato o alterato la verità esaltando e difendendo se stesso, il suo eroico sforzo di lavoro, la giustizia delle sue azioni anche criminose. Perché al fondo stesso di questa deformazione di vari fatti e momenti della sua vita si rivela la forza prepotente di una personalità umana e artistica che si considera al centro del mondo in cui vive e che rivede le proprie vicende alla luce di un altissimo senso della propria alta "virtù" di artista e di uomo, sentendosi protagonista degli avvenimenti a cui si trova a partecipare (il caso della difesa di Castel Sant'Angelo che nelle pagine ad essa dedicate nella *Vita* appare dominata dalla presenza del Cellini e dei suoi accorgimenti militari fino alla dubbia attribuzione a se stesso della uccisione, con un colpo di colubrina, del comandante dell'armata assediante), esaltandosi appassionatamente nel rievocare la propria eroica battaglia per l'affermazione della sua arte e delle sue ragioni contro tutto e contro tutti, rilevando con eccezionale efficacia i più minuti particolari della sua natura vigorosa e della sua vocazione combattiva e aggressiva senza mai dubitare delle possibili ragioni dei suoi nemici e dei propri difetti e passioni.

Così fin nella narrazione della propria infanzia il Cellini esalta il proprio naturale intrepido coraggio nell'inconsapevole cattura di un temibilissimo scorpione, così nelle grandi pagine del tentativo di fuga dalla prigione di Castel Sant'Angelo egli esalta la propria astuzia nel servirsi, per il suo piano temerario, della follia del governatore del castello e il proprio valore nel disperato sforzo di proseguire ad ogni costo la sua fuga anche quando, malamente caduto nel calarsi faticosamente nel fossato, si trova con una gamba spezzata e privo di forze. Così, in uno degli episodi più impressionanti della *Vita*, la passione per l'arte e l'istinto di esaltazione eroica di se stesso si fondono nella narrazione della lotta lunga e drammatica contro ogni avversità, esercitata per fondere la statua bronzea del *Perseo*, mentre la bottega era in preda alle fiamme, la pioggia a scroscio freddava la fornace e una febbre terribile lo costringeva a mettersi a letto, per poi rialzarsene impetuoso all'annuncio che la sua opera era irrimediabilmente guasta e, contendendo con servitori e garzoni, riuscire a far riprendere la fusione e condurla vittoriosamente a termine.

Ma alla forza espressiva e rappresentativa della *Vita* contribuiscono altri elementi della personalità celliniana: come la forte attrazione superstiziosa per la magia (e si pensi alla scena allucinata e fantastica dell'esperimento magico nello scenario solitario e solennemente pauroso del Colosseo) o il gusto dell'indagine e interpretazione dei propri sogni e del proprio subconscio, o viceversa la franca e improvvisa capacità di abbandono alla evidenziazione di singolari aspetti comici e bizzarri o tragici e cupi della realtà.

Nell'insieme ne nasce un libro complesso e robusto in cui l'idealizzazione violenta di se stesso e il gusto della realtà si fondono in una specie di unità

non armonica, ma possente, cui internamente aderisce il linguaggio vigoroso e immediato, costantemente teso e incisivo, con la sua sintassi irregolare e libera, con le sue risorse di calore e vivacità energica attinte genialmente dalle forme popolari del fiorentino parlato ed esercitate con la libertà di uno scrittore non professionale, anche se non incolto e rozzo.

Ben diversamente nutrita di cultura umanistica e classicistica, disposta umanamente ad un'affermazione di sé attraverso una ben diversa abilità e cautela diplomatica di uomo di corte, fortemente inclinata alla prevalente passione per la letteratura e la perfezione stilistica, eppure non priva di elementi di curiosità e di interesse per la realtà e la sua rappresentazione, appare la personalità di Annibal Caro, che soprattutto nelle lettere può pur ricordarsi alla linea degli autobiografi e dei descrittori della realtà umana e ambientale di cui abbiamo parlato.

Nato a Civitanova, nelle Marche, nel 1507, il Caro perfezionò la sua educazione culturale e letteraria a Roma e a Firenze, trascorrendo poi la sua vita, conclusa nel 1566, nelle corti di Roma, di Parma, e Piacenza, al servizio soprattutto del Farnese alla cui politica egli collaborò come diplomatico e soprattutto come letterato, insieme lottando per la propria posizione autorevole di scrittore in un'accesa polemica col Castelvetro, documentata in quella *Apologia* che bene esprime i suoi ideali di «classicista moderno», aperto ad una valorizzazione della libera fantasia, ma insieme ad una concezione della poesia estremamente elaborata e preziosa.

Da tali ideali e dall'accennato incontro di letteratura e di amore per l'esperienza della realtà traggono origine – entro la rete complessa delle sue numerose opere – soprattutto la notevole e già ricordata commedia *Gli straccioni*, ricca di una vena affettuosa e comica, e, più in alto, la celebre versione dell'*Eneide* virgiliana, originale temperamento del classicismo rinascimentale con elementi nuovi e in qualche modo anticipatori di elementi e toni tasseschi, fra elegia e sostenuta elevatezza epica, fra apertura al gusto di paesaggi notturni e suggestivi e modi concettosi di esaltazione eroica, fra forme più dimesse e quotidiane di linguaggio e preziosismi coloristici e tonali, e quelle lettere, cui prima accennavo, e che meglio sostengono (si pensi alla lettera sul viaggio e soggiorno a Tolfa, paesetto fra Civitavecchia e Viterbo) la centrale immagine di questo scrittore, sapientemente equilibrata fra estroso gusto di letterato e sincero e saporito amore per la realtà piacevole e bizzarra di cose e persone in un compiaciuto bisogno di evasione dagli aspetti più duri e ostili della stessa realtà.

## 8. *Viaggiatori*

Sarà infine da ricordare, in un breve paragrafo particolare, ma ricollegabile al gusto cinquecentesco del narrare esperienze vissute e insieme avventurose e ispirate alla curiosità del nuovo e del meraviglioso, l'attività scrittorica

dei viaggiatori del secolo, numerosi in relazione a un'epoca contraddistinta anche dalle grandi scoperte geografiche. Notevole per piú schietta e ingenua vivacità risulta il diario con cui il vicentino Antonio Pigafetta narrò le vicende fortunate della spedizione di Magellano intorno al mondo, come importante soprattutto per la somma di notizie raccolte da varie relazioni di viaggi e per la grande dottrina geografica e cosmografica contenutavi è l'opera in tre volumi *Delle navigazioni et viaggi* del trevisano Giambattista Ramusio.

Ma l'opera piú valida letterariamente, piú ricca di esperienza diretta, di idee acute e di intelligente e viva sensibilità è certo la raccolta delle lettere che il fiorentino Filippo Sassetti (1540-1588) scrisse dalla penisola iberica e dalla costa del Malabar in India. Il Sassetti era un tipico rappresentante della Firenze mercantile e colta e la sua cupidigia di mercante attento e tecnicamente preparato (come si può vedere nel suo *Ragionamento sopra il commercio fra i fiorentini e levantini*, con una notevole difesa del libero scambio almeno nell'interesse dei commercianti) e di un letterato ben affinato con il gusto e con la cultura rinascimentale della sua città (e come tale lasciò una bella vita di Francesco Ferrucci e scritti su Dante, Ariosto, Aristotele) permise al suo intelletto chiaro e positivo, ma arricchito appunto da una sensibilità schietta ed educata, di realizzare nelle sue *Lettere* e nella loro prosa limpida e distesa una narrazione folta di acute osservazioni su terre, usi, lingue di popoli lontani individuate lucidamente nella loro concreta particolarità, nelle loro condizioni concrete il piú possibile spiegate e descritte con una volontà di comprenderle che è ben significativo della intelligenza cinquecentesca, e insieme paragonate alle situazioni italiane e particolarmente fiorentine senza locali o nazionali prevenzioni, ma non senza una sottile nostalgia per ambienti cari e familiari, per amici e condizioni culturali, a cui il Sassetti, nella sua lontananza da Firenze e dall'Italia, guarda costantemente come alla riserva piú profonda del suo animo e della sua stessa capacità di comprensione intelligente e sensibile dei lontani paesi in cui vive.



## XVII.

### TORQUATO TASSO

#### 1. *La vita*

La vita di questo grande poeta – di cui, specie nel periodo romantico, si accentuarono fino all'esasperazione e alla leggenda i caratteri di infelicità senza spiragli di luce, di vittima di una specie di congiura di eventi particolari, di nemici potenti e accaniti, di una sorte implacabilmente avversa (e il grande Leopardi vide in lui come un precursore della sua esperienza vitale e storica e del suo pessimismo totale) – si svolse effettivamente, pur con graduazioni e periodi diversi, sotto il segno di una condizione di crisi, di squilibrio, di contrasto drammatico che si precisa volta a volta nei casi di particolari sventure e di particolari atteggiamenti personali di esaltata considerazione negativa della sua situazione (fino ai confini di un vero complesso di spirito di persecuzione e di turbamento psichico), ma che profondamente deriva dalla sofferenza personale di un'epoca storica complicata e difficile: il tramonto dell'epoca rinascimentale ai cui ideali di armonia e sin di edonismo il Tasso ancora è legato – forzandoli sino ai margini di una beata e illimitata libertà del piacere e della voluttà – e l'insorgere di un nuovo tempo dominato da nuove prospettive religiose e morali, da un clima insieme fastoso e tetro, rigido, conformistico e solenne su cui gravano le direttive della controriforma e del concilio di Trento e di una letteratura presa fra la rigidità delle regole e la ricerca di una novità più varia e ambiziosa, fra il classicismo aristotelico e la sontuosa ambizione di una nuova epica cavalleresca ed eroico-militaresca favorita dalla politica sempre più autocratica degli stati di fine secolo e da una società che tende ad una specie di ritorno a condizioni assolutistiche e feudali.

Su questa crisi di fondo si impianta la stessa vicenda biografica del Tasso che si apre – dopo la nascita a Sorrento l'11 marzo 1544 da Bernardo, bergamasco e autore dell'*Amadigi*, e da Porzia de' Rossi – con una prima vicenda infelice che costituì come un trauma profondo nell'infanzia e nell'adolescenza del poeta: quando il padre, fedele cortigiano del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, seguì, nel '52, il suo signore esiliato come ribelle dal reame di Napoli e la madre morì lontano da lui nel 1556.

Tuttavia gli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza – passati ad Urbino, con il padre, alla corte dei Della Rovere, e poi a Venezia, Padova e Bologna – furono anni fervidi di studio e di intensa vita di relazione con

studiosi e signori, di amori (per Lucrezia Bendidio e per Laura Peperara), ed essi offrirono al giovane la possibilità di formarsi una solida cultura filosofica e letteraria e di avviare, con fortunato successo, la sua attività di scrittore con le sue liriche amorose e il primo poema, del '62, il *Rinaldo*. Così – già precocemente celebre e munito delle qualità piú adatte ad una vita cortigiana raffinata ed elegante – il Tasso poté entrare nel '65 al servizio del cardinale Luigi d'Este, fratello del duca regnante Alfonso II, in quella corte di Ferrara che rimaneva ancora una delle corti italiane piú ricche di cultura, di letteratura, di agi signorili e di vita artistica: egli trascorse un lungo periodo felice, ammirato come poeta e come cavaliere, caro alle principesse estensi cui rivolse versi di omaggio amoroso, amato dal suo primo signore e dallo stesso duca al cui diretto servizio passò nel '72 in una condizione di libertà e di decoro ben diversa da quella in cui si era trovato a suo tempo l'Ariosto.

Nacquero allora le sue opere maggiori, *Aminta* e *Gerusalemme liberata*, frutto di una vita incoraggiata da successi e dalla stima di signori e letterati e piú facilmente consonante con le condizioni di tardo ma persistente Rinascimento ancora dominante nella corte estense.

Ma già nel '75, compiuta la prima redazione della *Liberata*, la condizione del Tasso venne progressivamente come incrinata dal contemporaneo insorgere in lui di quella crisi personale e storica che fermentava sotto le apparenze di una vita facile e fortunata e sotto le condizioni floride e instabili di questo autunno e crepuscolo del Rinascimento.

Mentre lo sforzo della composizione del poema intaccava la fragile fibra nervosa del poeta e la rendeva piú esposta alle reazioni esterne e agli scrupoli interni, proprio i giudizi altrui sulla *Liberata*, alla luce di nuove e piú rigide norme letterarie e moralistico-religiose, trovavano riscontro nel crescente tormento del Tasso, preso fra la coscienza e l'orgoglio di aver creato un capolavoro e il timore che tale non fosse considerato dai contemporanei e gli stessi scrupoli suoi circa la corrispondenza del poema agli ideali epico-religiosi e letterari cui egli stesso pur con tanta maggior libertà aderiva. Così egli ancor prima di pubblicare la *Liberata* sottopose il poema ai giudizi di letterati e teologi e persino dell'inquisitore di Bologna e poi di quello di Ferrara, ricavando da questa inquieta e confusa consultazione una sorta di ossessivo squilibrio psichico accentuato dal contrastante bisogno di restar fedele alla sua ispirazione e di correggere il poema là dove questo poteva apparire ai suoi consiglieri e censori (e in parte a lui stesso) imperfetto dal punto di vista dell'unità di azione, del decoro dello stile, troppo profano e cosparsa di episodi erotici e di un "meraviglioso" non coerente alla direzione edificante e religiosamente ortodossa che egli cercò di consolidare, magari attraverso quella *Allegoria della Liberata*, scritta nel '76, e rivolta ad attribuire a tutta l'azione del poema un senso allegorico morale e religioso.

Tale situazione morbosa accentuò in lui un geloso spirito di persecuzione, manifestato in episodi (la lite con un cortigiano, l'aggressione ad un servitore da cui credé di essere stato spiato durante un colloquio con la principessa

Lucrezia) che rendono sempre piú difficile la sua posizione alla corte estense e che lo inducono a improvvise fughe a Sorrento, presso la sorella, a Mantova, a Padova, a Venezia, a Pesaro, a Torino. Quando poi nel 1579 egli si decise a rientrare in Ferrara durante le feste per le nozze del duca con Margherita Gonzaga, l'impressione di essere trascurato scatenò in lui una piú vera crisi isterica fino alle ingiurie rivolte contro lo stesso duca. Cosí questi, non a causa di leggendari amori del Tasso con la principessa Eleonora, ma preoccupato soprattutto (nella difficile situazione del suo ducato minacciato di essere assorbito nello stato papale) degli stessi scrupoli religiosi del poeta che potevano accrescere gli interessati sospetti della curia pontificia sulle tendenze ereticali della corte estense, finí per farlo arrestare e rinchiudere come malato pericoloso nell'ospedale di S. Anna dove rimase (prima in una condizione di vera e propria prigionia e di isolamento assoluto, poi in forme piú miti e con permessi di visite di amici) per sette anni resi piú dolorosi dall'alternarsi di periodi piú tranquilli – durante i quali il poeta scrisse rime, *Dialoghi* e lettere fra le sue piú belle – e periodi di veri e propri incubi e allucinazioni, di depressione profonda e di risentimenti veri accresciuti dalla pubblicazione incompiuta e scorretta del poema ad opera di editori poco scrupolosi e dalla polemica che sul poema si apriva intorno al 1584-1585.

Solo nel 1586, per intercessione del principe Vincenzo Gonzaga, il Tasso poté lasciare S. Anna e Ferrara, trovando affettuosa e onorevole accoglienza a Mantova, e poi nell'87 – ripreso dalla sua inquietudine morbosa – fuggendo a Roma dove – a parte piú brevi periodi trascorsi a Firenze, a Mantova, a Napoli – egli passò la maggior parte dei suoi ultimi anni, precocemente vecchio, malato, deluso e distaccato dallo stesso sogno di gloria: che sembrò consolidarsi nella intenzione di amici potenti di coronarlo poeta nel Campidoglio (come era avvenuto per il Petrarca), ma che poi cadde quando egli ai primi di aprile del 1595 volle farsi accogliere nel convento di S. Onofrio sul Gianicolo, per «cominciar – come egli scrisse – da questo luogo eminente e con la conversazione di questi devoti padri la sua conversazione in cielo». Ivi moriva il 25 dello stesso mese al termine di una vita breve e riscattata, fra tanta infelicità, solo dalla grandezza della poesia in cui aveva trovato, a vario livello nelle varie sue opere, espressione il suo ricco e tormentato mondo interiore, il suo complesso sogno idillico, sensuale, eroico e religioso, artisticamente siglato da una eccezionale esperienza letteraria e da una ispirazione che fa di lui il massimo rappresentante poetico dell'ultimo Cinquecento e – come parve al Leopardi – l'ultimo grande poeta italiano prima della grande nuova poesia classico-romantica rappresentata soprattutto dallo stesso Leopardi.

## 2. *I primi tentativi poetici*

Il giovanissimo Tasso iniziò la sua attività di scrittore, ispirato da una schietta vocazione personale e insieme desideroso di intonarsi al gusto e alle

aspirazioni del suo tempo, di farsene interprete e di trarne fama e successo, con un abbozzo di poema epico, il primo canto del *Gierusalemme* (circa un centinaio di ottave), in cui veniva trattata compendiosamente la materia che poi sarà svolta nei primi tre canti della *Gerusalemme liberata* e che ben corrispondeva all'incontro fra ricordi e avvenimenti autobiografici (i ricordi dei racconti ascoltati da fanciullo sulle imprese dei crociati e l'incursione di pirati turchi sulla costa amalfitana dove aveva corso pericolo di cattura la sorella Cornelia), la generale trepidazione italiana ed europea per il nuovo e crescente incombere dell'aggressività dell'impero ottomano (arrestata solo piú tardi, nel 1571, dalla grande vittoria dei principi cristiani nella battaglia di Lepanto) e la volontà di gareggiare con i grandi poemi epici classici a cui sempre piú guardavano i letterati del tempo nel loro desiderio di una poesia epico-religiosa diversa da quella romanzesca dell'Ariosto.

Si trattava di un tentativo ardito, ma superiore alle forze dell'adolescente che, interrottolo, si volse ad una via per lui piú facile: proprio quella epico-romanzesca rinnovata recentemente dall'*Amadigi* del padre, Bernardo, e piú adatta alle risorse fantastiche e sentimentali del giovane scrittore, ai suoi entusiasmi avventurosi, alla sua lirica disposizione ad esprimere affetti amorosi e voluttuosi e a tradurre in una poesia favolosa ed elegante quella stessa parte di aspirazioni al narrare dilettevole e aristocratico che pur vivevano – accanto a quelle piú eroiche e solenni – negli ambienti cortigiani da lui frequentati.

Ne nacque un compiuto poema (scritto intorno al 1563), il *Rinaldo*, che narra la vita avventurosa del celebre paladino e dei suoi amori e, mentre dimostra l'eccezionale e precoce abilità del poeta nella continuità agile e svelta della narrazione, già affronta temi e toni che avranno ben altra vita complessa nella *Liberata* e che già si alimentano del fondamentale materiale autobiografico (caratteristica essenziale della poesia tassessa), come avviene nello stesso protagonista del poema, tanto poeticamente vicino alle note personali del poeta con il suo prepotente bisogno di gloria, con la sua ingenua ferezza cavalleresca, con il suo bisogno e le sue precoci esperienze di amore languido e voluttuoso fra giovani donne di corte, affascinanti fra malizia, civetteria, alterigia aristocratica.

### 3. *Le rime*

Di quella essenziale vocazione lirica e autobiografica e di quelle dirette esperienze amorose iniziate e continuate a lungo specie nella corte estense, fra il 1562 e il 1572, sono piú diretta e libera espressione le numerosissime rime che proseguiranno poi ad accompagnare la stessa composizione della *Liberata*, come una riserva di notazioni piú frammentarie e diaristiche e con un ampliamento non solo amoroso, ma religioso e di toni piú sofferiti e dolorosi, fino alle piú tarde grandi canzoni del periodo della clausura

di Sant'Anna; fra tutte altissima l'incompiuta canzone al fiume Metauro, scritta nel '78 per invocare protezione e asilo da Francesco Della Rovere duca di Urbino, e disposta alla intera rievocazione dolente della propria vita perseguitata e infelice.

Le rime del periodo che corre fra il *Rinaldo*, l'*Aminta* e la *Liberata* sono soprattutto liriche amorose (per Laura Peperara o per Lucrezia Bendidio) svolte nelle forme del sonetto, della canzone, del madrigale; e riprendendo la tradizione della lirica petrarchistica precedente ne vengono alterando e arricchendo le forme più irrigidite e bembistiche, sia avvalendosi di esperienze nuove come quella di Giovanni Della Casa, sia originalmente portandovi un nuovo incontro fra una sostenuta e maestosa eloquenza e una dolcezza musicale e sentimentale che variamente si attua nei sonetti e nelle canzoni, mentre nella breve e armoniosa linea vibrante degli originalissimi madrigali più direttamente si espande e si contiene un sentimento amoroso più morbido, fra inebriato ed elegiaco, fra tenero e melodico, aperto a notazioni luminose e molli di paesaggio, a paragoni concettosi e pur mai aridi e freddi, svolti in flessibili linee musicali, rafforzate da abilissimi e sapienti ricorsi di rime, di assonanze, di echi e di pause suggestive. Con risultati che sono fra i più alti e incantevoli della lirica del tardo Cinquecento e di cui può essere esempio eccellente il madrigale famoso che qui riportiamo:

Qual rugiada o qual pianto,  
quai lacrime eran quelle  
che sparger vidi dal notturno manto  
e dal candido volto delle stelle?  
E perché seminò la bianca luna  
di cristalline stelle un puro nembo  
a l'erba fresca in grembo?  
Perché ne l'aria bruna  
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno  
gir l'aure infino al giorno?  
Fur segni forse de la tua partita,  
vita de la mia vita?

#### 4. L'«Aminta»

Mentre l'esercizio complesso ed elaboratissimo delle rime e del loro linguaggio lirico vien preparando aspetti ed elementi della grande poesia della *Liberata*, più direttamente il loro lirismo patetico e sensuale, il loro incanto favoloso e suggestivo, la loro malinconica e lieta vibrazione sentimentale si riversano e si costruiscono nella prima intera opera poetica del Tasso: l'*Aminta*, la favola pastorale che il poeta rapidamente compose, in un momento di eccezionale felicità creativa, nel 1572, per essere rappresentata la prima volta nel luglio del '73 nell'isoletta di Belvedere, sul Po, dinanzi alla

corte estense, senza una scena fissa, ma sullo scenario naturale di quel luogo delizioso e isolato fra le acque.

Proprio pensando al pubblico cortigiano e aristocratico che assisté a quella rappresentazione dovrà anzitutto calcolarsi nell'*Aminta* la risposta poetica che il Tasso dava con quella favola pastorale di squisita eleganza e di idillica e sognante evasione alle esigenze di una società cortigiana che non è più quella della Ferrara ariostesca, sostenuta da una pienezza di vita cittadina e statale, e si è ristretta – con la decadenza dello stato estense – ad un ambiente raffinato di pochi spiriti colti e aristocratici, di abitudini eleganti e amabili, di conversazioni dignitose e brillanti che celavano la decadenza generale, le gelosie e i piccoli intrighi di corte, una sensualità avida di godimenti, ma priva della energia passionale della corte ferrarese di primo Cinquecento. Né ciò riguarda solo quella corte, ma un po' tutta la situazione delle corti di un'Italia lacerata e decaduta sotto la prepotenza del dominio spagnolo, il peso della Controriforma.

E di quella vita cortigiana decaduta e raffinata filtrano nell'*Aminta* anche riferimenti e allusioni a personaggi storici rappresentati in personaggi della favola pastorale: Licori, con la sua crudele civetteria, rimanda alla Bendidio, in Elpino si può riconoscere il letterato Pigna, in Batto il Guarini, in Mopso qualche critico invidioso del Tasso, come forse lo Speroni. E d'altra parte quell'opera raccoglieva nella sua condizione di idillio lirico-amoroso una delle tendenze proprie dell'animo del Tasso: la tendenza al sogno beato di una vita amorosa e sensuale, libera da ogni costrizione morale (che il poeta esalta nelle lodi alla primitiva età dell'oro in cui il piacere era sovrano e interamente lecito), in cui la forte spinta edonistica che percorre tutto il Rinascimento trova il suo esito supremo colorandosi di più tenui, ma pur percettibili note di malinconia, ben pertinenti alla intima consapevolezza della sua crescente difficoltà, del suo inevitabile tramonto in un mondo sempre più regolato da rigide norme moralistiche e religiose. La lieve malinconia sottilmente struggente non rompe però il carattere idillico dell'*Aminta* che evita ogni possibilità drammatica, così come la fragile trama e il carattere labile dei personaggi non possono dar luogo ad una vera e compatta costruzione teatrale.

La trama, a lieto fine, narra la vicenda pastorale-mitologica del pastore Aminta innamorato della bellissima e ritrosa ninfa Silvia, che invano egli salva dal brutale assalto di un satiro e di cui avrà l'amore, coronato da nozze, solo quando, diffusasi la falsa notizia della morte della ninfa sbranata da un lupo, Aminta disperato si lancia da una rupe per uccidersi e allora Silvia sarà vinta dalla compassione per il suo innamorato (che poi esce illeso dal suo tentativo di suicidio) e lascerà così libero sfogo al sentimento fino allora represso da lei a causa della sua fiera difesa della propria verginità. Ma, ripeto, questa tenue e gracile trama è tutta pervasa dalla schietta liricità idillica e sensuale del Tasso, che crea intorno ad essa un'atmosfera incantata e sognante, sfumata e melodica, e la riempie di quadri perfetti e patetico-sen-

suali (quello del bacio che Aminta riesce a carpire a Silvia con un ingenuo inganno, o quello della bella ninfa legata nuda ad un albero dal satiro che si prepara ad abusarne, o quello di Silvia che si specchia nelle acque di un lago e si sorprende attratta e affascinata dalla propria bellezza), di parlate e di cori che piú musicalmente espongono, in un giuoco altissimo di ritmi e di toni ottenuti nell'intreccio di endecasillabi e settenari, il profondo anelito al piacere e all'evasione in un sogno fuori della storia e della realtà.

### 5. La «Gerusalemme liberata»

E tuttavia questo piccolo capolavoro di perfezione assoluta e luminosa non poteva risolvere certo la piú complessa e maturata personalità poetica del Tasso, che già da tempo – al di là dello stesso lontano anticipo del frammento il *Gierusalemme* – veniva pensando alla costruzione di un grande poema capace di corrispondere alle tensioni complesse e contrastanti del suo animo e del suo tempo storico.

Al grande poema, steso in un paio d'anni fra '73 e '75 – anno in cui la redazione della *Liberata* era interamente compiuta –, il Tasso si era venuto lentamente preparando, anche attraverso una meditazione sulla poesia in genere e sul poema eroico in particolare che venne concretata ed esposta nei *Discorsi dell'arte poetica*, trattazione teorica e critica che prende posto e giustificazione storica in rapporto alla vastissima discussione sui problemi e sulle norme e regole della poesia, soprattutto sollecitata dalla pubblicazione nel 1536 del testo originale della *Poetica* di Aristotele e sviluppatasi, nel secondo Cinquecento, appunto sulla base essenziale del celebre trattato aristotelico: ma con interpretazioni e intuizioni estetiche assai varie, fra concezioni che battevano prevalentemente sulle qualità di diletto dell'arte, altre che ne sostenevano il fine pedagogico e morale, o altre che tendevano ad equilibrare e coordinare l'elemento edonistico e quello didascalico, o altre infine che insistevano sul dovere essenziale del poeta di esprimere bene qualsiasi argomento si sia proposto di trattare. Mentre tali discussioni contribuivano alla prima moderna impostazione filosofica di un serio problema estetico (tanto al di là della trattatistica medievale e umanistica) indagando sulle differenze fra storia e poesia, fra verità storica e verità poetica, esse puntavano fortemente – in quanto “poetiche” intese a dar leggi e norme all'opera dei nuovi poeti – su di una precettistica spesso assai rigida, volta a proporre i modi particolari con cui si dovevano costruire le opere di diverso “genere” (tragedie, commedie, drammi pastorali, poemi eroici e poemi romanziati ecc. ecc.) e a proporre (specie per la tragedia e per il poema eroico) delle regole basate sulla interpretazione del testo aristotelico, rafforzate dall'autorità esemplare dei classici latini e greci e costituite soprattutto dalle tre famose unità di tempo, di luogo e di azione.

A queste tendenze, così diverse dalla piú libera – anche se tutt'altro che inconsapevole e ingenua – creatività poetica altamente rappresentata dal

poema ariostesco con la sua immensa varietà e mobilità, il Tasso corrispondeva dunque con i suoi *Discorsi sull'arte poetica* che insieme intimamente derivavano dai suoi personali problemi di artista e di uomo, e culminavano nella proposta di un poema eroico contraddistinto da un alto fine morale e religioso, dal suo sostanziale fondamento sull'autorità della storia, variata con libera invenzione, ma mai sostanzialmente alterata, e da una essenziale unità arricchita, ma mai spezzata da una ricca e complessa varietà di episodi e situazioni. Come egli dice in una celebre pagina dei *Discorsi* che ben corrisponde agli ideali e alla realtà della *Liberata*:

...Giudico che da eccellente poeta... un poema formar si possa: nel quale, quasi in un piccolo mondo, qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi, là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggian sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti e compassionevoli, ma che nondimento uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una riguardi l'altra, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra necessariamente o verisimilmente dependa; sí che una sola parte o tolta sia o mutata di sito, il tutto ruini.

Ne derivava – in una forte vicinanza ad ideali simili prevalenti nelle arti figurative già da tempo raccolti sotto il nome di “manierismo”, ma certo sottesi da una generale tendenza dell'epoca fra Rinascimento e Barocco che può essa stessa definirsi come “manieristica” – l'impostazione di un poema che nella sua unità raccogliesse in dinamico equilibrio la molteplicità della complessa e drammatica realtà umana specie nei suoi sentimenti contrastanti (e nei riflessi di questi nella natura e nel paesaggio sempre dal Tasso fortemente sentimentalizzati, posti in relazione con gli stati d'animo suoi e dei suoi personaggi): passione amorosa e sensualità e insieme aspirazione religiosa e morale, generosità eroica e insieme astuzia e malvagità, bisogno di idillio e di evasione e insieme ardente spinta alla gloria e all'intervento nella storia, fiducia in un ordine provvidenziale e divino e insieme profondo e desolato sentimento della miseria umana e delle sue invincibili passioni peccaminose, energica vitalità e infinita coscienza della effimera caducità di ogni cosa mortale. Donde quell'incontro fondamentale (riflesso profondo della situazione critica e drammatica personale e storica del Tasso) fra struggenti elementi sensuali e idillico-elegiaci ed elementi eroici e morali-religiosi spinti fino all'estremo per contrastare e contenere le spinte dell'evasione, dell'idillio, della passione sensuale.

L'impresa poetica e umana del Tasso nella *Liberata* fu appunto di esprimere compiutamente tutto se stesso nella ricchezza e complessità dei suoi sentimenti e di mantenere in equilibrio le spinte contrastanti sopraccennate e che non possono essere meccanicamente distinte fra elementi sinceri (quelli più passionali e idillico-elegiaci) ed elementi solo velleitari e con-

formistici (quelli eroici e morali-religiosi), perché essi tutti fan parte della realtà della sua vita interiore e del riflesso in essa della sua epoca di crisi. Così come errata è la netta distinzione fra la struttura unitaria del poema e della sua vicenda centrale troppo spesso considerata da alcuni critici come schema astratto e impoetico e la varietà degli episodi singoli troppo spesso considerati come la parte solo schiettamente poetica della *Liberata*.

E altrettanto errato, come poi meglio vedremo, è tagliare nel vivo della poesia del poema distinguendo fra i personaggi ritenuti poi congeniali all'autobiografica realtà del poeta e personaggi necessari solo all'impostazione epico-religiosa della *Liberata* o duramente separare le note più struggenti, suggestive, tormentate, tenere dell'elemento idillico-elegiaco e quelle alte e solenni dell'elemento virtuoso ed eroico, o condannare nel suo complesso linguaggio quegli aspetti e modi più concettosi e metaforici (che tanto piacquero poi ai barocchi) che sono essenziale componente del suo strumento espressivo bisognoso così dei modi più sfumati e intimistici come delle impennate immaginose e inconsuete.

Si potranno certo avvertire nel poema cadute di tono, momenti di minore ispirazione più surrogata da forme eloquenti e artificiose, ma in definitiva il poema è da accettare nella sua complessa bellezza e intensità, nel suo intreccio chiaroscurale di toni e di modi espressivi fra loro inseparabili e necessari in una poesia così dinamica e così profondamente nata da contrasti genuini e costitutivi.

## 6. *Il mondo e i personaggi, il linguaggio della «Liberata»*

La *Gerusalemme liberata*, in venti canti, narra – sulla base di antichi cronisti e specie della cronaca di Guglielmo di Tiro – le imprese dell'esercito cristiano, condotto da Goffredo di Buglione (eletto comandante per volere divino e per opera di Pietro l'Eremita), durante l'ultima fase della prima crociata, quando già i guerrieri europei sono in prossimità di Gerusalemme, la città sacra del sepolcro di Cristo, posseduta dai musulmani e governata da Aladino che, nell'imminenza dell'assedio, perseguita i sudditi di religione cristiana attribuendo loro il furto di un'immagine sacra dalla moschea e provocando così la sublime e patetica gara altruistica dei cristiani Olindo e Sofronia che si autoaccusano del furto (e Olindo lo fa per salvare la fanciulla da lui segretamente amata) e stanno per esser bruciati sul rogo, quando vengono salvati dall'intervento provvidenziale del guerriero saraceno impietosito del loro caso.

Ma le forze proprie di cui Aladino dispone e l'aiuto a lui portato da alcuni guerrieri saraceni come appunto Clorinda, ed ancora Argante e Solimano, non sembran sufficienti alla difesa della città di fronte alla quale è giunto e ha ingaggiato una prima battaglia l'esercito dei crociati. Così i demoni infernali in un loro concilio decidono di ostacolare la vittoria cristiana con le loro arti diaboliche e muovono il mago Idraote ad inviare al campo cri-

stiano la propria nepote, la bellissima Armida, che fingendosi perseguitata e cacciata dal proprio regno e mediante le sue arti e lusinghe femminili ottiene in proprio aiuto dieci campioni, riuscendo poi ad attrarre molti altri guerrieri invaghiti di lei e che la seguono abbandonando il proprio campo e indebolendo così – come volevano Idraote e i demoni infernali – la forza dell'esercito crociato.

Né le sventure dei crociati si limitano a questo, ché anche Rinaldo, uno dei guerrieri piú forti e lontano capostipite degli Este – e così pretesto per il Tasso di una cortigiana lode dei suoi protettori ferraresi –, viene a contesa con Gernando di Norvegia, lo uccide ed è così costretto anche lui ad abbandonare il campo, mentre Tancredi, altro campione cristiano, preso da una invincibile passione per Clorinda, credendo che proprio lei sia la guerriera saracena che è venuta in cerca di lui ferito da Argante (mentre si tratta della timida Erminia che si è travestita con l'armatura di Clorinda per poter uscire da Gerusalemme e avvicinarsi all'uomo di cui segretamente è innamorata e rifugiata nell'ospitale soggiorno silvestre di alcuni pastori), corre in cerca della donna fuggita dopo il suo breve ingresso nel campo cristiano e viene a cadere nelle insidie di Armida, mentre giunge ai crociati la notizia della strage dell'esercito danese e del suo eroico condottiero Svenno da parte di Solimano e dei suoi guerrieri.

E ancora, soprattutto per le arti e incitazioni diaboliche della furia Aletto, che ha suscitato un tentativo di ribellione contro Buglione, si scatena contro i crociati l'aggressione notturna del terribile Solimano, seguito da Argante e Clorinda, e lo scontro riuscirebbe irreparabile per i cristiani senza il provvidenziale intervento dell'arcangelo Gabriele e di cinquanta misteriosi cavalieri che mettono in fuga gli assalitori e che si rivelano poi per i guerrieri che avevano seguito Armida e che erano stati liberati dal castello incantato ad opera di Rinaldo, la cui sopravvivenza è così lietamente confermata di contro alla certezza della sua morte, precedentemente suggerita dalla macabra apparizione del suo fantasma ad opera delle forze diaboliche.

Cosí la speranza rinasce nell'animo dei crociati, Pietro l'Eremita profetizza il ritorno di Rinaldo e la sua decisiva presenza nella conquista di Gerusalemme, e – dopo una processione propiziatoria – Goffredo, incrollabile nel suo dovere e nella sua fiducia, decide di attaccare in pieno giorno la città assediata con una battaglia imponente e terribile agevolata per i cristiani dall'uso di una torre mobile, ma interrotta dal sopraggiungere del buio notturno.

Proprio nella notte Argante e Clorinda decidono di incendiare e distruggere la grande torre mobile di legno, strumento decisivo nell'assalto alle mura di Gerusalemme, e riescono nel loro disegno. Senonché l'allarme e la reazione dei crociati li obbliga a cercare pronto rifugio nella città: ciò che riesce ad Argante, ma non riesce a Clorinda che si trova impegnata in un feroce duello con il suo innamorato Tancredi, ignaro della sua identità, dolorosamente rivelata solo quando la bella guerriera è stata da lui ferita a

morte e da lui chiederà il battesimo in un estremo ritorno alla fede cristiana in cui segretamente l'aveva fatta inizialmente educare la madre.

Poiché ai crociati è indispensabile costruire nuove torri di assedio, il mago Ismeno incanta la selva di Saron, popolandola di forze diaboliche che atterriscono e allontanano i carpentieri cristiani intenti ad abbattere alberi necessari per la costruzione delle torri, mentre una terribile siccità viene a devastare la campagna, a rendere impossibile la vita ai guerrieri cristiani. Solo le preghiere del pio Goffredo indurranno il Cielo a provocare una benefica pioggia ristoratrice che sembra segnare la svolta del poema verso il suo esito felice ancora lontano e difficile.

Una visione celeste induce infatti Goffredo a perdonare Rinaldo per la sua uccisione di Gernando e ad inviare due guerrieri, Carlo e Ubaldo, a ricercare il campione da cui dipenderà in gran parte la vittoria sulle forze diaboliche che ostacolano principalmente l'azione dell'esercito cristiano.

Si apre così una parte del poema (canti XIV, XV, XVI) particolarmente avventurosa, romanzesca e insieme amorosa e voluttuosa. Prima la narrazione del viaggio dei due emissari di Goffredo in terre lontane e misteriose, in luoghi magici e sotterranei, com'è appunto la dimora del saggio mago di Ascalona che rivelerà a quelli come Rinaldo sia prigioniero, ormai volontario, di Armida, di lui perduto innamorado, in una delle isole Fortunate in mezzo all'Oceano, dove Carlo e Ubaldo si recheranno – con un lungo e fantastico viaggio che profetizza le imprese audaci di Colombo e Magellano – scortati dalla stessa Fortuna e provvisti di talismani: una verga d'oro, un foglio e uno scudo incantati. Con quei talismani i due cavalieri vincono la resistenza di terribili fiere e la lusinga di un ambiente incantevole e voluttuoso, pieno di mense sontuose e di fanciulle leggiadre.

Poi l'attenzione del poeta si sposta direttamente sul torbido e affascinato idillio voluttuoso e sensuale degli amori di Armida e Rinaldo in un giardino incantato, dove i due guerrieri riescono a parlare con l'eroe reso effeminato e imbelite dalle arti di Armida e a farlo ravvedere e decidere di rompere il suo vergognoso legame amoroso.

Rinaldo parte con i suoi due compagni malgrado le disperate e sincere invocazioni della maga, che, vista l'inermità di quelle, tramuta l'amore in un odio feroce e in un proposito di vendetta che la induce a recarsi presso il re di Egitto e ad offrirsi in premio a chi ucciderà Rinaldo.

Il re di Egitto si dispone così ad entrare in guerra con i crociati, mentre Rinaldo ritorna in Palestina, ascolta gli incitamenti alla virtù e al dovere del mago di Ascalona, riceve il perdono di Goffredo e l'assoluzione di Pietro l'Eremita, e compie un rito di definitiva perfezione raccogliendosi in preghiera sul monte Oliveto. Così egli potrà penetrare nella selva incantata, vincere ogni magico incanto diabolico e permettere ai carpentieri cristiani di tagliare alberi e di costruire tre grandi torri di assalto.

Ha inizio così (dalla fine del canto XVIII) la battaglia decisiva del poema durante la quale Tancredi uccide in duello Argante, rimanendo però lui

stesso ferito in un luogo solitario, dove lo ritrova e lo cura la delicata e innamorata Erminia, passata intanto fra varie peripezie, ma decisa a favorire la causa del suo amato e della parte cristiana, come essa ha fatto già rivelando a Vafreno, inviato nel campo egiziano a spiare piani e forze di quell'esercito, una congiura intesa a sopprimere Goffredo.

Questi può così sventarla e riprendere e completare l'assalto definitivo alle diroccate mura di Gerusalemme: ciò che avviene nell'ultimo e grandioso canto, nel quale cadono uccisi e catturati successivamente i maggiori campioni maomettani, da Aladino a Emireno, al grande Solimano eroicamente morto sotto i colpi di Rinaldo, mentre Armida cede di nuovo alla passione per Rinaldo e gli si offre come ancella devota. Al termine della battaglia Goffredo entra vittorioso nel tempio di Gerusalemme e vi appende la spada e prega sul Santo Sepolcro finalmente liberato e reso alla fede cristiana.

Come può vedersi anche da questo rapido riassunto il poema del Tasso è contenuto in un disegno grandioso e unitario di solenne e grave epicità guerresca e religiosa, ma insieme coerentemente e organicamente arricchito dalla sua articolazione nei singoli episodi che – sulla base dell'incontro fondamentale degli elementi eroici, morali e idillico-elegiaci dell'animo poetico tassesco – realizzano una vasta gamma di toni ora delicati e morbidi (si pensi all'episodio della fuga di Erminia fra i pastori), ora apertamente voluttuosi (si pensi agli amori di Armida e Rinaldo), ora impastati di sottile erotismo e di eroica, intrepida virtù (l'episodio di Olindo e Sofronia), ora fantastici e avventurosi (il viaggio di Carlo e Ubaldo, pervaso dall'ansia e dall'orgoglio delle nuove scoperte geografiche), ora cupi e terribili (il concilio dei demoni), ora bellicosi ed epicamente squillanti (i duelli singoli e le battaglie generali, fra cui bellissima quella del canto undicesimo), ora gravi e musicalmente intonati ad un'alta purezza spirituale (la processione sempre nel canto undicesimo o la solitaria preghiera di Rinaldo sul monte Oliveto nella candida luce del primo mattino), ora macabri e magici (gli incanti e le metamorfosi miracolose e velocissime delle false immagini che devono atterrire o attrarre Rinaldo impedendogli di dare il primo colpo agli alberi della selva incantata), ora teneri e limpidi (la trepida cura che Erminia si prende del ferito e amato Tancredi), ora solenni e drammatici fino all'estremo iperbolico di figurazioni eroiche e sublimi (la figura di Svenno che, ucciso, ancora si erge in piedi fra un cumulo di cadaveri nemici e volge il suo viso verso l'alto e il cielo), ora assommanti gravità, eroismo, pietà religiosa, tenerezza amorosa, sentimento di frustrazione e di crudeltà degli inganni della sorte come nel grande esemplare episodio della morte di Clorinda.

Né si dimentichi, a capire il fondo più amaro e desolato dell'animo drammatico del Tasso, la grande figurazione di Solimano nella sua meditazione, di consapevole ed eroico sconfitto e destinato alla prossima morte, sulla tragica sorte degli uomini, quando dall'alto della rocca interna di Gerusalemme egli contempla, con sguardo lucido e profondo, la strage che lo circonda e in essa riconosce «l'aspra tragedia dello stato umano».

Ché, a ben guardare, pur nell'aspirazione contrastante all'idillio sensuale e all'evasione, e alla purezza spirituale e all'esercizio di alti doveri ed impegni eroici, virtuosi, religiosi, al fondo della poesia della *Liberata* vibra una profonda malinconia, il riflesso profondo di una crisi storica ed esistenziale, il sentimento doloroso del nulla, l'amaro sapore della morte e dello scacco, dell'inganno della vita tradotto anche nel sintomatico giuoco crudele di amori non corrisposti o incrociati fra loro (Erminia ama Tancredi innamorato invece di Clorinda) o delusi tragicamente per opera inconsapevole dello stesso amante (Tancredi che uccide inconsapevole l'amata Clorinda).

Tutto l'animo del poeta si traduce nel poema e si realizza parzialmente in tanti diversi personaggi analizzati e fortemente individuati con un gusto psicologico e autobiografico tanto diverso dai modi con cui l'Ariosto dominava e muoveva i suoi personaggi servendosene come labili e cangianti elementi del suo ritmo poetico, del suo mondo fantastico incessantemente mutevole e smisuratamente libero ed aperto, in cui il suo grande animo alacre e sereno piú direttamente si traduceva.

I personaggi del Tasso hanno invece uno spicco tanto maggiore e sicuro e insieme una psicologia piú complicata e tormentata e intima. Né si tratta solo di personaggi tradizionalmente considerati come piú congeniali alle autobiografiche componenti dell'animo del Tasso (Rinaldo, Tancredi, Erminia), ché anche quelli che sono tradizionalmente apparsi piú freddi, rigidi, necessari nell'azione del poema, ma non necessitati dalle intime ragioni dell'animo del poeta, si rivelano ad un esame piú approfondito dotati di una loro intima poeticità e di un raccordo vero con altri elementi sinceri dell'autobiografia del Tasso. Tale è infatti il caso estremo – e tante volte accusato di essere una semplice figurina modellata sul "pio Enea" virgiliano – del pio Goffredo che nella sua perfezione virtuosa e religiosa, nel suo incontaminato esercizio del dovere (che poi lo costringe a complesse discussioni e conflitti con se stesso tormentosi e ardui), ben riflette un elemento sincero del Tasso: quell'aspirazione ad una forza e perfezione morale che egli ben viveva nella complessa rete di sentimenti, mal realizzati nella sua vita pratica, ma non perciò meno prementi e schietti nella sua vita interiore.

Né i personaggi, pur assorbendo in sé tanto della materia sentimentale del Tasso, e così presentandosi con tanta forza e rilievo nel poema, vivono del tutto isolati in uno scenario monotono e in un'azione generale scialba e astratta. Già si è detto della varietà ricca e complessa compresa nell'unità del poema e già si è accennato alla vitalità poetica del paesaggio e delle scene intimamente vibranti dei riflessi degli stati d'animo dei personaggi e della generale pressione lirica dell'animo tassesco. Bastino ancora in proposito poche precisazioni, anche se il tema merita un ampio svolgimento.

Il paesaggio della *Liberata* è eminentemente lirico, vibrante, bagnato di trepidazioni ed emozioni sentimentali, sottolineato da silenzi o da clangori cupi o squillanti, venato e percorso da trasalimenti misteriosi e suggestivi, corrosivo da turbamenti e da squallide depressioni o sostenuto e animato

da movimenti grandiosi, terribili: simbolo vivo, in generale, di una visione vitale tesa fra gusto della vitalità feconda, e sin sontuosa ed esuberante, e malinconico e desolato sentimento della morte e dello squallore mondano. Di nuovo troviamo in esso l'incanto di idillio, di elegia, di eroismo e solennità e, al fondo, il turbamento e l'angoscia di un grande animo che nell'equilibrio della grande poesia raccolse insieme il contrasto e la crisi profonda del suo animo e della sua epoca, traendone, in profondo, note arcane e sfumate coerenti ad una visione della vita che è sembrata lontano precorrimiento del romanticismo, anche se poi dovrà ben chiarirsi l'estrema relatività e approssimatezza di tali avvicinamenti più psicologici che veramente storici.

Comunque nei notturni misteriosi, nei chiaroscuri di luce e di tenebre, nelle morbide e tenere bellezze idilliche di paesaggi come quello pastorale dell'episodio della fuga di Erminia, nelle sensuali delizie del giardino di Armida, nella scagliosa e arida crosta corrosa della campagna disseccata dalla siccità, nelle sontuose e manieristiche descrizioni di palazzi magici, come quello del mago di Ascalona, la poesia del Tasso esprime la sua complessa suggestione visivo-sentimentale, accompagnata da quella di una musicalità varia, a volte molle, rallentata, struggente («un non so che di flebile e soave»), a volte fragorosa e potente, accresciuta dalle onomatopee e da infiniti espedienti di estrema sapienza, a volte portata fino alla voluta e lacerata dissonanza («il rauco suon della tartarea tromba»), a volte, e più profondamente, tesa a sottolineare il senso di squallore, di mistero, di indefinita e infinita solitudine («sotto il silenzio dei secreti orrori») o di desolato sentimento della caducità delle più superbe costruzioni umane («muoiono le città, muoiono i regni / copre i fasti e le pompe arena ed erba»).

Per tali complessi effetti poetici il Tasso si servì nuovamente – secondo una tradizione dei poemi cavallereschi italiani – dell'ottava, ma profondamente rinnovandone la costruzione e il ritmo: che non hanno più l'armonica e stupenda conclusione, il giro largo e raccolto nella clausola finale dei due endecasillabi a rima baciata tipici dell'ottava ariostesca e preferiscono una scansione più contrastata e difficile, un'inarcata tensione che punta, nel finale, a effetti più inattesi e scattanti («non scese no, precipitò di sella») e persino concettosi, assecondando la generale complessità del linguaggio, lontano dall'affabilità limpida e profonda di quello ariostesco e volto invece al magnifico, al sontuoso, all'energico, al solenne o – nel fondamentale incontro di epicità e idillico elegiaco e sensuale-sentimentale – alla delicatezza preziosa e pateticamente struggente, alla vibrazione di emozioni segrete e misteriose, languide e tenerissime.

Le più ardue figure retoriche (metafora, iperbole ecc. ecc.) sono usate dal Tasso con estrema ricchezza e sapienza e se perciò egli parve ai secentisti addirittura il precursore del Marino (o, come disse un grande poeta spagnolo, l'alba del sole mariniano!) e viceversa fu fortemente criticato da uomini della tradizione rinascimentale più armonica (fra essi Galileo grande ammi-

ratore dell'Ariosto e severo critico del Tasso), la sostanza della sua poesia e la sua stessa situazione storica dà ben diverso valore alle sue arditezze stilistiche rispetto a quello che esse avranno di artificioso e spesso di vuoto nel vero barocco e confermano la sua appartenenza ad una precisa zona dell'ultimo Cinquecento che non è piú il Rinascimento e non è ancora il Barocco.

### 7. Lettere e dialoghi

Del resto a confermare la posizione storica e personale del Tasso e la sostanziosa base intellettuale e morale della sua poesia, male assimilabile a quella che sarà dominante nel Seicento italiano priva di una forte spinta morale e di una trama intellettuale adeguata, ben possono servire sia le numerosissime e spesso bellissime lettere che sono insieme documento dell'assillante preoccupazione artistica del Tasso (sí che esse sono scritte sempre con grande cura formale) e della ricchezza e genuinità dei suoi interessi culturali, filosofici e critici, nonché della sua ardente e tormentata spiritualità.

Certo il Tasso non fu un filosofo e un pensatore originale, ma, nella sua vasta consuetudine con i problemi posti dall'aristotelismo e dal platonismo, egli ebbe pure preoccupazioni e disposizioni meditative e riflessive tutt'altro che trascurabili. Ed esse si esprimono particolarmente in quei ventiquattro *Dialoghi*, scritti in gran parte nella concentrazione dolorosa e forzata della clausura di Sant'Anna, e che, trattando argomenti di vario peso e impegno (dai temi del costume cortigiano e dei doveri dell'uomo di corte a quelli della trattatistica sull'amore e sul bello, a quelli della problematica critica sulla poesia e sull'estetica, a quelli della diplomazia e della politica, ad altri piú profondamente morali), fondono, con varia ma sempre forte efficacia di prosa, la preoccupazione artistica del Tasso che ne volle fare vere e proprie prove di alta letteratura e la sua vocazione a riflettere sui problemi del tempo e dell'uomo in generale, dimostrandovi un'indubbia acutezza e sicurezza logica e dialettica, rafforzata da un'insopprimibile ansia di verità e di chiarimento della sua stessa tormentosa esperienza vitale e biografica. Basti pensare in quest'ultima direzione alle pagine del *Messaggero* dedicate all'analisi e alla definizione della malinconia (uno degli spunti per il grande dialogo del *Tasso e del suo genio familiare* in cui il Leopardi, ammiratore del grande poeta anche per la sua infelicità e per le sue intuizioni pessimistiche), nel *Padre di famiglia* alle celebri pagine che rievocano l'ospitalità umana e nobile offerta da alcuni signori al poeta irrequietamente errabondo e incalzato dai suoi tormenti e dallo spirito di persecuzione ma che non vanno disgiunte dalle acute riflessioni che in quel dialogo si svolgono intorno alle relazioni familiari, alla saggia amministrazione della casa, e ben riportano da considerazioni morali sulla vita quotidiana a piú generali motivi di visione della vita e della natura umana.

## 8. *L'ultimo Tasso*

La tremenda esperienza della reclusione nell'ospedale di Sant'Anna e il crescente e irrealizzabile bisogno – tra fughe e rifugi improvvisamente abbandonati – di una interiore pacificazione nell'abbandono alla fede religiosa e di un accordo sicuro con le prospettive religiose, morali e letterarie del tempo (tra spinta conformistica e piú sincere e personali esigenze di ravvedimento, penitenza, perdono divino rispetto ai suoi presunti errori e peccati giovanili) si ripercossero fortemente nell'animo e nella poesia del Tasso fiaccandone la piú libera alacrità sentimentale e fantastica e rompendo quell'equilibrio teso e difficile che nella *Liberata* aveva sostenuto e contenuto i suoi contrasti spirituali, personali e storici indirizzandoli a cosí alta e dinamica realtà poetica.

Non per ciò il Tasso si chiuse nell'inerzia e nel silenzio, ché anzi negli anni posteriori alla liberazione da Sant'Anna la sua attività letteraria continua incessante e larghissima come in una irrequieta volontà di supplire con la sua stessa abbondanza e varietà alla desolazione interiore, alla diminuita fiducia in se stesso, alla consapevolezza di un declino inevitabile delle sue forze piú vive.

Né può dirsi semplicemente che ormai il Tasso sopravviveva a se stesso in quanto poeta perché anche nelle ultime e piú stanche sue opere non mancano densi accenti poetici, vibrazioni laceranti e affascinanti, echi profondi del suo non cessato tormento interiore e del suo drammatico pessimismo, quanto piú egli sfugge all'aspetto piú programmaticamente conformistico della sua crescente svolta religiosa e morale e risponde piú autenticamente alle ragioni piú intime e personali di questa.

Cosí piú duro non potrà non essere il giudizio – proprio perché frutto di una volontà piú astratta e conformistica – su quella *Gerusalemme conquistata* in cui il Tasso intese rivedere e correggere il capolavoro della *Liberata* per renderlo meglio conforme alle critiche letterarie e moralistiche che quella aveva suscitato e che ora il Tasso accettava cercando di ricostruire il suo poema in forme piú regolari e classicamente epiche, sopprimendo interi episodi ritenuti licenziosi o diversivi (quelli di Olindo e Sofronia o di Erminia fra i pastori), privando il suo linguaggio della sua piú nervosa vibrazione e portandolo verso una magnificenza esteriore e monotona.

Ma se si passa all'altra opera cui il Tasso attese intorno all'88, la tragedia *Torrismondo*, il proposito classicistico di creare una tragedia secondo le regole aristoteliche, esemplata sull'*Edipo re* di Sofocle, e la stessa volontà moralistica vengono in realtà sopraffatte da un'inquieta e torbida onda di passioni represses e invincibili, spinte fin all'orrore dell'amore incestuoso dei protagonisti, che resine consapevoli e tormentati non sanno rinunciarci se non attraverso il gesto disperato del suicidio.

L'opera non riesce, è vero, a raggiungere una sua unità e sicurezza strutturale e scenica, ma il tragico conflitto fra passioni e moralità ha pure una sua

forza innegabile che si espande in un'atmosfera di incubo e in un paesaggio nordico desolato e cupamente malinconico e che, nel rilievo della estrema fragilità umana, della sua prepotente disposizione al peccato e alla violazione delle leggi morali, si raccoglie in note liriche molto alte nei cori che commentano con infinita amarezza la vicenda e il suo significato umano.

Si pensi soprattutto al finale del coro dell'atto IV con il suo disperato ritorno elegiaco iniziale e terminale entro cui si svolge, in una spirale desolata e totale, il lamento supremo sulla sorte dell'uomo sulla terra:

Ahi lacrime, ahì dolore!  
Passa la vita, si dilegua e fugge  
come gel che si strugge.  
Ogni altezza s'inchina e sparge a terra  
ogni fermo sostegno;  
ogni possente regno  
in pace cade alfin, se crebbe in guerra;  
e, come il raggio il verno, imbruna e muore  
gloria d'altrui splendore.  
E come alpestro e rapido torrente,  
come acceso baleno  
in notturno sereno,  
come aura e fumo e come stral repente  
volan le nostre fame, ed ogni onore  
sembra languido fiore.  
Che piú si spera, o che s'attende omai?  
Dopo trionfo e palma  
sol qui restano all'alma  
lutto e lamenti e lagrimosi lai.  
Che piú giova amicizia e giova amore?  
Ahi lacrime, ahì dolore!

Queste note di profondo pessimismo risuonano piú sporadicamente e debolmente nei piú tardi componimenti poetici tutti raccolti intorno ad una piú univoca prospettiva religiosa di cui non può certo negarsi la sincerità sofferta entro uno stato d'animo di profonda prostrazione e di dolente e ossessivo riconoscimento dei propri errori e peccati, di aspirazione al "porto dell'indulgenza" divina, ma che sarebbe assurdo voler presentare come poeticamente e intellettualmente vigorosa e feconda.

In effetti in opere come il *Monte Oliveto*, *Le lagrime di Maria Vergine*, *Le lagrime di Cristo*, le *Sette giornate del mondo creato*, l'animo e la fantasia del grande poeta rivelano il loro sicuro declino e invano egli tenta nell'ultima opera ricordata un grandioso impianto di poema religioso modellato sul racconto biblico della creazione del mondo riempiendolo di digressioni descrittive, di erudizione scientifica e di allegorie morali e teologiche.

La costruzione di simili opere rimane inerte e slegata, il linguaggio risulta opaco e monotono, anche se decoroso e sapiente, e, come dicevo, solo spar-

samente – specie nel *Mondo creato* – affiorano frammenti piú suggestivi per il loro tono di lamento funebre sulla sorte personale del poeta e sulla sorte degli uomini che possono al massimo, in tanto squallore, aspirare – come nella parlata della personificazione del mondo in un vegliardo – alla dissoluzione finale di tutte le cose, al “riposo eterno” dei cieli e della terra annullati nella pace del loro riassorbimento in Dio.

Cosí una grande poesia, che aveva potentemente interpretato gli ultimi luminosi bagliori del Rinascimento e le aspirazioni complesse di un’epoca di crisi, rivela nella sua fase terminale lo scacco e la sconfitta di quell’epoca di passaggio fra Rinascimento e Barocco.

### 9. *La fine del Cinquecento e l’opera di Giordano Bruno*

La fine del secolo è poi suggellata da un avvenimento tragico estremamente significativo nel clima crescente della oppressione, da parte della Controriforma, di ogni spirito di libertà spirituale e culturale. Il 17 febbraio del 1600 a Roma in Campo de’ Fiori moriva arso vivo come eretico Giordano Bruno: con quel rogo nefando la Chiesa romana tentava di spegnere lo spirito stesso che aveva animato la grande cultura rinascimentale e che, complicata con nuovi elementi di pensiero aperto ai piú arditi svolgimenti moderni, si preparava, proprio nella grande opera del Bruno, a investire di sé il nuovo secolo, come – malgrado quel rogo e la pesante tutela oppressiva e autoritaria della gerarchia ecclesiastica e del dominio spagnolo – sarebbe pure avvenuto nella grande linea del nuovo pensiero sperimentale galileiano. Il Bruno (Filippo, ma Giordano per il nome preso quando a quindici anni entrò nell’ordine domenicano) era nato a Nola nel 1548 e presto aveva rivelato le tendenze ribelli ed ereticali del suo spirito libero e del suo pensiero antiaristotelico e avverso alla teologia scolastica.

Fu costretto cosí ad abbandonare l’Italia, riparando prima nella protestante Ginevra, poi, impaziente della stessa ortodossia calvinistica, a Parigi, a Londra, in Germania e a Praga (dove aderí al luteranesimo senza poter trovare anche in quella religione la piena libertà intellettuale cui aspirava), per poi rientrare in Italia, a Venezia, dove fu arrestato dall’Inquisizione veneta e consegnato a quella romana che gli intentò un lunghissimo processo durato otto anni e – dopo iniziali incertezze e la sua finale intransigente difesa delle proprie idee – lo condannò al rogo.

Il Bruno – come dimostra la sua tragica e inquieta vicenda vitale e la sua scontentezza di ogni formula chiusa e dogmatica e per ogni chiesa ufficiale e autoritaria – fu anzitutto un grande spirito libero e un grande pensatore che dall’eredità del naturalismo italiano del Telesio e del pensiero astronomico e scientifico del Copernico e dall’urto con l’aristotelismo trasse insieme una complessa e originale visione del mondo come unità di materia e forma, o, meglio, di materia infinitamente creatrice di forme sempre rinnovantisi

(come l'infinità dei mondi nell'immenso universo riflette in sé l'infinità di Dio) e una profonda ansia di verità e di libertà sottratta ad ogni autorità di testi, di dogmi, di istituzioni, avverso ad ogni semplice trasmissione di idee tradizionali e ad ogni ragionamento astratto dalla concreta esperienza.

Ugualmente in letteratura egli combatte il petrarchismo e ogni produzione artistica vacua e ornamentale e così nella espressione del suo pensiero il Bruno, dotato di potente immaginazione, arditamente e originalmente mescolò idee e immagini, dando insieme un alto esempio di opere originalmente e contemporaneamente filosofiche-poetiche e un più forte appoggio concreto alle tendenze varie volte da noi osservate nel corso del secolo, come ispirate ad un rifiuto della bella ed elegante scrittura in vista di una letteratura tutta densa di cose, di idee, di immagini nuove, fecondate da originalità schietta di pensiero e di fantasia.

Tale fusione delle sue prospettive polemiche in sede filosofica e in sede letteraria e delle sue native qualità di prosatore e di scrittore si realizza – a vario livello di pieno risultato – nelle sue numerose opere italiane (più deboli e didascalici sono alcuni suoi poemi latini): i dialoghi *De la causa, principio e uno*, fondamentale per l'esposizione più completa del suo pensiero, i dialoghi più accesamente polemici e appassionatamente entusiastici come la *Cena de le ceneri* (che in un colorito sfondo ambientale londinese e in una viva rappresentazione di personaggi brillantemente satireggiati sostiene la visione bruniana del mondo sulla base della verità del sistema eliocentrico copernicano), o il *De l'infinito universo e mondi* che grandiosamente rompe di nuovo l'angusto sistema tolemaico-aristotelico ed esalta l'infinità dei mondi, o lo *Spaccio della bestia trionfante* in cui, attraverso il mito complicato e suggestivo della liberazione del cielo dalle costellazioni che lo deturpano, si rappresenta la riforma dell'anima umana dai vizi (la "bestia" che opprime in quella la sua parte divina), o gli *Eroici furori* in cui il Bruno, mentre attacca violentemente il petrarchismo e la poesia frivola e snervata, elabora la nozione di un "furore eroico" che innalza l'uomo di alto intelletto al possesso superiore della virtù di origine divina celata nel suo animo.

In questi scritti la foga filosofica-artistica del Bruno si dispiega tumultuosa e ardita, ricca di violenti elementi satirici e parodistici come di elementi entusiastici e appassionati, in un linguaggio esuberante e pur sostenuto da un forte tessuto di pensiero e di moralità, spregiudicatamente pronto alla metafora immaginosa e alla battuta realistica, popolare, dialettale, ormai molto lontano dalla compostezza armonica ed elegante della prosa e del linguaggio del Rinascimento idealizzante e aristocratico e apparentemente prossimo alle forme barocche, ma in realtà da esse diverso per la costante pressione interna del pensiero e per una pregnanza fantastica che ha pur sempre saldi rapporti con la forza libera ed energica del Cinquecento e ben si diversifica dal lusso immaginoso, dalla disorganicità fondamentale, dalla scarsità di vigore intellettuale e morale delle tendenze barocche del Seicento italiano.



## XVIII.

### LA «NUOVA SCIENZA» E LA STORIOGRAFIA NEL SEICENTO

#### 1. *Linee di svolgimento della letteratura secentesca*

L'immagine corrente del Seicento, immagine formatasi già nel Settecento (che vide una reazione vivacissima contro il secolo del "cattivo gusto", segnato da una sorta di ritorno alla barbarie) e consolidatasi definitivamente nell'Ottocento storicista e risorgimentale, è stata quella del secolo della decadenza italiana nella letteratura, nell'arte, nella vita politica e nella vita morale. In una ricerca un po' vana delle cause si individuò quindi nell'egemonia spagnola e nell'oppressione controriformistica le responsabili determinanti di tale decadenza. Con questa prospettiva si tese pertanto ad appiattire la sostanza e lo svolgimento del secolo, a ridurne le interne diversità, le tensioni vissute in varie direzioni. Naturalmente accadde però che, dovendosi calcolare delle eccezioni a questo clima generale, eccezioni costituite da alcune potenti personalità che si espressero proprio in quel secolo, sia pure attraverso una dura e continuata battaglia contro le gravi istituzioni e il cupo spirito generale del secolo, e anche dal fervido impegno culturale di alcuni gruppi di intellettuali e di letterati, si finì con l'ascrivere tutto ciò che nel Seicento non era rigorosamente "secentistico" ad una conservazione di elementi ideali, morali, religiosi e politici del gran secolo precedente, ai residui insomma della cultura e della civiltà rinascimentali. In tutto questo sono mescolate, come si può facilmente immaginare, molte verità e molte falsità. Da una parte, se delle cause di questa decadenza che contraddistingue il Seicento si devono cercare, esse non si troveranno tanto in questo secolo quanto nel precedente: si ricordi solo che l'egemonia della Spagna sull'Italia inizia nel 1559, sanzionata dalla pace di Cateau Cambresis con la Francia, e che il Concilio di Trento si chiude definitivamente, dopo aver elaborato la nuova dottrina della Chiesa e la sua nuova politica, nel 1563. Ma solo una concezione della storia attardata su posizioni deterministiche può, convinta, procedere a questa ricerca delle cause. Sarà invece meglio osservare che Spagna e Controriforma sono le condizioni, attivissime, spesso tragiche e spessissimo fallimentari, della cultura, della letteratura e dell'intera civiltà secentesca: ma sono condizioni che, almeno per reazione, contribuiscono a svegliare ingegni, sollecitano opposizioni e svolgimenti, e talvolta favoriscono (soprattutto da parte della Chiesa) iniziative, commissionando opere, informando attività letterarie e artistiche varie, come accade specialmente nel

campo figurativo e architettonico, quando l'Italia pare percorsa da una ventata di rinnovamento o meglio di rifacimento e non solo vengono eseguite grandi opere, ma si rifanno antiche chiese e monumenti d'ogni genere. Occorrerà ora riconoscere immediatamente che, dinanzi a quelle condizioni essenziali e tendenzialmente unificanti l'intero panorama secentesco, le reazioni dei letterati, degli scienziati e in genere degli uomini di cultura sono assai diverse, e non solo per sfumature, che sono tuttavia singolarmente varie. Ad una prima, generale delineazione parrà che due diversi fronti culturali siano costituiti, da una parte, dagli scienziati, che mandano avanti una loro autentica ricerca della verità, muovendo dalle premesse dell'elaborazione filosofica e scientifica rinascimentale-cinquecentesca, dall'altra, dai letterati, moralmente meno capaci di resistenza alle pressioni e alle seduzioni del tempo, culturalmente piú incerti dinanzi ad una scelta di ciò che della civiltà rinascimentale andava e poteva essere svolto, pronti, anzi, spesso ad indirizzare le loro scelte in modo piú esteriore, alla ricerca di un successo che ne compromette fortemente le ragioni. Ma, ad un esame solo un poco piú minuto e piú paziente, si potrà constatare che questi due fronti sono assai meno solidamente costituiti di quanto non si supponga e che le due linee cosí individuate nello svolgimento del Seicento hanno un percorso piú sinuoso e spezzato, costellato anche di incontri e di scontri assai vivaci e fruttificanti.

Tuttavia, due linee esistono veramente nella cultura e nella letteratura secentesche e sono rappresentate da coloro che vestono la letteratura delle sgargianti vesti del gusto barocco e propagandano una cultura adatta allo sfarzo delle corti principesche del Seicento e da coloro che alla tendenza compromissoria e decadente del secolo oppongono la forza di una loro resistenza morale e intellettuale, che corrisponde ad uno spirito attivo intellettualmente e spesso anche religiosamente, ad un gusto di vita, e quindi anche letterario e artistico, sobrio e perfino severo. Sono questi coloro che ansiosamente cercano di determinare il terreno adatto alla fondazione di una "nuova scienza", per adoperare la terminologia storica introdotta da Francesco De Sanctis, che bene sentí come, al di là della decadenza politica, religiosa e morale, dell'involuzione del gusto e di ogni manifestazione artistica, vivesse nel secolo una corrente che si spingeva audacemente alla scoperta di nuove verità. Si potrà oggi dire che tale corrente investiva di sé, almeno in parte, anche le figure del tempo piú compromesse nell'altra direzione e che nella stessa letteratura barocca, o marinistica, non tutto era ozioso, non solo nelle premesse teoriche o di poetica, ma anche negli esiti poetici. Da una parte, dunque, non si potrà ricondurre semplicemente ad un residuo della civiltà rinascimentale la direzione della cultura del secolo che vede fiorire dentro di sé l'audace rivolta di Campanella, le rivoluzionarie proposte di Galilei, la fervida tensione morale del Sarpi: tutti costoro non solo portano a maturazione, ma svolgono in direzioni assolutamente nuove elementi magari non ignoti alla cultura rinascimentale, ora pervenuti però a ben diversa chiarezza intellettuale, morale e storica, e forniti di una strumentazione ben piú

complessa. Dall'altra, non si potrà coinvolgere in una generale condanna tutto ciò che la letteratura secentesca ha prodotto: non solo in quanto in essa sono facilmente distinguibili almeno due ulteriori linee di impegni e di interessi, quella barocca, o marinistica come vien detta in Italia dal nome di colui che diverrà prestissimo il vero maestro di questo tipo di letteratura, e quella classicistica, che però non è essa stessa riconducibile al classicismo cinquecentesco in quanto, come si vedrà, diversi sono gli esempi e i modelli cui si richiama e diverse sono le ambizioni costruttive ed espressive che si perseguono, ma anche perché la letteratura barocca, nella sua stessa varietà di ispirazione, di tensioni rinnovative, di ricerche letterarie e concettuali, contribuiva ad imbarbarire sí una letteratura che aveva raggiunto e consapevolmente affermato una misura e un'armonia singolari ed eccezionali, ma anche a proporre una necessità di nuovo, una diversa concezione della poesia e dei letterati, un nuovo rapporto tra scrittore e pubblico, tra letteratura e politica, tra arte e scienza.

Sicché neppure è facile, come si accennava, circostanziare i luoghi attraverso i quali le varie linee che si trovano nel Seicento passano: non si devono cioè schematizzare quelle linee, ma si deve puntare sull'individuazione delle varie componenti che in ciascuna personalità e magari in certi gruppi di intellettuali fermentano e quindi si manifestano spesso con esuberanza.

È vero pertanto che il Seicento fu in generale il secolo della decadenza della preminenza culturale italiana in Europa: ma i fattori che contribuiscono a ciò sono assai complessi e non ultima va considerata quella sorta di esaurimento che par conseguire in Italia per quello che essa aveva dato e dava ancora alla nascita di una nuova cultura europea, che recava dentro di sé elementi della storia culturale italiana dal Cinquecento al Seicento stesso.

Il Seicento, dunque, in Italia come in Europa, non fu solo il secolo del Barocco, ma anche il secolo della "nuova scienza". La parola "barocco" (che pare risalire ad un termine in uso nella logica scolastica per designare certi sillogismi e che già nel Cinquecento si trova adoperata come termine spregiativo verso la vecchia mentalità aristotelica e pedantesca per indicare un ragionamento strambo e contorto) appare solitamente carica di un significato negativo, che difficilmente e solo sforzando le cose si può attribuire a tutto il secolo. Anzi si dovrà, oggi, riconoscere che certe spinte autentiche al rinnovamento si manifestano all'interno di quello che vien designato come "barocco". Andrà del resto considerato che contemporaneo o quasi al barocco, o marinismo, italiano è lo sviluppo del barocco europeo, che in Francia prende il nome di preziosismo e che ha uno dei suoi maggiori rappresentanti in Jean Chapelain, alto ammiratore del Marino e prefatore della prima edizione parigina dell'*Adone*; in Inghilterra si denomina eufuismo dal titolo di un romanzo di John Lyly, *Euphues*, e offre risultati complessi di poesia metafisica ed ingegnosa in John Donne e Richard Crashaw, per esempio; in Spagna si chiama culteranismo o gongorismo, dal raffinato e prezioso poeta Luis de Góngora, o anche concettismo, dal poeta e teorico Baltasar Gracian.

In questa prospettiva si capirà bene come il maggiore rappresentante del barocco italiano abbia avuto presto grande fortuna europea. Ma, a correggere l'idea che col barocco l'Italia dia come suo ultimo regalo all'Europa una gran fabbrica del vuoto e basta, occorrerà ricordare che non fu solo il Marino ad avere larga fortuna europea (in Francia specialmente), ma anche il Campanella, come filosofo oltre che come politico e uomo di religione, il Galilei, che si inserisce con altissima autorità tra Copernico e Keplero e Newton, tanto che a lui, alle sue scoperte e conquiste scientifiche, ma anche a tutto il suo pensiero, si rifaranno i nuovi filosofi e scienziati europei di fine Seicento e del Settecento, il Sarpi, la cui opera maggiore apparve per la prima volta in Inghilterra.

Dunque il secolo della decadenza è ancora un tempo che dà molto all'Europa a tutti i livelli: la decadenza italiana è principalmente politica, economica e sociale, ha le sue radici nel secolo precedente e i suoi effetti si faranno sentire principalmente nei tempi che seguiranno. A guardar più da vicino la determina lo spostamento definitivo, già iniziato nel corso del Cinquecento, anzi all'indomani della scoperta delle rotte oceaniche verso l'estremo oriente e verso le Americhe, dell'asse economico del mondo occidentale dal Mediterraneo all'Oceano Atlantico, dall'Oriente prossimo alle Indie orientali, dal mercato finanziario fondato sui commerci delle antiche città italiane alle grandi imprese finanziarie che hanno come base la grande avventura coloniale moderna.

## 2. *Tommaso Campanella*

Agli sviluppi del più ardito pensiero rinascimentale, quale abbiamo visto tradursi nell'opera del Bruno, si ricollega il pensiero del Campanella che tanto più si feconda e si complica con nuovi elementi offerti dalla nuova scienza, fra Copernico e Galileo, con elementi fantastici, magici, astrologici, con spunti di ardente profetismo religioso, sociale e politico, urtando di nuovo, e con maggiore drammaticità, nelle direzioni autoritarie e oppressive della Chiesa della controriforma e del dominio spagnolo in Italia e specie nell'Italia meridionale, dove il Campanella nacque e passò gran parte della sua tragica vita.

Tommaso Campanella, grande e complessa personalità di pensatore, di militante, di poeta, nacque infatti a Stilo in Calabria il 1° settembre 1568 da una famiglia povera (il padre faceva il calzolaio) e in Calabria – divenuto presto frate domenicano – ebbe la sua prima formazione culturale e filosofica, poi ampliata e approfondita nelle sue peregrinazioni a Napoli (dove venne a contatto con le idee copernicane sul moto della terra intorno al sole e subì un primo processo e incarceramento), in Toscana, a Bologna, a Padova. Fra il 1593 e il 1597 la sua vita subisce una svolta decisiva, quando (in seguito a nuovi processi per eresia a Roma) è costretto a ritornare in Calabria e lì avverte i fermenti di rivolta delle masse popolari oppresse dal dominio

feudale e spagnolo e si dedica a preparare una congiura intesa ad abbattere il dominio spagnolo e ad instaurare un nuovo ordine politico-sociale di tipo comunistico.

Tradito, viene arrestato il 6 settembre 1599 e – dopo aver subito la tortura ed essere riuscito a salvare la vita per mezzo di una simulata pazzia – subisce una prigionia di ben ventisette anni (durante i quali egli eroicamente reagirà alla privazione della libertà e ai disagi del carcere con la stesura della maggior parte delle sue opere filosofiche e poetiche) finché, liberato nel 1626, invano tenterà di riprendere la sua attività di sostenitore dei propri ideali in forme più caute e più all'interno della Chiesa cattolica: infatti una nuova congiura promossa da un suo discepolo (1634) fa di nuovo precipitare la sua situazione ed egli è costretto a fuggire a Parigi, dove viene accolto con favore dal Richelieu e dal re Luigi XIII e muore il 21 maggio del 1639.

Già questo breve riassunto biografico mostra nel Campanella la prepotente vocazione all'azione, la natura del suo pensiero, che, pur basato su di una profonda e ardua meditazione filosofica, tende a sfociare in prospettive attive e operanti per un rinnovamento della filosofia, ma anche della cultura e della vita religiosa, politica e sociale, così come esso si commuterà anche coerentemente – entro il fascio di forze della possente personalità campanelliana – in vera e propria poesia: essa stessa poesia profetica e mai priva di organici riferimenti al pensiero e all'azione.

Impossibile qui è descrivere le complesse idee filosofiche del Campanella che, partendo dalla base del pensiero meccanicistico e naturalistico del Telesio, si apre la via ad una interpretazione più attiva del sensismo telesiano (fondato sul dualismo di calore e freddo) e, mentre accoglie la tesi copernicana del sistema eliocentrico, punta su Dio “anima del mondo”, da cui dipende la *mente* umana con la sua attività conoscitiva e con la sua capacità magica-creativa, soprattutto colta nella sua volontà e possibilità di dominare gli eventi, di poter regolare le religioni (fra cui quella cristiana è la più vicina a quella naturale), le leggi, la società, senza mai perder di vista le offerte della natura nelle differenze da essa create di attitudini e capacità nei vari uomini e nelle varie situazioni ambientali e storiche.

Nasce così dal seno stesso della filosofia campanelliana (espressa in numerose opere in latino e in italiano) l'esigenza di una prospettiva pratica e politica concretata soprattutto in un'opera affascinante e vigorosa: quella *Città del sole* (scritta nel 1602 in carcere) che, se riprende una lunga tradizione umanistica circa la “città”, la “repubblica” perfetta da contrapporre alla realtà imperfetta e corrotta (e si ricordi almeno l'*Utopia* dell'inglese Tommaso Moro), più fortemente e meno utopisticamente si ricollega all'interpretazione campanelliana di concrete istanze e fermenti di rinnovamento dell'umile popolo calabrese sottoposto alla tirannia dei signori feudali e dell'esoso dominio spagnolo, quali si eran venuti configurando nella stessa fallita congiura del 1597-1599, intesa alla creazione di una repubblica calabrese e guidata dal Campanella.

Come nelle stesse rozze dichiarazioni di alcuni congiurati popolari al processo che seguì alla fallita congiura, così, in forma tanto più sicura e geniale, nella *Città del sole* emerge l'idea di una repubblica ispirata alle leggi della natura, fondata sulla comunità dei beni, sull'eguaglianza di risorse economiche, sull'abbattimento delle differenze e delle ingiustizie sociali tanto potentemente presenti nella disperata situazione delle plebi meridionali e tanto duramente mantenute dagli interessi congiunti dei proprietari, del governo spagnolo e della stessa Chiesa controriformistica, alleata di spagnoli e feudatari.

La *Città del sole* (in cui un personaggio immaginario – un genovese, già nocchiero di Colombo – racconta il suo viaggio in un'isola dell'Oceano indiano ed espone le usanze della città “perfetta”, Taprobana, che vi visitò) esprime altamente ciò che più stava a cuore al grande frate calabrese: l'instaurazione in terra di una società giusta, retta da un governatore e sacerdote, aiutato da tre ministri, che rigorosamente – dopo aver soppresso la proprietà privata e la famiglia – regolano i matrimoni, l'istruzione, il lavoro in comune. E, se è evidente il limite utopistico di tale costruzione (specie di fronte alla situazione del tempo), andrà pur ribadito che essa corrispondeva ad esigenze concrete del preciso ambiente in cui essa maturò (e alla cui estrema miseria e ingiustizia reagiva traducendone il disperato bisogno di eguaglianza e di giustizia) e alla prepotente aspirazione del grande riformatore in lotta con una realtà sociale e politica giustamente aborrita e tenacemente combattuta con tutte le forze della sua grande personalità. Né andrà dimenticato il fatto che la *Città del sole*, pur avversata e criticata, mantenne un suo fascino attivo per secoli nella faticosa elaborazione di ideali e pensieri tesi all'eguaglianza comunitaria e comunistica.

D'altra parte la stessa *Città del sole* (come in genere le altre opere filosofiche e politiche del Campanella) è documento di una forza autentica di scrittore, spesso scabro e rude, ma non certo incolto e inesperto, e anzi programmaticamente inteso a sostenere in pratica (così come egli fece a volte teoricamente combattendo contro la concezione aristotelica della poesia e, significativamente, contro il Tasso, iniziatore di una poesia, a suo avviso, troppo molle, sentimentale, contemplativa) un tipo di letteratura, di poesia nutrita di alti pensieri, portatrice di messaggi utili agli uomini e alla loro vita.

A tale prospettiva (bene esplicita nel primo sonetto riportato nella parte antologica di questo manuale) corrispondono le liriche del Campanella ispirate da una volontà di esaltare poeticamente le verità filosofiche e i valori e le virtù umane, che il pensatore ha elaborato e individuato nella sua filosofia e di cui egli soprattutto ha vissuto e sofferto il drammatico sviluppo e la drammatica affermazione nel tormento del suo pensiero e della sua lotta quotidiana di riformatore, di profeta, di perseguitato e di martire in un mondo ostile alla verità e alla virtù.

Così le sue liriche vogliono essere insieme voce della verità e voce del proprio dramma e del proprio impegno di lotta e da ciò ricavano le loro più

fiduciose ed eroiche affermazioni e anche i loro momenti di abbandono, di delusione, di stanchezza, carichi di doloroso sdegno e di dolorosa constatazione delle difficoltà della stessa lotta per la verità e per l'affermazione delle capacità creative dell'uomo.

Poesia intellettuale e profondamente umana, la lirica del Campanella è tutt'altro che facile e facilmente comprensibile e richiede lettori capaci di intenderne gli alti problemi che vi fermentano e vi si esprimono in specie di "filosofar poetando" che impegna insieme qualità fantastiche e filosofiche e tanto si distingue dalla immaginosità sensuale e dal semplice giuoco di concetti e di metafore di quella poesia barocca, di cui il Campanella era esplicito e deciso avversario, quanto più egli intendeva la poesia come sprone all'agire e non come blandimento dei sensi e mezzo di evasione dalla realtà e dalla storia degli uomini.

### *3. Paolo Sarpi, la storiografia minore e la trattatistica politica*

Altro grande rappresentante dello sviluppo del pensiero rinascimentale, della sua maturazione a contatto dei grandi avvenimenti storici che si svolgono fra la seconda metà del Cinquecento e il primo Seicento, della sua eroica resistenza al peso crescente della Controriforma cattolica che conduce una lotta autoritaria, illiberale, soffocatrice del libero pensiero, della fondazione di una civiltà e spiritualità laica eppure a volte autenticamente cristiana ed evangelica, è Paolo Sarpi.

Nato a Venezia il 24 agosto 1552, il Sarpi entrò giovanissimo nell'ordine religioso dei Servi di Maria e presto vi si affermò, giungendo all'alta carica di procuratore generale, e come tale soggiornando per tre anni a Roma, dove egli poté fare diretta e amara esperienza del crescente spirito autoritario della Chiesa, della difficoltà e, alla fine, impossibilità della sua profonda aspirazione alla vittoria di quelle forze di minoranza che all'interno dell'organizzazione ecclesiastica si battevano per un così diverso indirizzo di riforma cattolica in senso democratico e vicino alle origini evangeliche del cristianesimo. Rientrato nel 1590 a Venezia, il Sarpi verrà sempre più distaccandosi dalla Chiesa e persino dal gruppo di riformatori a lui più vicini e ancora attivi nel suo Ordine, avvicinandosi invece, in Padova (dove già da giovane aveva studiato scienze mediche, fisiche e matematiche), a Galileo e alla sua nuova scienza e insieme iniziando la sua collaborazione con il governo della Repubblica veneziana impegnato in una difficilissima lotta con il papato e la Spagna che insidiavano la sua indipendenza e la sua tradizione di libertà culturale e religiosa. Proprio nel momento più esplosivo di questa lotta – quando il papa Paolo V, nel 1605, aveva lanciato la scomunica e l'interdetto contro la repubblica ribelle e rea di non aver voluto recedere dalle sue nuove leggi sulle proprietà ecclesiastiche e dalla sua decisione di non deferire a tribunali ecclesiastici due preti accusati di gravi reati comuni – il Sarpi prese

un posto decisivo nella grande controversia che opponeva lo stato veneto, ormai in declino quanto a potenza, alla Chiesa romana risolta ad affermare la sua autorità indiscussa sui rapporti fra chiesa e stato in tutti gli stati di religione cattolica.

Al Sarpi, come ad altri giuristi e religiosi veneti, il governo di Venezia richiese un “consulto” circa il proprio diritto in quella controversia e la propria linea di difesa contro le sanzioni giuridico-spirituali della Sede Apostolica. E il Sarpi, ben diversamente dagli altri piú cauti consiglieri, aveva risposto affermando decisamente il diritto dello stato veneto di far leggi anche sui beni ecclesiastici in piena autonomia e in piena indipendenza da ogni pretesa della Curia romana. Divenuto, per tale sua posizione decisa, “teologo-canonista” ufficiale della Repubblica, il Sarpi finiva, in altri suoi scritti, per entrare direttamente in polemica con la Chiesa e, quando – risolta in maniera piuttosto incerta la controversia dell’interdetto – egli nel 1607 fu ferito da tre stilette infertegli da sicari della curia romana, tanto piú la sua posizione di ardito combattente e di pugnace difensore dei diritti dello stato contro le pretese ecclesiastiche venne a rafforzarsi e ad inserirsi in una lotta spirituale e politica di portata europea. Il Sarpi, mentre favoriva il tentativo dello stato veneto di trovare alleanze nel campo degli stati protestanti, entrò in corrispondenza con alte personalità protestanti e con altre che nello stesso campo cattolico intendevano opporsi, come lui, all’onnipotenza della Chiesa romana e promuovere una prospettiva religiosa piú libera e democratica, evangelica.

Con alternanze di momenti di sconforto e di volitiva fiducia nell’azione (specie nel campo della politica estera veneziana, nei suoi rapporti con stati piú liberi dalla soggezione a Roma e alla Spagna e specie con l’Inghilterra), il Sarpi condusse avanti una doppia attività pratica e scrittoria, collegata alle sue speranze politico-religiose.

E, se esse vennero praticamente battute con la battaglia della Montagna Bianca del 1620 (in cui le forze cattoliche piegarono quelle protestanti), con i tentativi del governo inglese di venire ad un accordo con la Spagna e persino con Roma e con il prevalere nella stessa Venezia di elementi “papalini”, il Sarpi non mancò mai di difenderle con i suoi scritti e con una coraggiosa resistenza ad ogni minaccia o lusinga ecclesiastica, fino alla morte, avvenuta il 15 gennaio 1623, quando egli rifiutò la confessione e l’estrema unzione, accettando l’unico sacramento per lui valido: la comunione.

Anche questo particolare aiuta a comprendere la prospettiva religiosa fondamentale di questo grande spirito: una prospettiva che non si identificava con quella protestante luterana (con cui aveva tanti punti in comune) nella sua aspirazione alla comunità intera dei cristiani (di cui il sacramento della comunione era profondo simbolo) quale si era avuta alle origine del cristianesimo, quando la chiesa primitiva si era organizzata in maniera democratica e aveva vissuto la sua grande stagione di purezza intransigente, di rifiuto assoluto delle tentazioni mondane di ricchezza e potenza, realizzando così

il messaggio autentico di Cristo e la totale ed egualitaria partecipazione dei fedeli alla vita della propria organizzazione.

A tale prospettiva religiosa, sempre piú maturata nelle vicende e nelle esperienze esaltanti e amarissime della sua vita combattiva e coraggiosa (uno degli esempi alti di vite impegnate e impavide che si ergono nella nostra storia in mezzo a tante vite prudenti o addirittura vili, portate avanti con sapienti compromessi e utilitaristiche concessioni), si lega fundamentalmente l'attività del Sarpi nelle sue stesse battaglie politiche a favore dell'indipendenza della repubblica veneta, poiché la stessa distinzione sarpiana fra la laicità dello stato e la vita religiosa si riconduce anzitutto alla sua stessa profonda religiosità che si considera diminuita e snaturata dalle tentazioni mondane della Chiesa quando essa aspira ad un potere che non solo non le spetta ma, ripeto, la snatura e la contamina.

Ma a questa prospettiva religiosa e politica il Sarpi adibisce una potente forza di storico-scienziato che, sempre commisurando il passato alle esigenze di ideali e valori (il vero storico ha sempre una sua prospettiva e non può mai essere opacamente neutrale e assolutamente "spassionato"), vuole insieme verificare lucidamente i fatti narrati, dimostrarli con prove e documenti, con un metodo che risente indubbiamente della stessa educazione scientifica del Sarpi e s'ispira al rinnovamento del metodo sperimentale galileiano.

Per questo il suo capolavoro è costituito (accanto a tanti scritti pur interessanti e legati alla sua battaglia in difesa dello stato veneto o al suo epistolario molto considerevole e utile a meglio lumeggiare la sua vastità di rapporti con personalità italiane e straniere e il suo carattere morale severo e coraggioso) da una grande opera storica: quell'*Istoria del concilio tridentino* (fatta da lui pubblicare a Londra nel 1619 sotto lo pseudonimo anagrammatico di Pietro Soave Polano) che lo occupò a lungo sia per la stesura sia per la preliminare raccolta dei documenti necessari a dare base e certezza concreta alla sua narrazione delle vicende del famoso concilio e alla sua stessa dimostrazione del sostanziale fallimento di quel concilio rispetto all'opera di purificazione, di democratizzazione, di accoglimento di tutti i cristiani che se ne poteva attendere e che invece fu capovolta in un irrigidimento delle tendenze della chiesa romana al dominio temporale, all'organizzazione gerarchica e monarchico-assolutistica (tutto il potere al papa), alla persecuzione di ogni deviazione da leggi e dogmi rigidi e indiscutibili.

Tale tesi centrale alla grande opera del Sarpi (piú volte accusata di faziosità da parte cattolica, ma mal confutabile nella sua fondamentale verità) viene a dispiegarsi grandiosamente nelle due parti essenziali della narrazione (la prima che giunge, attraverso la storia della riforma protestante e degli atteggiamenti della Chiesa e dei principi di fronte ad essa, fino all'apertura del Concilio nel 1545; la seconda che direttamente espone le vicende del Concilio stesso in tutte le fasi delle sue discussioni e decisioni), adoperando un complesso strumento stilistico, dominato da una estrema lucidità, privo di ogni facile attrattiva descrittiva e retorica, teso soprattutto all'efficacia,

ma non mancante di un sapiente uso di diversi toni che giungono, da quello predominante della lucidità distesa e pacata, fino a forme piú aspre e ironiche, ora bonarie, ora spietate e insistenti, specie quando piú si precisa l'attacco alla Chiesa romana, al papato, magari alla stessa nazione italiana insensibile ai richiami piú profondi del cristianesimo.

Dalla lettura di quell'opera risulta cosí un indubbio effetto di grandiosità drammatica, tanto è il rilievo che – attraverso l'accumularsi sicuro di prove, di documenti riportati e interpretati – vien dato a questa "Iliade del secol nostro", come il Sarpi definiva il concilio tridentino, vedendovi insieme una catastrofe di speranze e un consolidamento delle peggiori tendenze della Chiesa, con tutte le loro conseguenze sulla vita religiosa e sulla vita politica e civile dei popoli cattolici e in particolare di quello italiano. E insieme, in una storia che pur sente la sproporzione fra i disegni degli uomini e la volontà di un Dio che quei disegni travolge o porta a diverso fine, non può non colpire il lettore il fatto che in primo piano sono gli uomini e che lo sguardo acuto del Sarpi non si ferma mai alla semplice registrazione dei fatti, ma ne illumina le ragioni e gli sviluppi proprio puntando sulle singole ragioni, interessi, caratteri umani delle diverse personalità che operarono nel Concilio.

E cosí attraverso l'opera del Sarpi ancor meglio si può capire la complessità dello stesso Seicento nei suoi rapporti con il Concilio di Trento e la Controriforma cattolica: da una parte il trionfo di una Chiesa mondana e autoritaria, promotrice e complice del dominio spagnolo e delle condizioni semifeudali della società italiana, dall'altra le vittime come Campanella, Sarpi e Galileo, promotori e sostenitori di un diversissimo costume morale e di un abito scientifico che, riprendendo l'eredità piú gloriosa della civiltà rinascimentale, aprono nuove vie alla scienza, alla storiografia, alla stessa letteratura e preparano, dopo il barocco e la sua civiltà, la grande ripresa di vita, di cultura, di letteratura del Settecento.

A gran distanza dall'alto impegno morale, religioso e politico del Sarpi stanno altri storiografi e trattatisti di politica secentesca. Fra i quali troviamo, da una parte, alcuni continuatori delle concezioni e della pratica della storiografia umanistico-rinascimentale, come il sarzanese Agostino Mascardi (1590-1640), che nel trattato *Dell'arte istorica* discorreva dello stile da adottare nello scrivere di storia e di come dovessero essere inserite in essa le orazioni, le descrizioni e le sentenze, mentre nella *Congiura di Gian Luigi Fieschi* si proponeva di mettere concretamente in atto quelle sue concezioni storiografiche; dall'altra, invece, troviamo letterati che aderiscono piú complessivamente al movimento generale del secolo, come accade nel caso del cardinale Sforza Pallavicino (1607-1667), letterato e teorico della letteratura, oltre che storico e filosofo. Contro l'opera del Sarpi e su ordinazione della Curia romana, egli stese una *Storia del Concilio di Trento* (pubblicata nel 1664), fondata su un'informazione di prima mano, potendo egli attingere ad una grandissima quantità di atti e di documenti di quell'avvenimento,

scritta con stile ricercato, abilissimo nel maneggio degli strumenti retorici di una ricca cultura letteraria, perfettamente assonante con i gusti del tempo, anche se in una forma piú moderata, e tuttavia assai fredda come risultato, sia da un punto di vista artistico e letterario, sia da un punto di vista concettuale e storiografico.

Qualcosa di diverso accade, invece, nella *Istoria delle guerre civili di Francia* di Enrico Caterino Davila (1576-1631), che in quindici libri narra le vicende dei conflitti che opposero cattolici e ugonotti nel periodo che va dalla morte di Enrico II alla vittoria di Enrico IV di Francia, conflitti che aveva potuto studiare da vicino avendo soggiornato in Francia fin da fanciullo, e poi per sedici anni, prima come paggio, poi come soldato e come cortigiano. Il Davila è animato principalmente da una forte curiosità psicologica, per cui con profondità è capace di indagare nell'intimo degli uomini, metterne in luce pregi e difetti e anche gli intenti piú segreti. Ma poi egli sa anche far corrispondere pienamente quelle psicologie pazientemente e minutamente indagate alle azioni e ai fatti: sa dipanare lucidamente questi ultimi, farli emergere dall'intrico degli interessi contrastanti, delle contraddizioni, delle incertezze. E in questa direzione opera con uno stile lucido, fornito di rare facoltà di ordinamento e insieme volto a mettere in evidenza la densità drammatica di certi avvenimenti, come nella descrizione dell'eccidio della notte di San Bartolomeo (24 agosto 1572), quando i cattolici massacrarono gli ugonotti giunti in gran numero a Parigi per celebrare le nozze di Enrico di Borbone con Margherita di Valois, descrizione tanto piú rilevante in quanto lo scrittore racconta freddamente, impegnato a registrare paure e incertezze, ferocia ed eroismo, senza giudicare, lasciando parlare i fatti nella loro enormità.

Freddezza di racconto e insieme ricco senso della tensione drammatica degli avvenimenti che si trovano anche nella *Storia della guerra civile di Fiandra* del nunzio pontificio in Fiandra Guido Bentivoglio (1579-1644), dove è narrata la rivolta dell'Olanda contro Filippo II di Spagna, e, ad un livello di meno esperta letteratura, nella *Istoria delle guerre civili di questi ultimi tempi* di Maiolino Bisaccioni, anch'egli, come il Davila, soldato e avventuriero, oltre che autore di storie romanzate che ricorderemo piú avanti.

Ma non meno fertile che quello della storia fu nel Seicento il campo della trattatistica politica. Termine di partenza, e anche di confronto, fu naturalmente il Machiavelli, riprovato e spesso condannato severamente in età controriformistica per ragioni moralistiche, per aver cioè teorizzato della politica separatamente dalla morale, ma anche riassorbito e fatto circolare largamente nell'elaborazione di una meditazione che non lo poteva ignorare, anche se neppure poteva capire nella giusta direzione il suo pensiero politico e gli atteggiamenti che egli aveva assunto dinanzi alla realtà storica del suo tempo. D'altronde occorre dire che, se Machiavelli veniva sommariamente condannato, e perfino diveniva una sorta di idolo polemico contro cui scaricare tutto il male e frattanto procedere all'elaborazione di posizioni ben piú immorali (si

ricordi che è appunto la trattatistica dell'età controriformistica che formula la massima secondo la quale «il fine giustifica i mezzi», credendo di mutuarla, in parte per malizia, in parte per vera incomprendimento, dal Machiavelli, che aveva invece sostenuto la necessità della perfetta coerenza tra mezzi e fini), come quella della “ragion di stato”, che diventa un'urgenza fortissima della politica del tempo, per lui si trovano talvolta giustificazioni complicate, come accade nel Boccalini che, ironicamente, lo dichiara da condannare per aver voluto insegnare ai popoli le malizie e le violenze dei potenti.

In un modo o nell'altro (e anche nella direzione di una condanna motivata per più vere e profonde ragioni religiose talvolta) Machiavelli sta, però, alla base della grande fioritura di opere di meditazione politica che si hanno tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento. Così, già nelle varie opere che il veneziano Paolo Paruta (1540-1598) dedicò alla politica (il *Soliloquio*, sorta di confessione dei propri dubbi e interiori contrasti, i tre libri *Della perfezione della vita politica* e i *Discorsi politici*) il problema più importante è quello del rapporto tra politica e morale. Il Paruta fu personaggio di rilievo nella repubblica veneziana, ebbe importanti uffici che assolse con alto senso di responsabilità civile e morale: e la qualità dell'uomo politico egli difese contro l'ascetismo delle concezioni controriformistiche. Ma l'uomo politico deve principalmente, nel suo pensiero, essere virtuoso e perseguire strenuamente la felicità terrena dei cittadini; per questi, e non per sé, egli dovrà conservare il potere e lo stato. Un buon ordinamento civile non si può del resto dare senza la libertà regolata dalle leggi, vero dono di Dio e strumento unico della buona politica: «Chi commette il governo della città alla legge – egli scrive –, la raccomanda ad un Dio; chi lo dà in mano all'uomo, lo lascia in potere di una fiera bestia». Per questa via il Paruta cercava di conciliare la sua situazione di uomo politico impegnato nella vita civile della sua patria con le sue esigenze spirituali e religiose, che alla fine ebbero in lui il sopravvento, segno di una condizione di crisi vissuta ad un livello complesso e profondo.

Documento, invece, di come la profonda crisi vissuta dal Paruta non sia più presente in quei termini è il trattato *Della ragion di stato* di Giovanni Botero, che per più versi può essere considerato il rappresentante tipico della cultura e della disposizione morale e politica del passaggio dal Cinquecento al Seicento.

Fu egli un letterato assai colto e lasciò opere in prosa e in versi di vario argomento e natura (prediche, orazioni, trattati sull'oratoria sacra e sulla letteratura): nato a Bene, in Piemonte, nel 1544, entrò quindicenne nell'ordine dei gesuiti senza però arrivare mai a pronunciare i voti definitivi, uscendo anzi dall'ordine a 36 anni, per divenire prima familiare di Carlo Borromeo, quindi segretario del cardinale Federico Borromeo, poi agente in Francia di Carlo Emanuele I di Savoia e precettore in seguito dei principi sabaudi, e trascorrere infine gli ultimi suoi anni alla corte di Torino, dove morì nel 1617. Vita inquieta, come si vede, ma fatta di un'inquietudine non fertile,

tesa essenzialmente a convogliarsi in un ordine non intimamente regolato dalla coscienza, ma piuttosto esteriore e fragile. Questa situazione umana e storica si registra bene nel trattato citato, pubblicato nel 1589 e fondato sullo sforzo di conciliare politica e morale, sostanzialmente affermando la preminenza di questa su quella, polemizzando quindi con Machiavelli senza averlo compreso nel suo vero significato, e finendo poi con il proporre, dinanzi alla constatazione che nel mondo politico la forza prevale sulla ragione, un'immagine di principe in cui politica e morale convivano pacificamente, in cui l'onesto e l'utile non entrino in conflitto, in cui bene pubblico e bene privato coincidano. E questa immagine del principe "prudente", che sostituisce quella machiavellica del principe "virtuoso", è delineata minutamente (fino a scendere a dare consigli pratici e circostanziati al principe), ma freddamente, testimonianza che manca nel Botero, come in genere alla sua età, una forte passione politica e in fondo anche una forte passione religiosa. Il pensiero del Botero costituisce una base teorica della tendenza assolutistica dei principi del tempo, per cui non esiste differenza tra il diritto privato e il diritto pubblico; esso continuerà ad imperare generalmente fino al Settecento e oltre.

Una diversa e ben più lucida impostazione del rapporto tra politica e morale si ha invece nel Seicento in Ludovico Zuccolo di Faenza, il quale in un saggio sulla *Ragion di stato*, inserito nelle sue *Considerazioni politiche e morali sopra cento oracoli di illustri personaggi antichi* (1621), spiega come la ragion di stato, cui il principe provvede con "prudenza" e "avvedutezza", che non sono termini antitetici ma sostanzialmente analoghi in quanto il buon principe sa che la miglior avvedutezza è la prudenza, non sia di per sé né buona né cattiva e diventa l'una o l'altra cosa a seconda del governo cui si applica; nella sua sostanza essa è semplicemente «un operare conforme all'essenza o forma di quello stato che l'uomo si ha proposto di conservare o costituire». È chiaro che nello Zuccolo il problema machiavellico del rapporto tra politica e morale era avvertito in modo ben profondo: era ciò che stava a cuore riconoscere e individuare ai più, i quali però vi riuscivano scarsamente, come possono testimoniare i sette libri *Della ragion di stato* (1627) di Ludovico Settala, che cerca di sviluppare fino alle sue ultime conseguenze e non senza prolissità gli elementi fondamentali del saggio dello Zuccolo.

In un'altra direzione si muoveva il pensiero politico del secolo nel *Tacito abburattato* (1643) del genovese Anton Giulio Brignole-Sale, dove si trova un'idea della politica come acuta penetrazione dell'animo degli uomini, dei loro interessi pratici e dei loro intenti: direzione questa che parecchi scrittori del Seicento svolgevano nel contatto, e spesso nel commento, per mezzo del quale facevano riferimento agli avvenimenti politici correnti del loro tempo e ai personaggi maggiori di essi, con l'opera dello storico latino del I sec. d.C. Cornelio Tacito, acuto e cupo descrittore degli imperi da Tiberio a Domiziano. Questo interesse per Tacito diede avvio ad una vera e propria corrente di pensiero storico e politico, che prese appunto il nome di "taci-

tismo” e che, insieme a scrittori come il leccese Scipione Ammirato e al bolognese Virgilio Malvezzi, annoverò Traiano Boccalini, del quale parleremo più avanti in quanto le sue riflessioni politiche, spesso disordinate, non si possono distaccare dalle sue motivazioni letterarie. Il “tacitismo” colora di pessimismo la meditazione politica e l’osservazione storica di questi scrittori, orienta la loro ricerca verso l’intimo animo dei tiranni, ne svela l’obbrobrio e la sete di potere e di violenza sui cittadini e sulle leggi, indicando in essa l’origine stessa dei governi correnti.

Un cenno a parte merita qui la posizione, anch’essa del resto non mediocrementemente intrisa di tacitismo, del napoletano Torquato Accetto, che nella *Dissimulazione onesta* (1641) vuol dimostrare come prudenza e onestà camminino insieme. Siamo ai margini di una vera meditazione politica, in quanto le proposte dell’Accetto valgono per chiunque, insegnando che per vivere felicemente occorre essere modesti nel considerare se stessi, discreti nel valutare le cose mondane, rispettosi nei rapporti sociali. Solo così l’uomo riuscirà a sopportare le alternanze della fortuna, lo spettacolo dei malvagi e degli inetti che hanno sempre il sopravvento sui buoni e sugli esperti. E questa saggezza, fatta di gentilezza e di nobiltà d’animo, intesa a delineare un modo di vita sobrio e intenso, tutto interiore, si riflette vivamente sulla scrittura, piena e disadorna, schiva di ornamenti e informata ad una serietà morale che è abbastanza singolare in tempi di esaltazione barocca. D’altronde tale posizione non è unica e lo vedremo subito nella delineazione di un’altra grande figura morale, e tanto maggiore per il posto stesso che occupa nella storia della cultura europea, quale è quella dello scienziato, ma anche grande letterato, Galileo Galilei.

#### 4. *Galileo Galilei*

Durante il corso del Cinquecento e sulla spinta delle idee umanistico-rinascimentali di una scienza utile alla vita degli uomini (si pensi già alla fine del Quattrocento a Leonardo e alle sue ricerche tecniche volte persino a primi tentativi aeronautici) si era venuto delineando l’aspirazione ad un tipo di scienza applicabile alla tecnica e tuttavia non rinunciante alle più ardue meditazioni sulla natura e sulla sua effettiva realtà liberata dal peso delle pure ipotesi religiose e metafisiche, dalla tradizione di un pensiero puramente contemplativo e dall’autorità assoluta di teorie immutabili e sancite dalla forza della Chiesa, specie dopo il suo irrigidimento testimoniato dal rogo di Giordano Bruno e più tardi dal processo a Galileo.

Proprio Galileo fu l’uomo che realizzò nella forma più alta e grandiosa (egli fu certo la più grande personalità e il più grande scrittore del Seicento) la figura dello scienziato filosofo e tecnico, capace di promuovere una svolta decisiva del pensiero moderno fondato sulla sicurezza dell’esperienza e sulla prospettiva di una filosofia attiva, interamente umana, liberatrice delle forze

autentiche della ragione da ogni limite di autorità tradizionale, teologica ed astratta. Ed egli perciò visse un dramma personale e storico, culminato nel processo e nel confino che volle imporre il silenzio alle sue ardite conquiste scientifiche e che tuttavia non riuscì ad impedire a queste la loro affermazione e feconda diffusione, sia nella scuola sperimentale italiana da lui promossa, sia nel più largo campo della nuova scienza e del nuovo pensiero europeo.

Galileo Galilei nacque a Pisa il 15 febbraio 1564 da un'antica famiglia fiorentina di alta borghesia e di nobili tradizioni civili e culturali, ben rappresentata anche dal padre, Vincenzo, che già ricordammo come uno dei protagonisti di quella camerata dei Bardi in cui letterati e musicisti posero le basi del melodramma. Proprio nel vivace ambiente fiorentino il giovane Galileo, che nell'università di Pisa aveva studiato matematica e fisica (e aveva precocemente applicato le sue cognizioni nella celebre scoperta dell'isocronismo delle oscillazioni del pendolo), trovò – negli anni fra il 1585 e il 1589 – stimoli e incontri che vennero allargando il suo orizzonte culturale e letterario sicché egli poté insieme eseguire alcune geniali invenzioni, come quella della bilancetta idrostatica per misurare il peso specifico dei corpi, e applicare la sua rigorosa perizia matematica alla misurazione della topografia dell'*Inferno* dantesco, mirabilmente interpretato e inteso mercé la sicura padronanza linguistica di quel testo poetico. Così come il suo fervido ingegno in via di progressiva maturazione poteva – in un nuovo soggiorno dall'89 al '92 a Pisa, quando egli vi fu professore di matematica – esprimersi contemporaneamente in una più decisa prova del suo gusto estetico (le *Considerazioni al Tasso* e le *Postille all'Ariosto*, che esaltavano la superiorità di fantasia mirabile e spregiudicata, grandiosa, organica e lucida del poeta del *Furioso*), in un attacco durissimo, in versi, contro la mentalità retriva dei costumi accademici (*Contro il portar la toga*) e in un approfondimento delle sue esperienze e delle sue meditazioni scientifiche proseguite più alacramente e liberamente nel fecondissimo periodo passato a Padova come professore di matematica.

I diciotto anni padovani (dal 1592 al 1610) furono fondamentali nella vita di Galileo. Ché, se pure a Padova incontrò difficoltà economiche che lo obbligavano a disperdere parte delle sue energie in lezioni private per mantenere la compagna e i tre figli che ne ebbe, in quell'Università il grande scienziato poté godere della libertà che la repubblica veneziana assicurava ai suoi docenti, difendendoli contro la Chiesa e l'Inquisizione, trovò stimolanti amicizie come quella del Sarpi e del Sagredo, e in tale ambiente propizio poté svolgere una formidabile attività scientifica, l'elaborazione di esperienze in leggi scientifiche, come quella sulla caduta dei gravi e come la invenzione del cannocchiale o telescopio che Galileo perfezionò e potenziò rispetto a simili strumenti già in uso in Olanda e in Francia potendosene così servire per indagare il cielo stellato scoprendo i quattro satelliti di Giove, le macchie della luna, le fasi di Venere.

Così tecnica e scienza si univano genialmente e Galileo portava luce nel

misterioso mondo celeste confermando, sulla base dell'esperienza, le ipotesi del sistema copernicano e la falsità di quello tolemaico tenacemente difeso dagli scienziati tradizionalisti e dai teologi.

Perciò l'annuncio di quelle scoperte nel *Sidereus Nuncius*, pubblicato a Venezia il 12 marzo 1610, provocò un duplice e contrastante effetto. Da una parte conferì a Galileo una fama altissima e indusse il granduca Cosimo II de' Medici a offrirgli il posto di "matematico straordinario" all'Università di Pisa senza obbligo di lezioni e di "filosofo del serenissimo granduca" (e così lo scienziato poté risolvere i suoi problemi pratici con un impiego altamente retribuito e senza obblighi scolastici); dall'altra scatenò contro di lui – e in un ambiente tanto meno sicuro di quello padovano – l'accanita persecuzione dei sostenitori della cultura tradizionale e degli ordini religiosi domenicano e gesuita, che vedevano nella scoperta e nel metodo galileiano una rivoluzione non solo scientifica e culturale, ma anche una minaccia, grave di conseguenze nel campo teologico e persino disciplinare, per la Chiesa. Ciò che, infatti, veniva rotto dalle scoperte di Galileo era il principio di autorità, il monopolio della scienza e della cultura da parte della Chiesa, la concezione del sistema geocentrico tolemaico-aristotelico-tomistico che la Chiesa gelosamente difendeva anche nei suoi raccordi con il racconto biblico della creazione del mondo con la terra al centro dell'universo e l'uomo come creatura insieme privilegiata e dominata da Dio e dalla sua Chiesa.

Galileo accettò l'impari lotta con intransigenza morale e intellettuale, perché persuaso della verità sperimentata del sistema eliocentrico, perché non disposto ad ammettere la teoria della doppia verità (quella scientifica e quella religiosa) e anche perché riteneva, forse più ingenuamente, di poter dimostrare che i testi sacri non contenevano – se bene interpretati – affermazioni in vero contrasto con la verità copernicana e che la forza delle sue argomentazioni avrebbe finito per convincere i suoi avversari e per essere accolta dalla stessa Chiesa.

Invece le *lettere copernicane* con cui egli sviluppava le sue idee e le sue giustificazioni contro le accuse di eresia accrebbero la diffidenza delle gerarchie ecclesiastiche e provocarono una prima decisa condanna, nel 1615, del sistema copernicano-galileiano. E poiché – malgrado un'apparente accettazione da parte di Galileo – questi si immise di nuovo nella polemica suscitata nel 1618 dalla comparsa in cielo di tre comete e vigorosamente attaccò con il *Saggiatore* i potentissimi gesuiti (al cui ordine apparteneva il padre Grassi sostenitore, anche in quella occasione, del sistema tolemaico) e ancora più decisamente – pur nella forma apparentemente più neutrale di un dialogo a più voci e nella speranza di trarre dalla sua parte il nuovo papa, Urbano VIII, più aperto e illuminato – espone tutte le sue idee nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), egli venne convocato a Roma dal Sant'Uffizio, fu processato, riconosciuto colpevole e – cosa ancor più grave e scellerata – costretto, debole, isolato, infermo e vecchio, ad abiurare contro coscienza.

Fallita così la speranza di Galileo di far riconoscere dalla Chiesa il suo sistema e la libertà della scienza, il vecchio scienziato fu condannato alla prigione a vita e poi al confino e all'isolamento, prima a Siena nella casa dell'arcivescovo di quella città, poi a Firenze, nella sua villa di Arcetri.

In quella villa, vecchio, deluso e cieco, Galileo consumò fino all'ultimo il suo dramma (che era insieme il dramma della scienza e del libero pensiero nell'epoca della Controriforma): solo confortato dalle cure amorose della figlia suor Celeste, poi, dopo la morte di questa, ancor più indebolito dalla vecchiaia e dalle malattie, anche se (proprio perché appariva così inerme e meno pericoloso) gli fu permesso di prendere alcuni contatti con giovani scienziati della sua scuola.

Eppure, la formidabile forza morale e intellettuale del vecchio combattente per la cultura e per la scienza trovò pur modo di esercitarsi ancora nella stesura delle ultime opere (fra cui soprattutto i *Discorsi e dimostrazioni intorno a due nuove scienze*: la resistenza dei materiali e la dinamica) e nella esecuzione di esperienze scientifiche in cui fu coadiuvato da alcuni suoi scolari come il Viviani e il Torricelli. Morì l'8 gennaio 1642.

Alla base della grandezza di Galileo come scienziato e scrittore è dunque da valutare anzitutto la forza inesausta della sua personalità umana e della sua tenace volontà di battaglia per un rinnovamento profondo della cultura che – pur nelle forme a volte un po' ingenuo di inserimento in alcuni spiragli del pesante clima della cultura ufficiale e della politica della Chiesa, malgrado alcuni momenti dolorosissimi di apparente accettazione delle condanne pronunciate da quella contro di lui – non fu mai realmente piegata e sconfitta. Sicché giustamente anche nelle stesse umiliazioni subite i posteri videro il segno di un ripugnante sopruso che voleva battere e negare in Galileo la forza di una ragione progressiva ed esaltarono in lui un "martire" e un "eroe" della ragione e del libero pensiero. La sua mente lucidissima e profonda fu riscaldata da una forte passione per la verità, da una persuasione ardente nella invincibile potenza della ragione fondata sui fatti, sulle scoperte e sulle dimostrazioni scientifiche e matematiche, sul metodo sperimentale di cui egli fu il massimo e concreto assertore nell'aprirsi faticoso e drammatico del mondo moderno.

Perciò egli condusse avanti una lotta di eccezionale valore (anche perché volle darle un carattere non aristocratico e specialistico, ma divulgativo) a favore dell'autonomia della scienza che si libera da ogni pregiudizio religioso e da ogni principio di autorità, a cominciare dall'*ipse dixit*, con cui gli aristotelici del suo tempo pretendevano subordinare ogni nuova ricerca alle affermazioni indiscutibili della filosofia di Aristotele, accettata nella sua forma più immobilistica e scolastica dalla filosofia cattolica fino dal sistema medievale di san Tommaso. E se egli non giunse a delineare una vera e propria filosofia generale e si tenne saldamente sul terreno più specifico della scienza naturale (basata, più che sui libri, sulla conoscenza diretta del "libro della natura"), deve essere pur chiaro che così facendo egli profondamen-

te incideva sul nuovo corso del pensiero filosofico moderno dando nuovo valore alla ricerca faticosa della verità, alla discussione critica, al rifiuto di ogni passività rispetto alle affermazioni tradizionali, e sostenendo di fatto una intuizione meccanicistica del mondo che si oppone ad ogni concezione metafisica, fideistica, spiritualistica, e che troverà grandioso sviluppo nella filosofia sensistica e materialistica del Settecento illuministico.

A tali grandiose linee generali si ricollegano le varie scoperte e formulazioni scientifiche di Galileo: prima quelle che riguardano la meccanica, i principi della dinamica (quello di inerzia e quello delle accelerazioni proporzionali) e l'impiego di quella che più tardi sarà l'analisi infinitesimale; poi quelle astronomiche con cui Galileo rafforzò e rese definitiva la tesi copernicana del movimento della terra intorno al sole servendosi della possente arma della matematica, sia nella misurazione dei fenomeni, sia nell'esatta formulazione delle loro leggi e nella rigorosa deduzione delle conseguenze di queste a lor volta sottoposte alla verifica empirica.

Così egli offriva contributi essenziali alla scienza e insieme un metodo sperimentale valido alle stesse applicazioni tecniche e capace di sostenere la sua centrale e geniale visione di una scienza utile agli uomini, capace di servir loro nella conoscenza e nel dominio della forza della natura. Al centro di tutto è l'uomo, con le sue forze intellettuali e tecniche, con il suo rispetto della coerenza del ragionamento e dei dati dell'esperienza, con la sua lucida volontà di costruirsi una vita migliore, interpretando le leggi della natura e così meglio dominandola e sottomettendola ai propri fini e alle proprie esigenze.

Perciò il rigore dello scienziato si associa in Galileo alla passione per il rinnovamento del metodo e della cultura e al vigore polemico contro i tenaci ostacoli dell'ignoranza e della mentalità conservatrice e retrograda. E tale unione profonda di lucidità e di passione, di forza polemica, si traduce coerentemente in tutte le sue opere minori e maggiori per le quali, non a caso, ma per una scelta assai significativa, egli preferì sempre più l'uso della lingua italiana (e non di quella latina tradizionalmente adottata dagli scienziati per la sua diffusione cosmopolitica, ma specialistica), come più adatta ad una comunicazione più vasta a ceti meno dotti e accademici e non perciò meno capaci di accogliere il nuovo metodo, di applicarlo in una vasta operazione tecnica ad ogni livello, di risentirne il benefico messaggio di libertà del pensiero e di rifiuto delle vecchie concezioni della scienza e della vita.

Fra le opere maggiori spicca anzitutto il lucidissimo e vivacissimo *Saggiatore* (1623), in cui la volontà educatrice di Galileo appare più evidente, contrapponendo – nella difesa delle proprie tesi circa la natura e l'origine delle comete – due mentalità, due concezioni della natura e della scienza, due metodi e due linguaggi: da una parte, quelli dello scienziato reativo e conservatore che sostiene le vecchie tesi aristoteliche con ragionamenti capziosi e astratti, ricorrendo alle vecchie forme del sillogismo, all'autorità della

tradizione e persino alle leggende superstiziose, dall'altra, quelli del nuovo scienziato che dimostra la verità delle sue scoperte con un ragionamento coerente e organico, interamente razionale e scientifico, fondato sulla conoscenza diretta della realtà naturale.

Così la verità si afferma nel contrasto con tutto ciò che Galileo combatteva e che egli particolarmente illustra con un'inesauribile ricchezza di polemici e ironici rilievi della pedanteria ottusa, dell'erudizione caotica, della deformazione preconcepita, della boria di una falsa dottrina, con una geniale vena sorridente e superiore, con l'incisivo e fulmineo intervento dell'intelligenza nuova che di colpo distrugge fatue credenze inveterate e afferma, con aforismi spietati e ragionamenti acutissimi, la superiorità della luce balenante di un ragionamento inventivo e sperimentale rispetto al confuso e faticoso accumulo di nozioni e argomentazioni deboli e meschine:

Se il discorrere circa un problema difficile fusse come il portare pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un cavallo solo, io acconsentirei che i molti discorsi facessero più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un cavallo barbero [cioè un cavallo da corsa] solo correrà più che cento frisoni [cioè lenti cavalli da tiro e da soma].

Ma certo anche più impegnativo e maturo nello sviluppo della complessa opera galileiana di contemporanea affermazione di una nuova verità e di un nuovo metodo, e di polemica contro la scienza e la cultura tradizionalistica e retriva, appare il grandioso *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) che, sostenendo più direttamente la verità del sistema astronomico copernicano, sceglie la forma apparentemente più neutrale del dialogo a più voci e che in effetti riesce ancor meglio a far risaltare nel contrasto di voci e personaggi diversi, del loro diverso modo di ragionare e di comportarsi, la sicurezza matura del nuovo metodo e le sue implicazioni: la necessità della libertà della scienza e della cultura, il nuovo rapporto fra uomo e natura, la posizione dell'uomo nella società. La verità scaturisce – in una scena concreta e storica contemporanea – non da una posizione anticipata e precostituita, ma dal vivo attrito fra i tre personaggi (Salviati, più diretto interprete delle personali idee galileiane, Sagredo, suo sostenitore per persuasione e non per disciplina di allievo, Simplicio, rappresentante della cultura arretrata) vivi e realistici, e dal fluire libero e fertile del loro dibattito, ora teso e condotto ai nodi più centrali e drammatici del problema discusso ora alleggerito in pause più distensive e digressive, ma sempre organicamente funzionanti sia nel disegno artistico del dialogo, né monotono né dispersivo, sia nel continuo progredire del discorso.

Così il grande scienziato e il grande scrittore fanno tutt'uno e la grande prosa galileiana rivela la sua radice unitaria, la sua necessità interna e insieme la sua organica capacità di lucidità e di fantasia, la sua ricchezza di tono, di sfumature, di schiettezza priva di ogni artificio e di altissima coerenza tesa da un pensiero vigoroso e rigoroso.

Né sarà da dimenticare fra le grandi opere galileiane anche il piú tardo dialogo *Discorsi intorno a due nuove scienze* (pubblicato in Olanda nel 1638) che, attraverso la discussione degli stessi personaggi del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, illustra le due “nuove scienze” (la resistenza dei materiali e la dinamica) e, pur non parlando piú direttamente del sistema copernicano, in effetti lo difende ulteriormente, confutando definitivamente le obiezioni di carattere meccanico che i “tolemaici” facevano a quello. In quest’opera, che da un punto di vista scientifico è la piú grande di tutte, il vigore polemico cede al tono sereno e sicuro del grande scienziato che enuclea, con voce ferma e limpida, le leggi matematiche della conoscenza della natura e del suo controllo da parte dell’uomo che cosí sempre piú appare il vero protagonista della propria storia e della propria civiltà e sempre piú si dimostra libero da ogni concezione acquisita e preconcepita, da ogni subordinazione ad autorità teologiche e tradizionali. Sicché, proprio nella sua calma superiore, quest’opera, scritta nel confino di Arcetri, costituisce la piú alta risposta di Galileo alla vittoria provvisoria dei suoi potenti avversari, alle persecuzioni e all’umiliazione suprema della condanna e dell’abiura impostagli dal Sant’Uffizio. Ed insieme documenta la varietà di toni e la coerenza sostanziale del pensiero e della prosa galileiana: una prosa che può passare dai toni violenti e sarcastici a quelli dell’indagine pacata, dal gusto del particolare lucidamente individuato e descritto all’armoniosa forza di uno sguardo sintetico e grandioso sui grandi fenomeni della natura universale, e sempre mantiene una coerenza altissima nella sua fusione di calore, di sobrietà, di nitidezza analitica e sintetica che la rendono classica e moderna, lontana da ogni concessione sia agli aspetti piú ornamentali e retorici di molta prosa umanistica e rinascimentale, sia alle forme sontuose e alle piú contorte e sofistiche elucubrazioni immaginose del barocco.

Non ingannino, rispetto al barocco, certo uso di metafore del tempo che si incontrano in quella prosa, soprattutto dove Galileo sembra voler portarsi sul terreno dei suoi avversari e colpirne cosí l’immaginazione con gli stessi strumenti stilistici a quelli piú congeniali.

E del resto gli stessi scritti dedicati da Galileo a veri e propri problemi letterari ed estetici (soprattutto le *Considerazioni al Tasso* e le *Postille all’Ariosto*, già da noi ricordate) ben dimostrano come il suo gusto letterario e poetico fosse in netto dissenso con le vere preferenze e i veri ideali del gusto barocco, che riconosceva nel Tasso il proprio piú vicino maestro, laddove Galileo attacca e svaluta il grande poeta della *Gerusalemme* proprio per quella mancanza di profonda esperienza concreta e di piú libera fantasia che egli invece trovava cosí altamente associate nella grandiosità inventiva e armoniosa dell’Ariosto. Egli, certo, non comprendeva la tormentata tensione del Tasso e la necessità personale e storica del suo linguaggio “artificioso”, ma in tale incomprendimento ben si rivelava il gusto piú vero di Galileo per un’arte fortemente fantastica e alimentata di senso della realtà, per un’armonia limpida e luminosa (quella dell’Ariosto) e per un’unione profonda di libero pensiero e di libera fantasia.

E non a caso la fortuna dell'Ariosto sarà sostenuta durante il Seicento soprattutto da scrittori meno interamente barocchi e riprenderà maggior vigore proprio quando l'eredità del pensiero galileiano e della sua stessa prosa, ravvivata e rafforzata dalle nuove condizioni della cultura sperimentale e razionalistica del Settecento, sarà più fortemente ripresa e tradotta in concezioni estetiche antibarocche.

### 5. *La scuola galileiana*

Proprio come una delle linee più consistenti di continuità fra Rinascimento e civiltà settecentesca va considerata, nel campo della scienza e della prosa, l'attività e la produzione di prosa scientifica di quella scuola galileiana che ebbe il suo centro maggiore in Firenze e in Toscana, ma che non mancò di raccordi con altri centri italiani già segnati dal diretto insegnamento galileiano (il caso di Padova e Venezia) o venuti in contatto con la forte suggestione della sua riforma della scienza (il caso di Roma, dove Federico Cesi aveva dato vita, all'inizio del secolo, all'Accademia dei Lincei, intesa allo studio delle dottrine filosofiche e matematiche e a quello della filologia e della letteratura, uniti in un programma di comune costume scientifico moderno e di una cultura basata sull'esperienza e sulla sicurezza della verità razionale).

Più direttamente collegato alla viva lezione del grande maestro fu anzitutto Benedetto Castelli (Brescia 1578-1643) che, professore a Pisa e a Roma e fondatore dell'idraulica (ma studioso anche di ottica e di termologia), raggiunse nella prosa dei suoi numerosi scritti scientifici una esemplare chiarezza, limpida e cordiale, una capacità di descrizioni e analisi minute e ariose dei fenomeni indagati e insieme una forza di ragionamento che lega le descrizioni e le riconduce alle loro leggi e alla loro utilizzabilità umana.

Così come diretto scolaro galileiano fu Evangelista Torricelli (1608-1647) che, portando importanti contributi alla matematica, alla fisica, all'ottica e alle loro applicazioni tecniche (come il barometro e le opere ingegneresche ed idrauliche per la bonifica della Val di Chiana), si serve nei suoi numerosi scritti di una prosa didascalica, variamente atteggiata ora in forme più eleganti ora in forme più polemiche, ma sempre contraddistinta da una singolare lucidità razionale, da una concretezza e da una aderenza alle cose trattate che intimamente corrispondono ad uno spirito sperimentale mai appagato da affermazioni che non trovino riscontro effettivo nella realtà naturale. Sicché egli potrà serenamente sostenere che il vero scienziato deve avere il coraggio di mutare anche l'opinione più meditata, quando essa venga smentita dalla prova concreta della sua irrealizzabilità:

Se ne' ragionamenti fatti sopra l'impresa della Chiana si fosse concluso concordemente da tutti i matematici ed ingegneri del mondo che l'opra sia possibile, e poi

in effetti e realmente ella non fusse possibile, io credo che non riuscirà mai. Non basta avere la confessione, l'accordo de' periti, ma si vuole il consenso della natura stessa. Quando questo manchi, il consenso di tutti i periti della terra, ancorché persuasi e convinti sarà sempre nullo... e deve stimarsi a gloria quello che non imputerà mancamento a sé il mutarsi dell'opinione, quando nelle contese naturali si conosca d'aver preso la difesa della falsità.

A Galileo e all'opera di questi suoi scolari diretti (fra i quali dovranno almeno ancora ricordarsi Giuseppe Alfonso Borelli e Vincenzo Viviani) si rifecero più tardi nella seconda metà del secolo gli scienziati-letterati di una nuova generazione che si raccolsero inizialmente in quella Accademia del Cimento che il principe Leopoldo, fratello del granduca Ferdinando de' Medici, fondò a Firenze nel 1657 e che durò fino al 1667, e che, con un interessantissimo programma di lavoro in comune, portò ancora più avanti l'istanza dell'esattezza delle esperienze, il bisogno di rispondere alle resistenze tenaci della vecchia cultura metafisica e aristotelica più con la precisione inconfutabile di dati oggettivi, controllati pazientemente attraverso ricerche di laboratorio e di microscopio, che non con teorie e ragionamenti filosofici generali.

A questa nuova generazione, che – come vedremo poi nel primo capitolo del Settecento – portò grossi contributi alla formazione stessa di un nuovo gusto letterario antibarocco e prearcadico, appartengono (oltre al bolognese Marcello Malpighi, 1628-1694, grande medico e trattatista di problemi medici) i due maggiori scienziati-scrittori del secondo Seicento: il Redi e il Magalotti.

Francesco Redi, nato ad Arezzo nel 1626 e morto nel 1698 a Firenze, visse in questa città, medico della corte medicea e ricercatore di biologia, anatomia, e insieme attivo socio dell'Accademia della Crusca (che manteneva il culto della lingua fiorentina e l'amore, di origine rinascimentale, dei classici e dei buoni scrittori italiani) e scrittore di poesie in cui la ricerca di uno stile elegante e terso si associa ad elementi di divertimento, di bizzarria, di immagine più brillante e festosa, non privo di avvicinamenti alle forme più moderate del barocco, che trovano il loro maggiore risultato, estroso e disinvolto, nel celebre *Ditirambo di Bacco e Arianna*, esaltazione dei più energici vini italiani realizzata in un ritmo inesauribile di trovate comiche, di macchiette ridicole, di linguaggio, metri, rime, ora grottescamente claudicanti e dissonanti, ora velocissimi e incalzanti, ora freneticamente turbinosi.

Ma se l'attività poetica è prova della vivacità del gusto rediano e della sua maggiore inclinazione a forme spiritose e comiche, la più consistente base della sua fama e della sua importanza storico-letteraria è pur sempre costituita dalla sua attività di prosatore, di scienziato-scrittore che traduce nella sua prosa precisa, chiara, asciutta e duttile, nelle forme minute del suo stile – ormai assai lontano dalla grandiosa forza della prosa di Galileo – un più sottile gusto della realtà sperimentata e analizzata, un senso alacre, vi-

vacissimo, familiare, della vita umana e naturale colta con lo spirito acuto e sorridente dell'osservatore che da una parte combatte antiche e favolose credenze (come quella secondo cui il camaleonte si sarebbe nutrito d'aria, mentre il Redi dimostra con l'esperienza anatomica come il suo ventricolo sia pieno di animaletti da lui divorati) e d'altra parte si immerge, con personale piacere, fra interesse e curiosità, nella descrizione delle proprie esperienze nel loro procedere, nel loro rivelare continuamente la vera realtà delle cose sottoposte alla verifica più attenta, nel loro ribadire la verità fondamentale dell'ordine e dell'organicità della natura.

Procedimento che si ritrova sia nell'opuscolo *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* (che distruggeva la dottrina della generazione spontanea e inaugurava gli studi sul parassitismo), sia nelle *Osservazioni intorno alle vipere* e nella *Lettera sopra alcune opposizioni fatte alle osservazioni intorno alle vipere*, sia nelle *Esperienze intorno a diverse cose naturali e particolarmente a quelle che si son portate dall'India*, sia nelle *Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi*, sia in quei *Consulti medici* che più direttamente traducono i risultati della sua professione di medico in consigli sanitari di singolare acutezza ed esperta saggezza (curare le malattie nel modo più semplice e più secondando che forzando le risorse dell'organismo e della natura) e la sua mentalità arguta, bonaria, amabile e non perciò mediocre e semplicemente scettica.

Più complessa, più letterariamente squisita e culturalmente irrequieta, e sollecitata da vaste esperienze europee, appare la figura di Lorenzo Magalotti (nato a Firenze nel 1637 e morto nel 1712), la cui stessa vita è assai diversa da quella tanto più stabile e tranquilla del Redi. Dopo essere stato segretario dell'Accademia del Cimento, il Magalotti infatti viaggiò e soggiornò a lungo prima da solo, poi come accompagnatore del principe ereditario Cosimo e come suo ambasciatore speciale, quando quegli divenne granduca, in Austria, Germania, Spagna, Portogallo, Francia, Inghilterra, Olanda, Svezia, Danimarca, compiendo così una vastissima esperienza di paesi, di culture diverse, i cui risultati venne poi elaborando in personali ripensamenti, quando nel '78 la sua carriera diplomatica fu troncata ed egli si ritirò nella sua villa di Lonchio per essere poi nominato nell'89 consigliere di Stato a Firenze, dove – dopo una improvvisa decisione di farsi frate della Congregazione di San Filippo Neri a Roma, revocata, con pari precipitazione, poche settimane dopo – passò gli ultimi anni della sua vita tutti dedicati al lavoro letterario e alla corrispondenza epistolare con molti rappresentanti della nuova cultura europea. Da tale vasta esperienza culturale e da un singolare incontro fra il più preciso interesse scientifico e una irrequietezza di spirito, fra lucidità razionale e sensibilità "morbida" (con improvvisi movimenti mistici e più consistenti tendenze edonistiche ed epicuree), nacquero le opere più importanti del Magalotti: non tanto le numerose rime (che si inquadrano in un passaggio fra forme di barocco-moderato ed esigenze pre-arcadiche), quanto ancora una volta le opere in prosa: in una prosa divenuta

sempre piú sensibile e raffinata, conversevole ed elegantissima, capricciosa e pur animata da un ideale civile di cultura in progresso, affiatato con le esperienze essenziali della societ  francese e inglese e dei loro circoli scientifici e letterari piú avanzati.

A queste opere (soprattutto le *Lettere scientifiche ed erudite*, le *Lettere sopra le terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente bucheri*, le *Relazioni varie*) manca l'organicit  degli scrittori-scienziati della scuola galileiana, ma in cambio di questa esse si raccomandano per la loro incessante ricchezza di osservazioni acute, di curiosit  piú sottili, a cui corrisponde una fantasia piú mossa e un linguaggio screziato e abilissimo nel rendere con la parola le sensazioni piú delicate e fuggevoli. Non per caso l'opera piú significativa del Magalotti   appunto quella ricordata sui "buccheri" o "terre odorose", in cui il soggetto trattato offre infinite possibilit  ad una scrittura cos  sensibile e compiaciuta dei propri effetti di descrizione di odori, profumi, di sensazioni a mezzo fra sensualit  e spiritualit , quasi in uno scavo della realt  sensoriale e della stessa sensibilit  umana quale non era stato esercitato nelle prospettive piú chiaramente scientifiche e razionali degli altri scrittori scienziati. E tuttavia per dare un significato piú importante a questa direzione di indagine e di arte, e ai suoi aspetti di conversazione e di piacevole divulgazione filosofico-scientifica, sarebbe bisognato un piú deciso intervento delle nuove filosofie sensistiche e illuministiche che avranno vita solo con lo sviluppo pieno del Settecento.

## XIX.

### LA LETTERATURA NELL'ETÀ BAROCCA

#### 1. *Direzioni di gusto nel Seicento e poetiche barocche*

Se la linea maggiore, piú diffusa e destinata nei tempi successivi a caratterizzare maggiormente il secolo, fu nel Seicento quella disegnata dalla letteratura barocca, tuttavia, s'è già accennato nel primo paragrafo del capitolo precedente, essa non fu l'unica. Accanto alla elaborazione della letteratura che prende il nome dal Marino si trovano, infatti, nel Seicento altre linee di svolgimento del gusto e delle esigenze artistiche, alcune richiamantisi particolarmente alla condizione della letteratura rinascimentale e tardocinquecentesca, altre sfumanti le posizioni marinistiche in direzione moderata, altre ancora decisamente opposte al Marino e alla sua scuola. Tra queste ultime andrà annoverata la linea di quel classicismo, diverso per modelli e per esiti dal classicismo cinquecentesco, che è impersonata dal Chiabrera e da altri minori scrittori; nella direzione del barocco moderato si trovano trattatisti come Matteo Pellegrini e poeti come Carlo de' Dottori, del quale si parlerà in seguito a proposito del teatro; sulla linea di una piú complessa elaborazione di offerte tardocinquecentesche troviamo, infine, Traiano Boccalini, che abbiamo avuto occasione di nominare già nel capitolo precedente a proposito del "tacitismo".

Tacito fu, infatti, l'ispiratore piú profondo della meditazione del Boccalini sulla vita politica, ma poi anche sulla letteratura, sui modi espressivi, sulla condizione umana, sulla psicologia, sulla vita in generale. Al centro dell'attività di scrittore del Boccalini vanno pertanto collocati i suoi *Commentari sopra C. Tacito*, cui egli dedicò gran parte della vita senza peraltro riuscire a vederli pubblicati (lo furono, infatti, postumi soltanto nel 1677). Come anche Machiavelli, Tacito è per Boccalini un maestro contrastato, perché, se da una parte egli svela a tutti quali siano le arti maliziose e violente in grazia delle quali i tiranni fondano e mantengono il loro potere, dall'altra egli insegna davvero ai principi le vie per affermare l'assolutismo monarchico. Ma tra queste oscillazioni Tacito s'impone, intanto, come lo storico che ha penetrato i segreti piú intimi della mente dei potenti, colui che propone un modo di indagare nella storia ben lontano da quello che era stato di Tito Livio, l'altro grande storico romano, del I sec. a.C., che era stato il modello fondamentale e insieme la fonte inesauribile di meditazione per tutta la storiografia umanistica e rinascimentale. Con ciò l'orizzonte pessimistico delle

riflessioni di Tacito sull'uomo, sulla sua istintiva violenza, che in mano al tiranno diviene strumento continuo ed eterno di oppressione, viene assimilato dallo scrittore secentesco. Il quale applica l'angolazione prospettica, che ha trovato così ampiamente e particolareggiatamente suggerita da Tacito, alle condizioni del mondo contemporaneo, che giudica con una profonda vena di amarezza, colpito dal fatto che i più considerano, con estrema e vergognosa tranquillità di coscienza, l'astuzia, la perfidia, la forza, la violenza come strumenti normali del regno, per cui tutti i vizi che vengono condannati in un privato, l'ambizione, l'infedeltà, la falsità, la crudeltà, vengono invece esaltati come cose eccellenti nel principe.

Il conflitto tra morale e politica, del quale s'è sopra accennato, affiora così anche nel Boccacini, che condanna la ragion di stato come depravatrice degli animi e corrottrice della vita civile. Ma (e in ciò il conflitto irrisolto col quale egli leggeva e assorbiva Tacito ricompare) nello stesso tempo indaga sui vari aspetti della ragion di stato, sui procedimenti che deve seguire per attuarsi, sugli strumenti di cui dispone. E il maestro per svolgere la sua indagine è ancora una volta Tacito, il quale, d'altronde, è anche ammirato per lo stile, per la forza logica, per la chiarezza dimostrativa. Doti che, peraltro, il Boccacini possiede scarsamente: tanto che egli non riesce a coordinare la sua riflessione in un vero svolgimento, lasciandola invece fermentare in infiniti spunti, in una complessa rete di argomentazioni non preoccupate di interna coerenza, in una esplosione di osservazioni sulla realtà e di mal contenute passioni, di cui la più violenta e traboccante è l'antispannolismo. Ché, infatti, la Spagna, che domina l'Italia e nella quale la Chiesa ha trovato l'appoggio di una forza pratica per attuare la sua volontà oppressiva, è ferocemente odiata dal Boccacini, come l'autrice della decadenza italiana, della soffocazione di ogni buono e tranquillo vivere, della sopraffazione violenta della libertà. Quella libertà ch'egli trova nel suo secolo solo in Venezia, ultimo baluardo di un vivere civile che la Spagna ha cancellato dal regno d'Italia. E a Venezia egli, che era nato a Loreto nel 1556 e che, dopo gli studi a Padova e a Roma, aveva avuto vari uffici dal governo pontificio, si rifugiò negli ultimi due anni della sua vita, interrotta, non senza sospetto di pugnale spagnuolo, nel 1613.

A Venezia s'era recato nel 1612 coll'intento di pubblicare le due prime centurie dei *Ragguagli di Parnaso* (apparso appunto in quell'anno), opera singolare, nella quale, insieme ad un'esposizione dei suoi gusti letterari, delle scelte critiche degli autori della letteratura contemporanea, recente e antica, il Boccacini svolge (ovvero conferma) spesso ulteriori elementi della sua meditazione politica. Nei *Ragguagli* egli immagina di essere il "menante", cioè il cronista, dei giudizi che vengono emessi dal tribunale di Apollo sugli scrittori di ogni letteratura e di ogni età. È evidente che per questa via egli pensa di poter con tutta libertà esprimere il suo parere, il suo giudizio e il suo gusto, perfino con punte bizzarre e impertinenti, e anche con modi spesso allusivi, maliziosi, concettosi, segno di quanto la dimensione cultu-

rale piú corrente del secolo possa penetrare anche in una personalità che ha gusti e anche un ordine di problemi sostanzialmente tardocinquecenteschi.

Di alcuni aspetti di questa età egli partecipa infatti per quanto concerne la discussione su Aristotele, nella quale egli propende a credere che questi non abbia inteso fornire un insieme di regole obbligatorie per lo scrittore, ma solo dei suggerimenti desunti dagli scrittori di cui egli poteva avere conoscenza; di conseguenza rifiuta di giudicare uno scrittore, ed eventualmente condannarlo, solo perché non ha, pedantesca, seguito le regole aristoteliche. Il poeta a lui piú congeniale, anche nella libertà creativa (avendo ubbidito solo «al talento che gli aveva dato la natura ed all'ispirazione della sua serenissima Calliope»), è il Tasso, grandissimo inventore di situazioni, profondissimo scrutatore degli animi umani, acutissimo ed eloquentissimo parlatore.

Un atteggiamento intermedio tra le esigenze del Cinquecento e il prepotente affiorare del nuovo gusto barocco s'esprime nei *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti (pubblicati sotto lo pseudonimo di Udeno Nisiely), che si mostra fedele ad Aristotele, ma pronto ad accogliere eccezioni diverse, e dichiara che gli antichi furono piú ingegnosi ma i moderni sono piú sapienti. Un simile atteggiamento assume Nicola Villani che, difendendo, nell'*Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cav. Stigliani* (1630), il Marino dalle accuse rivoltegli da Tommaso Stigliani, trova tuttavia modo di condannare gli eccessi del Marino stesso e dei suoi seguaci e soprattutto la loro freddezza e prolissità. E nemico delle esagerazioni marinistiche fu Matteo Pellegrini (*Delle acutezze*, 1639), che pure accettava la concezione sostanzialmente edonistica dell'arte che era al fondo del marinismo e che del resto era comune un po' a tutti i teorici e gli scrittori del Seicento.

Ma il piú autorevole teorizzatore del gusto barocco può essere considerato Emanuele Tesauro, nato a Torino nel 1592, storico oltre che letterato, insegnante all'Accademia di Brera e precettore dei principi di Savoia-Carignano, morto nel 1675. Questi nel *Cannocchiale aristotelico* (1654) indica la profonda differenza che intercorre tra la "dimostrazione dialettica" e la "persuasione rettorica", la prima strumento del ragionamento, la seconda mezzo e obiettivo della poesia. Ciò che manca al Tesauro è una nozione della poesia come atto conoscitivo, tanto è vero che per lui il mezzo con cui il poeta deve operare è la metafora, la quale tanto piú riesce poetica quanto piú è capace di utilizzare, e prima formare, l'acutezza, «gran madre – come egli scrive – d'ogni ingegnoso concetto; chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocuzione; spirito vitale delle morte pagine; piacevolissimo condimento della civil conversazione; ultimo sfarzo dell'intelletto; vestigio della divinità nell'animo umano». È evidente che il modello e il fondamento del Tesauro nelle sue osservazioni e considerazioni sull'arte è il Marino: così nelle pagine del critico e teorico anche lo stile del poeta maestro s'impone totalmente. Questo processo di assimilazione del marinismo diviene totale col procedere del secolo e ciò si manifesta ampiamente nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (1678) di Francesco Meninni, per il quale tutta la letteratura italiana nel

suo svolgimento altro non è che un processo preparatore della perfezione del Marino, in una linea continuamente ascendente fino a quest'ultimo. Ma il Meninni era un tardo riassuntore e anche esageratore di una tendenza del gusto che non tarderà ad essere rovesciata dalle insorgenze settecentesche e già tardosecentesche di una maggior misura nella letteratura e nell'arte.

## 2. *Giambattista Marino*

Oggetto di lodi altissime e di attacchi violenti durante il Seicento (e poi variamente, ma sostanzialmente considerata in una prospettiva più cauta di poesia lontana dalla vera grandezza), l'opera poetica del Marino è certo la più significativa espressione della tendenza barocca in Italia, così come la stessa personalità e vicenda biografica di questo poeta ben rappresentano un tipo di umanità e di vita "barocca" sia per le sue smisurate ambizioni e per le sue avventurose peripezie (nel tipico mondo rissoso e opportunistico delle corti secentesche e delle loro clientele di letterati famelici di protezione e prebende), sia per la debolezza morale, il gusto spettacolare, la preferenza dell'apparire sull'essere, sia anche per la sete di avventure ed esperienze culturali e letterarie che non mancano di curiosità per il nuovo mondo scientifico, ma sempre in forma più diletteantesca che profonda, più irrequieta che ansiosa della verità e della persuasione e dell'impegno personale.

Nato a Napoli il 14 ottobre 1569, Giovan Battista Marino visse la sua prima giovinezza in quella città, capitale del vicereame spagnolo dell'Italia meridionale, fra attività letteraria, ricerche di protezioni mecenatesche, spregiudicate avventure amorose, debiti e incarceramenti che lo costrinsero, intorno al 1600, a riparare a Roma e a Ravenna (al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini), per poi passare a Torino, dove, dal 1608 al 1615, riuscì ad inserirsi, con successo, nella corte di Carlo Emanuele I, finché (dopo un'aspra polemica con un altro letterato, il Murtola, finita con un attentato contro di lui da parte di quello) egli non venne in sospetto al duca per la sua arroganza ed eccessiva confidenza, fu incarcerato e dové di nuovo cercare altre possibilità di protezione e di successo presso la corte francese a Parigi.

Qui il Marino rimase dal 1615 al 1623, onorato, protetto e lautamente pagato dalla reggente Maria de' Medici e dal re Luigi XIII, nonché accolto con grandissimo favore dai letterati francesi, che lo ammirarono come maestro di una nuova scuola poetica specie per il poema *Adone*, pubblicato nel 1623 con la entusiastica prefazione dello Chapelain. Così il Marino raggiungeva una fama e un prestigio europei e, quando, nel 1623, egli rientrò in Italia (per ragioni di salute e per il timore delle guerre religiose e civili che si stavano scatenando in Francia), anche perciò fu accolto a Roma e poi nella nativa Napoli con onori altissimi come gloria poetica della nuova letteratura italiana, anche se non mancarono violenti dissensi di alcuni letterati e le censure ecclesiastiche per le parti troppo lascive dell'*Adone*. A Napoli il

Marino morì nel marzo del 1625 con una morte religiosamente edificante e come tale molto esaltata dai contemporanei, al cui gusto religioso del resto il poeta aveva cercato di venire incontro nei suoi ultimi anni (già prima aveva scritto con assoluta indifferenza la *Dicerie sacre* in prosa), sia con un poemetto *La strage degli innocenti*, sia con le allegorie preposte ai singoli canti dell'*Adone* e dirette a dare una spiegazione simbolica di carattere filosofico-religioso ortodosso agli episodi sensuali di quel poema.

In realtà il Marino non ebbe una vera vita di sentimenti religiosi e di profonde persuasioni morali e ideali. E mentre questa mancanza lo allontana dalla pienezza della vera e grande poesia, sempre fondata su una forte vita di affetti e di idee, non si può d'altra parte avvicinarsi alla sua poesia se non proprio comprendendone l'essenziale origine sensuale (più che sentimentale) e l'essenziale versatilità letteraria, la sua disposizione al gusto e all'esaltazione descrittiva e amplificatrice delle cose nella loro sensuale apparenza, nel loro fascino visivo, pittorico, musicale, nel loro riferimento ad una sensualità sempre desta e alacre a cogliere la meraviglia dei fenomeni naturali e a destarla nei lettori servendosi delle immagini più sontuose, più avvincenti, più nuove, delle metafore e dei concetti più inusitati e inaspettati. Perciò la sua poetica, il suo bando di nuovo scrittore ben si consolida nei suoi noti versi secondo cui «è del poeta il fin la meraviglia / (parlo dell'eccellente, non del goffo) / chi non sa far stupir, vada alla striglia». Dove sarà da insistere anche sul valore della parentesi che precisa l'esigenza di una meraviglia propria del poeta "eccellente" e non "goffo": e cioè di una meraviglia elegante e raffinata, frutto di naturale sensibilità e immaginosità, ma anche di studio, di calcolo, di utilizzazione di quanto la precedente tradizione poetica può offrire sempre nella direzione del meraviglioso e dello squisito.

Sicché il poeta barocco ideale, con cui il Marino si identifica, vorrà, da una parte, superare e rompere la tradizione e i modi invecchiati e risaputi della poesia precedente, ma insieme dovrà ricavare dalla tradizione italiana classica (con chiare preferenze per poeti concettosi e ricchi di immaginosità rara e preziosa, come Ovidio o i poeti della decadenza latina o certo Petrarca più arduo e lambiccato o, più vicino, il Tasso nelle sue offerte prebarocche) situazioni, immagini, frasi, cadenze ritmiche con cui arricchire il proprio nuovo discorso poetico originale, ma anche preziosamente intessuto di echi letterari rifusi in esso.

Tale procedimento di novità ardimentosa, persino spavalda, e di letterarietà estrema (che alla fine convergono in una volontà molto chiaramente barocca di vincere la svogliatezza del pubblico più con la singolarità e l'artificio che con pensieri e sentimenti profondi e semplici) si può riscontrare anche nelle stesse lettere del Marino, interessanti a renderci, sempre in un tessuto letterario, la figura dell'uomo e dello scrittore con i suoi umori polemici, con le sue ambizioni, e d'altra parte con una riserva di arguzia e di burlesca comicità, che va pur calcolata nella sua stessa poesia e che spesso rompe felicemente il peso di un'abilità troppo costante e compiaciuta.

Ma tanto meglio gli indirizzi dell'arte mariniana si verificano nelle sue opere poetiche: la *Lira* (in tre parti: due pubblicate nel 1608, una terza nel 1614) che significativamente inquadra sonetti, canzoni e madrigali sotto la comune insegna di una poesia amorosa da contrapporre alla poesia epica e bellicosa (in cui lo stesso Marino aveva tentato un poemetto, a lungo rimasto inedito, l'*Anversa liberata*) in una direzione di pieno abbandono alla sensualità che può esaltare insieme vere e proprie situazioni amorose (il caso esemplare della canzone riportata nell'antologia *O baci avventurosi*, in cui morbide cadenze musicali e immagini voluttuose concorrono a creare un equilibrio e continuo sviluppo di sensazioni piú che di sentimenti) o scene di una natura ugualmente prediletta per le sensazioni fervide e molli che essa offre alla sensibilità del poeta. Né vi mancano vere e proprie poesie burlesche accanto a poesie che si volgono al macabro o all'illustrazione singolare e ingegnosa di aspetti abnormi o minuscoli della realtà (nani, cani, giuochi di dadi o di pallone), confermando, cosí, come sulla base della sensualità e dell'ingegnosità il Marino possa svolgere una vasta tematica di situazioni, di oggetti con cui colpire e aggredire l'attenzione e gli interessi di una società e di un pubblico piú volto alla meraviglia e alla prestigiosa abilità che ad un'arte profonda e composta.

Anche l'altra raccolta, la *Galleria* (del 1620), che descrive pitture e sculture, crea veri e propri ritratti – in una specie di gara con le arti figurative del tempo –, attinge soprattutto la sua felicità alla capacità mariniana di descrizione sensoriale di oggetti e persone, mentre negli "idilli favolosi" della *Sampogna* (pubblicata pure nel 1620) il Marino raggiunge uno dei punti piú interessanti della sua poesia nella congeniale descrizione di un mondo mitico-pastorale impreziosito da una morbida vena erotica e risolto in una capacità musicale-melodica davvero affascinante.

Ma l'opera in cui il Marino volle raccogliere tutta la somma imponente delle sue esperienze letterarie e volle tentare la gara e il superamento delle grandi opere poetiche del Cinquecento (*Orlando Furioso* e *Gerusalemme liberata*) è il poema già ricordato, l'*Adone*.

L'*Adone*, in venti canti lunghissimi in ottave (in tutto si tratta di quarantacinquemila versi), narra le vicende del mitico, bellissimo pastore di nobile stirpe, che si innamora, ricambiato, di Venere, e gode del suo amore nella beata isola di Cipro, dove, nel giardino del Piacere, passa insieme all'amata attraverso le gioie procurate dai sensi (vista, odorato, udito, gusto, tatto) e quelle dell'intelligenza e visita, con lei, il cielo della luna, regno dei mali e dei sogni, il cielo di Mercurio, regno dell'arte, il cielo di Venere, regno della bellezza.

A questo punto, percorsi tutti i gradi del piacere, il racconto passa dall'idillio voluttuoso e felice alla preparazione romanzesca e avventurosa della catastrofe che prima si complica e si amplia smisuratamente con la descrizione della realtà esteriore del mondo, da quella cosmica a quella della terra con tutte le scienze e le arti dell'uomo e la stessa vita della corte, poi si addentra in una serie di intricate vicende. Adone, perseguitato da Marte

amante di Venere, è costretto a fuggire da Cipro e a ripararsi presso la maga Falsirena che, amandolo non riamata, lo tramuta in pappagallo. Salvato poi da Mercurio e ripreso il suo aspetto umano, ritorna a Cipro e viene nominato da Venere re di Cipro. Senonché Marte aizza contro di lui un cinghiale che lo ferisce e lo uccide provocando la disperazione di Venere, la quale onorerà la sua morte con l'istituzione di giuochi funebri descritti lungamente nella fine del poema con l'inserimento in essi di un sontuoso avvenimento principesco contemporaneo: le nozze di Luigi XIII, re di Francia, e di Anna, principessa d'Austria.

La trama è complicata, ma, rispetto all'enorme lunghezza del poema, risulta in realtà esile e debole, e ben lontana sia dalla incessante creatività narrativa dell'Ariosto sia dall'organicità più solenne e scandita del Tasso. E come il Marino nel suo poema manca di una forte e necessaria struttura (perché mancava di una forte e sicura fantasia e di un'idea centrale posente), così l'unità e le ragioni vere dell'*Adone* andranno piuttosto cercate – secondo la sua “poetica”, la sua ispirazione, il gusto stesso suo e del suo tempo – in un bisogno di digressioni, di episodi, di descrizioni, collegati fra loro, più che dalla stessa trama, da un gusto di varietà e di versatilità appoggiata al motivo ispirativo del godimento sensuale e ingegnoso della realtà nelle sue apparenze labili e meravigliose, singolari e piacevoli anche quando toccano gli elementi del magico, dell'abnorme, del mostruoso. Non ingannino le allegorie già ricordate, premesse poi ai canti per superare le censure ecclesiastiche e per venire incontro alle esigenze religiose e moralistiche del tempo della controriforma e secondo le quali la stessa morte dell'affascinante Adone dovrebbe dimostrare che «smoderato piacer termina in doglia». In realtà il Marino interpretava l'animo del suo tempo nella propria tendenza a esaltare, con inesauribile ricchezza e varietà immaginosa e “mirabile”, il godimento erotico, il piacere dei sensi, la meraviglia della realtà della vita naturale e associata, screziandola e variandola in infiniti episodi e paesaggi molli e voluttuosi, in miti idillici affascinanti, e soprattutto in descrizioni (la descrizione è in certo senso la fondamentale forma poetica del barocco italiano) condotte avanti con un virtuosismo a volte esasperante, ma a volte indubbiamente alimentato da una eccezionale sensibilità e sorretto da una abilità letteraria raffinatissima. In questi casi più felici e tutt'altro che infrequenti si può misurare il singolare incanto della poesia mariniana, la sua capacità di attrarci tuttora (al di là delle lodi entusiastiche e delle stroncature radicali e senza perciò dimenticare che mai il Marino giunge alla vera e grande poesia) in un mondo favoloso e fragile, effimero, ma pur affascinante di parvenze sontuose e raffinate, di effetti pittorici e musicali che fondono in sé movimenti patetici e idillici, elementi di grazia e di melodia: e si pensi almeno (riferendosi ai brani riportati nella nostra antologia) all'elogio della rosa e, ancor meglio, alla gara fra il musico e l'usignolo, dove si esalta al massimo grado quell'abilità e capacità inventiva di immagini e suoni cui il Marino intendeva affidare le qualità più tipiche della sua nuova poesia.

Né si dimentichi il fatto che con questo tipo di poesia il Marino ben poteva pretendere al ruolo di poeta del suo tempo, bisognoso di novità e di meraviglia, e soprattutto del suo pubblico cortigiano e aristocratico, della classe dirigente secentesca, dei suoi gusti fastosi e complicati fra solennità, convenzioni moralistiche e volontà di un prestigio appoggiato anche all'ausilio di una letteratura preziosa e meravigliosa, adatta a confortare una vita e un costume di società privilegiata e avida di piaceri squisiti ed eccezionali.

### 3. *La lirica barocca*

Il Marino fu considerato un caposcuola, il maestro della lirica barocca italiana, che fu perciò tradizionalmente compresa sotto il nome generale di lirica marinistica.

Certo il Marino consolidò le aspirazioni del suo tempo in esempi fortemente suggestivi per la sontuosità e la morbidezza delle sue immagini arricchite e dilatate con l'uso coerente dei mezzi stilistici a ciò più confacenti: la metafora, l'iperbole, il "concetto" ingegnoso e "mirabile" specie nelle chiuse dei componimenti o delle loro parti, dove doveva risaltare l'effetto più inaspettato e stupefacente, la liquidità e la scorrevolezza della melodia sensuale e languida.

E certo gli stessi suoi avversari (come Tommaso Stigliani, autore del poema *Il Mondo nuovo*), anche quando volevano combatterlo alla luce di una maggiore fedeltà alla tradizione, non mancavano di mostrare nei loro componimenti aspetti di acutezza arguta e che pur riportano sempre alla centrale lezione del Marino. Tuttavia un panorama della lirica barocca più articolato e distintivo, quale qui non è dato disegnare, non potrebbe non indicare l'insufficienza della semplice formula del "marinismo" e mostrerebbe in quante sottili e diverse ramificazioni si disponga effettivamente lo sviluppo della lirica barocca durante il corso del secolo.

Basti almeno qui ricordare, nella enorme folla di rimatori del Seicento barocco (attivi in tutta Italia, ma particolarmente numerosi nel Sud, dove il barocco mostra una sua presenza come più congeniale a certe caratteristiche regionali di sfarzo immaginativo e concettistico, con una significativa minore fioritura in quella Toscana che rimaneva sostanzialmente più fedele al gusto rinascimentale più ordinato e sobrio), alcune personalità poetiche che variamente rappresentano direzioni poetiche diverse pur sulla comune base del generale gusto barocco.

Così, mentre Claudio Achillini, di Bologna (1574-1640), può essere presentato come un più fedele scolaro del Marino e un applicatore pesante e puntiglioso della tecnica della metafora rara e sorprendente fino alla bizzarria e alla stravaganza (non a caso il Manzoni citerà ironicamente l'inizio del suo famoso sonetto per Luigi XIII: «Sudate, o fuochi, a preparar metalli»), il suo conterraneo Girolamo Preti mantiene nelle sue rime qualcosa di più

antiquato e tassesco nei suoi componimenti, e altri lirici come Giovanni Sempronio (1603-1646) risolvono la lezione del Marino in forme medie, meno accese e piú facili, su di una via di tensione metaforica piú moderata e commisurata ad una affettuosità piú sincera e umana, che trova il suo rappresentante piú interessante e vivo nel napoletano Girolamo Fontanella (1612-1644), le cui poesie (come i due sonetti riportati nella nostra antologia) si raccomandano per una singolare capacità di esprimere un mondo sentimentale sincero, piú commosso e domestico, o pacatamente sognante in una nostalgia di miti classici a conforto di immagini e situazioni della comune realtà quotidiana.

Né mancano lirici che mostrano nelle forme ardite e barocche una maggiore presenza di aspirazioni morali e religiose che dà a quelle un tono piú serio e controllato, una risonanza piú profonda: sarà il caso del romano Virginio Cesarini (1595-1624) o, meglio, il caso notevolissimo del friulano Ciro di Pers (1599-1663), la cui lirica severa e pensosa si apre a temi politici e patriottici seriamente sentiti, alla commossa meditazione sulla sorte drammatica dell'Italia desolata dalla peste, dalle guerre fra i potenti stranieri, o si concentra in una riflessiva e dolorosa descrizione della «misera e vanità umana», della caducità dell'uomo rappresentata piú volte nell'immagine ossessiva e penetrante dell'orologio che scandisce l'inesorabile scorrere del tempo dell'uomo verso la morte e la fine di tutte le sue ambizioni e tentazioni mondane.

Inoltre dovrà ricordarsi che, nello sviluppo del secolo, la lirica barocca, dopo tanta congerie di tentativi poetici animati dall'incontro di sensualità e di ingegnosità chiamate a sostenere un mondo effimero e appariscente di parvenze fastose e singolari, ad esaltare gli aspetti di un morboso erotismo e di una realtà fenomenica brillante e insolita (come a colmare un sostanziale vuoto morale e ideale), si volge, e soprattutto in zona meridionale, ad una specie di ultima fiammata immaginosa e metaforica, come in un supremo sforzo di resistenza estremistica al proprio intimo declino.

Sarà il caso vistoso (ma sostanzialmente mediocre) del siciliano Giuseppe Artale (1628-1679), la cui stessa vicenda biografica di infaticabile duellatore, di guerriero avventuroso e sanguinario, ben si può ricordare come esempio di un costume piú temerario che coraggioso, piú arrogante e altero che veramente e degnamente virile, piú attento al "punto d'onore" che alla vera dignità, pronto com'è a farsi cortigianesco e servile con i potenti e con l'ordine feudale e assolutistico del tempo. E così la sua poesia, riprendendo i temi e i procedimenti piú tipici della lirica barocca italiana precedente, li esalta fino al paradosso piú insostenibile e falso: come avviene, ad esempio, in un sonetto che descrive, con minuta dilatazione di ogni particolare, la pulce che macchia il seno di una bella donna (né mancò nella lirica barocca chi cantò le immagini piú deformate della bellezza femminile – bella nana, bella gobba – o quelle piú ripugnanti di insetti popolanti la capigliatura di una signora!), o come avviene nel famosissimo sonetto su Maria Maddale-

na (la santa peccatrice, oggetto di molte variazioni della poesia e dell'arte barocca per l'offerta di scambi ibridi fra sensualità e misticismo), in cui la donna che lava i piedi del Cristo con le sue lacrime e li asciuga poi con i suoi capelli sciolti è rappresentata, nella chiusa sorprendente, attraverso l'estremistico impiego di un'antitesi metaforica:

Se il crine è un Tago e son due Soli i lumi,  
non vide mai maggior prodigio il cielo:  
bagnar co' Soli e rasciugar co' fiumi.

Ma sarà anche il caso, ben diversamente consistente, del gesuita napoletano Giacomo Lubrano (1619-1693), che porta ad un grado di incandescenza il gusto barocco delle ripetizioni, antitesi, metafore, specie in descrizioni di paesaggi contorti e lussureggianti (come quello degli orti reggiani e dei loro fantastici cedri), o squallidi e lividi (come in un sonetto sull'arsura estiva), non senza una specie di intimo rovello e assillo morale e religioso che tenta di esprimersi proprio nel tormento paradossale del giuoco stilistico e nell'estrema esaltazione immaginosa.

Estremo e fallito, se pure interessante, tentativo, ché ormai, verso la fine del secolo, altre vie si aprivano nella lirica a chi voleva riportare in poesia più severi contenuti morali e religiosi o cercava un accordo più intimo fra parole e cose, superando l'impaccio espressivo in cui si dibatteva ancora qualche rimatore, preso fra la vecchia tradizione barocca e l'urgere in lui di sentimenti e pensieri più vigorosi (come accadeva soprattutto al notevolissimo Bartolomeo Dotti, di Brescia, 1649-1713, che sia nelle sue liriche sia nelle sue satire tenta di esprimere, con linguaggio in parte ancora barocco, sentimenti schietti e movimenti di protesta contro il mondo contemporaneo, l'ipocrisia ecclesiastica, gli abusi e le prepotenze della nobiltà).

#### 4. *La lirica classicistica*

Del resto accanto allo sviluppo della lirica barocca vera e propria andrà calcolata la presenza di una lirica che, pur condividendo l'ansia di novità del barocco (dirà il Chiabrera: «trovar nuovo mondo o perire!») e certa sua generale esigenza di grandiosità e magnificenza, più si ricollega alla tradizione cinquecentesca e all'esempio dei classici latini e greci, e specie di Orazio e di Pindaro per la loro vibrata sentenziosità e il loro diverso tono stoico ed eroico.

Tale linea si appoggia soprattutto a due poeti di diversa generazione: il Chiabrera e il Testi. Gabriello Chiabrera (nato a Savona nel 1552 e morto in patria nel 1638, ma vissuto in varie città, da Roma a Mantova, a Torino, a Firenze) ha già nella sua vicenda biografica elementi che lo distinguono da uomini del barocco come il Marino: ché il Chiabrera fu pur letterato e uomo di corte, ma in un rapporto di più sicura dignità con i suoi mecenati,

meno avventuriero e meno avido di fastosa affermazione, piú legato all'idea di una letteratura encomiastica, ma desideroso di farsi diretto collaboratore di civiltà e insieme strumento di personale conforto e di dominio delle passioni. In questa direzione piú ambiziosa e alta il Chiabrera (che invano tentò la costruzione di pesanti e macchinosi poemi epici, come *La gotiade*, Firenze, l'*Amedeide*) compose le sue *Canzoni* appoggiate all'esempio di Pindaro e di Orazio e tese alla ricerca di una magniloquenza educativa ed esortatoria, non priva di sentimenti sinceri e storici, sollecitati dalla consapevolezza della decadenza italiana e dall'aspirazione ad educare nuove generazioni piú virili ed eroiche (come avviene nella canzone sul giuoco del pallone, dove l'esercizio sportivo è pindaricamente assunto come forma di educazione al valore morale ed eroico), ma certamente piú letterariamente e tecnicamente decorose e abili che poeticamente valide. Elaboratore di metri ripresi da quelli classici latini e greci, il Chiabrera fu soprattutto un letterato esperto e consapevole e come tale fu importante sostenitore di una specie di modernità e novità ottenuta per mezzo della ripresa della gloriosa tradizione classica in opposizione ai modi piú avventurosi e antitradizionalistici della lirica barocca. Ma piú, con minor pericolo di stento e fatica (quale derivava dalla sua stessa difficile operazione di innesto fra modi antichi e sentimenti moderni), il Chiabrera risulta nell'altra direzione della sua poesia, anch'essa appoggiata ad un ideale modello antico: Anacreonte, mediato e come già piú modernizzato attraverso la ripresa che ne avevano fatto nel Cinquecento i poeti francesi della *Pléiade*, conosciuti e amati dal nostro scrittore. Quest'altra direzione è volta a cantare in rapide e agili strofette (fatte di metri brevi e di giuochi musicali di rime e assonanze) belle immagini femminili, colte nel loro fascino piú labile e squisito (si pensi alla canzonetta *Riso di bella donna*), rapide vicende e situazioni erotiche, affascinanti e aggraziati spettacoli naturali.

Ne deriva una poesia fragile, e a volte un po' meccanica e saltellante, ma certo, nei suoi esiti migliori, dotata di una grazia sottile, di una tenue luminosità, di un dolce gorgheggio di suoni, assai diversa dalla sensualità piú piena e opulenta, dai modi concettosi e capziosi, della lirica barocca e corrispondente ad una piú schietta capacità del Chiabrera di aderire con una piú lieta meraviglia a momenti intatti e affascinanti della vitalità, della natura, della bellezza.

Nel suo insieme l'opera del Chiabrera può apparire piú antiquata e piú vicina ai suoi presupposti cinquecenteschi, mentre la linea di classicismo "moderno" da lui inaugurata trova una funzione ancor piú chiara di distinzione consapevole (anche se non interamente effettiva) dal barocco, ormai piú fortemente affermato e sviluppato, nella lirica di Fulvio Testi.

Questi, nato a Ferrara nel 1593, visse soprattutto a Modena, alla corte estense, come funzionario e diplomatico, e, come tale, fece vasta e amara esperienza degli intrighi e maneggi in cui, in gran parte, si svolgeva l'attività politica degli stati italiani fra il predominio spagnolo e gli interventi francesi

e il giuoco piú duttile e ambizioso del ducato di Savoia. Né mancarono a lui forti delusioni personali (nel difficile impegno di un'affermazione di se stesso e della sua funzione diplomatica), sicché sulla sua stessa morte, avvenuta nel 1646, incarcerato dal duca di Modena, sospettoso dei suoi segreti rapporti con la Francia, gravò il dubbio (peraltro assai improbabile) di un decesso non naturale.

Sicché nelle sue poesie (a parte qualche concessione a temi amorosi, dove piú possono cogliersi le vicinanze con la lirica barocca) prevalgono motivi morali e civili, derivanti dalla sua stessa esperienza reale della vita contemporanea che egli esalta e celebra nei suoi aspetti almeno velleitariamente eroici, nei tentativi dei Savoia di svincolare l'Italia dalla sua sudditanza al dominio spagnolo, che egli attacca nei suoi costumi avviliti e degenerati, nei vizi di invidia e ingiustizia delle corti, nella passività degli italiani rispetto alla gloriosa attività dell'antica epoca romana. Da qui nascono il suo gusto per la descrizione storica, il sentimento elegiaco e nostalgico per le rovine e i vestigi grandiosi della perduta potenza italiana. Con ciò non si può davvero dire che il Testi riesca vero poeta, ché domina nella sua poesia una solennità monotona e rigida, troppo ricalcata sui modelli antichi imitati, anche se il suo linguaggio non ha lo stento piú percepibile nelle canzoni eroiche del Chiabrera e il suo discorso poetico si svolge corretto e agile entro i limiti della monotonia sopra rilevata. Dei limiti e dell'interesse di tale poesia può essere del resto bastevole esempio la celebre canzone al Ronchi, riportata nell'antologia, che poté colpire, non a caso, il Leopardi della giovanile canzone all'Italia, e lo indusse a riprenderne immagini austere e pietose, come quella dell'Italia che piange, divenuta serva da regina qual era nei tempi romani.

Immagini e toni che comunque, ripeto, si distaccano assai fortemente da quelli consueti alla lirica barocca, come il classicismo testiano si diversifica dalle posizioni di modernità ad ogni costo di quella lirica.

##### 5. *Il poema eroico ed eroicomico*

Fra le aspirazioni piú ambiziose e irrealizzabili (data la scarsa forza di pensiero e di sentimento e la tendenza irresistibile alle digressioni e allo sviluppo eccessivo dei particolari descrittivi e spettacolari) dell'epoca barocca è da sottolineare quella della ripresa del poema eroico, che si appoggia spesso sul grande modello della *Gerusalemme liberata* e accomuna in prospettive assai simili sia personalità piú ostili al nuovo modello dell'*Adone* (già ricordammo lo Stigliani che affidò la sua fama ad un poema, *Il mondo nuovo*, inteso a glorificare l'impresa di Cristoforo Colombo; e qui potremmo ricordare il genovese Antonio Cebà con il suo lungo e complicato poema *La reina Ester*, piú interessante per un particolare intreccio di motivi politici e di analisi psicologica dei personaggi), sia personalità chiaramente passate attraverso

l'esperienza concettistica barocca, ma volte a recuperare nel poema epico una grandiosità piú strutturata e organica. Come è soprattutto il caso di Girolamo Graziani (marchigiano, 1604-1675) che nel suo poema, *Il conquistato di Granata*, tentò, non senza qualche risonanza poetica piú energica e patetica, di associare fra di loro una vicenda guerresca e religiosa (la guerra fra spagnoli cristiani e arabi maomettani culminata nella conquista della città di Granata da parte di Ferdinando il cattolico) con episodi romanzeschi e amorosi, rispondendo cosí al gusto di un pubblico avido di avvenimenti grandiosi e di una stretta e ambigua fusione fra sensualità erotica, devozione controriformistica, altera profilazione di personaggi complicati da un orgoglioso desiderio di gloria e soprattutto di fama e di una morbida e sin morbosa sensibilità.

Ma se la tendenza al poema eroico è da ascrivere alle aspirazioni piú velleitarie del secolo, piú fruttuosa letterariamente e piú significativa per altri aspetti di un'epoca piú complicata che profondamente complessa è la diffusa tendenza al poema eroicomico che mescolando elementi epici e comici spezza la rigidità solenne del poema eroico (ed eroico-religioso) e ne costituisce una specie di parodia che permette libero sfogo al fondo di bizzarria, di irrisione, di divertimento, vivo nell'animo secentesco sotto la veste piú sontuosa delle velleitarie aspirazioni grandiose.

Tanto che questa tendenza finisce per costituire uno dei "generi" piú caratteristici del Seicento, una delle sue creazioni piú particolari e nuove, anche se naturalmente non manca di riferimenti ai precedenti della tradizione, rappresentati da poemi come il *Morgante* del Pulci.

Numerosissimi sono i poemi eroicomici sin dall'inizio del secolo: dallo *Scherno degli Dei* di Francesco Bracciolini – che è del 1618 e ridicolizza non solo gli Dei della mitologia e le loro avventure, discordie, reciproche beffe, ma anche il falso eroismo e il linguaggio iperbolico del tempo – fino a quelli piú tardi di G.B. Lalli (la *Moscheide*) o dei letterati e artisti toscani come Lorenzo Lippi (il *Malmantile racquistato*) o come Bartolomeo Corsini (il *Torrachione desolato*) o come Federico Nomi (*Il catorcio d'Anghiari*) in cui sempre piú prevale un gusto giocoso, beffardo, grottesco che pone in ridicolo argomenti falsamente epici (per lo piú piccole guerre paesane fra guerrieri contadini, gaglioffi e paurosi) e ne trae spunto per novelle burlesche, bizzarre, e soprattutto per un dotto e scherzoso giuoco letterario linguistico, per effetti comici di modi di dire e "riboboli" del gergo contadinesco e villereccio toscano adatti a rendere (e a volte si tratta, come nel Lippi, di letterati-pittori, attenti al colore e alla macchietta) la varietà e la deformazione burlesca della realtà piú quotidiana.

Al centro e al culmine di questa linea letteraria si dovrà porre, per importanza e impegno critico e rappresentativo, il piú famoso poema eroicomico del Seicento: la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni.

Questi, nato a Modena nel 1565 e ivi morto nel 1635, accompagnò la sua attività letteraria con una notevole carriera di diplomatico e di segretario

di potenti (fu fra l'altro per qualche anno in Spagna al seguito del cardinale Ascanio Colonna e, più a lungo, a Roma, al servizio del cardinale Maurizio di Savoia e del cardinale Ludovisi, e ancora a Torino, segretario di Carlo Emanuele I) e così poté confortare con una vasta e diretta esperienza la sua passione politica, incerta e astratta nel suo desiderio di mantenere l'ordine degli antichi stati italiani e la superiorità e i privilegi dell'aristocrazia, fondandoli su di una strategia nazionale antispagnola (con riferimento chiaro alla politica di Carlo Emanuele di Savoia), ma sincera e capace di tradursi in forza di eloquenza pungente e a volte commossa, come avviene soprattutto nelle due *Filippiche* (diffuse nel 1614-1615 anonime, ma ormai certamente a lui attribuibili) contro l'esoso dominio spagnolo in Italia, privo di prospettive che non fossero quelle di uno sfruttamento economico vorace e interamente indifferente alla sorte delle popolazioni oppresse.

Lo spirito polemico del Tassoni si applica anche al campo della letteratura combattendo con ardore e vivacità, spinti fino al paradosso (ma spesso più vistosi che profondi e minati da un certo fondo di pedanteria), sia il vecchio petrarchismo, sia il classicismo, sia le regole e concezioni estetiche aristoteliche alla luce della sua idea di una superiorità dei moderni sugli antichi, che si riconnette, nella sua particolare configurazione meno accesa barocca, alla volontà innovatrice e rivoluzionaria (con tutti i limiti di velleità già più volte sottolineati) del Seicento: posizioni aggressive e irrequiete che possono cogliersi sia nella raccolta *Pensieri diversi* (miscellanea disordinata di pensieri su problemi letterari e su problemi politici, morali, scientifici), sia nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, in cui il Tassoni assale più che il grande poeta trecentesco i suoi seguaci e imitatori pedissequi (le "zucche secche" su cui tanto ironizza e riversa i suoi bizzarri paradossi), sia ancora negli arguti libelli con i quali egli difese il suo antipetrarchismo come soprattutto nella *Tenda rossa*.

Ma il capolavoro del suo spirito polemico e comico-grottesco è costituito appunto da quel poema, *La secchia rapita* (scritto dal 1614 al 1618 e pubblicato nel 1622), che in dodici canti narra, mescolandole insieme, l'antica guerra municipale fra i guelfi bolognesi e i ghibellini di Modena, quando a Fossalta (nel 1249) fu fatto prigioniero dai primi Enzo, re di Sardegna e figlio di Federico II di Svevia, e quella precedente, fra le due città, quando i modenesi vinsero i loro avversari e riportarono come trofeo la secchia di legno di un pozzo bolognese, gelosamente conservata nella torre Mirandolina. Questa piccola contesa locale determina una vasta rete di alleanze di guelfi e di ghibellini contrapposti, rete che voleva adombrare (nelle intenzioni del poeta) la situazione italiana ed europea scossa da grandi contese politiche e militari particolareggiate ironicamente nella guerra accanita (nel 1613) per la conquista di alcuni borghi e colline di castagni fra la repubblica di Lucca e il ducato di Modena.

Chiaro è, dunque, l'intento parodistico circa la vanità di grandi contese per miseri oggetti (nel presente la terricciuola sterile contesa fra Lucca e

Modena con lo scatenarsi di reazioni a catena fra gli stati italiani ed europei: nel passato la misera secchia di legno) e chiara la volontà letteraria del Tassoni di ricavare dalla meschina e ingarbugliata vicenda quella mescolanza di “grave” e di “burlesco” che egli esplicitamente dichiarava di voler ottenere nel suo poema.

Per ottenere ciò il Tassoni riversò nel poema tutto il suo spirito polemico e paradossale, l'antipatia per gli spagnoli, per la Chiesa, per i suoi tempi avviliti e antieroici, per i suoi concittadini modenesi, per i suoi piú diretti avversari, come quell'Alessandro Brusantini modenese che egli raffigura sotto le vesti del conte di Culagna, prototipo dello spaccone, vile e goffo, la cui comica vicenda spicca nel poema per notevole vigoria di caricatura e di parodia, specie quando il conte di Culagna, innamorato della vergine-guerriera Renoppia (cui dedica serenate in goffo stile barocco-petrarchista e in linguaggio toscaneggiante), sfida a duello Titta (amante della moglie, che il conte vorrebbe tradire ed eliminare, e rappresentante di un'umanità plebea odiata dall'aristocratico Tassoni) e sviene per la paura di essere stato ferito, per poi finir vittima comica di un potente purgante con cui egli pensava di avvelenare la moglie.

A tutte queste povere e comiche vicende si mescolano personaggi storici ed eroici, che pure il Tassoni vagheggia con una certa nostalgia aristocratica e cavalleresca in contrasto con il presente vile e volgare, si mescolano (in questa bizzarra contaminazione di tempi e di mondi diversi) perfino gli stessi Dei della mitologia, nella cui rappresentazione degradata e deformante (Diana fa il bucato come una lavandaia popolana, Giunone sta a lavarsi i capelli, le Parche fanno il pane e Sileno è intento ad annacquare il vino ai servitori come un maggiordomo del tempo) il poeta volle parodiare gli antichi poemi classici, dimostrarne l'assurdità, ricavarne pretesti polemici (Giove e gli dei minori a concilio sono atteggiati come il papa e i cardinali di un moderno concistoro), e insieme trarne comicità di scene e situazioni briose e vivaci capovolgendo – con effetti a volte assai notevoli – i toni alti e solenni in toni realistici e burleschi e in freschi quadretti di vita quotidiana dipinti alla brava, con pennellate rapide, frettolose, ma dense.

E il suo linguaggio (nutrito di ricordi della poesia quattro-cinquecentesca dal Burchiello al Berni) asseconda, nelle zone migliori e nelle caricature e vignette piú sciolte ed efficaci (ché molta parte del poema è prolissa e noiosa), l'intento vario e complicato del Tassoni, mescolando parole eleganti e solenni con significati assai meno nobili e con parole plebee e realistiche adibite a concetti falsamente grandiosi, e servendosi abilmente, nel giro dell'ottava, di un rapido cambiamento di tono, che sulla chiusa di due versi finali fa scattare il burlesco e il comico.

Né mancano nel poema del Tassoni passi di poesia amorosa e sensuale (come l'idillio degli amori di Endimione e della Luna) che si inseriscono nella varietà dei toni della *Secchia rapita* e che tuttavia non possono certo spostare il centro di interesse di quella (la felicità di caricatura e di bozzetto comico-realistico) e vincere i limiti di disorganicità, di prolissità e, a volte,

di pedanteria che contraddistinguono la poesia tassoniana nel suo livello di poesia minore e frammentaria.

## 6. *Poesia giocosa e satirica*

Gli elementi comici e satirici presenti nel poema del Tassoni si espandono in maniera piú diretta in veri e propri “generi” di poesia giocosa e di poesia satirica che si precisano nel Seicento come controcopia degli aspetti piú grandiosi e persino macabri di un secolo che si compiaceva insieme di toni sontuosi e a volte tetri (con al fondo il sapore amaro della morte e della caducità sotto le apparenze piú sontuosamente vitali ed esuberanti) e di toni burleschi fra un riso aperto e baldanzoso e un piú acre divertimento aggressivo e critico nei confronti nel costume del tempo e dei vizi umani in quello piú evidenti e da quello piú condizionati.

Si tratta di linee e “generi” in genere piú interessanti come documento letterario di un'epoca che non come prodotti poetici. Sí che basterà avervi accennato, ricordandone i rappresentanti piú notevoli. Per la poesia satirica saranno Lodovico Adimari, Antonio Abati, il vivacissimo e acuto Pier Salvetti (fiorentino, 1609-1652), il serio e sobrio Jacopo Soldani e soprattutto Salvator Rosa, nato a Napoli nel 1615 e vissuto fra Roma e Firenze fino al 1673, noto come pittore di battaglie e di paesaggi, ma certo assai vivo anche in ambito letterario per le sue *Satire* aggressive e spregiudicate, rivolte a colpire l'ipocrisia (uno dei vizi eterni dell'uomo, ma tanto piú accentuati in epoche di servitù e di conformismo come fu il Seicento italiano sotto l'oppressione degli Spagnoli, della Chiesa controriformistica, della nobiltà feudale e assai spesso “donrodrighesca”), il bigottismo, il falso punto di onore cavalleresco, la iattanza militaresca, l'adulazione dei letterati intesi a «imbalsamar il fango e gli stivali», la pittura e la poesia contemporanea false e rovinate dalle convenzioni e dal metaforismo strampalato («le metafore il sole han consumato») e insensibili di fronte alla sorte della nazione decaduta e misera sotto l'orpello delle vuote frasi («nazione di gran fumo e poco arrostato»), o di fronte a gesta disperate ed eroiche come la rivolta di Masaniello che, povero e inerme, aveva saputo, seppure per poco tempo, opporsi ai potenti e, sollevando violentemente gli oppressi affamati e laceri, aveva potuto imporre giustizia e leggi piú umane.

Per la poesia giocosa saranno alcuni bizzarri e complicati barocchi che cercano (come il Leporeo e il Melosio) un burlesco fatto di giuochi di doppio senso, di mescolanze bizzarre di parole italiane e latine o di metri difficili e pieni di bisticci accentuati dall'uso raro di rime e “quantità” di origine classica. O saranno alcuni toscani (la Toscana è certo il centro piú vivo di tali tendenze e vedremo poi come essa a fine secolo sapesse stringere varie istanze non barocche o di barocco moderato in direzione del nuovo gusto arcadico-settecentesco) che, come già il ricordato Redi con il suo *Ditirambo*,

si abbandonano ad un divertimento linguistico e letterario, che spesso assapora e insieme ironizza la parlata contadinesca toscana (sulla vecchia via del Magnifico della *Nencia*) e la situazione di un idillio rusticano, di cui sono documenti piú notevoli il *Lamento di Cecco da Varlungo* di Francesco Baldovini o le commedie prolisse e linguaiole (in cui sulla rappresentazione di un mondo vario e popolare predomina il gusto della ricerca di parole e modi di dire popolari) di Michelangelo Buonarroti il giovane: la *Tancia* (favola comica rusticale) e la *Fiera* (che in cinque commedie di cinque atti ciascuna descrive i tipi, i discorsi, i litigi, gli incidenti di un mercato).

### 7. Poesia e prosa dialettale e il Basile

Attraverso questo tipo di letteratura toscana, costruita con l'uso del gergo fiorentino cittadino e contadinesco, possiamo avvicinarci a quel settore della letteratura secentesca che cerca di tradurre piú coerentemente elementi e toni comici e satirici nel dialetto, considerato a ciò particolarmente adatto per la sua radice di popolarità e per la sua schiettezza realistica, anche se – sia ben chiaro – sempre si tratta di scrittori tutt'altro che incolti, e anzi esperti e spesso attivi anche in lingua italiana, ma ricorrenti alla lingua dialettale come ad un mezzo linguistico piú libero e meno convenzionale, piú ricco di risorse realistiche, e dunque per una scelta assai importante, come avverrà poi nel caso di grandi poeti dialettali come, nel primo Ottocento, il Porta e il Belli. E che tale letteratura dialettale abbia la sua prima maggiore diffusione nel Seicento prova come in alcune zone di quel secolo, per altri versi cosí ambiguo e falso, fermentassero germi di vera novità, legati ad una vitalità assai fertile, specie al livello della vita popolare, vibrante di propria forza immaginosa e realistica sotto la scorza della letteratura ufficiale e cortigiana.

Né certo la difesa del dialetto locale e della sua dignità letteraria è priva di significato nella vita del Seicento: piú livellata anche linguisticamente nelle sue zone piú ufficiali e auliche, piú policentrica e varia nella realtà cittadina e popolare.

Notevoli in tal senso sono (a parte autori che, come il milanese Maggi, saranno da noi ricordati nell'epoca di passaggio dall'ultimo Seicento al Settecento, vero preludio allo stesso Settecento e dunque esaminabili piú giustamente nella sezione settecentesca del nostro manuale) scrittori in dialetto bolognese, come Giulio Cesare Croce con le sue opere in prosa *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* e *Le piacevoli e ridicole semplicità di Bertoldino* (1608), giocosa narrazione beffarda e burlesca della nota storia dell'arguto e saggio villano (e della sua moglie Marcolfa e del suo figlio Bertoldino), o scrittori in dialetto romanesco, come Giuseppe Berneri col suo poema eroicomico *Meo Patacca* (1695), esaltazione del popolano smargiasso e prepotente, ma intimamente buono, che va, con molti suoi seguaci, a guerreggiare contro i turchi e celebra la vittoria con feste spettacolose e brutali.

Ma piú compatta appare la letteratura dialettale napoletana, che si avvale delle risorse di un'autentica e ricca vita popolare cittadina e di un dialetto particolarmente immaginoso e realistico, esuberante e teatrale.

A Napoli cosí furono attivi numerosi scrittori efficaci, come l'anonimo autore di un componimento parodistico sotto il nome di Fidenzio Sgrutendio, Giulio Cesare Cortese con i suoi gustosi e umoristici poemetti (la *Vaiasseida*, che narra le vicende, i costumi, gli amori, i problemi delle donne di servizio napoletane, il *Micco Passaro*, rappresentazione di un bravaccio napoletano, il *Viaggio di Parnaso*, pieno di racconti e fiabe popolari), Pompeo Sarnelli, autore della *Posilecheata*, raccolta di cinque fiabe inquadrare nel racconto di una gita a Posillipo.

Tra essi spicca, come personalità artistica ben diversamente potente, Giambattista Basile, il maggiore scrittore della letteratura dialettale del Seicento e, in generale, uno dei maggiori scrittori del secolo.

Il Basile, nato a Napoli, di famiglia borghese, nel 1565, ebbe una vita complessa di letterato, uomo di corte (protetto dal duca di Mantova) e avventuriero, giungendo al titolo di conte e ad alte cariche di governo. Anche nella sua vita piú specifica di letterato la sua carriera si svolge sotto i segni della moda del tempo: seguace e ammiratore del Marino in liriche e idilli (e d'altra parte dotto commentatore delle rime cinquecentesche del Bembo, del Caro e di Galeazzo di Tarsia), il Basile svolse un'attività poetica assai vasta in cui l'uso dell'italiano e quello del dialetto napoletano vengono esercitati contemporaneamente in un rapporto di scambio, il cui risultato migliore si ha nelle opere dialettali. Queste (le *Muse napoletane* e il *Pentamerone*) si avvalgono, infatti, dell'esperienza e perizia letteraria e tecnica acquisita nell'attività in italiano e il dialetto si afferma in esse come strumento di alta letteratura, non tanto popolare quanto popolareggiante, e cioè una letteratura che attinge alle risorse del mondo e della lingua popolare, ma senza ingenuità e rozzezza, bensí anzi con il controllo di una mano di artista colto e sicuro.

Cosí il Basile meglio che nelle *Muse napoletane* (nove egloghe satiriche e realistiche che variamente vogliono esaltare valori poetici e gentili di fronte al mondo comune e volgare) raggiunge la sua poesia piú alta nel *Pentamerone* (o *Cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*), opera mista di poesia e di prosa: le poesie (quattro egloghe, una nell'intervallo fra ogni "giornata") tendono, con forza piú cupa e pessimistica, a smascherare i vizi e gli inganni della vita sociale e a sostenere il valore della virtù e del saggio uso della fortuna. La prosa si divide fra una trama fiabesca generale e cinquanta favole in essa inserite e che riprendono i loro argomenti dal mondo folcloristico e popolare, sottolineandone l'incantevole ingenuità e la grazia poetica, e ricavandone toni che variano fra la malinconia, la gentilezza, l'umanità e patetismo degli stessi esseri magici (come le fate), la stravaganza e persino un'allucinata e irrealistica deformazione grottesca di oggetti e fatti comuni.

Ne nasce un mondo estremamente ricco ed estroso, umoristico e vario

di tinte e di suoni, dominato dalla superiore intelligenza e umanità dello scrittore che gode, con piena simpatia, di quelle vicende fanciullesche e popolari, così fresche, autentiche, schiette, e ne illumina, con la sua arte consumata ed espertissima, i vari aspetti, ne verifica la fondamentale umanità, ne esalta il fascino fiabesco e meraviglioso con un linguaggio arguto e denso, sfaccettato in mille immagini e metafore che lo decorano e lo rappresentano insieme con alta efficacia.

Sicché dal *Pentamerone* emergono insieme quel mondo popolaresco fresco e meraviglioso, con tutti i suoi sogni e la sua realtà umana, con il trapasso continuo fra realtà quotidiana e magico incanto, e l'animo dell'artista con la sua tensione morale, il suo sdegno per l'ingiustizia, il suo amore per i miseri e per la loro vita confortata da sogni e fantasticherie, la sua forte tendenza di saggezza pessimistica e il suo compenso superiore nella scoperta del meraviglioso e del magico celato nelle favolette e nei loro personaggi (Cenerentola, o il gatto con gli stivali o il gatto mammone, il topo, il grillo, la formica) ripresi dalla fresca tradizione popolare.



## TEATRO E PROSA NEL SEICENTO

1. *Il teatro*

Vasta e varia è la vita teatrale anche nel Seicento italiano, benché essa non raggiunga certo (in forza dei limiti più volte notati della civiltà e della società secentesca italiana) gli esiti poetici altissimi cui il teatro secentesco perviene in paesi tanto più ricchi di forte vitalità storica: il grande teatro shakespeariano in Inghilterra, quello di Corneille e di Racine in Francia, quello di Calderón de la Barca e di Lope de Vega in Spagna, che, d'altra parte, tanto debbono all'esperienza teatrale italiana cinquecentesca e alla stessa novellistica italiana, come dicemmo a suo tempo.

In Italia, nel Seicento, si espande e continua l'attività professionale e originale dei grandi attori e mimi della commedia dell'arte, che sempre più s'affermano con le loro compagnie nei teatri europei, mentre insieme continua lo sviluppo del melodramma o dramma per musica avvantaggiato dal moltiplicarsi di musicisti, di scenografi che assecondano il gusto spettacolare del secolo in accordo con i librettisti, che sempre più tendono ad offrire trame macchinose, complicate di toni eroici, comici, burleschi, disposte soprattutto a sollecitare gli effetti prevalenti della musica e della scenografia sacrificando la organicità e l'importanza del libretto e dell'opera letteraria, fino a quel grado minimo di una poesia resa serva della musica e della scenografia che alla fine del secolo provocherà le più dure accuse contro il melodramma stesso.

La ricerca dello spettacolare teatrale può considerarsi del resto una delle caratteristiche generali del gusto barocco, che anche in poesia tendeva alla spettacolarità delle situazioni e dello stesso linguaggio. Ma accanto alla commedia dell'arte e al melodramma (o al dramma pastorale in cui si continuava la tradizione dell'*Aminta* del Tasso e del *Pastor fido* del Guarini e che, con maggior morbidezza e ingegnosità, trovò la maggiore realizzazione, mediocre, ma non priva di interesse, nella *Fili in Sciro* di Guidubaldo Bonarelli) non mancò nel Seicento italiano l'aspirazione alla vera e propria tragedia. E se nella maggior parte dei casi anch'essa venne investita dagli aspetti più vistosi del gusto del secolo (ben presenti in opere complicate e spettacolari come quelle del Cicognini o dell'Andreini, famoso per il suo *Adamo*, spettacolo ambizioso di biblica ed edificante religiosità), due scrittori di teatro seppero pur elevarsi a vera altezza tragica e fondere teatro e poesia in forme tanto più intime e schiettamente poetiche.

Si tratta di due scrittori, il Della Valle e il Dottori, che solo in tempi recenti sono stati riscoperti dalla critica (da Benedetto Croce anzitutto) e giustamente sottratti alle condanne globali di un secolo considerato troppo sbrigativamente tutto incapace di poesia.

Certo anch'essi non saranno da porre accanto a un Shakespeare, a un Racine, a un Lope de Vega, ma l'autenticità della loro poesia è indiscutibile e indiscutibile è la significativa via per cui dall'esercizio della letteratura giunsero al teatro trasfondendo in esso il succo migliore della loro formazione letteraria e culturale, variamente utilizzando moduli e toni barocchi per una poesia che di molto supera – per intensa intimità e forza sentimentale e poetica – la comune misura della poesia barocca.

## 2. *Federico Della Valle*

Federico Della Valle, nato intorno al 1560 ad Asti, visse alla corte di Torino come amministratore della cavalleria della duchessa Caterina, per poi passare, alla morte di quella, nel 1597, a Milano dove rimase fino alla morte (1628), al servizio del viceré spagnolo della Lombardia.

La sua esperienza di uomo di corte, confinato in incarichi modesti e sproporzionati rispetto alle sue capacità, confortò in lui la formazione di un fondo gravemente pessimistico sulla situazione umana e storica, mentre ideali controriformistici e ben secenteschi (il tema della regalità di origine divina, il tema della nobiltà del servizio dei potenti, alterato dalla invidia e dagli altri vizi della vita di corte, ma non contraddetto da tutto ciò nella sua positività, il tema religioso cattolico) si configuravano nella sua meditazione in forme alte e severe, confortate da una profonda severità morale e religiosa, tanto superiore al semplice conformismo di tanta parte del costume del secolo, e forse più collegata alla moralità e religiosità di fine Cinquecento, come la sua poesia risente di esperienze tassesche e prebarocche.

Perciò quando – al di là di primi esercizi encomiastici e della debole tragedia pastorale *Adelonda di Frigia* – il Della Valle scrisse la sua prima vera tragedia, *La reina di Scozia* (stesa in una prima redazione col titolo di *Maria la reina* e poi rifatta, con lungo lavoro, fino alla stesura definitiva del 1628), egli poté immettere nella rappresentazione drammatica della morte sul patibolo di Maria Stuarda (avvenuta nel 1587) una profonda carica di sentimenti e meditazioni sulla malvagia vita di corte, sulle limitate possibilità di una politica prudente, accorta, ma onesta, sul tragico destino umano. Questa del destino umano è certo la nota più fonda e cupa nella gamma di toni drammatico-elegiaci della tragedia (la dolcezza del ricordo, il tono tenero ed alto del lamento e commento, fra ammirazione e pietà, del coro di cameriere e di personaggi minori della vicenda della protagonista) e ad essa tutta l'opera guida nel suo sviluppo poco complesso e poco dinamico, ma intimamente tragico, nella scansione di momenti essenziali della cupa

vicenda che – sempre nello sfondo squallido e ossessivo del carcere – aiuta lo svolgersi del personaggio centrale e dominante: quello della regina che dalla sua iniziale e dignitosa rassegnazione alla morte, destinatale dalla fortunata rivale, Elisabetta d’Inghilterra, si lascia prendere dalla speranza di una liberazione per ragioni politiche e insieme dal ricordo struggente di anni liberi e felici, per poi troncarsi eroicamente e santamente (Maria è alta incarnazione degli ideali regali-religiosi del poeta) ogni lusinga di vita, quando Elisabetta le offre salvezza purché essa favorisca la conversione degli scozzesi dal cattolicesimo alla religione anglicana e l’educazione in questa del proprio figlio Giacomo. Sicché Maria sarà definitivamente condannata al taglio della testa ed essa apparirà nel salire al patibolo – attraverso il racconto che ne fa un maggiordomo – eroica e santa, dignitosa e gentile, fiera e umanissima in una regalità accentuata dall’orrore della descrizione del suo capo troncato, quale è fatta dal compianto funebre di una fedele cameriera.

Tutta la tragedia ha l’andamento di un grandioso compianto, che drammaticamente (e con uno sviluppo assai lineare, ma non privo, ripeto, di momenti e svolte drammatiche) risale dalla tremenda vicenda quasi contemporanea ad un senso più profondo della sorte umana, squallida e dolorosa quanto più eroico e alto ne è il rappresentante individuale, e d’altra parte illuminata dalla prova suprema del sacrificio con cui l’uomo più alto celebra la sua dignità, la sua superiorità di fronte alla ferocia degli utilitaristi spietati, la sua accettazione consapevole di un destino religiosamente giustificato nelle imperscrutabili intenzioni della divinità.

Non mancano nel fermo e alto linguaggio di questa tragedia moduli di tipo barocco, metafore e antitesi, usati con sobrietà e funzione di intensificazione delle note solenni od orride della vicenda. Ma certo più mossa, intrecciata nei personaggi o negli avvenimenti, più arricchita di moduli di tipo barocco (pur nella sostanziale linearità di fondo della poesia dellavalliana) appare la seconda tragedia: *l’Ester*, ancora inquadrata in una corte (quella del re assiro, Assuero, nemico e sterminatore del popolo ebreo, ma indotto a pietà per gli israeliti superstiti dalla moglie ebrea, Ester, e da questa indotto persino a colpire con la sua collera regale lo scellerato consigliere Aman). Ancora una volta il grande motivo della miseria umana campeggia nella tragedia dellavalliana, si arricchisce di una meditazione, profondamente poetica, sull’incertezza di ogni avvenire, dell’incompatibile amore fra signori e sudditi, sulla pietà che è dovuta persino ai malvagi, esposti anch’essi alla stessa sorte di sventura.

Se *l’Ester* rappresenta un nuovo momento della poesia dellavalliana (in cui la maggiore complicatezza di vicende e personaggi permette un maggiore movimento e uno scavo riflessivo e psicologico più vasto dell’uomo nella varietà delle sue incarnazioni individuali), il suo momento più alto e veramente complesso è rappresentato dalla terza e ultima tragedia, *Judit*, potente di toni, di risonanze poetiche, di chiaroscuri vigorosi sin nelle prospettive sceniche della notte e del giorno, del campo buio degli asse-

dianti e nella luminosità della città di Betalia da cui parte l'assalto vittorioso degli ebrei.

In questa tragedia il Della Valle concentrò ed espresse (con un linguaggio più risentito e immaginoso, ma mai falso e inutile) i suoi motivi storico-personali più approfonditi: lo sdegno per la corte (e per i cortigiani vili e intriganti) come essa si configurava nella decadenza secentesca, l'antipatia per la forza prepotente e ingiusta, la pietà (veramente singolare nel tempo) per la misera vita dei soldati, vittime di disegni politici che non li riguardano, la più generale intuizione dell'urto fra potere e subalterni costretti a seguirne e a soffrirne la logica implacabile e stolta, e d'altra parte – sempre sul fondo del suo pessimismo circa la sorte degli uomini – il vigoroso sentimento della giustizia di Dio e della volontà eroica di chi se ne fa interprete e mezzo, anche quando è costretto (come la virtuosa Judit, costretta a divenire seduttrice di Oloferne per poterlo uccidere e favorire la vittoria del popolo ebreo) a ricorrere ad arti che ripugnano alla sua coscienza.

Ne risulta un'opera forte e corrusca, in cui si insinuano motivi erotici e sensuali sia nella descrizione della seducente bellezza dell'eroina, sia in quella del desiderio che per lei prova il barbarico e grandioso Oloferne, come vi si realizzano toni beffardi e crudeli e toni grotteschi sempre funzionali all'organica complessità della tragedia.

### 3. *Carlo de' Dottori*

L'altro poeta tragico che illustra con sicura forza e intimità poetica il teatro secentesco italiano è Carlo de' Dottori, il quale opera nel pieno del secolo e tanto meglio indica le possibilità che la mano sicura di un poeta esperto e ispirato poteva ricavare dalle stesse tendenze stilistiche barocche subordinate ad una ispirazione e direzione tanto più chiara e sincera di quella della poesia barocca di tipo marinistico.

Nato di famiglia nobile a Padova nel 1618, dopo vicende giovanili letterarie e civili legate alla vita della sua città (fra l'altro fu incarcerato per tre mesi, accusato di aver scritto un libello contro alcune dame padovane), cercò e ottenne protezioni illustri (soprattutto quella del coltissimo cardinale Leopoldo de' Medici), passando però gran parte della sua vita nella città natale dove, rattristato da malattie e sventure domestiche, morì nel 1680.

Dalla sua esperienza vitale e sociale il Dottori ricavò un crescente e profondo odio per la violenza della classe nobiliare (cui pure egli apparteneva), per il suo punto d'onore, per l'uso "infame" dei bravi nelle loro vendette e un ben diverso senso del vero eroismo morale, che trovava una specie d'accordo fra l'alta virtù classica e la sublime capacità di sacrificio altruistico del cristianesimo. E tali alti motivi alimentano gli elementi più energicamente satirici presenti in poemetti scherzosi ed eroicomici come l'*Asino* (1652) e si associano, in quello, con motivi amorosi di rara ed eletta gentilezza, espressa

in un linguaggio semplice e casto (soprattutto nel passo riportato nell'antologia: la morte dell'eroica e pietosa Desmanina), per poi trovare – al culmine di una lunga attività letteraria composta anche di poemetti erotici di tipo marinistico come la *Galatea* e di odi piene di solenne e sincero entusiasmo eroico – la loro più compatta espressione poetica in una tragedia che, con quelle del Della Valle, rappresenta il frutto più maturo e importante del teatro secentesco.

Si tratta dell'*Aristodemo*, steso già nel 1654 e poi rielaborato assiduamente nel 1657. In questa tragedia il Dottori dà poetica e organica vita ad un complesso mondo di peripezie e di personaggi, che gli permette di approfondire il senso intimo di quelle vicende e la vita interiore dei personaggi, tutti vivi e attivi nello svolgersi del dramma che li coinvolge e li individua particolarmente.

Al centro spicca la dolce, eroica e severa gentilezza femminile di Merope, vittima necessaria e volontaria (secondo l'antico mito seguito dal poeta) di un sacrificio imposto da un rito orrendo, in espiazione delle colpe della città, Messene, e della scellerata sete di potere del padre, Aristodemo, che si servirà della morte di Merope e di quella dell'altra figlia, a lui come tale inizialmente sconosciuta, Arena, per affermare la sua autorità regale, nonché di quella di Policare, fidanzato di Merope e lapidato dalla folla come sacrilego nel suo vano tentativo di sottrarre l'amata al sacrificio.

La tragedia vive così nel rilievo possente e gentile della vera protagonista, Merope, che nel suo dialogo con l'amato Policare, o negli stessi versi lapidari che descrivono la sua morte per mano del padre in una compostezza classica e perfetta, rivela la profonda umanità del Dottori, il suo dolore pietoso per la sua eccelsa creatura, la sua simpatia per i caratteri eroici e quasi cristiani di essa, che vuol morire "sola ed innocente" e riparare così all'errore della fortuna con una morte bramata quale alta celebrazione della propria virtù e del proprio generoso altruismo. E d'altra parte la tragedia vive nell'intreccio di personaggi, tutti (persino Aristodemo, che nel finale avvertirà finalmente l'orrore dei suoi delitti e l'inferno dei rimorsi) interiorizzati in uno scavo sicuro, misurato, lirico della loro umanità: il gentile e generoso Policare, la tredipa e dolente madre di Merope, Amfia, e gli altri personaggi minori, mai inutili e inerti in un'opera che si caratterizza anzitutto per una sua lirica e intensa tenerezza, per una sua viva e dolente umanità («piango le cose umanamente amate», dirà Policare di fronte alla decisione di sacrificio dell'amata). E a questa alta temperie sentimentale (arricchita da tante vibrante sentenze sull'orrore del potere, dell'ambizione, dello spirito di vendetta, come su tanti finissimi rilievi della tragica sorte degli uomini) ben corrisponde una costruzione tesa e chiara, un linguaggio che sa schiarire classicamente, senza disperderne la forza, le forme epigrammatiche, concettose, metaforiche del barocco, indicando quali possibilità poetiche avrebbero potuto ricavarsi anche dal linguaggio barocco, se esso fosse stato usato da veri e sostanziosi poeti, ricchi di umanità e di sincere risorse morali.

E se è vero che la storia non si fa con i “se”, di tali possibilità rimangono pur prova concreta opere appunto come l'*Aristodemo*.

#### 4. *La prosa barocca: il romanzo e la novella*

Ingente è nel Seicento la produzione di romanzi, secondo una naturale diffusione di questo tipo di narrazione “lunga” e complicata di avventure, intrighi amorosi e politici, di sviluppi psicologici, di descrizioni di quel costume cavalleresco che corrisponde al rinnovato amore, da parte della società feudale secentesca, per personaggi e vicende di eccezione, di eroismo altero e aristocratico, di morbide e ambigue situazioni erotiche e sensuali. In altri paesi europei il romanzo (nuova creazione letteraria che sostituiva i poemi cavallereschi dei secoli precedenti e usava la prosa come più adatta al racconto e alla delineazione psicologica più puntuale) raggiunse veri e propri capolavori di varia intonazione, o più chiaramente cavallereschi come la *Principessa di Clèves* di madame de La Fayette in Francia, o più popolari e realistici-satirici come i romanzi picareschi in Spagna (per non dire del grandissimo *Don Chisciotte* del Cervantes), o più fortemente rappresentativi di crisi storiche e nazionali, come il *Simplicissimus* del Grimmelshausen in Germania.

Ma in Italia al numero e all'interesse documentario dei moltissimi romanzi (che documentariamente rappresentano tanti aspetti di un secolo avido del romanzesco come evasione piacevole nel regno dell'immaginazione e come sublimazione del proprio costume o come discettazione moralistica su una vasta casistica di situazioni singolari ed eccitanti) non corrisponde un adeguato valore artistico, una vera capacità di forte e organica struttura narrativa, una ispirazione compatta e coerente. Sí che nessuno dei numerosi romanzieri, che nel corso del secolo alimentarono l'immaginazione di un vasto pubblico di lettori, si sottrae veramente ad un giudizio di prolissità, di complicatezza, di disordine, di sciatteria stilistica, e il loro stesso interesse storico, politico e religioso non riesce mai a condensarsi in problemi centrali e capaci di sorreggere le macchinose e dispersive costruzioni narrative.

Ciò vale per quel Giovanni Ambrosio Marini, di Genova, il cui maggiore romanzo, *Il Calloandro fedele*, ebbe fama e traduzioni in tutta Europa per l'incontro di elementi eroici e galanti così congeniale al gusto barocco e che tuttavia si avvolge in tale complicazione e moltiplicazione di elementi e personaggi da risultare come una sorta di labirinto più meccanico e ingegnoso che veramente e poeticamente libero e vario.

Né certo maggiore consenso può darsi ai numerosi romanzieri (specie attivi nell'ambiente veneto) che cercano di inserire nelle vicende epico-cavalleresche il riflesso di loro esperienze e meditazioni storiche e morali: il caso di Giovan Francesco Loredano, o di Giovan Francesco Biondi, o di Pace Pasini (la cui *Historia del cavalier perduto* ha fatto pensare ad una sua

maggiore e soggettiva presenza, in verità assai discutibile, fra le letture di romanzi barocchi con cui il grande Manzoni accompagnò la preparazione dei *Promessi Sposi*), o di Maiolino Bisaccioni già ricordato come storico (con i suoi interessi di cronaca romanzata di vicende e intrighi politici del tempo, magari nella lontana Russia, come avviene nel suo *Demetrio Moscovita*), o dei due Manzini, del Morandi, del Mancini, del Moroni con i loro romanzi narrativi edificanti nel preciso indirizzo della religione controriformistica (ma poi – e si pensi al *Principe santo* del Moroni – così moralmente e religiosamente ambigui nell'accarezzamento di storie erotiche persino incestuose, di tentazioni sensuali, di peccati, oggetto poi di conversioni e di untuose condanne), o di quello stesso Girolamo Brusoni che porta notevoli diversità nel campo della narrativa, con i suoi tardi romanzi più arditamente libertini, certo assai interessanti per la maggiore spregiudicatezza con cui affrontano la vita amorosa nei suoi diritti di contro alle remore moralistiche, religiose e sociali, ed anche per uno stile che si è andato facendo più agile e velocemente analitico.

Non molto aggiungono (escludendone naturalmente le fiabesche novelle dialettali del Basile già a parte considerato) al panorama vasto, ma, ripeto, artisticamente debole, della narrativa secentesca le raccolte di novelle, che, anzi, nel loro insieme appaiono anche più fiacche dei romanzi, anche se – entro i tentativi di rinnovamento tipici del Seicento – esse possono rappresentare (siano i novellieri del ricordato Bisaccioni, o quelli del genovese Anton Giulio Brignole-Sale, o del veneziano Giovanni Sagredo) una rottura degli schemi della novellistica boccaccesca e cinquecentesca, opponendo a quella più una certa frammentaria acutezza brillante di descrizione di momenti isolati e di battute argute e ingegnose (entro cornici più volte ad una conversazione spiritosa e “geniale”) che non una vera nuova struttura.

##### 5. *La prosa d'arte e i viaggiatori del Seicento*

Sulla scia dei tentativi di prosa romanzesca e brillante che si sono rapidamente passati in rassegna nel paragrafo precedente si muovono altri scrittori di prose, che non perdono mai di vista, o raramente e per eccezioni, la prospettiva dell'acutezza, o semplicemente perseguita nelle forme espressive, o più concretamente collegata ad un contenuto più o meno precisato. Più particolarmente si potrà dire che, come nella poesia barocca vanno registrate varie posizioni e sfumature a seconda del grado con cui si aderisce da parte dei singoli poeti alle proposte mariniane teorizzate in seguito dal Tesauro, così nella prosa si possono rintracciare diverse tendenze più o meno accentuatamente barocche. Anche se regolate su di un diverso dominio e una diversa pratica dell'acutezza e della metafora, tutte appaiono tuttavia fondate su uno slancio di immagini bizzarre, usufruenti di un lessico ricco e sovrabbondante, ora dotto ora proprio della lingua parlata, tessute su di

una sintassi complessa e preziosa. Si dovrà poi constatare che la prosa segue cronologicamente alla poesia barocca nel corso del secolo, prolungandosi fino alle zone estreme di esso anche nelle sue forme più tipiche ed esagerate.

Il maggiore rappresentante della prosa barocca, nel quale veramente questa può essere detta "prosa d'arte" per la preziosità, la ricercatezza e anche la dottrina con cui viene elaborata, è Daniello Bartoli, nato a Ferrara nel 1608, entrato a quindici anni nell'ordine dei gesuiti, nel quale occupò presto un posto eminente per dottrina, riservato quindi, dopo una prima esperienza di predicatore in missioni svolte in Italia e dopo un naufragio capitatogli, con rischio della vita, mentr'era di ritorno dalla Sicilia, a mettere a frutto le sue indubbie qualità di scrittore inventivo ed esuberante. Ritiratosi nel Collegio gesuitico di Roma, vi visse a lungo appartato e dedito alla composizione delle sue moltissime opere, prima di tutto quella che costituì il suo compito ufficiale affidatogli dalla compagnia, la *Storia della compagnia di Gesù* cioè. A Roma morì nel 1685.

La *Storia della compagnia di Gesù* occupò molti anni della vita del Bartoli; nel 1650 uscì la *Vita e istituto di Sant'Ignazio*; seguirono le narrazioni delle missioni gesuitiche nei paesi più diversi, fino a quando apparve nel 1673 la storia delle missioni gesuitiche in Italia. Occupando tanto spazio di tempo, accade naturalmente che l'opera sia tutt'altro che omogenea; essa è anzi assai disuguale, ora più piatta e stanca, ora più rilevata ed efficace, soprattutto là dove le doti di descrittore del Bartoli possono esercitarsi su una materia più ricca, varia e mobile, accendersi nella visione di paesaggi inconsueti ed esotici, farsi arguta e concettosa nella presentazione di usanze e costumi di popoli lontani come anche nella delineazione dei casi spesso eccezionali e del carattere di singoli personaggi. Ma se la *Storia della compagnia* è, per la vastità della struttura (il Bartoli utilizzava nello stendere la storia delle missioni le relazioni dei padri missionari, riscrivendole in forme nuove) e per il continuato impegno dello scrittore, l'opera forse più largamente caratteristica delle attitudini e dei gusti letterari dello scrittore, va anche detto che è in altre opere, di minor respiro ma di più coerente organicità, che vanno cercati i risultati più notevoli che il Bartoli può offrire. Se, infatti, nella *Storia* la nota unificante restava alla fine il grandioso e il magnifico, la tensione verso la meraviglia, che è la dimensione più autentica di tutta l'attività scrittoria del Bartoli, si articola in queste altre opere in un esercizio più minuto di particolari, sia nella descrizione di aspetti o di fenomeni naturali o di oggetti o di animali, sia anche nel gusto sentenzioso, nella delineazione di un ideale di vita intenso e saggio, nella riflessione morale, magari mediocre, ma svolta in un orizzonte sereno e sicuro, riflesso certo di una complessa educazione spirituale.

Tale innanzi tutto *L'uomo di lettere corretto ed emendato* (1654), dove il Bartoli manifesta le sue convinzioni artistiche, fondate su una concezione estetica sostanzialmente pedagogica, che programmaticamente rifiuta l'acutezza e la concettosità barocche anche se poi, in effetti, in quello stesso rifiuto egli s'esprime con una sovrabbondanza, con un gusto di antitesi e di

ingegnosità che bene rivela quanto ciò ch'egli rifiuta sia condizione della sua stessa esperienza. E non meno che in questo trattato di retorica la sua vera tendenza alla fastosità, preziosità, giuoco arguto, si trova nell'*Uomo al punto* (1657), una sorta di invito agli uomini a regolare la vita nella prospettiva della morte e soprattutto a riflettere sul momento del trapasso, e nella *Ricreazione del savio* (1659), che è una fervida esaltazione delle bellezze della natura, opera di Dio, esaltazione concretata, per mezzo di un'efficace forza di osservazione, nel disegno armonico della natura, nella intensità dei colori, nel sentimento della ricchezza infinita del creato.

La sua abilità di scrittura, insieme all'ingegnosità fertile di paralleli, di suggestioni, di trovate vere e proprie, trova sfogo anche in altre opere di natura linguistica e grammaticale, come *Il torto e il diritto del Non si può* (1655), o di argomento morale, come *La geografia trasportata al morale* (1664) e *I simboli trasportati al morale* (1667), nelle quali il Bartoli s'esercita con molta abbondanza nel giuoco di trovare in ogni cosa un significato morale, o ancora di interesse scientifico, come *Del suono, dei tremori armonici e dell'udito* (1679) e *Del ghiaccio e della coagulazione* (1681), dove non è la verità scientifica della materia ad interessare lo scrittore, ma piuttosto l'occasione di ammirare e di descrivere complesse e straordinarie apparenze della natura.

Se il Bartoli in un'abile scrittura concettosa realizzava l'immagine di un mondo di per sé meraviglioso, altri scrittori si affidarono completamente ad un esercizio scrittorio basato sul compiacimento per l'abilissimo maneggio delle forme espressive. Tali sono le prediche, le opere devote e le storie romanzate (*La vergine parigina, L'eroina intrepida*) del frate genovese Francesco Fulvio Frugoni, che dà interamente la misura di sé nell'opera in sette tomi, o "latrati", del *Cane di Diogene*, sorta di congestionata satira dei vizi contemporanei, distesa in una prosa ricercata, allusiva, erudita, artificiosa e metaforica.

Su una via diversa cercò un suo ideale di stile, nel quale accettava l'acutezza e la concettosità, schivando però ogni sovrabbondanza, in una dimensione più seria e fine, modellata sull'esempio di Seneca (tanto da costituire l'esempio più notevole del "senecismo" secentesco, che si colloca accanto al "tacitismo" del quale già s'è parlato), il bolognese Virgilio Malvezzi (1595-1654), che passò dai giovanili *Discorsi sopra Tacito* (1622) alla composizione di storie romanzate (*Romolo*, 1629; *Tarquinio il Superbo*, 1634; *Coriolano e Alcibiade*, 1648), destinate ad incontrare il favore del pubblico secentesco, e ad opere di storia contemporanea (*Successi principali della monarchia di Spagna nell'anno 1639*), nelle quali egli tentava una prosa vivace ed espressiva, sobria e sentenziosa, molto ammirata dal Gracián e dal Quevedo e che molto influì su una certa cultura spagnola del Seicento. In Ispagna, infatti, il Malvezzi ebbe larga notorietà, anche per essere stato prima soldato poi ambasciatore al servizio del re di Spagna.

A queste tendenze, che, per varie che siano, s'ordinano tuttavia in una prospettiva sostanzialmente e solidamente barocca, non mancarono però gli

oppositori. Uno di questi fu il gesuita romano Paolo Segneri (1624-1694), che nelle prediche (*Panegirici*, 1664; *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, 1694) e nelle prose spirituali di vario argomento (*Cristiano istruito*, 1686; *Incredulo senza scusa*, 1690) si richiama ad uno stile piú energico e ad una maggior consistenza di contenuti morali, rifiutando il giuoco d'intelligenza tutto formale dei maggiori prosatori del secolo.

Come si è visto, la "prosa d'arte" secentesca è esercitata soprattutto nel campo religioso e devoto; dove ben si capisce come non sia la religione ad avere la maggiore importanza, ma piuttosto la volontà di persuadere attraverso le forme piú esasperate del secentismo e le seduzioni piú materiali. Devozione e sensualismo camminano di pari passo, e in perfetto accordo. Ed è anche a questa prosa, oltre che alla poesia barocca, che il secolo che sopravviene cerca con ogni sforzo di opporsi, cercando semmai nel Seicento dei punti di appoggio sostanziali di una maggiore sobrietà, di una diversa serietà morale e intellettuale, nella linea insomma galileiana. Alla quale, del resto, possono avvicinarsi, anche se soprattutto esteriormente, alcuni dei compilatori, assai numerosi nel secolo, di relazioni di viaggi.

Operano costoro sostanzialmente su due linee, una animata da un interesse del viaggio per se stesso, l'altra da una destinazione edificante: nel primo caso si tratta di cronache di "turisti", nel secondo di missionari. Tra le due linee si trova appunto una posizione piú singolare, che è quella di chi, viaggiando, non trascura di osservare fenomeni naturali, semplici paesaggi, luoghi e configurazioni geografiche con uno spirito che, magari un po' superficialmente, partecipa dell'attitudine del secolo alla ricerca o all'esame scientifico. Ciò che sostanzialmente scompare nell'attività di questi scrittori è quell'interesse concreto, che al principio del secolo aveva ancora animato Francesco Carletti, per gli aspetti commerciali dei paesi che si visitano, per le ricchezze da raccogliere e commerciare, per la possibilità di intavolare buone relazioni d'affari con popoli lontani. Invece troviamo per esempio in un Pietro Della Valle (1586-1652), autore di una relazione di *Viaggi in Turchia, Persia e Medio Oriente*, una curiosità epidermica per i luoghi visitati, per le situazioni politiche incontrate, per le costumanze sociali e religiose, che vengono giudicate di solito in un confronto tra la civiltà occidentale, la migliore possibile nel giudizio del viaggiatore, che è stato definito appunto un "turista" (anche se magari egli va arzigogolando impossibili alleanze politiche tra popoli diversi), e le civiltà indigene. Nella *Istoria delle guerre civili di Polonia* di Michele Bianchi, che visitò, tra il 1648 e il '57, molti paesi dell'Europa orientale, affiora un prevalente interesse sociale e dalla costituzione delle società egli deriva conclusioni abbastanza improvvisate sul carattere delle popolazioni visitate. E tra questi "turisti" e "diplomatici" nomineremo Bernardo Bironi e Carlo Ranzo. Un riaffiorare di curiosità per i problemi economici, per i vantaggi pratici che possono derivare da terre lontane si può registrare piú tardi nel *Giro del mondo* (1699) di Francesco Gemelli-Careri, animato da una mentalità in parte già nuova.

Quello che dicevamo circa una presenza di disposizioni di tipo galileiano si può incontrare nell'opera *Viaggio settentrionale* di Francesco Negri (1623-1698), che visitò i paesi scandinavi e vi osservò molte cose minutamente e con interesse vagamente scientifico. Al di là di questa linea si trovano i molti missionari che uniscono spesso un vivo interesse di scoperta di popolazioni selvagge con l'intento dichiarato di far capire come il buon selvaggio sia suscettibile di ricevere facilmente e con buona disposizione il verbo cristiano. Tale è Francesco Bressani, che viaggiò nel Canada e descrisse le popolazioni indiane d'America con verità e franchezza, se non con doti coloristiche e rappresentative. Fra i viaggiatori "missionari", estensori di varie relazioni, si ricordano Cristoforo Borri, che nel 1615 fu in Cocincina, Giovanni Battista Bonelli, che raggiunse le Indie, il Tonchino e Macao, Arcangelo Lamberti, che fu missionario in Georgia e in Migrelia, regione a sud del Caucaso, tra il 1630 e il '49, Giovanni Francesco Romano, che intorno alla metà del secolo fu in Africa, nella regione del Congo, come anche Giovanni Antonio Cavazzi e Fortunato Almandini, autori di una *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba e Angola* (1687).



## IL VICO E LA NUOVA ERUDIZIONE E STORIOGRAFIA

1. *La vita del Vico*

Tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, di cui vedremo poi meglio i caratteri fondamentali di distacco dalla civiltà barocca e di lento inizio della nostra moderna civiltà (che poi troverà ancor più decisivi motivi di novità e di appoggio al crescere di profonde esigenze di libertà, di socialità, di critico atteggiamento antidogmatico nella pienezza dell'illuminismo e nelle premesse del romanticismo), spicca la formidabile personalità di Gian Battista Vico, non così solitaria e inspiegabile nel contesto del suo tempo come è spesso apparsa a molti studiosi moderni, ma certo tanto superiore per genialità e ricchezza di idee, di intuizioni, di fermenti anticipatori, rispetto alla sua epoca e agli altri suoi stessi maggiori rappresentanti.

Il Vico, nato a Napoli il 23 giugno 1668 da Antonio, poverissimo libraio, e da Candida Masullo, anch'essa popolana e povera, ebbe un'infanzia e un'adolescenza difficili sia per la sua gracile salute (a sette anni una caduta gli aveva offeso la testa e procurato una lunga e gravissima malattia), sia per la sua povertà, sia per la sua natura indocile e per il suo ingegno esigentissimo che lo portarono a interrompere più volte gli studi regolari e a crearsi (anche quando fu iscritto ai corsi universitari di legge) una propria cultura di genialissimo autodidatta, accresciuta nei nove anni passati nella solitudine del castello di Vatolla, dove fu precettore dei figli del proprietario del castello ed ebbe a sua disposizione una ricca biblioteca. Ritornato a Napoli nel 1695, minato dalla tisi, nella povera casa del padre, seguì con eroica tenacia i suoi studi personali (dalla letteratura antica e moderna al diritto, alla filosofia, alla storia, alla scienza) entrando in fecondo contatto con i circoli culturali e letterari napoletani aperti alle nuove istanze antibarocche e alle nuove correnti filosofiche e scientifiche europee.

Nel 1699, mentre si sposava con Teresa Caterina Destito, da cui avrà ben otto figli, ottenne la cattedra di eloquenza nell'Università di Napoli, ma fu costretto dall'esiguo stipendio e dall'accrescersi dei pesi familiari a impartire lezioni private e ad intercalare alle grandi opere personali, che veniva componendo in mezzo a tante difficoltà e a nuove malattie, scritti commissionati da principi e potenti da cui sperava protezione e aiuto per passare alla meglio retribuita cattedra di diritto romano (che invece fu vinta da un altro e mediocre concorrente), finché nel 1732 la protezione del cappellano

maggiore dell'Università gli procurò il raddoppio dello stipendio e la carica di storiografo regio con un ulteriore stipendio.

Ma anche i suoi ultimi anni – malgrado questi miglioramenti economici e queste poche soddisfazioni, così sproporzionate al senso stesso che il Vico aveva della propria grandezza – furono amari e dolorosi, aggravati da un crescente decadimento fisico e da liti familiari con la vedova del suo primo figlio, che resero il suo carattere più chiuso, acre e ombroso, e tormentarono l'estrema sua fatica di revisione del suo capolavoro, la *Scienza Nuova*, che tuttavia, con la ricchezza delle sue scoperte di nuove idee e di un nuovo metodo filosofico-storico, rasserenò il suo animo e sostenne quella sua ferma e serena gratitudine alla provvidenza per avergli permesso di ritrovare la nuova scienza della storia umana, che tante volte egli espresse prima della sua morte, avvenuta nella notte fra il 22 e il 23 gennaio del 1744, sia in alcune sue tarde lettere, sia nell'epilogo solenne della sua *Autobiografia*.

## 2. Le prime opere

Proprio con la sua imponente e severa *Autobiografia* (composta nel 1725 a cinquantasette anni) il Vico ci aiuta a meglio comprendere, in pagine ricchissime di umanità, il senso profondo della sua vita, così povera di avvenimenti, così umiliata e rattristata dalle avversità e così intimamente tesa e riscattata dal fervore di un'altissima, eroica vita intellettuale, di cui l'autobiografo sottolineò l'autonomia e l'organica coerenza interna di sviluppo fino alle posizioni supreme della *Scienza Nuova*, anche se a volte finì per attenuare eccessivamente i suoi importanti contatti con il fecondo mondo culturale napoletano, rinnovato da aspre e profonde discussioni filosofiche e scientifiche con i rappresentanti della cultura tradizionale e settecentesca e con i poteri ecclesiastici.

E certo, anche se non si può parlare di una vera crisi giovanile del Vico, par chiaro che negli anni giovanili il grande pensatore fu attratto dallo studio della medicina e della fisica e da quelle teorie filosofiche meccaniche, epicuree o cartesiane che negli anni della sua gioventù erano sostenute dai rinnovatori della cultura napoletana e che più tardi egli combatterà non senza aver dato prova (appunto nella sua gioventù) di un disperato pessimismo di tipo lucreziano in una dolente e cupa canzone, *Affetti di un disperato*, notevolissima per vigore espressivo e documento anche di una forma letteraria, pregnante e assai diversa dalla più affabile e aggraziata eleganza che trionferà con l'*Arcadia*, ma pur influenzata dalle nuove esigenze antibarocche vive nell'ambiente letterario e culturale napoletano.

Ma se queste precisazioni sulla sua formazione giovanile riconducono alla constatazione di una genesi più complessa e meno solitaria e rettilinea del suo pensiero rispetto alla interpretazione datane dal Vico nell'*Autobiografia*,

ciò non toglie che nelle prime opere vichiane della maturità si affacci già un pensiero eccezionalmente originale. Il quale vien superando le istanze razionalistiche-cartesiane così diffuse nel tempo (e così importanti nelle stesse ragioni più generali della cultura e della letteratura dell'epoca arcadico-razionalistica) e, nella ripresa dell'eredità classica e rinascimentale italiana e della grande lezione di Bacone, tende alla discussione sulla possibile fondazione di una scienza universale e di un nuovo metodo negli studi, con una crescente carica di originalità personale, a mano a mano che si passa dalle *Orazioni inaugurali* (tenute all'Università fra il 1699 e il 1706) al *De nostri temporis studiorum ratione* (o metodo degli studi del nostro tempo), che afferma contro il rigido metodo deduttivo-razionalistico di Cartesio l'impossibilità di un unico metodo, valido così per le scienze della natura come per la scienza e la conoscenza dell'uomo, del suo animo, della sua storia civile, dei suoi costumi, delle sue arti, fra cui preminente l'eloquenza, e così vien precisando da una parte il crescente disinteresse del Vico per le scienze della natura, imperscrutabili perché solo conoscibili da parte di chi ha creato la natura e le sue leggi (e cioè Dio), e dall'altra la sua crescente e prepotente tensione a indagare il mondo del diritto e della storia umana, fatta dagli uomini e perciò da loro conoscibile e interpretabile nelle sue leggi e nei suoi sviluppi. Ché – come viene chiarito nello scritto del 1710, *De antiquissima Italorum sapientia*, in polemica con la certezza cartesiana del «penso, dunque sono» – il criterio della verità, per Vico, risiede nella conversione del «vero» col «fatto»; sicché si può avere conoscenza *solo* di ciò che si fa, e gli uomini possiedono quindi *solo* la possibilità di una scienza umana, di una conoscenza di ciò che essi hanno fatto e possono fare, come il Vico comprovava anche con la reciprocità o equivalenza, in latino, delle parole *verum* e *factum*, impostando così (con un altro tema fondamentale per i suoi successivi sviluppi) la convinzione che lo studio e l'esame del linguaggio sono un mezzo essenziale per comprendere il senso della storia e dei suoi svolgimenti.

E se in quello scritto il Vico propendeva per una certa maggiore certezza della scienza umana nel campo della matematica e della geometria create dagli uomini e insisteva su di una antica, remota sapienza del genere umano, e specie su quella degli Italici passata poi inconsapevolmente nel linguaggio dei romani e successivamente corrotta e imbarbarita (tesi poi rovesciata nella *Scienza Nuova*), i temi fecondi su cui egli si affannerà negli anni successivi sono quelli che, impostati nel *De antiquissima* e attraverso l'opera *Del diritto universale*, troveranno la loro definitiva e geniale applicazione nel capolavoro della *Scienza Nuova*, o *Cinque libri di G.B. Vico de' principii d'una scienza nuova dintorno alla comune natura delle nazioni*, titolo di un rifacimento della prima stesura, pubblicato nel '30 e comunemente noto come *Scienza nuova seconda*; così come viene chiamata *Scienza nuova terza* una nuova stesura iniziata nel '34 e pubblicata nel '44, subito dopo la morte dell'autore.

### 3. La «Scienza Nuova», come scienza della storia umana

In questa opera monumentale, frutto di una meditazione possente e di una fantasia energica e a suo modo poetica, il pensiero del Vico giunge a formulazioni storiografiche ed estetiche di portata europea piú che solamente italiana, promotrici di essenziali sviluppi fino ai nostri giorni e di interpretazioni diverse e spesso contrastanti, tanta è la densità pregnante di quelle formulazioni, l'innegabile loro complicatezza non priva di ambiguità e contraddizioni, la mescolanza di lucide formule e di balenanti intuizioni, di speculazione precisa e di riferimenti culturali a volte confusi, di entusiasmo immaginoso, a volte piú arbitrario e prevaricante sulla limpidezza delle idee in esso implicite, di saldo possesso della cultura e dell'erudizione sino ai primi anni del Settecento e di sempre minore conoscenza di opere e metodi già in atto durante la stesura della *Scienza Nuova*. Sicché essa può apparire, volta a volta, tanto piú avanzata e feconda rispetto al suo tempo, ma anche per certi aspetti arretrata rispetto allo sviluppo di correnti filosofiche e di metodi storiografico-eruditi che, impostati nel primo Settecento, si svolgeranno in tutta la loro maturità nel piú avanzato Settecento illuministico e preromantico.

Ma, indicata la situazione complessa di un'opera tuttora soggetta a indagini e interpretazioni incessanti, non si dovrà certo in alcun modo per ciò ridurre la sua eccezionale grandezza e suggestione originale, la sua straordinaria importanza nel pensiero storico ed estetico moderno, cui essa offrì alcuni temi e motivi di grandissima fecondità.

Nella *Scienza Nuova*, infatti, matura pienamente quel grande motivo che il Vico era venuto sviluppando, come abbiamo visto, nelle sue opere precedenti e che ora campeggia vigorosissimo: il motivo della storia come «nuova scienza», come vera scienza che l'uomo può veramente possedere in quanto egli non è spettatore e osservatore esterno e passivo (come è di fronte alla natura, opera di Dio), ma insieme protagonista e creatore di quella e perciò anche capace di comprenderne le leggi insite nella stessa mente umana. Sicché la storia diviene una scienza in quanto è ricavata dall'unica sicura esperienza dell'uomo e dalla «forza del suo intendere», ed essa è «insieme storia e filosofia dell'umanità», basata sulla verità delle sue leggi generali e universali e confermata dalla certezza dei dati particolari – lingue, leggi, costumi, guerre e paci, commerci – che la filosofia interpreta e riconduce entro le linee fondamentali e costanti delle leggi della storia e del suo sviluppo.

Per Vico la storia non è dunque una semplice registrazione e raccolta di dati raccolti dall'erudizione e lasciati privi di vera interpretazione filosofica, ma è la comprensione totale dello sviluppo storico in cui si è venuta realizzando la vita civile del genere umano. Sviluppo organico e coerente, attuato attraverso una serie di stadii e fasi, secondo una sua logica eterna che passa da stadii primitivi di «senso», istinto, violenza, a successivi stadii di fantasia e di sapienza tradotta in miti poetici, fino al completo dispiegarsi della

ragione piena e sicura, in un lungo e difficile cammino entro il quale lo storico-filosofo ritrova non la legge del caso e del fato, ma quella della provvidenza che opera nell'attività umana e ne indirizza i fini e propositi particolari a un «fine universale». E questa grandiosa e drammatica visione della storia umana è resa più complessa e tragica dal profondo senso vichiano dei limiti stessi della piena e «dispiegata» ragione (diversificandosi così dall'idea di un progresso indefinito e trionfale che sarà tipico dell'illuminismo), ché essa, giunta alla sua estrema raffinatezza civile, viene come corrompendosi e perdendo il vigore delle generose età del senso e della fantasia, sicché la provvidenza riporta gli uomini alla iniziale condizione di barbarie e, attraverso questa, l'umanità riinizia il suo faticoso cammino.

È questa la teoria dei «corsi» e «ricorsi» della storia umana, incessante e ricca di una continua produzione di azioni e opere, e senza la quale, per Vico, l'umanità si isterilirebbe e perderebbe il suo carattere operoso e drammaticamente fecondo quale si riconosce nella grandiosa rappresentazione vichiana di ogni ciclo storico, corrispondente al ritmo della stessa mente umana.

Come questa ha tre fasi (quella del senso, della fantasia, della ragione, secondo la incisiva formula vichiana: «gli uomini dapprima sentono senz'avvertire, di poi avvertono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura»), così ogni ciclo storico si muove, con ritmo coerente e faticoso, attraverso le tre età fondamentali (quella «degli dei», quella «degli eroi», quella «degli uomini»).

Prima si affaccia quella età feroce e barbara di uomini bestiali, violenti, impudichi, che pur hanno come sepolta nella pesantezza del senso e dell'istinto una certa scintilla umana e religiosa. E da questa, attraverso il terrore di fenomeni naturali, tuoni e fulmini, gli uomini sono lentamente indotti ad avvertire la presenza di forze superiori e celesti che essi mitizzano nella figura di Giove nella cui adorazione abbandonano la vita selvaggia e ferina, istituiscono i matrimoni, la famiglia, il culto sepolcrale dei morti, costituiscono le prime monarchie.

Così, nell'età seconda, nascono le città e gli eroi con le loro aspre contese e con le loro gesta, cantate dai poeti in poemi che esprimono l'immaginazione collettiva dei primi popoli e una sapienza poetica in cui metafisica, fisica, logica, astronomia, geografia trovano una conformazione fantastica e mitica, e le qualità umane vengono rappresentate in quei «caratteri poetici» o «universali fantastici» (così in Achille i greci rappresentarono «tutti i fatti dei forti combattivi» e in Ulisse «tutti i consigli dei saggi») e che i moderni possono intendere solo se storicamente si riimmettono nelle condizioni di quei secoli lontani senza chiedere ad essi le qualità razionali, la verisimiglianza o la raffinatezza che sono proprie solo della terza età e cercano, con l'aiuto della filologia e dell'esame del linguaggio, di riconoscere nei miti antichi le istituzioni, i sentimenti, i mutamenti politici e sociali di quella antica vita collettiva, di quelle antiche nazioni.

Solo nella terza età la ragione predomina, raffina e addolcisce i costumi, le

leggi, la vita civile, dà origine alla filosofia e all'eloquenza, come avvenne già nel ciclo storico culminante nella storia delle repubbliche democratiche di Atene e di Roma. Ma ecco che la ragione in quell'età si corrompe nel suo eccessivo raffinamento, e con le invasioni barbariche e il Medioevo l'umanità ritornò come al suo primo stadio, ad una rinnovata barbarie, ad una ripresa necessaria di rin vigorimento attraverso il senso e la fantasia.

#### 4. *L'estetica vichiana e il valore artistico della «Scienza Nuova»*

Se la *Scienza Nuova* imposta così una grandiosa interpretazione della storia umana, appoggiata – nella religiosità cristiana del Vico – alla provvidenza, ma sviluppata in modi vigorosamente storicistici, come fatta dagli uomini e da loro perciò conoscibile, essa insieme imposta una parimenti alta e geniale concezione estetica che ha fortemente influito – pur tra equivoci, forzature e netti dissensi – sullo svolgimento successivo dell'estetica romantica e moderna, delle idee intorno alla natura della poesia e del linguaggio.

Anzitutto per il Vico il linguaggio non è nato per una convenzione e come prodotto dell'intelletto, ma come forma naturale e spontanea della fantasia primitiva e «corpulenta». E perciò la poesia precedette la prosa, forma espressiva più razionale, tipica di età più avanzate, ed essa rimane sempre caratterizzata dal vigore della fantasia e del senso, dal trasporto dell'immaginazione e del sentimento, e respinge l'intrusione della ragione che smorza la fantasia e le passioni ed elabora pensieri astratti e il più possibile depurati dal peso del senso e da quella impetuosa energia delle passioni che turberebbe il suo procedimento intellettuale e mirante alla pura verità.

Perciò i più grandi poeti dell'umanità sono, per Vico, Omero e Dante, la cui grandezza trovò, invece, tanti ostacoli sia nel Seicento che in molte correnti razionalistiche del Settecento, come poeti rozzi e privi di qualità di eleganza e di ragionevole verisimiglianza, e che viceversa il Vico esaltava proprio per la loro fortissima fantasia, per il vigore delle passioni da loro espresse in un linguaggio robusto, energico, «corpulento», non limitato da remore di razionalità e di eccessiva raffinatezza, espressione e monumento della storia di epoche ancora barbare e fantastiche: per Omero l'epoca mitica-eroica della Grecia di cui l'epopea omerica fu espressione più collettiva che individuale (dato che il Vico distinse fra *Iliade* e *Odissea*, opere di tempi e ambienti diversi); per Dante, «toscano Omero», la «rinnovata barbarie» medievale italiana particolarmente espressa, con il suo violento vigore, nell'*Inferno*, più esente dal peso della cultura latina e della filosofia scolastica.

Proprio questo particolare accenno a un limite di Dante (che «se non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino sarebbe riuscito più gran poeta») può mostrare – malgrado possibili ripensamenti in proposito da parte del Vico – come la formidabile tensione dell'estetica vichiana alla forza fan-

tastica, intollerante di ogni peso e intrusione intellettuale e filosofica, avesse in sé degli effettivi rischi di unilateralità e di eccesso (ché proprio in Dante dottrina e poesia appaiono inseparabili). Ma evidentemente questo stesso eccesso è il segno della forza prepotente del pensiero estetico vichiano nella sua novità e originalità, nella sua passione per una poesia tutta fantastica e geniale, diversa sia dalle forme dell'artificio barocco sia da quelle più eleganti, prudenti, controllate dal buon gusto, dal buon senso, dalla ragionevolezza che vedremo più proprie della letteratura arcadica, così significative nel distacco dal barocco e nella formazione di una nuova letteratura legata ad una cultura di fondo razionalistico e attenta ad un equilibrio fra «natura» e «ragione», ma certo lontane dall'impeto profondo della grande poesia.

E nello stesso stile del Vico, nella sua prosa vigorosa, immaginosa e densa di pensiero originale, molto spesso traluce la forza stessa della poesia in un linguaggio ricco di immagini possenti e balenanti, arditamente poetiche. Sicché il Vico è anche grande scrittore di inconfondibile vigore fantastico, e la sua *Scienza Nuova*, pur nella massa delle argomentazioni e dei documenti portati in appoggio a quelle, ha come un superbo respiro di epopea.

##### 5. *La nuova erudizione e la nuova storiografia: il Muratori*

Se il Vico supera di tanto, per originalità speculativa e fantastica, il livello della storiografia del suo tempo, bisogna però anche dire che questa – più direttamente legata alle generali istanze del razionalismo e della rinnovata scienza sperimentale che vengono prendendo nuova forza tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento grazie anche alla nuova apertura italiana alla cultura europea dopo il maggiore isolamento del Seicento – viene costruendosi con una più minuta e attenta ricerca di dati sicuri e criticamente accertati e con nuovi metodi filologici ed eruditi che rimarranno fondamentali nella generale costruzione di una cultura lucida e precisa, tanto diversa dalle forme più farraginose e arbitrarie dell'erudizione secentesca e che, d'altra parte, non manca certo, nelle sue opere più rilevanti, di nuove ragioni morali e civili, di un nuovo generale spirito di ricerca della verità necessaria a quella «pubblica utilità», a quel bene pubblico, che sono centrali nella stessa tensione della nuova epoca ad una civiltà ordinata da sicure e sagge leggi, sottratta all'arbitrio e al sopruso dei potenti signori feudali o al prepotere ecclesiastico a danno dei popoli e degli stati, essi ancora assolutistici, ma insieme paternalistici e volti a migliorare le condizioni dei propri sudditi.

E questo generale movimento di rinnovamento, si ricordi, trova un appoggio storico nella stessa nuova situazione politica italiana, che veniva ormai liberandosi del pesante predominio spagnolo e lentamente sistemandosi in stati più aperti alle nuove prospettive europee di un assolutismo paternalistico, più geloso delle proprie prerogative, più impegnato in riforme rinnovatrici, che – come vedremo – andranno più chiaramente imponendosi

quando, verso la metà del secolo, nuove dinastie di origine straniera (i Lorena in Toscana, il governo austriaco in Lombardia, i Borbone a Parma e nel Regno di Napoli) porteranno in Italia le più decise spinte dell'«assolutismo illuminato» e del riformismo illuministico.

Nel vasto panorama di nuovi studi, di nuove ricerche erudite di storia, di ricerche economiche e di vere e proprie opere storiografiche (legate al progresso del razionalismo fino alla sua preparazione del più vigoroso e liberatore movimento illuministico), spiccano alcune maggiori personalità, non isolabili però dal fervido contesto di tanti altri eruditi, ricercatori, studiosi di storia locale e nazionale, di tanti scrittori di saggi economici, giuridici, politici, attivi in vari centri italiani e spesso collegati fra loro da assidui rapporti e corrispondenze epistolari che ben corrispondono al loro bisogno di una collaborazione degli uomini di cultura ad un'impresa comune di rinnovamento, alla forte ripresa della vita culturale delle singole città italiane e ad una prima volontà di collegamento e organizzazione culturale nazionale (cui su piano più specifico e letterario risponderà, come vedremo, l'Arcadia), agevolata dai primi «giornali letterari» (e in realtà piuttosto scientifici ed eruditi) che mirano alla diffusione dei nuovi studi e delle nuove ricerche europee e italiane in tutta la penisola.

Fra i maggiori rappresentanti della nuova erudizione, della nuova storiografia, della nuova cultura civile, sarà da ricordare il veronese Scipione Maffei (1675-1755), filologo ed erudito validissimo, soprattutto nell'opera *Verona illustrata* (che ricostruiva la storia veronese illustrandone i monumenti artistici, le opere letterarie, con un immane recupero di dati e di vicende e un'energica confutazione di errori e di leggende tradizionali), cultore di teologia e di storia sacra, acuto indagatore delle cause della decadenza della repubblica veneta in quel *Consiglio politico* che auspicava una riforma di quel governo alla luce di nuovi ideali di maggiore libertà e di maggiore partecipazione di tutte le classi alla cosa pubblica, nonché letterato e scrittore impegnato nella riforma arcadica. Ma in una posizione più alta saranno soprattutto da ricordare il Muratori e il Giannone.

Ludovico Antonio Muratori (nato da una modesta famiglia a Vignola, vicino a Modena, nel 1672 e morto nel 1750) è certo la personalità che – sulla base di un tenace e pacato fervore di prudente rinnovamento, morale, religioso, civile, e di una mente lucidissima, impegnata per tutta la vita in un'attività intellettuale instancabile – meglio seppe tradurre le nuove istanze di erudizione e di storiografia in opere monumentali, fondamentali per gli immensi materiali raccolti e per il metodo erudito in quelle originalmente instaurato e fondato.

La sua vita fu povera di avvenimenti e, dopo un periodo trascorso a Milano come bibliotecario dell'Ambrosiana, si svolse dal 1700 a Modena, dove il Muratori fu bibliotecario e archivista dei duchi d'Este e associò alla sua immane attività di studioso qualche impegno più ufficiale (soprattutto quando difese contro le pretese dello Stato pontificio i diritti estensi sulle paludi di

Comacchio con scritti e con consigli al duca Rinaldo) e un magistero religioso (quale attivo e affettuoso prevosto della parrocchia della Pomposa) ben corrispondente alla sua profonda fede cattolica, aperta però ad una forma di religione avversa ad ogni fanatismo superstizioso e rigidamente dogmatico, ispirata soprattutto dall'amore caritatevole del prossimo e dal bene pubblico, da un razionalistico amore della verità e della saggezza morale che trovarono espressione in scritti assai significativi: come il *Della regolata devozione de' cristiani* o la *Filosofia morale*, a cui corrisponde, su piano più politico-civile, il trattato *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, che contrappone alle secentesche teorie della «ragion di stato» l'ideale di regimi monarchici volti a difendere e a promuovere il bene dei sudditi con adeguate riforme e con buone leggi, specie a favore degli strati più umili e sfruttati della popolazione.

Tali prospettive e convinzioni morali, religiose e civili animano, con il loro nuovo accento di cristianesimo umanitario e razionalistico, la preminente attività del Muratori erudito e storiografo, che, educato alla nuova scuola dell'erudizione europea (quale veniva già esercitata dai padri Maurini e Bollandisti), venne passando da più minute e limitate ricerche archivistiche ad opere grandiose per il materiale di documenti ritrovati, per la scelta rigorosa dei documenti, non turbata da alcun pregiudizio e accettazione passiva di credenze tradizionali, e per la loro organizzazione, sempre più volta a preparare o ad attuare un vero disegno storico, una storia sicura e metodicamente delineata.

Così dalle *Antichità estensi*, che accertavano e ricostruivano saldamente le origini e la genealogia della casa d'Este, il Muratori passò a raccogliere e organizzare (pubblicandoli in ventiquattro volumi fra il 1723 e il 1738) gli sterminati documenti dei *Rerum Italicarum scriptores* (cronache, storie, statuti, diplomi, poemi di carattere storico, tratti dagli archivi italiani, con la collaborazione di dotti corrispondenti nelle varie parti d'Italia), formidabile base per una ricostruzione della storia italiana dal 500 al 1500; e poi passare ad illustrare (nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, uscite nel 1742) molti di quei documenti nella loro illuminazione della vita civile, giuridica, commerciale, religiosa del Medio Evo, avviando così un giudizio diverso da quello tradizionale su di un'epoca rimasta fino allora mal conosciuta e considerata solo barbarica e tenebrosa.

Infine il Muratori tentò più direttamente una sua ricostruzione della storia d'Italia in quegli *Annali d'Italia* (pubblicati fra il '44 e il '49) che, in forma annalistica, seguivano la storia italiana dalle invasioni barbariche sino al 1749. Certo agli *Annali* manca ancora quel forte e unitario senso della storia che sarà più sicuramente presente nel Settecento solo nelle grandi opere storiografiche del Voltaire, ma in essi il Muratori offre comunque, oltre alla ricchezza e sicurezza dei dati, una notevolissima ricchezza di spunti e di acute intuizioni su vari momenti della nostra storia. E la ricostruzione di queste vicende, animata da un nuovo amore e interesse per la sua com-

pletezza nazionale, dallo spirito di verità e dall'umanitarismo cristiano e razionalistico, avverso alle guerre e alla violenza, che abbiamo già indicato tipico della personalità storica dello scrittore (dove il suo forte interesse per le epoche di civiltà laboriosa e pacifica e per gli elementi civili ritrovati anche in epoche più oscure e violente), viene coerentemente sostenuta da uno stile misurato, sobrio, chiaro, vivace, alieno dalle forme troppo auliche come da quella pomposità barocca che il Muratori aveva combattuto anche in sede più specificamente letteraria.

Ché infatti, nel generale ritratto di questa importantissima personalità del primo Settecento e del rinnovamento culturale razionalistico, occorrerà ancora ricordare la sua attività di pensatore di estetica, di critico letterario e di promotore della riforma arcadica e del suo «buon gusto» contro il «mal gusto» barocco: attività precisata sia nelle *Osservazioni sul Canzoniere* del Petrarca (piene di giudizi variamente validi, ma sempre interessanti per una nuova prospettiva critica più libera e spregiudicata e per l'ideale di una nuova poesia moderatamente immaginosa, fondata su sentimenti veri e naturali, espressa in un linguaggio "ingegnoso" ma chiaro e comunicabile, piacevole ma non affettato e lambiccato), sia nel trattato *Della perfetta poesia italiana* in cui – di contro al barocco e ad un troppo rigido razionalismo, quale era quello sostenuto dai classicisti francesi del tempo – veniva affermata una concezione della poesia utile e didascalica, controllata dal buon giudizio della ragione, ma tale solo se «dilettevole» nella sua immaginosa e leggiadra capacità di "dipingere il vero" e i sinceri "affetti dei poeti".

Sicché – come meglio potrà poi capirsi alla luce del capitolo sull'Arcadia – il Muratori fu insieme e coerentemente grande promotore e fondatore del rinnovamento erudito e storiografico e notevolissimo "riformatore del gusto" nella comune matrice razionalistica che lega la letteratura arcadica e il generale movimento culturale che segue alla fine dell'epoca barocca.

## 6. Pietro Giannone

Se il Muratori, come abbiamo visto, aveva avuto esigenze morali, religiose e politico-civili ben valide e rinnovatrici specie intorno al grande nuovo tema della "pubblica felicità", ma le aveva mantenute entro limiti assai moderati e prudenti, tanto più energicamente la nuova cultura di primo Settecento rivela la sua tendenza combattiva in difesa dell'autonomia del potere civile e dello Stato, e la forza di una storiografia congiunta saldamente ad una battaglia civile, nell'attività e nelle opere di Pietro Giannone, nato nel 1676 ad Ischitella nelle Puglie e morto in carcere a Torino nel 1748.

Personalità vigorosa e rigorosa – ben rivelata anche nella sua *Autobiografia*, che ricostruisce e scandisce le fasi essenziali della sua vita (prima la pacifica e laboriosa vita di avvocato e di studioso in rapporto con i migliori rappresentanti della nuova cultura a Napoli, poi la persecuzione ecclesiasti-

ca, il soggiorno a Vienna, e quindi a Venezia e a Ginevra, e poi il suo arresto e il suo lunghissimo martirio nelle prigioni dei Savoia) e ben traduce in pagine alte e severe la sua drammatica forza morale –, il Giannone iniziò la sua attività storiografica piuttosto tardi, spinto dai suoi interessi giuridici che – come avveniva nel largo cerchio di giuristi e filosofi napoletani da lui frequentati – erano attratti soprattutto dalla constatazione dell’insopportabile situazione del regno di Napoli, la cui sovranità e autonomia era limitata dalle pretese di prerogative e diritti feudali da parte della Curia pontificia.

Il Giannone si inserì in questa polemica «anticuriale», inasprita dalla volontà di autonomia dello stato napoletano dopo la fine della dominazione spagnola e dalla nuova coscienza laica e innovatrice degli intellettuali e giuristi napoletani aspiranti anzitutto a liberare il regno da una intrusione esterna che ne limitava il potere e la possibilità di riforme economiche e giuridiche.

Solo che egli più acutamente e genialmente vide come la difesa dello stato contro le pretese di Roma presupponeva un riesame del passato e una sicura demolizione di quelle pretese nelle loro origini medievali e nella generale diagnosi polemica dello stesso potere temporale dei papi e della loro affermata supremazia sugli stati.

Nacque così, dopo lunghe ricerche e studi, la *Istoria civile del regno di Napoli* (pubblicata fra il 1721 e il 1723), opera grandiosa e geniale, dominata da un vigoroso motivo conduttore: la dimostrazione esattamente storica delle usurpazioni compiute dalla curia romana a danno del potere civile nel Regno di Napoli. Ma questo motivo si collegava pure alla negazione dell’origine divina del papato e si articolava in una ricostruzione della storia del Regno alla luce dei danni provenienti alla stessa purezza della religione cristiana, alle condizioni economiche e ai diritti di uguaglianza giuridica dei cittadini, a causa dell’invadenza papale, della ricchezza e dei privilegi del clero e degli ordini religiosi, sia nel passato sia nello stesso presente, proprio quando la nuova civiltà tendeva alla forma di monarchie assolute, ma unicamente e autonomamente responsabili di leggi sicure, benefiche e uguali per tutti i sudditi. Da qui l’aggressività aspra di una storia salda e documentata e insieme polemica e incidente su una situazione politica, giuridica, religiosa così scottante e attuale.

Di qui anche la reazione feroce della Curia e dei suoi alleati «curialisti», e la necessità per il Giannone di cercare rifugio a Vienna, presso la corte imperiale di Carlo VI, dove egli poté difendere la sua opera con vari trattati, mentre a Ginevra (dove era passato, dopo un soggiorno veneziano, a causa della implacabile persecuzione della Curia e dei gesuiti, riusciti a farlo cacciare da Vienna e da Venezia) terminò la stesura della seconda sua grande opera. Si tratta del *Triregno*, l’opera (rimasta inedita sino alla fine dell’800) in cui il Giannone svolge le sue posizioni precedenti in un deciso e veemente attacco frontale alla Chiesa cattolica, accusata di aver tradito il regno celeste, che il cristianesimo primitivo aveva contrapposto al regno terreno della reli-

gione ebraica, edificando – durante la decadenza dell'impero romano – un nuovo regno terreno, con cui i papi, al di là del loro stesso stato temporale, avevano teso ad assicurarsi un potere mondano su tutti i principi e tutti i popoli della terra, servendosi della presunta origine divina dei libri sacri, che lo storiografo demolisce con il suo spirito critico razionalistico e con prove e argomentazioni che investono tutto il campo dei dogmi religiosi fino all'affermazione della materialità dell'anima. Né a tale ricostruzione polemica e storica dell'origine nefasta del potere terreno dei papi manca l'accento dell'uomo attivo che invita i sovrani a «scuotersi il giogo che, per dappocaggine de' loro maggiori e per l'ignoranza e superstizione de' popoli, si videro posto su le loro cervici».

Con la *Istoria civile* e il *Triregno* il Giannone giungeva così ad attuare e proporre un nuovo tipo di storiografia, documentata secondo i nuovi metodi eruditi, attenta alla storia in tutto il suo significato culturale e civile, e concepita insieme come battaglia attiva e innovatrice nelle condizioni del proprio tempo. Troppa era l'aggressività dell'opera del Giannone perché i suoi avversari mancassero di porre tutta la loro forza per eliminare quell'uomo così pericoloso. Ciò che essi ottennero pienamente quando il 5 marzo 1736 il Giannone fu attirato, con un tranello, entro i confini dello Stato dei Savoia e fu chiuso in carcere fino alla sua morte, e pure, fino a quella, occupato tenacemente nella revisione e nella continuazione della sua opera di scrittore, combattente per le proprie idee e per una civiltà più libera, in chiara anticipazione delle posizioni che dal razionalismo del primo Settecento si svolgeranno nell'illuminismo e nelle sue prospettive più radicali ed eversive di ogni chiusura e limite alla libera forza del pensiero umano.

## INDICE DEI NOMI

- Abati Antonio, 288  
Accetto Torquato, 262  
Acciaiuoli Niccolò, 89  
Achillini Claudio, 280  
Adimari Lodovico, 288  
Adriano VI, 203, 219, 221  
Agostino d'Ippona, 77  
Alamanni Luigi, 221, 222  
Alberti Leon Battista, 118, 122, 126, 127  
Albizzi Albiera degli, 136  
Aldobrandini Pietro, 276  
Alessandro VI, 153  
Alfani Gianni, 40, 41  
Alfieri Vittorio, 72, 85, 113, 197  
Alfonso I d'Este, 157, 158  
Alfonso II d'Este, 230  
Alfonso V d'Aragona, 119  
Alighieri, Alighiero II degli, 51  
Alighieri Dante, 14, 15, 16, 18, 25, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 84, 85, 89, 97, 100, 101, 102, 122, 126, 178, 185, 187, 227, 310, 311  
Alighieri Jacopo, 97, 100  
Alighieri Pietro, 97  
Almandini Fortunato, 303  
Ammirato Scipione, 262  
Anacreonte, 283  
Andreini Giovan Battista, 293  
Angiolieri Cecco, 42, 43, 44, 120, 220  
Anselmo d'Aosta, 17  
Antonio da Ferrara, 106  
Apuleio Lucio, 217  
Aquino Maria d', 88, 91  
Aquino Rinaldo d', 33  
Argiropulo Giovanni, 134  
Arienti Sabbadino degli, 154  
Ariosto Gabriele, 161, 162  
Ariosto Ludovico, 95, 139, 140, 144, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 182, 212, 227, 230, 232, 241, 243, 268, 269, 279  
Ariosto Nicolò, 157  
Ariosto Virginio, 161, 162  
Aristotele, 110, 211, 227, 235, 265, 275  
Arrigo VII di Lussemburgo, 53, 57, 58, 61, 66, 101  
Artale Giuseppe, 281  
Asburgo Anna d', 279  
Asburgo Caterina Michela d', 294  
Atti Isotta degli, 146  
Avalos Ferrante Francesco di, 179  
  
Bacone Francesco, 307  
Baldi Bernardino, 221  
Baldovini Francesco, 289  
Bambaglioli Graziolo dei, 97  
Bandello Matteo, 216, 217  
Barbaro Ermolao, 115  
Barbaro Francesco, 115  
Bardi Simone de', 54  
Bartoli Daniello, 300, 301  
Basile Giambattista, 290, 299  
Basini Basinio, 146  
Belcari Feo, 152  
Bella (madre di Dante Alighieri), 51  
Belli Giuseppe Gioachino, 289  
Bembo Carlo, 176, 177

Bembo Pietro, 140, 155, 161, 174,  
 175, 176, 177, 178, 181, 182, 184,  
 185, 186, 187, 189, 215, 290  
 Bendidio Lucrezia, 230, 233, 234  
 Bentivoglio Guido, 259  
 Benucci Alessandra, 158  
 Benvenuto da Imola, 97  
 Bernardino da Siena, 152  
 Berneri Giuseppe, 289  
 Berni Francesco, 220, 287  
 Bianchi Michele, 302  
 Biondi Giovan Francesco, 298  
 Bironi Bernardo, 302  
 Bisaccioni Maiolino, 259, 299  
 Blacatz, 31  
 Boccaccio di Chellino, 87  
 Boccaccio Giovanni, 38, 48, 87, 88,  
 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99,  
 103, 104, 107, 122, 125, 126, 136,  
 149, 171, 178, 187, 201, 215  
 Boccacini Traiano, 260, 262, 273, 274  
 Boezio Severino, 16  
 Boiardo Matteo Maria, 118, 140, 141,  
 142, 144, 145, 161, 164, 166, 167,  
 220  
 Bonarelli Guidubaldo, 293  
 Bonaventura da Bagnoregio, 17, 24  
 Bonelli Giovanni Battista, 303  
 Bonichi Bindo, 44, 106  
 Bonifacio Carmosina, 148  
 Bonifazio VIII, 25, 26, 52, 68  
 Bonvesin de la Riva, 28  
 Borelli Giuseppe Alfonso, 270  
 Borgia Cesare, 190, 196  
 Borgia Lucrezia, 176  
 Borri Cristoforo, 303  
 Borromeo Carlo, 260  
 Borromeo Federico, 260  
 Botero Giovanni, 260, 261  
 Bracciolini Francesco, 285  
 Bracciolini Poggio, 115, 116, 120  
 Bressani Francesco, 303  
 Brignole-Sale Anton Giulio, 261, 299  
 Bruni Leonardo, 115, 116, 122  
 Bruno Giordano, 246, 247, 252, 262  
 Brusantini Alessandro, 287  
 Brusoni Girolamo, 299  
 Buonarroto Michelangelo, 126, 152,  
 179, 180, 208, 209, 210  
 Buonarroto Michelangelo il Giovane,  
 289  
 Burchiello, Domenico di Giovanni  
 detto il, 120, 220, 287  
 Buvaletti Rambertino, 30, 36  
 Cacciaguida degli Elisei (trisavolo di  
 Dante Alighieri), 51  
 Caccini Giulio, 214  
 Caffaro, 17  
 Calcondila Demetrio, 134  
 Calderón de la Barca Pedro, 211, 293  
 Calmo Andrea, 212  
 Cammelli Antonio, 121  
 Campanella Tommaso, 250, 252, 253,  
 254, 255, 258  
 Campano Giannantonio, 146  
 Canale Martino da, 45  
 Canigiani Eletta, 71  
 Caprara Antonia, 141  
 Carducci Giosuè, 104  
 Carletti Francesco, 302  
 Carlo IV di Lussemburgo, 73  
 Carlo V d'Asburgo, 183, 185, 204,  
 218  
 Carlo VI d'Asburgo, 315  
 Carlo VIII di Valois, 114, 121, 128,  
 140, 142, 166  
 Carlo Emanuele I, 260, 276, 286  
 Caro Annibale, 212, 226, 290  
 Cartesio Renato, 307  
 Cassiodoro Magno Aurelio, 16  
 Castelli Benedetto, 269  
 Castelvetro Ludovico, 226  
 Castiglione Baldassarre, 178, 182, 183,  
 184, 185, 186, 187, 189, 193  
 Caterina da Siena, santa, 105, 219  
 Cattaneo Vespucci Simonetta, 137  
 Catullo Gaio Valerio, 146, 161

Cavalca Domenico, 105  
 Cavalcanti Giovanni, 116  
 Cavalcanti Guido, 25, 38, 39, 40, 41, 52  
 Cavazzi Giovanni Antonio, 303  
 Cebà Antonio, 284  
 Cecchi Gianmaria, 212  
 Cecco d'Ascoli, 100  
 Ceccoli Marino, 44, 106  
 Cellini Benvenuto, 224, 225  
 Cervantes Miguel de, 298  
 Cesarini Virginio, 281  
 Cesi Federico, 269  
 Chapelain Jean, 251, 276  
 Chiabrera Gabriello, 273, 282, 283, 284  
 Ciacco dell'Anguillaia, 33  
 Ciani Giachino, 89  
 Cicerone Marco Tullio, 35, 115, 118, 119, 121, 127, 135  
 Cicognini Giacinto Andrea, 293  
 Cielo d'Alcamo, 19  
 Cigala Lanfranco, 30  
 Cimabue, Cenni di Pepo detto, 27  
 Cimminelli Serafino, 155  
 Cino da Pistoia, 40, 80  
 Clemente V, 53, 61  
 Clemente VII, 182, 185, 203, 204, 207, 224  
 Cola di Rienzo, 72, 73, 102  
 Collalto Collaltino di, 179  
 Collenuccio Pandolfo, 155  
 Colombini Giovanni, 105  
 Colombo Cristoforo, 239, 254, 284  
 Colonna Ascanio, 286  
 Colonna Francesco, 123  
 Colonna Giovanni, 72  
 Colonna Jacopo, 25  
 Colonna Pietro, 25  
 Colonna Vittoria, 179  
 Compagni Dino, 101  
 Compiuta Donzella, 34  
 Conti Giusto de', 155  
 Copernico Niccolò, 246, 252  
 Cornaro Alvise, 212  
 Corneille Pierre, 211, 293  
 Cornelio Nepote, 140  
 Corsini Bartolomeo, 285  
 Cortese Giulio Cesare, 290  
 Cortese Paolo, 118  
 Cosimo I de' Medici, 204, 224  
 Cosimo II de' Medici, 264  
 Cosimo III de' Medici, 271  
 Costantino I, 58, 61, 68, 119  
 Crashaw Richard, 251  
 Crisolora Manuele, 115  
 Croce Benedetto, 62, 125, 165, 294  
 Croce Giulio Cesare, 289  
 Da Porto Luigi, 216  
 Dati Goro, 117  
 Davanzati Bernardo, 209  
 Davanzati Chiaro, 34, 35  
 Davila Enrico Caterino, 259  
 De Sanctis Francesco, 165, 172, 205, 250  
 Del Bene Sennuccio, 80, 106  
 Del Negro Andalò, 88  
 Della Bella Giano, 51  
 Della Casa Giovanni, 181, 182, 185, 233  
 Della Lana Jacopo, 97  
 Della Porta Giambattista, 212  
 Della Rovere Francesco, 233  
 Della Scala Cangrande, 53  
 Della Valle Federico, 294, 296, 297  
 Della Valle Pietro, 302  
 Destito Teresa Caterina, 305  
 Di Costanzo Angelo, 208  
 Dionigi da Borgo San Sepolcro, 78  
 Dominici Giovanni, 112, 152  
 Domiziano Tito Flavio, 261  
 Donati Corso, 38, 101  
 Donati Forese, 41, 55  
 Donati Gemma, 52  
 Doni Anton Francesco, 219, 220  
 Donne John, 251  
 Doria Percivalle, 31

Dotti Bartolomeo, 282  
 Dottori Carlo de', 273, 294, 296, 297  
 Dovizi da Bibbiena Bernardo, 212

Enrico di Hohenstaufen, 31  
 Enrico II di Valois, 259  
 Enrico IV di Borbone, 259  
 Enzo di Hohenstaufen, 31, 286  
 Este Eleonora d', 231  
 Este Ippolito d', 157, 158, 163  
 Este Lucrezia d', 231  
 Este Luigi d', 230  
 Este Obizzo d', 164  
 Ezzelino da Romano, 99

Faba Guido, 46, 47  
 Faitinelli Piero de', 44, 106  
 Farnese Pier Luigi, 224, 226  
 Fasani Ranieri, 24  
 Federico di Antiochia (figlio di Federico II), 31  
 Federico d'Aragona, 122, 134, 147  
 Federico II di Hohenstaufen, 19, 21, 31, 286  
 Ferdinando II de' Medici, 270  
 Ferdinando il Cattolico, 196, 203, 285  
 Ferrucci Francesco, 227  
 Ficino Marsilio, 110, 111, 120, 129, 203  
 Filelfo Francesco, 113, 146  
 Filippo II d'Asburgo, 259  
 Fioretti Benedetto, 275  
 Firenzuola Agnolo, 216, 217, 218  
 Florimonte Galeazzo, 181  
 Folengo Teofilo, 211, 222, 223  
 Folgòre da San Gimignano, 43, 44  
 Fontanella Girolamo, 281  
 Fortini Pietro, 215  
 Foscolo Ugo, 61, 139, 170  
 Francesco da Buti, 97  
 Francesco di Assisi, 15, 22, 23, 24, 26, 28  
 Francesco di Vannozzo, 106  
 Francesco I di Valois, 218, 224

Frescobaldi Dino, 40  
 Frescobaldi Lionardo, 102  
 Frezzi Federigo, 100  
 Frugoni Francesco Fulvio, 301

Galilei Celeste, 265  
 Galilei Galileo, 149, 189, 242, 250, 252, 255, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270  
 Galilei Vincenzo, 214, 263  
 Gareth Benedetto, 155  
 Gelli Giovan Battista, 185, 186  
 Gemelli-Careri Francesco, 302  
 Gherardi Giovanni, 154  
 Giacomino da Verona, 28, 69  
 Giacomino Pugliese, 32, 33  
 Giacomo da Lentini, 32  
 Giacomo da Morra v. Giacomino Pugliese  
 Giambullari Bernardo, 129  
 Giambullari Pierfrancesco, 208  
 Giannone Pietro, 314, 315, 316  
 Giannotti Donato, 208  
 Gioacchino da Fiore, 24  
 Giordani Pietro, 103  
 Giordano da Pisa, 105  
 Giovanni del Virgilio, 59  
 Giovanni II di Valois, 73  
 Giraldi Cinzio Giambattista, 211, 217  
 Giulio II, 157, 190  
 Giustinian Leonardo, 121  
 Goldoni Carlo, 214  
 Góngora Luis de, 251  
 Gonzaga Francesco, 182  
 Gonzaga Margherita, 231  
 Gonzaga Vincenzo, 231  
 Gracián Baltasar, 251, 301  
 Grassi Orazio, 264  
 Graziani Girolamo, 285  
 Grazzini Anton Francesco, 216  
 Gregorio da Spoleto, 157  
 Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel von, 298  
 Grioni Franceschino, 45

Guardati Tommaso v. Masuccio Salernitano  
 Guarini Battista, 214, 234, 293  
 Guglielmo di Tiro, 237  
 Guglielmo Pugliese, 17  
 Guicciardini Francesco, 193, 203, 204, 205, 206, 207, 208  
 Guicciardini Piero, 203  
 Guidotto da Bologna, 47  
 Guinizelli Guido, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 54  
 Guittone d'Arezzo, 34, 37, 47  
  
 Innocenzo III, 23  
 Innocenzo VI, 88  
 Inerio, 17  
  
 Jacopone da Todi, 16, 25, 26, 27, 28, 69  
  
 Keplero Giovanni, 252  
 Kublai Khan, 45  
  
 La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de  
 La Vergne, contessa di, 298  
 Lalli Giovanni Battista, 285  
 Lamberti Arcangelo, 303  
 Lancia Andrea, 97  
 Landino Cristoforo, 111, 122, 134  
 Lanfranco da Pavia, 17  
 Lapo Gianni, 40  
 Latini Brunetto, 35, 46, 47, 53, 63  
 Leonardo da Vinci, 118, 126, 149, 150, 262  
 Leone X, 134, 175, 203  
 Leopardi Giacomo, 84, 85, 155, 229, 231, 243, 284  
 Lippi Lorenzo, 285  
 Liutprando da Cremona, 17  
 Livio Tito, 76, 89, 99, 197, 198, 273  
 Lope de Vega Félix, 211, 293, 294  
 Loredano Giovan Francesco, 298  
 Lubrano Giacomo, 282  
 Luciano di Samosata, 141  
  
 Ludovico di Brandeburgo, duca di Baviera, 88  
 Ludovisi Ludovico, 286  
 Luigi XIII di Borbone, 253, 276, 279, 280  
 Lyly John, 251  
  
 Machiavelli Bernardo, 189  
 Machiavelli Niccolò, 95, 126, 153, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 212, 224, 259, 260, 261, 273  
 Macinghi Strozzi Alessandra, 117  
 Maffei Scipione, 312  
 Magalotti Lorenzo, 270, 271, 272  
 Magellano Ferdinando, 227, 239  
 Maggi Carlo Maria, 289  
 Malabranca Orsini Latino, 101  
 Malaguzzi Daria, 157  
 Malatesta Sigismondo, 146  
 Malispini Ricordano, 47  
 Malpighi Marcello, 270  
 Malvezzi Virgilio, 262, 301  
 Mancini Poliziano, 299  
 Manetti Antonio, 154  
 Manetti Giannotto, 110  
 Manfredi di Hohenstaufen, 31, 33  
 Manzini Giovanni Battista, 299  
 Manzini Luigi, 299  
 Manzoni Alessandro, 280, 299  
 Marchese Cassandra, 148  
 Marini Giovanni Ambrosio, 298  
 Marino Giambattista, 242, 251, 252, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 290  
 Marsili Luigi, 112  
 Marsuppini Carlo, 134  
 Marullo Tarcaniota Michele, 146  
 Masaniello, Tommaso Aniello d'Amalfi, detto il, 288  
 Mascardi Agostino, 258  
 Massimiliano I d'Asburgo, 190  
 Masuccio Salernitano, 153, 154

Masullo Candida, 305  
 Medici Alessandro de', 204, 224  
 Medici Giovanni de' v. Leone X  
 Medici Giuliano de', 128, 137  
 Medici Leopoldo de', 270, 296  
 Medici Lorenzino de', 224  
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico,  
 114, 118, 121, 122, 127, 128, 129,  
 130, 134, 137, 151, 153, 200, 207,  
 289  
 Medici Maria de', 276  
 Medici Piero di Cosimo de', 128  
 Medici Piero di Lorenzo de', 134, 190  
 Mengabotti Andrea de', 104  
 Meninni Francesco, 275, 276  
 Molière, 211  
 Monte Andrea di Firenze, 34, 35  
 Monteverdi Claudio, 215  
 Morandi Bernardo, 299  
 Morelli Giovanni, 117  
 Moro Tommaso, 253  
 Moroni Giovanni Battista, 299  
 Morosina, Faustina della Torre detta  
 la, 176  
 Morra Isabella di, 181  
 Moscoli Neri, 44, 106  
 Mostacci Jacopo, 31  
 Muratori Ludovico Antonio, 312, 313,  
 314  
 Murtola Gaspare, 276  
 Mussato Albertino, 99  
  
 Nardi Jacopo, 208  
 Negri Francesco, 303  
 Newton Isaac, 252  
 Niccoli Niccolò, 116, 122  
 Niccolò di Tuldo, 105  
 Niccolò V, 112  
 Nomi Federico, 285  
 Noves Laura de, 72  
 Nuccoli Cecco, 44, 106  
  
 Odasi Michele, 222  
 Odo delle Colonne, 33  
  
 Omero, 222, 310  
 Onorio III, 23  
 Orazio Flacco Quinto, 141, 163, 282,  
 283  
 Orsini Clarice, 134  
 Ovidio Nasone Publio, 89, 135, 141,  
 146, 161, 277  
  
 Pallavicino Sforza, 258  
 Palmieri Matteo, 117  
 Panormita, Antonio Beccadelli detto il,  
 120, 146  
 Paolo da Perugia, 88  
 Paolo Diacono, 17  
 Paolo III, 224  
 Paolo V, 255  
 Paolo Uccello, 133  
 Parentucelli Tommaso v. Niccolò V  
 Parini Giuseppe, 113  
 Paruta Paolo, 260  
 Pascoli Giovanni, 61  
 Pasini Pace, 298  
 Passavanti Jacopo, 105  
 Patecchio Girardo, 28  
 Peire Vidal, 30  
 Pellegrini Matteo, 273, 275  
 Peperara Laura, 230, 233  
 Peri Jacopo, 214  
 Pers Ciro di, 281  
 Petracco, Pietro di Parenzo di Garzo  
 detto, 71  
 Petrarca Francesca, 71  
 Petrarca Francesco, 29, 40, 71, 72, 73,  
 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,  
 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 99, 100,  
 107, 108, 115, 122, 125, 126, 135,  
 140, 141, 149, 174, 177, 178, 179,  
 187, 215, 231, 277, 314  
 Petrarca Gherardo, 71, 72  
 Petrarca Giovanni, 71  
 Petri Girolamo, 280  
 Petroni Pietro, 89  
 Piccolomini Alessandro, 212  
 Piccolomini Enea Silvio v. Pio II

Pico della Mirandola Giovanni, 111, 135  
 Pier Damiani, 17, 69  
 Pier della Vigna, 31  
 Pietro Aretino, 212, 218, 219, 220  
 Pietro da Barsegapè, 28  
 Pietro di Bernardone, 23  
 Pigafetta Antonio, 227  
 Pigna Giovan Battista, 234  
 Pindaro, 282, 283  
 Pio II, 146  
 Pitti Bonaccorso, 117  
 Platina, Bartolomeo Sacchi detto il, 119  
 Platone, 110  
 Plauto Tito Maccio, 161, 201, 212  
 Polenta Guido da, 53  
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il, 114, 118, 121, 122, 128, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 145, 211, 214  
 Polo Marco, 28, 45  
 Pomponio Leto Giulio, 119, 120  
 Pontano Giovanni, 120, 146, 147  
 Pontano Lucio, 147  
 Porta Carlo, 289  
 Portinari Beatrice, 52, 54, 55  
 Portinari Folco, 54  
 Porzio Camillo, 208  
 Properzio Sesto, 146, 161  
 Pucci Antonio, 104  
 Pulci Luca, 130  
 Pulci Luigi, 114, 118, 121, 128, 130, 131, 132, 133, 140, 142, 222, 285  
  
 Quevedo Francisco de, 301  
  
 Racine Jean, 211, 293, 294  
 Rambaldo de Vaqueiras, 30  
 Ramusio Giambattista, 227  
 Ranzo Carlo, 302  
 Redi Francesco, 270, 271, 288  
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, duca di, 253  
  
 Ricobaldo da Ferrara, 141  
 Rinaldo d'Este, duca di Modena e Reggio, 313  
 Rinuccini Ottavio, 214  
 Ristoro d'Arezzo, 47  
 Roberto d'Angiò, 72  
 Romano Giovanni Francesco, 303  
 Ronchi Giovanni Battista, 284  
 Rosa Salvator, 288  
 Rossi Porzia de', 229  
 Rucellai Giovanni, 221  
 Rustichello da Pisa, 45  
 Rustico Filippi, 42, 44  
 Ruzzante, Angelo Beolco detto il, 212, 213  
  
 Sacchetti Franco, 102, 103, 125  
 Sagredo Giovanni Francesco, 263, 299  
 Salimbene de Adam, 17  
 Sallustio Crispo Gaio, 99  
 Salutati Coluccio, 115, 116  
 Salvetti Pier, 288  
 Sannazaro Jacopo, 118, 145, 147, 148  
 Sanseverino Ferrante, 229  
 Sanseverino Roberto, 130  
 Sapegno Natalino, 11  
 Sarnelli Pompeo, 290  
 Sarpi Paolo, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 263  
 Sassetti Filippo, 227  
 Savoia Maurizio di, 286  
 Savonarola Girolamo, 152, 153, 195, 203  
 Savorgnan Maria, 176  
 Scrivano Riccardo, 11  
 Sebastiano del Piombo, 219  
 Segneri Paolo, 302  
 Segni Bernardo, 209  
 Sempronio Giovanni, 281  
 Seneca Lucio Anneo, 89, 99, 301  
 Senofonte, 127, 141  
 Sercambi Giovanni, 102  
 Sermini Gentile, 154  
 Settala Ludovico, 261

Sforza Giovanni, 155  
 Sforza Ludovico, detto il Moro, 182  
 Shakespeare William, 211, 215, 294  
 Soderini Pier, 190  
 Sofocle, 244  
 Soldani Jacopo, 288  
 Sordello da Goito, 30, 31  
 Speroni Sperone, 211, 234  
 Stabili Francesco v. Cecco d'Ascoli  
 Stampa Gaspara, 179  
 Stigliani Tommaso, 275, 280, 284  
 Straparola Gianfrancesco, 216  
 Strozzi Tito Vespasiano, 146  
 Stuart (Stuarda) Maria, 294

Tacito Publio Cornelio, 209, 261, 273, 274  
 Tansillo Luigi, 180  
 Tarsia Galeazzo di, 180, 290  
 Tasso Bernardo, 222, 229, 232  
 Tasso Cornelia, 232  
 Tasso Torquato, 140, 166, 178, 181, 214, 222, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 254, 268, 275, 277, 279, 293  
 Tassoni Alessandro, 285, 286, 287, 288  
 Tebaldeo Antonio, 155, 161  
 Tedaldi Pieraccio, 44, 106  
 Telesio Bernardino, 246, 253  
 Teodorico, 16  
 Terenzio Afro Publio, 161, 201, 212  
 Tesauro Emanuele, 275, 299  
 Testa Arrigo, 31  
 Testi Fulvio, 282, 283, 284  
 Tiberio Claudio Nerone, imperatore, 209, 261  
 Tibullo Albio, 141, 146, 161  
 Tommaso d'Aquino, 16, 17, 219, 265  
 Tommaso da Celano, 16, 24

Torelli Pomponio, 212  
 Tornabuoni Lucrezia, 130  
 Torricelli Evangelista, 265, 269  
 Traversari Ambrogio, 112  
 Trissino Giangiorgio, 187, 211, 222  
 Trombatore Gaetano, 11

Uberti Fazio degli, 100  
 Ugo di Pers, 28  
 Ugo Falcando, 17  
 Uguccione da Lodi, 28  
 Urbano V, 88  
 Urbano VIII, 264

Valerio Massimo, 89  
 Valla Lorenzo, 119  
 Valois Carlo di, 52, 101  
 Valois Margherita di, 259  
 Varchi Benedetto, 209  
 Vasari Giorgio, 209  
 Vecellio Tiziano, 209, 219  
 Venanzio Fortunato, 16  
 Vespasiano da Bisticci, 117  
 Vettori Francesco, 190, 191, 192  
 Vico Antonio, 305  
 Vico Gian Battista, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311  
 Villani Filippo, 101  
 Villani Giovanni, 101, 102, 104  
 Villani Matteo, 101  
 Villani Nicola, 275  
 Virgilio Marone Publio, 89, 135, 141, 221, 222  
 Visconti Giovanni, 72  
 Vittorino da Feltre, 111  
 Viviani Vincenzo, 265, 270  
 Voltaire, 313

Zorzi Bartolomeo, 30, 45  
 Zuccolo Ludovico, 261







Finito di stampare  
nel mese di aprile 2017  
da Grafiche DIEMME  
Bastia Umbra (PG)