

[271] Cap. II – Realismo e misticismo.

Tra la letteratura dei Trecento italiano e le letterature contemporanee del resto d'Europa vi sono poche somiglianze. L'analogia tra Boccaccio e Chaucer, temperamenti simili di artisti borghesi, è piuttosto un caso isolato; ma quando si cerca di spiegare questa analogia con la somiglianza degli ambienti di Firenze, città di industrie tessili, e di Londra, città di commercio dei tessuti, allora diventa ancor più inspiegabile l'assenza di una letteratura simile a quella del Trecento italiano nei centri mercantili della Francia, delle Fiandre e della Germania del secolo XIV. Il confronto è oltretutto reso difficile dal fatto che il Trecento italiano rappresenta uno stile abbastanza ben definito (Boccaccio è il rovescio e il complemento del "dolce stil novo"), mentre l'Arciprete di Hita, il *Roman de la Rose*, Ruysbroeck il Mirabile, Froissart e i "misteri"¹ non rivelano i tratti caratteristici di uno stile comune e presentano qualità che non si conciliano bene: sensualità repressa o sfrenata, allegorismo timido e velleità di opposizione sociale e religiosa, misticismo esaltato e realismo sobrio, brutalità grossolane e devozione organizzata. Con questi elementi antitetici la storiografia letteraria non ha mai pensato di definire uno stile.

[272] Con tutto ciò, la storiografia delle arti plastiche offre una costruzione concettuale ausiliare: il "gotico"². La riabilitazione dello stile gotico, che durante i secoli del classicismo rinascimentale era sinonimo di barbarie, si deve ai romantici tedeschi, che lo celebrarono come creazione sublime dello spirito tedesco medievale, espressione di una religiosità nostalgica del Cielo un po' fantastica, e in definitiva "romantica". Non tardò tuttavia ad emergere la prova che quel gotico era uno stile francese; in Francia si trovano le cattedrali che hanno fornito gli elementi della definizione, e ai tedeschi rimase soltanto la gloria degli imitatori. Ciò nonostante, esiste un gotico peculiarmente germanico, caratterizzato dall'esagerazione delle qualità del gotico originale, dove la mistica si trasforma in misticismo e il realismo delle sculture di diavoli e animali delle cattedrali francesi diviene indipendente, trasformandosi in un naturalismo grossolano. Questo gotico decadente è lo stile comune dei paesi europei a nord delle Alpi, che già comincia nel secolo XIII, fiorisce nel XIV per poi assumere nel XV secolo i noti caratteri del "*gothique flamboyant*"³, un po' simile al barocco, che domina tutta l'Europa dal Reno alla Spagna. Il gotico decadente ha i suoi centri nelle Fiandre, in Borgogna, in Renania e nell'attuale nord della Francia, nell'Artois e in Piccardia, regioni all'epoca etnicamente germaniche; gli architetti e gli scultori attivi nella Spagna del secolo XV sono anch'essi, per la maggior parte, fiamminghi, e alcuni tedeschi. Gli elementi caratteristici del *gothique flamboyant*, compaiono con insistenza nelle opere d'arte di origine tedesca, e si può

¹ N. d. t.: Per i misteri, drammi religiosi, si veda a p. 293 ss.

² N. d. t.: Nel seguito Carpeaux pone tra virgolette il termine "gotico" quando è riferito alla letteratura.

³ N. d. t.: In italiano "gotico fiammeggiante".

parlare, in questo senso, di elementi gotici nel barocco tedesco, nel romanticismo tedesco, e perfino nell'espressionismo tedesco, cosa che non avviene con il barocco e il romanticismo di altre nazioni. Per questo, una corrente della storiografia delle arti plastiche definisce il gotico decadente (in senso non peggiorativo, anzi nel senso di "gotico più maturo") come uno stile tipicamente tedesco. La spiegazione etnologica è dubbia, ma come definizione stilistica può tornare utile.

Secondo Worringer, il "gotico germanico" del tardo Medioevo si definisce per l'eccesso di espressione in tutti i sensi: *pathos* retorico, religiosità estremamente angustiata con inclinazioni alla [273] mistica eretica, gusto eccessivo per l'elaborazione di particolari significativi, con la conseguenza di un naturalismo brutale o dell'allegorizzazione di tutti i dettagli. Il Trecento italiano non manifesta qualità del genere, e in ciò risiede il problema cronologico della posizione particolare dell'Italia nel secolo XIV. Il Trecento italiano è più vicino al "gotico autentico" delle cattedrali francesi. In questo senso, l'arte italiana appare, paradossalmente, arretrata: le chiese gotiche di Santa Maria Novella e Santa Croce, a Firenze, sono del XIV secolo. Accanto al Trecento italiano gotico esiste, tuttavia, un "gotico realista": Giotto è il suo precursore e Donatello il suo maestro più espressivo. Sebbene lo stile gotico a nord delle Alpi sia considerato come espressione dell'universalismo religioso medievale, e quello del Trecento italiano come "progressista" e come prima fase del Rinascimento, i due movimenti sono, in realtà, incommensurabili. Ma quando si ammettano l'elemento gotico del Trecento italiano come arretrato e il gotico "nordico" dei secoli XIV e XV come "gotico decadente", allora entrambi i movimenti appaiono come modi differenti di reagire al medesimo fenomeno di transizione sociale e politica: il Trecento italiano appare allora "reazionario", e il gotico "*flamboyant*" si presenta come uno stadio avanzato della decomposizione della mentalità medievale. Le numerose virgolette si impongono soltanto perché la storiografia letteraria consueta, con le sue etichette precostituite, ha confuso i termini. "Trecento" italiano e gotico "*flamboyant*" si assomigliano, quando si astragga dei mezzi di espressione, per la differenza prodotta dallo stato immensamente più avanzato della lingua italiana in confronto alle altre lingue dell'epoca. Per ciò che significa rispetto ai valori letterari, questo fatto linguistico è della massima importanza; per questo né la Francia, né l'Inghilterra, né la Spagna, né la Germania ebbero un Dante. Ma quanto alla situazione storica delle produzioni letterarie, l'allegorismo del *Roman de la Rose* corrisponde all'epopea intellettuale di Dante, la mistica di Ruysbroeck alla lirica personale di Petrarca e il realismo borghese dei cronisti all'arte di Boccaccio. Le "classi letterarie" ("chierici", asceti e borghesi) sono, qua come là, le stesse. In Italia, la lingua letteraria, avanzatissima, riuscì a conseguire, fino a un certo punto, l'unificazione stilistica delle differenti tendenze: per questo Dante, Petrarca e Boccaccio sembrano costituire una triade omogenea. Negli altri paesi, lo stato delle lingue non permise tale unificazione formale. I due elementi principali dello stile gotico,

realismo e misticismo, sebbene [274] germogliati dalla stessa radice, rimasero antitetici. Una corrente realista e una corrente mistica costituiscono la letteratura “gotica”, incontrandosi nell’uso dell’allegoria per dire ciò che è illecito o per esprimere l’ineffabile.

L’allegoria è l’arma del pensiero medievale per classificare tutte le cose di questo mondo come parti significative della Creazione gerarchicamente organizzata. L’allegoria del Medioevo decadente ha anche un’altra funzione: serve a dare significato spirituale a cose nuove che non si adattano bene al Cosmo medievale, come per conferire loro il diritto di cittadinanza. Questa trasformazione del senso dell’allegoria fu difficile: si rese necessario percorrere molte fasi per arrivare al *Roman de la Rose*, e quando lo scopo pareva raggiunto, fu solo per liberarsi dallo scomodo imbarazzo; il realismo maturo di Chaucer non ha già più bisogno di allegoria, e già crede che

*God’s in His Heaven –
All’s right with the world*⁴.

Gonzalo de Berceo (ca. 1197 – ca. 1264) è un monaco, un figlio del popolo che pretende di parlare al popolo per dirgli le cose che hanno importanza per la vita. Ma può dirle solo per mezzo di metafore religiose che rappresentano la verità letterale. Con tinte realistiche descrive un paesaggio:

*La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los árboles de temprados sabores
Refrescáronme todo, e perdi los sudores...*⁵

e poi veniamo a sapere che si tratta di un paesaggio mistico ai piedi della Vergine in trono (*Miraclo XIV*). Berceo è, nelle vite di santi e nella poesia mariologica [275], di un’ingenuità incantevole: un monaco angelico che compone versi di una freschezza pagana. La critica spagnola moderna lo considera come modello dello spagnolo autentico, prima dell’invasione del classicismo italianizzante.

Questa ingenuità non è una qualità delle classi colte. Il saggio re Don Alfonso X (1221-1284)⁶, genio enciclopedico, astronomo e storiografo, codificatore del diritto spagnolo, è altresì il poeta devoto delle *Cantigas de Santa María* in lingua galiziana, un intellettuale consumato. Riguardo alle

⁴ N. d. t.: «Dio è nel Suo Paradiso / Tutto va bene in questo mondo». Frasi tratte da *Pippa Passes*, dramma in versi di Robert Browning (1812-188), atto I.

⁵ N. d. t.: GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, Prologo, vv. 17-19: «Il verde del prato, il profumo dei fiori / Le ombre degli alberi, dai temperati aromi [?] / Mi rinfrescarono tutto, e mi tolsero i sudori».

⁶ N. d. t.: Cff. 2.3, p. 217.

complicazioni del sistema tolemaico, la leggenda gli attribuisce le parole: «Se io avessi creato il mondo, il risultato sarebbe stato più semplice»; e nelle sue satire si incontrano oscenità inaspettate. Queste ambiguità si accentuano nella figura più affascinante del Medioevo spagnolo: Juan Ruiz, l'Arciprete di Hita (1283-1350). Il *Libro de buen amor* (Libro del buon amore) di questo degno sacerdote ha, in parte, carattere edificante: si basa su raccolte di esempi destinate ai sermoni, satire decisamente medievali contro le donne; ma utilizza anche le poesie burlesche degli *joglars*, la scandalosa commedia latina *Pamphilus de amore*⁷, e l'*Ars amandi* di Ovidio. Ruiz è un vecchio vicario allegro a cui piace raccontare, nelle sere delle domeniche, aneddoti osceni; sa apprezzarli perché ha la sua esperienza, confessando che

*E yo como só omne como otro, pecador,
ove de las mugeres a las vezes grand amor*⁸.

[276] E' un goliardo che ha trovato pace e stabilità in una parrocchia ricca. Con la coscienza tranquilla può pregare la Vergine, «*gloriosa madre de pecadores*», con la stessa voce con la quale aveva cantato *serranillas* per le ragazze del villaggio; e una festività della Chiesa prende un aspetto allegro:

*Dia de Quasimodo, iglesias e altares,
vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;
todos avién gran fiesta, fazién grandes yantares;
Andan de boda en boda clérigos e juglares*⁹.

A questi versi dell'Arciprete se ne contrappongono altri, meno allegri: le avventure con la ruffiana Trotaconventos portano, alla fine, ad amari lamenti e grida di «*Muerte, matas la vida, el amor aborreces*»¹⁰. L'Arciprete finisce come asceta, perché aveva fatto a meno dell'allegoria. Il fine è edificante, così come nella poesia tragico-erotica di Dafydd ab Gwilym (1315/20 -1350/70), del Galles, forse il maggior poeta del Medioevo celtico.

Il documento principale di quella trasformazione dell'allegoria da strumento teologico a strumento "laicista" è il *Roman de la Rose* (Il Romanzo della Rosa). La prima parte, opera di

⁷ N. d. t.: Opera latina in versi prodotta in Francia nel XII secolo.

⁸ N. d. t.: Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, 76: «Giacchè io come gli altri son uomo e peccatore / ho avuto per le donne a volte un grande amore» (trad. it. Rizzoli, 1999).

⁹ N. d. t.: Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, 1315: «Da Pasqua sette gironi, le chiese e i loro altari / son pieni di allegria, di nozze e di cantari / e tutti erano in festa, fra grandi desinari; / e van da nozze a nozze i chierici e i giullari» (trad. it. Rizzoli, 1999).

¹⁰ N. d. t.: Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, v. 1549: «Morte, la vita uccidi / l'amore aborrisci» (trad. it. Rizzoli, 1999).

Guillaume de Lorris (ca. 1200 – ca. 1238), è la prima allegoria interamente profana del Medioevo; la seconda parte, composta da Jean de Meun (o de Meung, ca. 1240 – ca. 1305) mezzo secolo dopo, trarrà conclusioni rivoluzionarie¹¹. La prima parte è un' *Ars amandi* medievale:

*Ce est li Romanz de la Rose,
Ou l'art d'Amors est tote enclose*¹².

Gli ostacoli dell'amore e i consigli che Ovidio dà per vincerli compaiono tutti personificati: il poeta, guidato da “dame Oiseuse” (Dama Oziosa) e “Bel Accueil” (Benaccolgo) [277], penetra nel giardino della Rosa lottando contro Honte (Vergogna), Peur (Paura), Danger (Pericolo) e Malebouche (Malabocca). Ma prima di conquistare la Rosa, egli si sveglia: tutto è stato soltanto un sogno, descritto tuttavia con la precisione realistica dei sogni (la descrizione della dama Veillesse (Vecchiaia) e della dama Pauvreté (Povertà) fa paura). Il sogno di Guillaume de Lorris è il corrispettivo allegorico delle serate di Fiesole, quando gli amici e le amiche di Boccaccio raccontavano le storie del *Decamerone*.

Il *Roman de la Rose* fu il libro più letto dell'epoca, oggetto addirittura di commenti eruditi aventi lo scopo di allegorizzare l'allegoria, e non fu interpretato allo stesso modo in tutti i luoghi. L'olandese Jacob van Maerlant (1235-1300), con le maniere sobrie della sua gente, vide solo il lato didascalico: aveva trasformato i romanzi di Alessandro e di Troia in fantasiose narrazioni didattiche, era stato capace di versificare la Bibbia intera e di rendere in oltre diecimila versi la cronaca di Vincent di Beauvais¹³; nei dialoghi satirici di *Wapene Martijn* (Ahimè Martin) compaiono già domande pericolose sull'origine dei poteri stabiliti e sulla corruzione del clero, caratteristiche della seconda parte del *Roman de la Rose*. Gli inglesi si interessano soltanto all'aspetto favolistico. John Gower¹⁴ approfitta della finzione del sogno per presentare le storie più diverse; Shakespeare troverà ancora una trama in questo narratore popolare. E Gower è il maestro di Chaucer.

Se non fosse per Dante, Geoffrey Chaucer (ca. 1343 - 1400) sarebbe il maggior poeta nel periodo che va dall'Antichità ai tempi moderni. Ai lettori stranieri [278] il confronto tra il grande umorista e l'esiliato fiorentino sembrerà un'esagerazione; ma gli inglesi, tutti, saranno d'accordo. Perché Chaucer è il Dante inglese, il padre della letteratura inglese; la creò rompendo la tradizione insulare degli anglosassoni e realizzando quella fusione di elementi germanici e elementi latini che è il tratto caratteristico della letteratura inglese. Chaucer è l'uropeizzatore dell'Inghilterra. E' anche il primo

¹¹ N. d. t.: Per la seconda parte si veda più avanti a p. 288.

¹² N. d. t.: GUILLAUME DE LORRIS, *Romanzo della Rosa*, vv, 37-38: «E' questo il Romanzo della Rosa / in cui l'arte dell'amore è tutta racchiusa».

¹³ N. d. t.: Cfr. 2.2, p. 184.

¹⁴ N. d. t.: Cfr. 2.3, p. 215

a rivelare la prodigiosa capacità degli inglesi di assimilare così perfettamente i modi stranieri, che questi si trasformano, nella maniera più inconfondibile, in modi inglesi. Così divenne inglese la traduzione-versione che Chaucer fece del *Roman de la Rose*, e la novella boccaccesca del *Filostrato* produsse una *Troilus and Criseyde* così indigena, che nessun inglese può ricordarla senza che gli venga in mente la figura del ruffiano Pandaro, che Chaucer creò e lasciò in eredità allo Shakespeare di *Troilus and Criseida*.

Chaucer fu in Italia; a Boccaccio deve molti intrecci e la maniera di trattarli. I *Canterbury Tales* (I racconti di Canterbury, 1387-1400) sono una raccolta di racconti medievali, versificati con molta grazia e *humor*. Lo spirito che li rende vivi e li mantiene moderni promana dal Prologo, nel quale il poeta presenta i personaggi, i membri di una compagnia di pellegrini che partono da Tabard Inn a Southwark, Londra, per visitare il sepolcro dell'arcivescovo martire Thomas Becket a Canterbury. E' una galleria impressionante: il *knight*, cavaliere dall'armatura arrugginita, il mugnaio burlone, il cuoco che conosce tutte le cose buone, il giureconsulto pericolosamente esperto, il marinaio bonaccione e gran ladro, la badessa, fine ed elegante, lettrice assidua di romanzi d'amore, il monaco goto, il medico che si interessa della situazione finanziaria dei [279] pazienti, il venditore di indulgenze, che necessita della sua merce più degli altri, la "Wife of Bath", vedova che ha già sepolto diversi mariti ma che possiede un cuore così buono che non può resistere a nessun uomo che le si avvicini, il frate ipocrita che pensa solo al vino e alle donne, il *clerc* (chierico) sognatore, che trasporta trattati di filosofia, il commerciante che parla solo di rendite e interessi, il buon vicario, dal cuore evangelico e dall'aspetto molto magro; e tra loro compare lo stesso Chaucer, capace di caratterizzarli tutti, il primo grande ritrattista della letteratura universale e il creatore di una "*comédie humaine*"¹⁵ perfetta: come dice Blake, Chaucer diede i nomi alle persone come Linneo fece con le piante o Adamo con gli animali. Ciascuno dei pellegrini racconta una storia, rivelando nella scelta del tema e nella maniera di trattarlo il suo stesso carattere, provocando applausi, censure e gelosie dei compagni, che anche in questo modo si caratterizzano: Chaucer è un grande drammaturgo, il primo di lingua inglese, e ineguagliato fino a Shakespeare.

Tra tutti i poeti inglesi Chaucer è il più naturale, il più ingenuo. La sua poesia comincia come una "vita nuova"; molto significativo è il verso iniziale dei *Canterbury Tales*:

*Whan that Aprill with his schoures soote...*¹⁶

¹⁵ N. d. t.: "Commedia umana", con riferimento all'opera di Honoré de Balzac (1799-1850).

¹⁶ N. d. t.: CHAUCER, *Canterbury Tales, General Prologue*, v. 1: «Quando la pioggia di aprile ha lenito» [la siccità di marzo].

E' la primavera della letteratura inglese. Ma Chaucer (è necessario revocare l'aggettivo) non è ingenuo. Da un lato è un uomo medievale, un cinico, un umorista un po' grossolano; dall'altro è un letterato formato alla scuola dei francesi e degli italiani, grande artista del verso inglese, che gli serve anche per esprimere il lirismo più dolce, le emozioni religiose e quelle della tragedia psicologica. E' popolare, elegante, comico e serio allo stesso tempo. Un uomo che ha conosciuto profondamente il mondo e ha appreso un sorriso superiore e una lieve malinconia. E' soltanto un borghese, e questa non è una posizione elevata nella sua società; ma è un borghese che è sopravvissuto a tutti i *lord* suoi padroni, grazie alla saggezza umana. Gli inglesi si immaginano sempre Chaucer come un uomo molto vecchio; e tuttavia, egli è il poeta inglese più giovanile.

*

La mistica, sia ortodossa che eterodossa, è una delle forme dell'emozione e del pensiero religiosi: possiamo definirla sommariamente e senza [280] pretese di esattezza come il tentativo emotivo o filosofico di avvicinarsi alla divinità per una via più diretta o più personale di quella prescritta dalla dottrina ufficiale della Chiesa. Può essere un cammino che fiancheggia quello della vita sacramentale, e allora la mistica rimane impeccabilmente ortodossa: vi sono molti e grandi mistici tra i santi della Chiesa. Ma l'aspetto "diretto" e "personale" può anche accentuarsi a tal punto da oltrepassare le frontiere dell'eresia. La storia dei movimenti mistici fa parte della storia della Chiesa e delle religioni. Alla storiografia letteraria spetterebbe soltanto occuparsi di quei pochi mistici che seppero dare alle loro esperienze un'espressione di valore letterario, indipendentemente dal loro valore come documenti religiosi. Ma non è proprio così. Nella storia spirituale dei tempi moderni la mistica ha svolto un ruolo importantissimo, e tanto più importante in quanto si è mantenuto quasi sempre sotterraneo. Sono rari i momenti in cui la mistica emerge in superficie, e allora si tratta sempre di momenti decisivi, con conseguenze incalcolabili per la storia spirituale letteraria. Anticamente, gli storici della letteratura avevano conoscenza soltanto di alcuni di quei momenti: Bernardo di Clairvaux e l'innografia medievale, la mistica francescana e il "dolce stil novo", la mistica neoplatonica del Rinascimento e la resurrezione della lirica petrarchesca; e, nel secolo XVI, Santa Teresa di Ávila e San Giovanni della Croce. Oggi non è più necessario richiamare l'attenzione sui rapporti tra la mistica francese del XVII secolo e il Classicismo, studiati da Bremond, né sulla relazione tra i movimenti pietisti e metodisti del XVIII secolo e il Preromanticismo. Ma queste sono appena le influenze manifeste. Dove si trovava la mistica durante i periodi intermedi? La risposta rivela altri fatti. Non è giusto immaginare la mistica come contemplazione evasiva, fuori dal mondo, o come un'esaltazione semipatologica. In certi casi la

mistica era un mezzo per allentare il rigore dei dogmi, dichiarandoli superflui e perfino ostacoli all'unione diretta con Dio; così il mistico apriva la strada al suo successore, il libero pensatore. E' così che si incontrano movimenti mistici alle origini della fisica moderna e dell'esegesi critica della Bibbia. In altri casi, la mistica è la mediatrice sotterranea tra movimenti filosofici e letterari che, apparentemente, non hanno alcun legame. Si può considerare la mistica come l'anello mancante tra la religiosità medievale e i movimenti religiosi rivoluzionari del secolo XVI: erasmismo, anabattisti, settari di tutte le specie [281]; la Riforma non serve a spiegare questi movimenti che si diressero, alla fine, contro la Riforma stessa. Una lacuna si incontra nei secoli XIV e XV, nella stessa epoca che presenta anche una lacuna sensibile nella storia letteraria: la mancanza di un corrispettivo della poesia personale del Trecento italiano nei paesi a nord delle Alpi. La soluzione del problema starebbe nel fatto che la stessa intensificazione della vita psicologica che in Italia si manifestò nella poesia, nel resto d'Europa si manifestò attraverso il misticismo psicologico, trasformando l'avvicinamento a Dio in esplorazione della vita interiore dell'anima. Ancora una volta si rivela l'importanza dello stato della lingua nell'evoluzione letteraria. Il movimento del Nord non portò, come nell'Italia linguisticamente avanzata, alla grande arte, bensì al settarismo e al libero pensiero. Il concetto di vita mistica come "percorso" è di origine neoplatonica. Compare tra i vittorini, si trova nell'*Itinerarium mentis in Deum* (L'itinerario della mente in Dio, 1259) di San Bonaventura, nelle *Revelationes coelestes* (Rivelazioni celesti) della mistica svedese Birgitta (m. 1373), nelle *Revelations of Divine Love* (Rivelazioni dell'Amore Divino, ca. 1373) della mistica inglese Juliana di Norwich. E' già un luogo comune tra i grandi mistici tedeschi¹⁷, Heinrich Seuse (Enrico Suso, 1295/96 - 1366), Johannes Tauler (Taulero, ca. 1300 - 1361) e nel più grande tra loro, Meister Eckhart (Maestro Eccardo, ca. 1260-1327/28). E' un percorso di esplorazione filosofica dell'anima, di psicologia mistica. Ciò che Eckhart trova in tale percorso è ineffabile; può soltanto essere espresso tramite metafore come "risposta silenziosa", "vigilanza che dorme", "ubriachezza sobria", antitesi che somigliano (a un altro livello) alle antitesi liriche del suo contemporaneo Petrarca. Il più grande dei mistici è Jan van Ruusbroec (1293-1381), l'olandese che gli stranieri chiamano Ruysbroeck e i francesi "l'Admirable" (il Mirabile). [282] *Dell'ornamento delle nozze spirituali* è la sua opera più importante, e il *Libro dei sette gradini verso la vetta dell'Amore Spirituale* uno dei molti supplementi. E' uno dei grandi neoplatonici della storia della filosofia. Ma alla gente al di fuori delle mura del convento di Bruxelles appariva solo come un grande asceta. Scrisse, invece che nel latino degli altri mistici, nella lingua del popolo, per essere compreso; e non lo fu soltanto perché era un grande poeta. Maeterlinck gli attribuì «la gaité de l'enfant et la clairvoyance du

¹⁷ J. M. CLARK, *The Great German. Mystics: Eckhart, Tauler and Suso*, Oxford, 1949.

vieillard»¹⁸; al di là dell'ingenuità delle sue espressioni e del peso dei suoi periodi complicati si rivelano bellezze ineffabili, celesti. Ruusbroec è come le pale d'altare di Roger van der Weyden o di Memlinc nelle silenziose chiese gotiche del Belgio: la Vergine, quasi bambina, col bimbo divino in braccio, sul trono celeste, angeli che servono e suonano l'arpa, e sullo sfondo, attraverso le finestre, si vede il paesaggio fiammingo, con campi e prati, città e castelli e l'orizzonte infinito del cielo.

Ruusbroec fu un grande maestro. A Groenendael i suoi discepoli fondarono un centro di vita religiosa senza compromessi formali con qualunque regola monastica, e Gerert De Groote van Deventer (Gerardus Magnus, 1340-1384), il più grande di tali discepoli, è considerato il fondatore della libera congregazione dei "Fratelli della vita comune", che stabilì le proprie case e "beghinaggi"¹⁹ ovunque nei Paesi Bassi e in Renania. Tra questi adepti della "*devotio moderna*"²⁰ nacque quel libro latino, la *De Imitatione Christi* (o *Imitatio Christi*, L'imitazione di Cristo, 1418-1427), che la tradizione attribuì a Thomas Hamerken van Kempen o Thomas a Kempis (ca. 1380 - 1471), e che Matthew Arnold definì «*the most exquisite document after those of the New Testament, of all the documents the Christian spirit has ever inspired – the Imitatio Christi*»²¹. Tra i fratelli della *devotio moderna* si educò, in quello stesso periodo, colui che doveva riunire l'indipendenza religiosa di un mistico olandese e l'emozione lirica e l'erudizione classica di un Petrarca nordico del secolo XVI: Erasmo da Rotterdam.

*

L'espressionismo fantastico del "gotico decadente" sa fare i suoi compromessi col mondo reale; i contemporanei di Jan van Ruusbroec hanno tutti «*grand amor de las mujeres*» e «*fazién grandes yantares*»²² come il loro antipode tra gli ecclesiastici, l'Arciprete di Hita. Ma non seppero dominare quella realtà. Chaucer è un caso eccezionale. Quando [283] i gotici pretesero di fare dell'arte realistica, caddero in enormi grossolanità o in fantasmagorie diaboliche alla maniera di Hieronymus Bosch. Il massimo del realismo possibile era la cronaca, senza intervento intenzionale dell'immaginazione; al racconto del Boccaccio corrisponde, al Nord, la cronaca. Nella storiografia, per quanto ancora primitiva, finisce il dominio dell'allegoria.

Anche così, il realismo della cronaca "gotica" permette interventi fantastici che il realismo dei cronisti del Medioevo vero e proprio ancora non ammetteva. Il realismo medievale è il punto di

¹⁸ N. d. t.: «L'allegria del bambino e la chiaroveggenza del vecchio».

¹⁹ N. d. t.: Beghinaggi: comunità o case di *beghine*, associazioni religiose femminili (ma anche maschili, i begardi) sorte nelle Fiandre e poi diffuse nell'Europa settentrionale.

²⁰ N. d. t.: Movimento di rinnovamento spirituale attivo tra il XIV e il XV secolo nei Paesi Bassi e in Germania.

²¹ N. d. t.: «Il più raffinato documento, dopo quelli del Nuovo Testamento, tra tutti i documenti che lo spirito cristiano ha ispirato, l'Imitazione di Cristo».

²² N. d. t.: Cfr. i versi di Juan Ruiz, pp. 275-276.

partenza. Un Jocelyn de Brakelond (fl. 2.a metà sec. XII), monaco di Bury St. Edmunds, describe la storia dei frati laboriosi del suo convento con un realismo tanto ingenuo e minuzioso che la gente crede di leggere un trattato di economia domestica medievale; Carlyle ne rimase impressionato, citando Jocelyn in *Past and Present* come testimonianza dei benefici dell'organizzazione patriarcale della società. Uno dei signori di questa società patriarcale è Goffredo di Villehardouin (ca. 1150-1212/18)²³, cavaliere feudale e brigante sulle strade regie; è molto differente dal monaco inglese, ma describe nello stesso modo la conquista a tradimento di Bisanzio da parte dei "crociati": uomo pratico, devoto come gli altri e crudele quanto loro. Villehardouin incarna un aspetto del feudalesimo; l'altro è incarnato dal Sire de Joinville (Jean de J., ca. 1124 - 1317), biografo del santo re Luigi di Francia: il patriarcalismo benevolo dei [284] costumi, la religiosità sincera, senza esaltazione mistica, e la semplicità dell'uomo di campagna, fuori posto tra le meraviglie strane dell'Oriente, danno come risultato l'immagine perfetta del cavaliere cristiano così come la sognerà il Romanticismo. Ma nulla è inventato, idealizzato. Si riflette nella realtà l'idealismo di quest'anima semplice, senza pretese letterarie, che si caratterizzò con le parole finali della sua opera (la citazione è una scoperta di Saint-Beuve): «*Et ainsi que l'écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roi [saint Louis] son royaume de belles abbayes qu'il y fit*»²⁴. E Saint-Beuve conclude che, allora, «*Dieu était physiquement présent, le monde semé d'obscurités, le ciel au-dessus ouvert et peuplé de figures vivantes*»²⁵, perché la fede in Dio era molto concreta, perfino realista.

L'intervento dell'immaginazione fantastico comincia con il catalano Ramón Muntaner (1265-1336), cronista delle grandi conquiste della casa d'Aragona, da Maiorca ad Atene. E' come se la luce mediterranea lo abbagliasse; la cronaca si trasforma in epopea delle imprese di cavalieri erranti. Muntaner non è meno ingenuo dei francesi; ma perde il senso della realtà, è quasi romanziere, nel senso del romanzesco. E' contemporaneo del famoso Marco Polo (1254-1324), il veneziano che seguì le vie dei missionari francescani fino alla Cina, e una volta tornato descrisse, in lingua francese, le cose che mai nessun cristiano aveva visto, la Persia e la Cina, la Birmania e il Giappone, il Siam e Giava, Ceylon e le steppe dei mongoli; e sapeva anche raccontare le cose dell'Abissinia e della Siberia. I veneziani, commercianti esperti e scettici, non credettero nelle sue storie di "milioni e milioni" e si presero gioco di "Messer Milione". L'evidente esagerazione provocò perfino la parodia. Jean d'Outremeuse (1338-1400), cittadino di Liegi, poetastro e autore di una deplorable *Geste de Liège* nello stile delle *gestes* francesi, scrisse un *Voyage d'Outre-Mer*

²³ N. d. t.: Cfr. 1.3, p. 150.

²⁴ N. d. t.: «E come lo scrivano che ha scritto il suo libro e lo ha miniato d'oro e d'azzurro, il detto re [San Luigi] ha ornato il suo regno dell'e belle abbazie che vi ha fatto edificare».

²⁵ N. d. t.: «Dio era fisicamente presente, il mondo disseminato d'oscurità, il cielo, lassù, aperto e popolato di figure viventi».

(Viaggio d'oltremare), [285] attribuendo a un cavaliere inglese, Sir John Mandeville, morto nel 1372, la relazione di un viaggio fantastico in India e in Africa, dove avrebbe scoperto le genti più strane, incroci tra uomini e animali, e mille altre meraviglie inedite, arrivando fino alle porte del paradiso. Era una *geste* geografica, come il *Roman d'Alexandre*, ma, in fondo, un romanzo burlesco. Lo strano è che questo libro, tradotto in inglese come *The Voiage and Travayle of Sir John Maundeville, Knight* (Il viaggio di sir John Mandeville, cavaliere)²⁶, venne considerato come una cronaca veritiera ed ebbe un successo immenso, nutrendo l'immaginazione geografica e antropologica di molte generazioni, venendo tradotto in italiano, latino, olandese, tedesco e ceco; il realismo apparentemente esatto delle descrizioni di cose impossibili dà l'impressione che il suo autore sia un precursore di Defoe e Dickens, o anche di Jules Verne. Per secoli Mandeville rimase negli annali della storia letteraria come il Marco Polo inglese; solo nel 1886 si scoprì che "John Mandeville" non era mai esistito.

L'epoca era quella dei travestimenti fantastici. L'aristocrazia feudale, mortalmente ferita dai mutamenti di ordine sociale, viveva in un pittoresco carnevale di tornei. Così per lo meno sembra essere nelle cronache di Jean Froissart (ca. 1337 – ca. 1410), perché questo scrittore abilissimo vide soltanto la superficie pittoresca delle cose. Nella Biblioteca Municipale di Wroclaw si conserva un manoscritto delle sue cronache, con meravigliose miniature del pittore fiammingo David Aubert: è il più ricco repertorio di immagini della vita medievale. Nel testo di Froissart le figure del pittore vivono parlando, agendo e incarnando [286] l'epoca drammatica delle guerre secolari tra Francia e Inghilterra. Ma Froissart non riesce a delineare i contorni definiti dei personaggi di Shakespeare nei drammi storici che trattano della medesima epoca. E' belga, e ha, come tutti i belgi, il genio della pittura. Le motivazioni psicologiche non gli interessano, e neppure i fini oggettivi della guerra. Egli stesso è indeciso tra i partiti, è una specie di corrispondente di guerra al servizio dei grandi, che pagano per vedere glorificate le loro imprese. Froissart non mente; ma non è sempre capace di dire la verità.

Un nuovo realismo, più degno di fiducia storiografica, inizia con i cronisti iberici; i discendenti del Cid non perdono il senso della realtà, che comincia a vincere l'immaginazione quando le transizioni sociali si avvicinano alla fine. Però López de Ayala (1332-1407), grande e cancelliere di Castiglia, è un umanista, che aveva letto con profitto gli storici romani; Livio, che aveva tradotto, è il suo modello. La figura e l'epoca del terribile re Pietro il Crudele (1334-1369), trovarono in López de Ayala uno storiografo capace di comprensione psicologica e che sa trarre dai fatti un racconto altamente drammatico. Solo, non comprende il senso delle lotte con i portoghesi, ad Aljubarrota²⁷;

²⁶ L'attribuzione dell'originale francese a Jean d'Outremeuse non è esente da possibili dubbi.

²⁷ N. d. t.: Aljubarrota: logo della battaglia tra Giovanni I del Portogallo e Giovanni I di Castiglia e León, che si concluse con la vittoria dei portoghesi.

è, come Froissart, un uomo medievale, incapace di intendere le motivazioni politiche. Il grande storico di Aljubarrota è il portoghese Fernão Lopes (fl. 1418-1459). Unisce all'ingenuità incantevole di un Joinville la scrupolosità storiografica di un López de Ayala e il [287] colore pittoresco di un Froissart: è un grande scrittore. Ma Fernão Lopes ha un vantaggio sui suoi precursori: la lotta di Aljubarrota, il suo tema nella *Crônica d'el-Rei Don João* (Cronaca del re Don Giovanni), ha sentimento nazionale e sociale. E' la lotta di una borghesia in favore della conservazione dell'indipendenza nazionale dello stato. Per il tema, non meno che per l'arte, Fernão Lopes è, secondo Southey, «*the greatest chronicler of any age or nation*»²⁸.

La posterità preferì Philippe de Commines (1447-1511), senza impiegare superlativi; i superlativi non convengono al più asciutto dei cronisti medievali, nella misura in cui si può dire che Commines è medievale. E' un osservatore critico, uno psicologo crudele; non ammette motivazioni dell'agire se non razionali, e gli uomini medievali della sua cronaca, i cavalieri e i santi, gli sembrano "pazzi" e "insensati". Come uomo moderno, vale a dire già al di là dell'epoca di transizione sociale, dopo la sconfitta del feudalesimo, Commines non comprende più le motivazioni sociali, che i suoi predecessori non avevano ancora compreso. Conosce soltanto psicologia e politica: applicazione dell'astuzia diplomatica per completare o sostituire la forza fisica. Commines è ancora abbastanza medievale per sentire l'immoralità dei mezzi del suo eroe Luigi XI; per questo moralizza e cerca di farsi passare per pessimista. Ma questo pessimismo lo rafforza nella convinzione che nessuna cosa serve alla vittoria sul nemico se non il successo: «*Qui a le profit de la guerre, en a l'honneur*»²⁹. Commines è stato paragonato a Machiavelli.

I cronisti non sempre rappresentano la verità; e quando lo fanno, non è la verità intera. Ma disponiamo di elementi per completare le loro cronache. Negli archivi europei esistono in abbondanza documenti che permettono di ricostruire la vita dei secoli XIV e XV. A volte sono raccolte coerenti, come le *Paston Letters*, le oltre cento lettere che i membri della famiglia Paston, del Norfolk, inviarono o ricevettero tra il 1422 e il 1509: [288] una panoramica incomparabile della vita inglese dell'epoca e dei suoi rapporti col continente. I documenti portano alla luce quello che i cronisti hanno passato sotto silenzio o non hanno osservato: le lotte di classe nel Medioevo.

L'unità religiosa dell'Europa medievale produce l'apparenza di una pace sociale tra le classi. Questa idea romantica di un Medioevo in cui signori, borghesi e contadini si tenevano per mano passando la vita a cantare inni è così antiquata che non vale la pena di discuterla; qualunque manuale basta a rettificarla. Sfortunatamente, i medievisti hanno mantenuto questo concetto errato con grande ostinazione, credendo che quella pace sociale nella pace religiosa fosse la maggior gloria dell'epoca medievale. In verità soltanto un Medioevo dilaniato dalle lotte di classe è

²⁸ N. d. t.: «Il più grande cronachista di ogni epoca o nazione».

²⁹ N. d. t.: Philippe de COMMYNES, *Memoires*: «Chi trae profitto dalla guerra ne ha l'onore».

comprensibile, perché umano. L'autentica gloria del Medioevo è un'altra: dalle lotte di classe medievali nacquero i principi delle garanzie costituzionali della libertà personale, sebbene solo in favore dei feudatari, e quello della sovranità popolare, per quanto solo in favore dei principi contro la Chiesa o delle città contro i principi. Tutta la storia medievale è una storia di lotte di classe, dei borghesi contro i feudatari, degli artigiani contro i borghesi, degli operai contro gli artigiani, dei contadini contro i feudatari e dei borghesi contro i contadini. Questa lotta multiforme produsse nuovi generi letterari: una letteratura borghese antifeudale, una letteratura contadina, una letteratura borghese anticontadina³⁰. Tutta una letteratura d'opposizione, o di opposizioni, che fu anticamente classificata come "anticlericale" quando i motivi sociali erano nascosti dentro metafore religiose, o "letteratura satirica" o "burlasca" quando lo scherno sostituiva, per il debole, le armi della forza.

Uno dei documenti più forti della letteratura borghese è la seconda parte del *Roman de la Rose* (23), opera di Jean de Meun intorno al 1270³¹. Quest'opera intensa, di circa 18.000 versi, non ha nulla dell'eleganza amorosa della prima parte; al contrario, è asciutta, didattica, e molte volte grossolana e oscena. Si presenta come la continuazione della prima parte: la conquista della Rosa è portata a compimento. Ma ciò che importava [289] all'autore erano i discorsi della dama *Raison* (Ragione) sull'arte di vivere, di *Ami* (Amico) sulla condizione innaturale in cui si trova la società, della dama *Nature* (Natura) sul sistema del mondo. Le opinioni di Jean de Meun, espresse con grande vigore polemico, sono abbastanza radicali: adepto di una teoria nominalista del diritto naturale, egli spiega le origini del potere monarchico con l'elezione del più violento tra i violenti («*Un grant vilain entr'eus eslurent... si le firent prince et seigneur*»³²), le origini della proprietà con l'usurpazione da parte dei potenti («*mainte foiz s'entrecombatoient / et se tolirent ce qu'il porent*»³³), le origini dell'aristocrazia feudale con l'accumulazione del capitale («*Lors amasserent les tresors / d'argent, des pierres et des ors... du fer dur forgierent leur armes*»³⁴); e *Faux-Semblant* (Falso Sembiante) personificazione del clero corrotto, definisce la politica ecclesiastica in questi versi: «*Trop sé bien mes habiz changier, [...] Or sui chevaliers, or sui moines, / or sui prelaz, or sui chanoines,...*»³⁵.

³⁰ F. TUPPER, *Types of Society in Medieval Literature*, New York, 1926.

³¹ N. d. t.: Cfr. pp. 276-277.

³² N. d. t.: JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, vv. 9579 e 9582: «Elessero fra di loro un grosso villano... e lo fecero principe e signore» (trad. it. Einaudi, 2014). In questa come nella altre citazioni dalla stessa opera il testo riportato da Carpeaux è stato corretto secondo la forma originale in antico francese.

³³ N. d. t.: JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, vv. 9566-7: «si azzuffavano molte volte tra loro / e si strapparono quello che poterono» (trad. it. Einaudi, 2014).

³⁴ N. d. t.: JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, vv. 9607-8 e 9613: «Allora ammassarono tesori / d'argento, di pietre preziose e di ori... col ferro duro forgiarono le armi» (trad. it. Einaudi, 2014).

³⁵ N. d. t.: JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, vv. 11157 e 11159-60 «So troppo bene cambiare abbigliamento [...] Ora sono cavaliere, ora monaco / ora sono un prelato, ora sono canonico».

Le idee scientifiche di Jean de Meun sul sistema del mondo non sono meno radicali; Gaston Paris lo definì «*le Voltaire du Moyen Âge*»³⁶: un Voltaire nel quale già esiste qualcosa di Marx, o per lo meno di Rousseau.

Jean de Meun esibisce un'erudizione considerevole. Visse a Parigi, fu certamente studente presso la maggiore università medievale, e la sua grande ammirazione per le scienze si estende a coloro che le rappresentano:

*Par quoi, por gentillece avoir,
ont li cleric, ce poez savoir,
plus bel avantage et greigneur
que n'ont li terrian seigneur*³⁷.

Jean de Meun è il primo rappresentante dell'alleanza tra la borghesia e gli intellettuali, di quella alleanza che farà, cinque secoli più tardi, la Rivoluzione Francese. L'università di Parigi, del resto, all'epoca di Jean de Meun si trova tra due rivoluzioni: quella dei tomisti, che introdussero, contro la volontà del vescovo, la filosofia aristotelica, e quella dei nominalisti, che rivoluzionarono tutto il sistema medievale delle scienze. Nicola Oresme (ca. 1323 - 1382), vescovo di Lisieux, prepara la strada, nel *De difformitate qualitatum* (Sulla difformità delle qualità) e nel *Livre du ciel et du monde* (Libro del cielo e del mondo), alla fisica di Galileo, e nel *Tractatus de origine, nature, jure et mutationibus monetarum* (Trattato sull'origine, la natura, lo statuto giuridico e le mutazioni delle monete) presenta una teoria della moneta e dell'inflazione. Marsilio da Padova (1275-1342), rettore dell'università di Parigi, espone nel *Defensor Pacis* (Il difensore della pace, 1324) la teoria [290] della sovranità del popolo e pretende la separazione tra stato e chiesa. Il centro del nominalismo fu il Merton College di Oxford, dove Guglielmo di Heytesbury (ca. 1313 – 1372/73), il “*Maximus Sophistarum*”³⁸, educava generazioni di monaci anticonformisti. Da Oxford uscì John Wyclif (ca. 1328 - 1384), che lottò contro gli abusi politici, sociali ed ecclesiastici chiedendo l'espropriazione dei beni della Chiesa, negando il dogma della transustanziazione, divulgando tra il popolo la sua traduzione vigorosa della Bibbia. I suoi seguaci, i “lollardi”, fomentarono la rivolta tra la gente di campagna.

Ma non c'era più bisogno di far ribellare i contadini. La ricezione del diritto romano in Italia, Francia e Germania, introducendo il concetto romano di proprietà, modificò radicalmente la

³⁶ N. d. t.: «Il Voltaire del Medioevo».

³⁷ N. d. t.: JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, vv. 18643-6: «Per cui, per possedere la nobiltà / i chierici, come potete vedere, / hanno un vantaggio più grande e migliore / dei signori della terra» (trad. it. Einaudi, 2014).

³⁸ N. d. t.: “Il più grande dei sofisti”.

situazione sociale; o piuttosto, sanzionò l'abolizione successiva della piccola proprietà, trasformando i contadini in proletari rurali. Le rivoluzioni agrarie nelle Fiandre nel 1328 e in Francia nel 1357 sono in relazione con questo fatto. In Inghilterra il diritto romano non venne accettato, a parte certe influenze del diritto canonico sul diritto anglosassone e certe influenze formali sulla legislazione di Edoardo III. Ma proprio in Inghilterra era frequente l'espropriazione dei contadini in favore della creazione di pascoli per l'allevamento di pecore; e quando lo *Statute of Labourers* (Statuto dei lavoratori, 1351) introdusse il lavoro forzato per i "vagabondi", vale a dire gli espropriati, scoppiò nel 1381 la rivoluzione dei contadini. Tra la rivoluzione sociale e quella religiosa dei lollardi esistevano certe relazioni; il prodotto della combinazione fu un socialismo religioso, del quale William Langland (ca. 1332 – ca. 1386) fu il portavoce. La sua *Visione di Piers the Plowman*³⁹ è un grande poema allegorico, che presenta [291] la visione come un sogno, alla maniera del *Roman de la Rose*. Ma l'autore non ha nulla di francese; è un uomo del popolo anglosassone, che scrive in versi duri, quasi barbari, attaccando con gran vigore polemico, e a volte con la forza delle visioni dantesche, i vizi dei grandi e anche quelli del popolo. Ha qualcosa di Amos o Osea, due profeti popolari del Vecchio Testamento; come loro, raccomanda quale rimedio l'amore verso Dio e verso il prossimo. E' un rivoluzionario cristiano. Trova un eco lontano tra i cechi, la cui università di Praga aveva rapporti con Oxford; Petr Chelčický (ca. 1390 – ca. 1460) è un anarchico slavo, un rivoluzionario religioso, un democratico apocalittico, che terrorizza i ricchi e i potenti con la minaccia dell'ultimo giorno; la sua opera *La rete della fede* sarà, quattro secoli più tardi, una delle letture preferite di Tolstoj.

L'indignazione dei contadini nei confronti dei "chierici", docili servitori dei grandi, si incontra con l'indignazione dei piccoli borghesi nei confronti dell'orgoglio degli eruditi e dei trucchi degli avvocati, producendo una strana letteratura satirica contro gli intellettuali. Un documento di questa letteratura è la leggenda, di origine giudaica, di Marcolf o Morlof, uomo semplice ma astuto, che vinse il saggio re Salomone in una discussione un po' erudita e un po' comica. La versione originale, il dialogo latino *Salomo et Marcolfus*, fu parafrasata in tutte le lingue europee, e quelle più conosciute furono la versione tedesca, *Salmon und Morolf*, del secolo XIV, e la versione inglese intitolata *Dyalogus or Comunyng betwixt the Wyse King Salomon and Marcolphus* (Dialogo tra il saggio re Salomone e Marcolfo), che fu anche stampata nel 1492 ad Anversa. Altro esempio di opposizione contro i "chierici" è la farsa francese intitolata *La Farce de Maître Pathelin*⁴⁰, nella quale il furbo protagonista inganna il suo stesso avvocato.

³⁹ N. d. t.: *Visio Willelmi de Petro Ploughman*, Visione di Guglielmo concernente Pietro l'Aratore.

⁴⁰ N. d. t.: *La Farsa di Mastro Pathelin*, opera anonima che è stata attribuita a Guillaume Alexix o a François Villon, composta tra il 1456 e il 1460 e stampata per la prima volta nel 1485.

[292] Enormemente vasta e con una storia interessantissima è la letteratura anticontadina⁴¹, nata dalla repulsione del borghese pulito ed educato nei confronti dell'uomo grossolano e sporco delle campagne; l'invasione delle città da parte di contadini in fuga, la resistenza dei campagnoli contro gli abusi delle autorità urbane e, talvolta, l'apparizione di contadini arricchiti costituiscono i temi di questa letteratura, i cui primi prodotti compaiono già nel secolo XIII. Verso il 1250 il tedesco Wernher der Gärtenaere descrive, nel poema *Meier Helmbrecht*, i costumi grossolani dei contadini bavaresi, e come uno di loro, che pretendeva di diventare cavaliere, fece una fine spiacevole. Nella stessa epoca, il grande trovatore tedesco Neidhart von Reuenthal si prende gioco, con poesie parodistiche, degli amori e dei tornei degli abitanti dei villaggi. Intorno al 1400 un poeta svizzero, Heinrich Wittenweiler (fl. tra il XIV e il XV sec.), riuscì a produrre l'opera più vigorosa di tutta questa letteratura, l'epopea eroicomicoica *Der Ring* (L'anello, ca. 1410), nella quale i personaggi dell'epopea nazionale tedesca, il *Nibelungenlied*, compaiono come ospiti di un matrimonio in un villaggio cui segue una rissa enorme e sanguinosa tra i contadini e i giganti; il poema, altamente umoristico e allo stesso tempo di sapore fantastico, quasi irrealista, è un'opera significativa.

Nel secolo XV il contadino grossolano e imbecille era un personaggio fisso delle farse che si rappresentavano durante il carnevale, come i "*Fastnachtsspiele*" tedeschi, i "*Kluchten*" olandesi e le "*sottises*" francesi.

Il contadino svolge il medesimo ruolo in vari racconti del *Decamerone*. La *Nencia* di Lorenzo de' Medici è una delle parodie più fini, e addirittura delicate, dell'amor cortese in ambiente rustico. Nel Rinascimento si incontrano numerose opere di umorismo rustico: le *Rime piacevoli* di Alessandro Allegri, le farse di Ruzante, Andrea Calmo e Alione, le *Ecloghe* dell'Accademia dei Rozzi di Siena, il *Coltellino* di Niccolò Campani detto Strascino (m. ca. 1533), i *Villaneschi contrasti* di Bartolomeo Cavassico. [293] Il tema del contadino che pretende di diventare aristocratico ritorna nella poesia maccheronica del Folengo; poi, con grossolanità inedita, nell'*Orlandino* (1540) dell'Aretino, e per finire, in numerose commedie del barocco aristocratico, che si prendono gioco dei vani tentativi di oltrepassare i confini tra le classi sociali. Ultimo rappresentante di questa stirpe illustre di proletari disgraziati è il *Jeppe på berget* (1722-23) di Holberg.

Ma questa è già un'altra storia, del secolo XVIII. Molto prima, le classi colte avevano avuto motivo, invece di deridere i contadini, di invidiare al loro vita pacifica. Nelle *Ecloghe* inglesi (ca. 1513) di Alexander Barclay (ca. 1476 - 1552), esiste ancora una strana mescolanza di beffa e idillio; ma Jacopo Sannazaro aveva già creato il sogno dell'Arcadia, e l'uomo rustico si trasformò nell'eroe di un'immensa letteratura idillica, nel momento in cui la parola inglese *villain*, che significava contadino, mutò di significato venendo a indicare il malandrino; poco tempo dopo verrà a indicare il

⁴¹ D. MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino, 1894.

cortigiano o ministro intrigante e traditore della tragedia elisabettiana. L'aristocratico e il contadino si erano scambiati i ruoli.

Le lotte di classe, sociali e letterarie, del Medioevo si nascondono dietro l'apparente unità religiosa. Ma questa "sovrastuttura" ebbe i suoi effetti letterari, il più potente dei quali fu la collaborazione di tutte le classi urbane nella rappresentazione dei "misteri", i drammi religiosi. Alla collaborazione tra le classi corrisponde, sul piano letterario, l'unificazione delle tendenze "gotiche" nel teatro: il misticismo e il realismo; il primo appare nel lirismo dei misteri francesi e italiani e nell'angustia dei misteri tedeschi; il secondo, soprattutto, nelle scene umoristiche dei misteri inglesi. Le tendenze si incontrano, principalmente, nelle scene del diavolo; e il diavolo è il personaggio prediletto di tutta la letteratura medievale.

Il teatro medievale presenta una relativa uniformità in tutta Europa. Ma la distribuzione del genere tra le diverse letterature è molto diseguale. La piccola Olanda è particolarmente ricca di "Mirakelspelen"; uno di questi, *Beatrijs*⁴² è la storia di una religiosa fuggita dal convento che quando, pentita, vi fa ritorno, scopre che nessuno aveva notato la sua assenza perché la Vergine, con aspetto umile, l'aveva sostituita; è una delle più [294] belle produzioni teatrali del Medioevo, piena di poesia. In Spagna, che più tardi creerà un grande teatro nazionale, è degno di nota soltanto il frammento dell'*Auto de los Reyes Magos* (Dramma dei Re Magi), del XIII secolo, oltre a vaghe notizie dei misteri castigliani e catalani.

I misteri tedeschi⁴³ hanno in interesse più religioso che letterario. Quando, nel 1322, fu rappresentato ad Eisenach lo *Spiel von den zehn Jungfrauen* (Dramma delle dieci vergini), il conte Federico di Turingia, seduto tra gli spettatori, sentì dire che neppure l'intercessione della Vergine avrebbe ottenuto che Cristo perdonasse le "vergini stolte" della parabola evangelica; a quel punto svenne, fulminato dall'angustia religiosa, per morire pochi giorni appresso nella disperazione. Nello *Spiel von Frau Jutta* (Dramma della signora Jutta, ca. 1480), di Dietrich Schernberg, si anticipano già sentimenti di inquietudine protestante e di insoddisfazione faustiana. Il teatro religioso italiano⁴⁴, al contrario, pare troppo letterario; tra gli autori si incontra perfino il pagano Lorenzo de' Medici. Un'eccezione onorevole è il fiorentino Feo Belcari⁴⁵: le sue "rappresentazioni", come *Abramo ed Isacco*, *Annunziata*, *Assunta*, *Giudizio*, testimoniano la sincera religiosità della gente del popolo, che diverrà seguace di Savonarola.

⁴² *Beatrijs*, opera del XIV sec. attribuita a *Gijbrecht*. Cfr. C. C. VAN DER GRAFT, *Marialegenden*, Haarlem, 1918.

⁴³ W. STAMMLER, *Das religiöse Drama des deutschen Mittelalters*, Leipzig, 1925.

⁴⁴ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924.

⁴⁵ N. d. t.: Cfr. 4.1, p. 349.

Il più ricco teatro medievale è quello francese⁴⁶. Dopo le prime produzioni, tra le quali si incontrano il *Miracle de Théophile*, di Rutebeuf⁴⁷, e la cosiddetta *Passion Didot*, del XIV secolo, in lingua provenzale, compaiono raccolte enormi: i quarantadue *Miracles de Notre-Dame*, del XIV secolo, riempiono, nell'edizione moderna, otto grossi volumi, e il *Mystère du Vieil Testament*, del XV secolo, tratta, nei sei volumi dell'edizione moderna, tutti gli [295] avvenimenti della storia sacra del Vecchio Testamento. Infine vengono le opere di autori individuali: il *Mystère de la Passion*, di Arnoul Gréban (1452); un altro di Jean Michel (1486); e il *Mystère de Saint Louis*, di Pierre Gringoire (1513). Il teatro religioso francese possiede poca forza drammatica; si scompone in dialoghi interminabili, a volte ricchi di bellezze liriche, come nelle scene famose della Passione, tra il Cristo e la Vergine. A volte pare di udire la voce di Villon⁴⁸. L'elemento comico, così ben sviluppato nelle farse francesi della stessa epoca, rimane rigorosamente escluso dai misteri. Già si prepara la netta separazione tra tragico e comico che è di rigore nel teatro classico francese.

I misteri inglesi⁴⁹ sono quasi in tutto il contrario di quelli francesi. L'elemento umoristico è di prim'ordine, specialmente quando si tratta dei pastori, nelle scene del Natale, o dei tentativi inutili dei diavoli di turbare gli avvenimenti della storia sacra. Le opere rivelano notevole forza drammatica. Le raccolte più importanti sono le quarantotto "miracle plays" di York, (ca. 1350-1440), i trentadue pezzi del ciclo di Wakefield (ca. 1450, chiamati anche *Towneley Plays* perché conservati un tempo a Towneley Hall nel Lancashire) tra i quali si incontrano le due famose *Shepherd's Plays* per il Natale, e le *Coventry Plays* del 1468, con due opere per il Corpus Christi destinate ad essere rappresentate per i sarti e i tessitori. Il teatro medievale si presenta allo stesso tempo come espressione vigorosa della religiosità e come opera di collaborazione pacifica tra tutte le classi della società.

Collaborazione pacifica perturbata a volte dalle gelosie tra le corporazioni e limitata, in ogni caso, ai giorni di festa. Ancora nel secolo XV compaiono, accanto ai Misteri, le "Moralités" e le "Morality Plays" nelle quali agiscono, come personaggi allegorici, le virtù e i vizi personificati; e nell'occasione in cui si rappresentano i vizi subentra subito la satira sociale, mitigata appena dall'idea che, alla fine, la morte renderà tutti uguali. L'epoca, dominata dall'idea della morte, si sente decadente, crepuscolare.

[296] Un pezzo isolato di questa psicologia morbosa è conservato nella più singolare di tutte le opere drammatiche medievali, l'olandese *Lanseloet ende Sanderijn* (Lancillotto e Sanderijn, sec.

⁴⁶ L. PETIT DE JULEVILLE, *Histoire du théâtre en France au Moyen Âge*, 4 voll. Paris, 1880-1886; L. COHEN, *Le théâtre en France au Moyen Âge*, 2 voll. Paris, 1928-1931 (Vol. I: Le théâtre religieux; vol. II: Le théâtre profane.); G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954.

⁴⁷ N. d. t.: Cfr. 2.4, pp. 224-225.

⁴⁸ N. d. t.: Su Villon si veda 3.3, pp. 318 ss.

⁴⁹ E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, 2^a ed., 2 voll., Oxford, 1925; K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, 1933; H. CRAIG, *English Religious Drama of the Middle Age*, Oxford, 1955.

XIV). Parrebbe una versione drammatica di un romanzo di cavalleria, ma è il contrario. Sanderijn, l'amante abbandonata, non è un gran dama ma una serva, e tuttavia capace di provare ed esprimere sentimenti nobili ed elevati. Lancillotto, il principe seduttore, è un'anima perduta, e lo sa; è un personaggio amletico. Si avvicina, per utilizzare l'espressione di Huizinga, l'"Autunno del Medioevo".
