

[297] Cap. III – L'Autunno del Medioevo.

“*Flamboyant*” era detto anticamente dai teorici francesi dell’architettura lo stile gotico della Borgogna e del Belgio nel secolo XV. E’ lo stile degli imponenti *hôtels de ville*¹ di Bruxelles e Lovanio, costruzioni nelle quali il ritmo organico e un po’ schematico delle linee parallele e delle ogive gotiche si dissolve in una rete di ramificazioni e merletti di pietra. E’ uno stile estremamente sontuoso, esibizione orgogliosa di ricchezza, che incornicia come in preziosi reliquiari le estasi mistiche di Roger van der Weyden, la devozione sognante di Memling, le visioni diaboliche di Hieronymus Bosch e, sullo sfondo, le innumerevoli miniature dei libri d’ore e dei breviari borgognoni e dei manoscritti di Valerio Massimo e Froissart, nei quali i castelli medievali guardano, dalla cima delle colline, le città gotiche, con le loro moltitudini accalcate di patrizi e artigiani, i campi, i villaggi, le mietiture e le vendemmie, le feste di Natale e di Pasqua, la neve e il sole, le danze e le forche; e in alto compaiono i segni astrologici che regolano l’anno, la vita e la morte. In nessun’altra epoca l’arte è riuscita a rappresentare un quadro così completo di vita elegante e grossolana, esuberante e avventurosa, sensuale e mistica, come l’arte dei tempi di Carlo il Temerario e di Luigi XI.

[298] Lo studio della documentazione sociale e dei documenti letterari conferma solo in parte questa impressione. Già era in decadenza la ricchezza davvero immensa delle città fiamminghe, minacciate dalla perdita del monopolio del commercio di spezie. Una deplorabile miseria regnava nelle campagne, devastate dalle guerre, dalle epidemie e dalla rivoluzione sociale che penetrava attraverso le mura delle città arrivando a distruggere palazzi e conventi. Le strade regie erano piene di vagabondi, rifiuti umani delle espropriazioni agrarie e delle rinnovate guerre civili dei feudatari. La corte di Borgogna è il centro dell’ultimo feudalesimo, del lusso e dell’orgoglio smisurato, ma già condannato a morte dal potere crescente dei re di Francia, dalla futura monarchia assoluta. L’arte *flamboyant* è un grande sogno di evasione destinato a sostituire la terribile realtà con epopee di imprese immaginarie, con idilli di innocenza pastorale, con visioni mistiche. La letteratura dell’epoca ha lo stesso obiettivo, ma non riesce a conseguirlo. Con poche eccezioni (e tuttavia eccezioni straordinarie) è una letteratura povera, e attraverso quella povertà si rivela ciò che l’arte non dice: una grande malinconia. Ma gli uomini del XV secolo sono violenti, sensuali, smisurati, incapaci di disperazione o di rassegnazione stoica; pretendono di afferrare con forza la vita che loro sfugge, e la loro grande ossessione è la paura di perderla per sempre. L’idea fissa del secolo è la morte.

¹ N. d. t.: Palazzi di Città o Municipi.

Il grande storico olandese Jan Huizinga, al quale dobbiamo l'analisi di questa epoca², diede di essa una definizione insostituibile, "l'Autunno del Medioevo", e ne confermò gli stati d'animo tipici: il sogno dell'ideale della cavalleria, il sogno di una vita pacifica e idillica, l'ossessione della morte. E' un pessimismo profondo, senza la forza della rinuncia. Perde la realtà e la sostituisce con una vita di immaginazione, di scherzi senza scopo. Questo atteggiamento non fu, in nessuna epoca, quello della borghesia, né di una borghesia decadente; l'Autunno del Medioevo non può essere compreso se la sua esuberanza artistica e la sua povertà letteraria sono interpretate come espressioni di una borghesia ricca e sufficientemente incolta. Si pretese di spiegare in questo modo il ritardo dei paesi nordici rispetto [299] alla colta borghesia italiana dello stesso secolo. In verità, il *flamboyant* è espressione di una aristocrazia feudale che aveva perso il fondamento del suo potere sociale e che fu capace di creare un sogno fantastico, ma incapace di creare uno stile letterario.

Il fatto fondamentale è la crisi agraria immediatamente precedente le grandi scoperte geografiche. Con questa crisi (crisi di commercializzazione dei campi) il feudalesimo perse il suo senso. L'espressione tecnica di questo cambiamento è la modificazione dell'arte militare causata dalla polvere da sparo e dal cannone³. Qualunque mercenario o plebeo capace di maneggiare un'arma da fuoco era ora più potente del più illustre signore; il coraggio personale non bastava più. La democratizzazione di un'arte tanto crudele come quella della guerra significa plebeizzazione; a partire da quell'epoca la brutalità invaderà tutti i settori della vita. Ma il prestigio militare dell'aristocrazia era distrutto, mentre il suo prestigio sociale, per quanto del tutto illusorio, restava in piedi. La situazione dei feudatari è come quella degli aristocratici del XIX secolo, che avevano perso le loro fortune ma mantenevano artificialmente il loro antico tenore di vita per non apparire borghesi. E' "*conspicuous consumption*" senza denaro, illusoria come i mobili preziosi e i ricchi costumi del palcoscenico. La vita dell'aristocrazia feudale si trasforma in vuota rappresentazione. Nel maggior centro feudale dell'epoca, la corte borgognona, si inventa il cerimoniale complicato che poi venne adottato presso la corte di Spagna e conosciuto come "etichetta spagnola". Al fondo esiste una coscienza pessimista che si esprime, alcune volte, in velleità ascetiche, e nella maggior parte dei casi in sogni di evasione, in nostalgia di una vita più autentica, sia ritornando agli ideali della cavalleria, sia ritirandosi in un'Arcadia in campagna, lontano dalle lotte assurde dei tornei di corte. L'ideale cavalleresco aveva due possibilità di espressione: il sogno di una vita guerriera in cerca di avventure per difendere, in tutte le occasioni, i principi del cristianesimo, che è la trasfigurazione del crociato; oppure il guerriero nobile, che va in cerca di avventure amorose per

² J. HUIZINGA: *De Herfstij van de Middeleeuwen* (tr. it. *L'autunno del Medioevo*), 3^a ed. Leiden, 1928.

³ La spiegazione della caduta del feudalesimo come causata dall'evoluzione dell'arte militare è un espediente molto antico della storiografia. Consiste in un paralogismo del tipo "posto hoc ergo propter hoc". L'interpretazione moderna della tecnica come arma dell'evoluzione sociale si ritrova in Ch. OMAN, *History of the Art of War in the Middle Age*, London, 1928.

praticare le raffinatezze [300] della galanteria, che è la trasfigurazione del trovatore. E il sogno pastorale sostituì la satira medievale contro il “villano”, trasfigurando il rozzo contadino in pastore dai modi aristocratici; le attività rustiche, nella poesia pastorale, stanno con la vita contadina reale nello stesso rapporto con cui il torneo a corte sta con la guerra vera.

Il mezzo supremo di espressione di questi tre tipi letterari (il cavaliere ideale, il corteggiatore ideale e il pastore ideale) è l'allegoria. L'allegoria del *flamboyant* ha una funzione differente rispetto all'allegoria medievale; non serve ad includere fenomeni recalcitranti in un cosmo di valori gerarchizzati, ma a salvare dalla confusione dei valori gli ultimi ideali. L'allegoria del *flamboyant* serve a mascherare la realtà sgradevole, a trasfigurare la brutalità in coraggio, la sensualità in amore e la povertà in Arcadia. Soltanto un fattore della vita reale non può essere eliminato da nessuna allegoria: la morte. Da ciò l'ossessione funebre dell'epoca. Si pretende di allegorizzare perfino la morte: nei *Moralités* e nei *Morality Play* la morte personificata ha la sua funzione tra le virtù e i vizi personificati; ma questa funzione si rivela come il ruolo di un mandatario divino, che ristabilisce l'ordine nella realtà confusa rendendo tutti uguali nel finale dell'opera. Il secolo *flamboyant*, pieno di ansia di vivere, non osa guardare il nemico principale la cui ombra sinistra si stende sulla vita intera.

Il romanzo cavalleresco, il romanzo d'amore sentimentale, la pastorale e la visione funebre, tutte espressioni dell'Autunno del Medioevo, non sono fenomeni isolati della storia letteraria. Il romanzo cavalleresco sostituisce il *roman courtois*; la materia bretone fornisce elementi sostanziali ai romanzi di Amadigi come pure al romanzo sentimentale-amoroso che deriva dagli elementi ovidiani del *roman courtois* e dalla *Fiammetta*. La pastorale è l'inversione della satira contro il “villano”; e le visioni funebri sono preformate nella letteratura dei mistici. Sono pure evidenti le analogie del romanzo cavalleresco con le opere romanzesche del Boccaccio, quelle del romanzo sentimentale con l'erotismo del Petrarca, quelle della pastorale con il *Ninfale Fiesolano*, e quelle della visione funebre con la visione dantesca; nel “Quattrocento” italiano coevo corrispondono a tali espressioni l'epopea fantastica del Boiardo, il lirismo di Giustiniani, l'Arcadia e la predicazione del Savonarola. [301] L'*Amadigi di Gaula*⁴ ha una storia letteraria quasi altrettanto complicata quanto la sua trama. Il testo spagnolo di Garci R0driguez de Montalvo (1450-1504), del 1508, è la traduzione da un originale portoghese, oggi perduto, ma già conosciuto nel XV secolo o anche prima, e attribuito a Vasco de Lobeira o João Lobeira, senza che sia possibile identificare meglio l'autore. Il dubbio genera altri dubbi per quanto concerne l'originalità delle numerose continuazioni e imitazioni del

⁴ Romanzi di Amadigi: *Amadis de Gaula*, testo spagnolo di Garci Rodriguez de Montalvo (1508); *Lisuarte de Grecia* (1510); *Palmerín de Oliva* (1511); *Primaleón de Grecia* (1512); *Amadis de Grecia*, di Feliciano da Silva (c. 1530); *Don Florisel de Niquea* (c. 1532; con continuazioni fino al 1551); *Platir* (1533); *Palmerín de Inglaterra*, testo spagnolo di Miguel Ferrer (1547). In lingua portoghese: *Crónica do imperador Clarimundo* (1522) di João de Barros.

primo *Amadigi*; della migliore di queste opere secondarie, il *Palmerino d'Inghilterra*, esiste, conformemente al testo spagnolo di Miguel Ferrer (1547), una traduzione portoghese di Francisco de Moraes (1567) che suggerisce altri dubbi riguardo a un originale portoghese perduto. Infine, la *Crônica do Imperador Clarimundo*, dello storiografo portoghese João de Barros, occupa una posizione a parte, allo stesso modo in cui l'*Amadigi di Grecia* di Feliciano da Silva è il risultato di una lotta omerica tra portoghesi e spagnoli: ciascuna delle due nazioni iberiche si attribuisce la gloria di aver creato il libro che fu, dopo la Bibbia, il più letto di tutti i tempi.

[302] Questa discussione, di grande interesse bibliografico, perde a un certo punto d'importanza quando si proceda all'analisi dell'opera, o meglio di quel complesso di opere. Le avventure di Amadigi con Oriana, Esplendian, i castelli incantati, gli stregoni, i giganti, i nani, ecc., interminabili come i romanzi-*feuilleton* di Dumas padre (il paragone è di Menéndez y Pelayo) si rivelano il risultato di letture assidue dei romanzi arturiani, della materia bretona. Artù e i Cavalieri della Tavola Rotonda sono responsabili delle avventure guerriere, Lancillotto e Ginevra dell'elemento erotico e il mago Merlino dell'elemento fantastico. *Amadigi* rappresenta l'ultima fase della riduzione in prosa del *roman courtois*. Ci sono anche altre fonti; i romanzi di Carlo Magno e dei pari di Francia forniscono numerosi elementi, ed esiste, nei romanzi di Amadigi, perfino un certo fondamento storico: la vita dei cavalieri occidentali nella Grecia bizantina, conquistata nel XIII secolo. Lo stesso stile altisonante di quelle opere non è specificamente iberico: il "gongorismo"⁵ appare, molte volte, quando la borghesia pretende di imitare i costumi aristocratici, e ciò è proprio del secolo *flamboyant*. In questo modo, l'elemento iberico si limita più al successo dell'opera, soddisfacendo i sogni propri dell'anima spagnola e rappresentando come sempre certi ideali che nemmeno Cervantes riuscì a estirpare. Se spagnoli e portoghesi continuano a litigare per la gloria di aver creato l'*Amadigi*, abbiamo qui l'ultima avventura del grande cavaliere errante; evidentemente, l'opera non può essere così tediosa come ritengono i posteri. Certamente oggi l'*Amadigi* è illeggibile; ma chi ha provato a leggerlo? Siamo tutti condizionati dal giudizio di Cervantes, il cui punto di vista forse non è il nostro. E' addirittura possibile affermare che la più grande apologia dell'*Amadigi* sia stata scritta proprio dallo stesso Cervantes: non può morire del tutto un libro che fu la lettura preferita di Don Chisciotte. L'ultimo testimone in favore di *Amadigi* è Unamuno.

Di fatto, l'*Amadigi di Gaula* non morì; prosegue le sue avventure con cavalieri nemici, maghi e fate, in castelli incantati e viaggi pericolosi, e continua tutto ciò nel romanzo poliziesco, che è un *Amadigi* adattato alle esigenze moderne mediante la composizione più concisa e lo stile più sobrio e per così dire tecnico. La letteratura inglese possedeva già, quattro secoli or sono, un *Amadigi* più sobrio, più novella [303] che romanzo, nel senso spagnolo e inglese di questi termini. Per questo la

⁵ N. d. t.: Termine che si riferisce allo stile del poeta barocco spagnolo Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

Morte di Artù di sir Thomas Malory (ca. 1405 - 1471) non ebbe mai un nemico in Cervantes e continua ad essere ancor oggi ammirata e letta come il primo grande esempio di romanzo inglese. E' una combinazione delle avventure di Lancillotto e Ginevra con la Ricerca del Santo Graal, con la morte patetica di Artù sullo sfondo. Agli inglesi l'opera fu sempre cara per l'idealismo patriottico che la contraddistingue, aspetto di grande rilievo nell'epoca delle terribili guerre civili che dilaniavano l'Inghilterra nel XV secolo. Per questo molta gente rimase meravigliata quando la personalità di Malory venne meglio identificata: era un nobile che aveva l'abitudine di assalire e derubare le persone lungo le strade, semplicemente un criminale. Ma solo così si spiega la particolarità dell'opera, lo stile sobrio, che sa raccontare senza gli eufemismi e senza i falsi psicologismi sentimentali aggiunti dagli imitatori del XIX secolo. E' un'opera rude e molto inglese. Modello del romanzo cavalleresco di tipi erotico e sentimentale appare la *Fiammetta* del Boccaccio: è l'anello mancante tra l'ovidianesimo medievale e l'erotismo spiritualista della *Vita Nuova*, e, per altro verso, il wertherismo, il sentimentalismo erotico del *Carcere d'Amore*. Un ruolo di mediazione fu svolto anche dalla novella erotica del grande umanista Enea Silvio Piccolomini, divenuto poi papa Pio II (1405-1464): la *Historia de duobus amantibus* (Storia di due amanti, 1444) narra fatti realmente accaduti, mascherando un po' i nomi dei personaggi storici; questa circostanza colloca la novella tra l'ecloga [304] virgiliana, che ama gli pseudonimi facilmente identificabili, e il romanzo della passione irresistibile. In questo modo, la novella latina dell'umanista aggiunse all'ovidianesimo un po' di quella malinconia virgiliana che è, a sua volta, precorritrice del sentimentalismo moderno.

Il *Carcere d'Amore*, di Diego de San Pedro (ca. 1437 – ca. 1498), condivise in parte il destino di *Amadigi*: il libro, un tempo molto letto, divenne illeggibile. L'uso delle allegorie, il paesaggio stilizzato alla maniera delle poesie bucoliche, le interminabili lettere d'amore tra Leriano, incarcerato, e la principessa Laureola sono tutte cose che oggi annoiano. Si impone, tuttavia, un'analogia: tra il *Carcere d'Amore* e le sensualità grossolane dell'epoca c'è la stessa relazione che sussiste tra *Pamela* di Samuel Richardson e la commedia lasciva della Restaurazione inglese; e anche *Pamela* è un romanzo epistolare. Chissà se anche per il *Carcere d'Amore* non sia in vista una resurrezione tanto sorprendente come quella di Richardson, negli ultimi decenni, in Inghilterra? La "modernità" non gli manca: il finale con suicidio è, per il secolo XV, scandaloso e inedito; esercitò un'influenza sull'amoralismo della *Celestina*⁶. Ma il futuro immediato apparteneva all'erotismo bucolico, con personaggi reali, un po' mascherati alla maniera della novella di Pio II; nella società aristocratica di Napoli, dove fu scritta la *Cuestión de amor de dos enamorados* (Questione d'amore di due innamorati, 1513), Croce scoprì i modelli di questa opera raffinata di un anonimo spagnolo.

⁶ N. d. t.: Opera di Fernando de Rojas, cfr. p. 307.

L'oscillazione incerta tra sentimentalismo erotico e sensualità bruta è un tratto caratteristico dell'epoca, sia in Borgogna e in Spagna che nell'Italia di Poliziano e Pontano. La sintesi sarebbe stata una nuova teoria dell'amore, che avrebbe sostituito l'ovidianesimo obsoleto con la nuova dottrina che avrebbe dato uguali diritti al corpo e all'anima. Ma una sintesi del genere la troverà soltanto la lirica petrarchesca del XVI secolo nel neoplatonismo modificato di Leone Ebreo. Il *flamboyant* si dibatte tra le esigenze [305] fisiche e le imposizioni spirituali, e nella Penisola Iberica più che in qualsiasi altra parte. Le prime influenze italiane producono in Catalogna un petrarchismo che precede il petrarchismo internazionale del secolo XVI; e per altro verso le influenze orientali e quelle del paganesimo classico ispirano all'ovidianesimo medievale un nuovo ardore sensuale che troverà la sua trasfigurazione nella *Celestina*.

Nella Spagna del XV secolo vi è una forte influenza "trecentista", Juan de Mena (1411-1456), che già aveva composto un *Homero romanceado* alla maniera medievale, imita, nel *Labyrintho de Fortuna*, le visioni di Dante, collocandole tra gli arabeschi del gotico *flamboyant*. Il Marchese di Santillana (Iñigo López de Hurtado de Mendoza, 1398-1458) imiterà Dante nell'*Infierno de los enamorados* e Petrarca nel *Triumphete de Amor*. Nella Penisola Iberica compare il primo grande petrarchista delle letterature europee, il catalano Ausiàs March (1400-1459); se la lingua della sua regione non avesse una diffusione così limitata, egli sarebbe già stato riconosciuto universalmente per quel grande poeta che è, uno dei più profondi della letteratura universale. E' un poeta erotico, ma non come il mondo si immagina gli innamorati. E', prima di tutto, un intellettuale, di vasta erudizione aristotelica, e comincia con la confessione:

*Accident es amor e no sustança*⁷.

La sua poesia è, come sarà quella di Scève, uno sforzo per trasformare l'"*accident*" in "*sustança*", di salvare ciò che è fuggevole. Le canzoni d'amore di Ausias March, grande signore aristocratico e sempre "prudente", sono di una certa freddezza. Ma quando l'amata Teresa Bon morì, allora, nelle sei elegie *Cants de Mort*, [306] March si rivelò appassionato. Allora «*Amor a mi descobre los grans secrets*»⁸, e il moralista severo («*cor d'acer, de carn e fust*»⁹) raggiunge profondità mistiche di cui Petrarca nulla sapeva. Arriva a sentire in sé «*una força infinida*», non vuole sottomettersi alla legge generale, alla morte, e rifiuta addirittura le consolazioni della religione:

⁷ N. d. t.: «L'amore è accidente e non sostanza»

⁸ N. d. t.: «Amore mi rivela i grandi segreti».

⁹ N. d. t.: «cuore d'acciaio, di carne e legno».

*Catolic so, mas la Fe no m'escalfa*¹⁰.

Dice questo tra le preghiere alla Vergine, è uomo medievale, mistico dell'amore, come Dante; ma la sua mistica sorpassa tutti i limiti, collocandolo vicino al panteismo. Non è così lontano dalla *Celestina* come sembra.

Questa *opera magna* della letteratura spagnola, autentico miracolo di "modernismo" della fine del XV secolo, non è del tutto isolata. L'avevano preceduta altre opere, di importanza assai minore, ma che costituivano esse pure passi significativi sulla via della liberazione antimedievale degli istinti. Il *Corbacho* di Alfonso Martínez de Toledo, arciprete di Talavera (1398-1470), chiamato anche *Tratado contra las mujeres o Reprobación de loco Amor* (Trattato contro le donne o riprovazione del folle amore), è del tipo delle satire dei chierici medievali contro le donne; pretende di farla finita con l'amore profano per arrivare al puro amore di Dio. Cerca tuttavia ispirazione nel *Corbaccio* del Boccaccio disilluso e, andando oltre il modello, il degno arciprete rivela conoscenze sorprendenti delle intimità femminili, non solo di quelle del vestiario, ma anche di quelle corporali. Il successo della sua opera dimostra che non conseguì del tutto lo scopo di disgustare i lettori. E' l'epoca nella quale perfino un romanzo cavalleresco deve il suo successo alle scene meno eleganti, allo stesso modo in cui i romanzieri moderni cercano di rendere piccanti le loro opere per aumentarne la tiratura. E' il caso del famoso romanzo *Tirant lo Blanch* del catalano Joanot Martorell (ca 1310 - 1465), opera molto estesa, mistura fantastica della cronaca catalana di Muntaner con elementi di Lancillotto, Tristano e Re Artù, opera della decadenza della cavalleria, che sarebbe [307] illeggibile senza quelle scene di sensualità brutalissima che avrebbero fatto arrossire D. H. Lawrence e che avrebbero provocato molto imbarazzo al buon Menéndez y Pelayo; ma il grande critico cattolico, come sempre, non pensò di negare le qualità straordinarie del romanziere psicologo che si nascondono tra le pagine interminabili e fastidiose del *Tirant lo Blanch*. E conviene aggiungere che la nuova edizione completa della grande opera fu realizzata del suo nuovissimo ammiratore Vargas Losa.

Quanto alla *Celestina* (il vero titolo del romanzo in forma di dialogo è *Comedia de Calisto y Melibea*) l'opinione è unanime: se non ci fosse il *Don Chisciotte*, essa sarebbe il maggior monumento della letteratura spagnola. Vi sono molti enigmi riguardo a questa opera, e uno di essi è il suo successo immediato, cosa rara nel caso di un capolavoro. La prima edizione fu pubblicata a Burgos nel 1499, e fino al 1550 se ne pubblicarono non meno di 43 edizioni in spagnolo, 16 edizioni della traduzione italiana, varie traduzioni in francese, tedesco e olandese; una versione in lingua inglese è del 1530, e influenzò il teatro elisabettiano. Un altro enigma è l'autore. L'edizione

¹⁰ N. d. t.: «Sono cattolico, ma la fede non mi riscalda».

del 1499 ha sedici atti; la seconda, del 1501, lascia intendere che il primo atto è di un autore diverso da quello degli altri quindici; e la terza edizione del 1502 presenta già ventuno atti come legittimi. L'autore è detto essere Fernando de Rojas (1465-1541): costui sarebbe l'autore del solo primo atto, dei sedici atti o dei ventuno? Questo Fernando de Rojas, baccelliere, ebreo convertito al cristianesimo, è una figura misteriosa. Ma il più grande enigma di tutti concerne la possibilità che [308] quest'opera sia venuta alla luce nella Spagna del XV secolo. L'amore tra Calisto e Melibea, col suo epilogo tragico, sarebbe un tema medievale, alla maniera di Tristano e Isotta, se non vi fossero certi elementi nuovi: la passione quasi folle di questo amore, al punto che Calisto sostituisce al nome di Cristo quello di Melibea nel *Credo*; il tono romantico delle scene amoroze, che ricorda *Romeo e Giulietta*; l'avvicinamento dei due amanti per l'intermediazione della ruffiana Celestina, un personaggio di un cinismo ingenuo e quasi simpatico, che ha dato all'opera il suo titolo corrente; il *pathos* sublime delle scene serie, che contrasta vivamente con il dialogo grossolano e saporito di Celestina, dei servi e delle prostitute; e infine l'epilogo tragico, con le sue esplosioni violente di accuse contro il regime divino. Non basta dire che la *Celestina* è "degnata di Shakespeare" per spiegarla; né basta l'analisi delle fonti e delle influenze. Callisto esprime opinioni neoplatoniche sull'amore come bene supremo; vi sono molte reminiscenze classiche, e le scene dei servi ricordano la commedia di Plauto. Per altro verso, le scene popolari hanno il sapore della satira medievale; la ruffiana Celestina, che evoca il diavolo affinché l'aiuti nella seduzione della ragazza, discende da Trotaconventos dell'Arciprete di Hita; la logica dell'epilogo tragico, dopo la passione illecita, corrisponde all'etica medievale; e l'atmosfera complessiva dell'opera è vagamente cupa, "come quella del ghetto ebraico in cui nacque l'autore".

Quest'ultima osservazione ha suggerito un'interpretazione delle contraddizioni sulla base della conversione dell'autore: Fernando de Rojas avrebbe abbandonato il giudaismo perché disperava nella giustizia di Dio per il popolo eletto e nella provvidenza; cominciò a pensare che le passioni, il denaro e il caso governano il mondo. Ma non riuscì a credere nemmeno nella nuova fede, e la conclusione fu lo scetticismo. Una spiegazione ingegnosa, per quanto fantasiosa. Questa interpretazione è in parte errata perché lo spirito dell'opera non è scettico. La ruffiana Celestina non incarna il cinismo; è anzi ingenua nella convinzione che la sua professione sia necessaria; la scena col diavolo serve a simbolizzare la grandezza sovrumana del male e a presentare la strega come degna servitrice di quella divinità terribile e vendicatrice che, nella *Celestina*, è l'amore. La commedia è pagana, non nel senso di antiggiudaica o anticristiana, ma in quello dell'assenza di qualunque religiosità "moderna". La *Celestina* non è il prodotto dei conflitti interiori dell'autore, ma del conflitto generale dell'epoca tra la sensualità sfrenata e l'ossessione per la morte; in queste due forze, Amore e Morte, si concentravano tutti i sentimenti religiosi, e il sovranaturale cristiano

si corrippe in paganesimo fantastico. Il secolo si riconobbe in questa immagine, come le innumerevoli edizioni [309] dimostrano. Il conflitto non è risolto, e la *Comedia de Calisto y Melibea*, sebbene nata dai conflitti sociali e religiosi dell'epoca, rimane una delle massime espressioni dello spirito umano.

La letteratura bucolica comincia con un atteggiamento di significato sociale. Quando l'aristocrazia si sente minacciata, scopre le origini rurali del suo potere e fa un tentativo di allearsi con la popolazione delle campagne contro la borghesia. Poeti aristocratici cominciano a comporre versi di gusto popolare. In Neidhart von Reuenthal¹¹ la medesima ansia ispira la parodia. Charles d'Orléans (1394-1465), l'ultimo dei trovatori, principe dalla fragilità decadentista che parla di

*Chastel de mon coeur,
Tour de ma douleur*¹²,

e di «*puits profond de mélancolie*»¹³, deve il fresco sapore delle sue ballate, villanelle e rondò al sentimento della natura, «*de vent, de froidure et de pluie*»¹⁴ reali. Un realismo relativo, che era nato dalla lunga prigionia in Inghilterra, «*en regardant vers le pays de France*»¹⁵. Juan de Mena, l'italianizzante, imita le canzoni popolari. Il Marchese di Santillana¹⁶, grande aristocratico e grande erudito, uomo di stato e ammiratore di Dante, sa idealizzare la poesia popolare al punto da far divenire di dominio popolare certe sue poesie come *Después que nací* (Da quando nacqui) e *Moça tan fermosa* (Ragazza tanto bella).

Uno dei risultati più notevoli di questo amore per le cose popolari è il *Romancero* spagnolo. I «*romances viejos*»¹⁷ sono frammenti isolati [310] delle *gestes* spagnole, ultima fase della decomposizione dell'epopea popolare castigliana. In questo modo essi costituiscono veri e propri cicli: le romanze del Cid, le romanze degli Infanti di Lara, le romanze riguardanti Bernardo Del Carpio e Fernán González, il re Don Pedro il Giustiziere e le lotte di frontiera contro i mori; esistono anche *romances viejos* della materia bretone e di Carlo Magno. Se hanno qualcosa in comune con le ballate anglo-scozzesi, è perché esistono anche in versioni «letterarie», opera di poeti colti. Nelle edizioni successive del *Romancero* i *romances viejos* vennero infine completamente sostituiti da romanze artificiali di gusto amadigiano. Il genere era diventato aristocratico, senza peraltro perdere in popolarità, e senza perdere del tutto il sapore di poesia barbarica, «romantica». Il

¹¹ N.d. t.: Cfr. 2.3, p. 213.

¹² N. d. t.: «Castello del mio cuore / Torre del mio dolore».

¹³ N. d. t.: «pozzo profondo della mia malinconia».

¹⁴ N. d. t.: «di vento, di freddo e di pioggia».

¹⁵ N. d. t.: «guardando verso il paese di Francia».

¹⁶ N. d. t.: Cfr. p. 305.

¹⁷ N. d. t.: romanze vecchie.

Romancero è uno dei prodotti più genuini della letteratura spagnola; è il grande deposito delle virtù cavalleresche e delle passioni drammatiche della razza, in quel caratteristico metro trocaico che tante volte ha ringiovanito la poesia iberica.

Tra i primi bucolici si distingue il portoghese Bernardim Ribeiro (1482-1552); ma in lui lo spirito popolare, o meglio l'espressione autentica della razza, è ancora più forte delle reminiscenze classiche. Bernardim Ribeiro è un grande poeta che gli stessi portoghesi non sembrano aver sempre debitamente apprezzato. *Menina e Moça* (Bambina e ragazza) è un'opera un po' confusa, mescolanza di romanzo cavalleresco e romanzo d'amore sentimentale. «*Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente porque desordenadamente acontecem elas*»¹⁸. E, in un altro passo, la confusione si spiega con l'ambiguità del sentimento amoroso: «*que sento contra o que sento*»¹⁹. Da questa ambiguità nasce la poesia molto personale di Bernardim Ribeiro; [311] i romanzi e le cinque ecloghe, inseriti nella novella, sono la poesia più personale, più sincera dell'epoca, come pure del secolo XV in cui nacque l'autore, piena di angustie quasi romantiche e della più fine sensibilità psicologica. (Cristóvão Falcão²⁰, il presunto autore dell'ecloga *Crisfal*, è, accanto a lui, una figura non identificabile). Bernardim Ribeiro, per quanto uomo colto del XVI secolo, appartiene spiritualmente al gotico *flamboyant*, che in lui, in quanto portoghese, è un "gotico piangente" di nostalgie medievali. La sua ecloga non è ancora, come nel XVI secolo italiano e inglese, pura reminiscenza classica, opera di tristezza e non di evasione; ma il XV secolo è pieno di parafrasi dell'oraziano «*Beatus ille qui procul negotiis*»²¹ e della popolarissima poesia *Le Dit de Franc Gontier* (Il detto di Franc Gontier), opera di Philippe de Vitry (1291-1361) elogiata dal Petrarca, che già aveva scritto il suo *Bucolicum Carmen*:

Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Les ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichee une borde portable,
Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
*Fromage frais, laict, burre fromaigee...*²².

¹⁸ N. d. t.: «Delle tristezze non si può raccontare nulla in maniera ordinata, perché esse accadono disordinatamente».

¹⁹ N. d. t.: «Che sento contro ciò che sento».

²⁰ Cristóvão Falcão è, secondo Antônio Salgado Júnior, la stessa persona di Bernardim Ribeiro. Il problema dell'identificazione pare insolubile.

²¹ N. d. t.: «Beato colui chelungi dagli affari...»; cfr. 1.2 p. 107.

²² N. d. t.: Ph. DE VITRY, *Dit de Franc Gontier*: «Sotto verdi foglie, sotto l'erba deliziosa / Presso un riscello rumoroso e na chiara fontana / ho trovato sistemata una tavola portatile / Qui Gontier mangiava, con la dama Helaine / Formaggio fesco, latte e crema».

Nel *Contrediz de Franc Gontier* (Replica di Franc Gontier) Villon²³ darà a questo sogno idillico la smentita della verità.

Nel teatro del gotico *flamboyant* trionfa l'allegoria. I personaggi biblici sono sostituiti da personificazioni delle virtù e dei vizi che si contendono le anime degli uomini, e l'unico personaggio in carne e ossa che interviene in questi sermoni in forma di dialoghi è il diavolo. Sono i *Moralités* francesi, come *Bien Avisé, mal Avisé, Charité, Condamnation de Banquet*, e le *Morality Plays* inglesi, di maggiore forza drammatica, soprattutto le "Macro Plays" (della raccolta Cox Macro): *Wisdom, Mankind*, e la migliore di tutte, [312] *The Castle of Perseverance* (Il castello della perseveranza)²⁴. Il genio inglese rivelava già allora quella capacità di dare vita alle allegorie che otterrà in Spenser e Bunyan i maggiori trionfi. In Scozia le *Morality Plays* servivano in precedenza a scopi satirici: la *Satira dei tre Stati* di sir David Lyndsay (ca. 1490 – ca. 1555), attacco di un calvinista della prima ora contro la Chiesa romana, ha rivelato ancora in tempi recenti la capacità di interessare le platee moderne.

Tra le *Morality Plays* inglesi esiste un capolavoro straordinario: *The Summoning of Everyman* (Il rimprovero di Ognuno), ma questa è di origine olandese. Fu attribuita a Petrus Dorland o Diesthemius, chierico olandese del secolo XV, la paternità della "moralité" dal titolo *Den Spyeghel der salicheyt van Elckerlyc* (Lo specchio della salvezza di Ognuno), modello dell'opera inglese. "Elckerlyc", "Everyman" è "l'uomo qualunque", il rappresentante dell'umanità intera. Nell'ora dell'agonia è abbandonato da Famiglia, Amicizia, Potere, Ricchezza e dai Vizi che erano suoi amici, e il diavolo appare per impadronirsi dell'Anima. Allora sono soltanto le Buone Opere che salvano l'uomo e lo guidano verso il trono di Dio. L'emozionante opera, che nelle versioni modernizzate impressiona ancor oggi la platea, conobbe una fortuna letteraria fuori dal comune: l'umanista olandese Georgius Macropedius (m. 1558) rese il tema famoso in tutta Europa attraverso la versione [313] latina *Hecastus* (1539); il tema si riconosce nella *Trilogia das Barcas* di Gil Vicente e nell'opera *El gran teatro del mundo* di Calderón. Elemento specifico della versione inglese è l'umorismo di certe scene prese a prestito da un'opera tedesca che influenzò molto la letteratura inglese del XVI secolo e tutta la letteratura europea: *Das Narrenschiff* (La nave dei folli) di Sebastian Brant (1458-1521). E' la descrizione del viaggio di una nave piena di folli che impersonano tutte le classi e le professioni della società: opera di un moralista-umorista, di sapore medievale, satira carnevalesca grossolana, popolare e vigorosa. E' un'opera che in seguito fu tradotta e diffusa in Inghilterra dove all'epoca fioriva una vivace letteratura satirica. Il suo maggiore rappresentante è John Skelton (ca. 1560 - 1529), autore di libelli dai forti espedienti ritmici che arrivarono a impressionare, ai giorni nostri, certi poeti moderni.

²³ N. d. t.: Su Villon si veda 3.3, pp. 318 ss.

²⁴ L. W. CUSHMAN, *The Devil and Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare*, Halle, 1900.

La vicinanza tra l'*Everyman* e *Das Narrenschiff* spiega perché l'eroe rappresentativo della *Morality Play* sia un uomo ricco. L'opera pretende di dimostrare che perfino il riccone è soggetto alla medesima legge generale del genere umano, che è sempre peccatore. Pretende di dimostrare il potere che la morte ha di rendere tutti uguali. La massima espressione di questa idea sono le "danze macabre".

Il motivo è frequente nell'arte medievale. Il grande affresco del Camposanto di Pisa, il *Trionfo della Morte*, è una versione un po' differente della danza macabra: la morte aspetta tutti e rende tutti uguali. L'idea appare, e fu sempre considerata, tipicamente medievale, ma questo non è esatto. Nel concetto medievale, la morte non elimina la gerarchia sociale; la modifica e la migliora solamente, in armonia con l'etica, come dimostra la gerarchia funebre della *Divina Commedia*. E la mentalità medievale non conosce nemmeno [314] l'idea di una danza o corteo di tutte le classi con in testa la Morte stessa, perché la tendenza egualitaria le è sconosciuta. Prima di concepire l'idea della danza macabra nella quale la Morte incarna un ruolo di giustiziera e di consolatrice, c'era bisogno di una specie di rivoluzione contro l'"ingiustizia divina" che condanna a morte tutte le creature. Il monumento memorabile di questa rivoluzione è un'opera anonima in lingua tedesca, *Der Ackermann aus Böhmen* (L'aratore di Boemia, ca 1400). L'autore è, secondo studi recenti, Johannes de Tepla (o J. von Tepl, 1350-1415), di Saaz, in Boemia; costui perdette la moglie nell'agosto del 1400, e poichè le lamentele del'"aratore di Boemia" contro la Morte, che gli ha sottratto la moglie, costituiscono il tema del dialogo, l'opera dev'essere stata scritta poco dopo il 1400. La forma esteriore è quella dei *debates* metafisici medievali; esistono collegamenti con la visione di William Langland (1332-1386), e l'idea di negare l'esistenza del male proviene dal nominalismo. Con tutto ciò, non è un'opera medievale. Vi sono, nell'*Ackermann*, molte reminiscenze di letture classiche; l'autore sembra aver conosciuto il *Trionfo della Morte* di Petrarca e, prima di tutto, la lingua non è più il tedesco medievale: l'*Ackermann* è il primo documento letterario del tedesco moderno che si stava creando nella cancelleria imperiale di Praga. E' un'opera di nobile rassegnazione stoica.

Ciò che distingue l'*Ackermann* dalle danze macabre è il tono nobile e addirittura sublime della discussione, mentre il tono delle opere posteriori è, di preferenza, burlesco, oppure pretende di ispirare orrore. Questo carattere tra l'orrido e il burlesco è tipico del gotico *flamboyant*; dal suo gusto per la rappresentazione nacque altresì l'idea di immaginare il corteo come una danza.

Nel portico del Cimetière des Innocents di Parigi un artista anonimo dipinse, più o meno nel 1424, la danza macabra, il corteo di imperatore e papa, re e vescovi, nobili e contadini, borghesi e mendicanti, vecchi e giovani, che seguono tutti la via in discesa; una [315] serie di versi spiega le figure della danza. Il motivo si trova ripetuto dovunque. La prima versione letteraria della danza macabra sembra essere stata un poema latino, oggi perduto, così come la versione francese di Jean

le Fèvre. Dello spirito e dell'aspetto delle prime danze macabre ci dà un'idea abbastanza chiara la poesia di Eustache Deschamps (o E. Morel, ca. 1340 – ca. 1406), poeta borghese, rimatore instancabile, che accompagnò tutti gli avvenimenti e i sentimenti della sua epoca con innumerevoli poemi didattici, morali, storici, satirici, lirici, tragici e umoristici che riempiono, nell'edizione moderna, dieci grossi volumi. E questo poligrafo fu quasi un grande poeta. Riuscì, nei momenti di ispirazione, a essere la massima espressione della sua epoca: nella ballata sulla morte di Bertrand Du Guesclin, il verso

*Plourez, plourez, flour de chevalerie*²⁵

suona come l'epilogo funebre della cavalleria intera. Deschamps lamenta i suoi tempi, è pessimista:

*Temps de douleur et de temptacion,
Ages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Ages meneur près du definement...*²⁶

Deschamps, pur senza avere scritto una danza macabra, rappresenta l'ossessione per la morte dalla quale nacque il tema. Questo è già chiaramente espresso nel *Sermo III de defunctis* (Discorso terzo sui defunti) del suo grande contemporaneo Jean Gerson (1363-1429), mistico e cancelliere dell'università di Parigi. Poi comincia la carriera letteraria della danza macabra²⁷: di Georges Chastellain (1403-1475), francese della Borgogna, [316] è il vasto poema *Le pas de la mort* (La danza della morte); John Lydgate (ca. 1370 – ca. 1450), discepolo di Chaucer, scrisse per il cimitero di St. Paul a Londra i versi di *The Daunce of Machabree* (ca. 1433), che spiegano le figure della danza; la *Danza general [de la Muerte]* castigliana sembra essere una delle versioni più antiche e anche più serie; in tutta Europa divenne famosa *La Dance Macabre* stampata a Parigi nel 1485, con xilografie di Guyot; da questa versione francese derivano la *Dança Macabra* catalana di Pedro Miguel Carbonell (m. 1517) e altre versioni tedesche, olandesi e scandinave. Per finire, *The Dance of the Sevin Deidly Synnis* (La danza dei sette peccati capitali) dell'anglo-scozzese William Dunbar (ca. 1459 – ca. 1530), detto con una certa ragione il "Chaucer scozzese": natura assai ricca,

²⁵ N. d. t.: «Piangete, piangete, fiore della cavalleria».

²⁶ N. d. t.: «Tempo di dolore e di tentazione / Epoca di lacrime, d'invidia e di tormento; / Tempo di languore e di dannazione / Epoca che ci conduce alla fine».

²⁷ L. DIMIER, *Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien*, 4ª ed., Paris, 1908; Fl. WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, 1931; J. M. CLARKE, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, London, 1950.

piena di abbondante umorismo e malinconia nostalgica. Cittadino del secolo *flamboyant*, un'epoca urbana, sa celebrare le ricchezze e le glorie della città (*In Honour of the City of London*), scrivere allegre ballate rustiche contenenti molta ironia e comporre, per il Natale, un poema di soave religiosità che richiama Memling (*Et nobis puer natus est*). E conosce l'ossessione per la morte, che mai fu espressa con tanta ingenuità come nei versi che compose in memoria dei suoi amici defunti (gli altri poeti scozzesi) col titolo *Lament for the Makaris*:

*The state of man does change and vary,
Now sound, now sick, now blyth, now sary,
Now dansand mirry, now like to die:
Timor mortis conturbat me*²⁸.

E così ciascuna delle venticinque strofe termina col ritornello latino «*Timor mortis conturbat me*». E' l'epilogo dell'epoca.

Ma William Dunbar non supera un poeta minore che creò, ancora una volta, alcuni versi oltremodo felici. Il gotico [317] *flamboyant* non avrebbe trovato la melodia degna della morte definitiva del Medioevo se non nella voce dei rappresentanti delle due classi che con esso morirono: i cavalieri e i chierici. Il cavaliere è Jorge Manrique, il chierico è François Villon.

Jorge Manrique (1440-1479) credeva di scrivere, nelle *Coplas por la muerte del Maestre Don Rodrigo* (Strofe in morte di mastro Don Rodrigo) suo padre, l'epitaffio dell'ultimo cavaliere. Ma l'ultimo cavaliere era egli stesso. Di questo era consapevole, e non credeva nel futuro:

*Cualquiera tiempo pasado fué mejor...*²⁹

Ma non si lamenta della vanità delle cose di questo mondo, della morte delle grandi dame e dei grandi signori che furono («*Qué se hizo el rey Don Juan?*»³⁰). Castigliano realista, come l'autore del *Poema de mio Cid*, Manrique accetta la morte come parte integrante della realtà:

*Todo ha de pasar
por tal manera*³¹.

²⁸ N. d. t.: William DUNBAR, *Lament for the Makaris*, vv. 9-12: «La condizione dell'uomo cambia e varia / Ora è sano, ora malato, ora allegro, ora afflitto / ora danza giocondo, ora è prossimo a morire / Il timore della morte mi turba».

²⁹ N. d. t.: «Qualunque tempo passato è stato migliore».

³⁰ N. d. t.: «Che ne è statodel re Don Giovanni?».

³¹ N.d. t.: «Tutto deve accadere / in tal modo».

La nobiltà d'animo di Jorge Manrique trasfigura l'ossessione della morte in elegia e l'elegia in filosofia stoica, distinguendo tre vite differenti³²: la vita terrena ed effimera, la vita celeste e duratura, e la vita immortale nella memoria degli uomini:

*pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dejáis³³.*

[318] Con questo pensiero Manrique appartiene già al Rinascimento, che fece della gloria tra gli uomini una dea. Il resto è erudizione medievale e malinconica, moralizzante, e tuttavia più stoica che cristiana. Manrique è, in definitiva, un compatriota di Lucano e Seneca.

*Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos³⁴.*

La poesia di Jorge Manrique sembra un luogo comune messo in versi. Ma è uno degli esempi più impressionanti del fatto che un grande spirito è capace di trasfigurare il luogo comune della tradizione consuetudinaria in poesia altamente personale, duratura come le mura indistruttibili di Ávila. I suoi strumenti di trasfigurazione erano la sobrietà sonora della lingua castigliana, la “*contenance*”³⁵ del cavaliere, lo stoicismo dello spagnolo. Sostituendo questi elementi col nervosismo dell'uomo della grande città, con la dissolutezza del chierico “goliardo”, con la malinconia ricca di spirito del genio sconfitto, si perviene alla poesia del parigino François Villon³⁶. François Villon (1431 – dopo il 1463) è l'ultimo goliardo: chierico dell'università di Parigi, avvilitosi fino alla dissolutezza, alla mendicizia, all'ubriachezza, al furto e all'assassinio. Uomo medievale e, allo stesso tempo (il maggior miracolo poetico di tutti i tempi) un uomo interamente moderno in pieno secolo XV: un poeta nostro. La sua lingua è piena di residui degli studi della

³² Américo CASTRO, *Curso de Literatura española*, Barcelona, 1933.

³³ J. MANRIQUE, *Coplas por la muerte...*: «poiché un'altra vita più grande / dalla fama sì gloriosa / qui lasciate».

³⁴ N. d. t.: J. MANRIQUE, *Coplas por la muerte...*: «Partiamo quando nasciamo / camminiamo mentre viviamo / e arriviamo / al tempo in cui finiamo / così che quando moriamo / riposiamo».

³⁵ N. d. t.: Il contegno, l'autocontrollo.

³⁶ R. BURKART, *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*, in L. SPITZER, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931.

scolastica, e i suoi temi sono tutti conosciutissimi, addirittura [319] dei luoghi comuni della poesia medievale: la Vergine, la donna, la vita pastorale, la morte. Ma il malandrino condannato, sapendo che la forca lo aspetta, si prende la libertà di esprimere quei luoghi comuni in maniera differente, vale a dire personale:

*Qui meurt a sés loix de tout dire*³⁷.

Dire tutto. Conservando una certa fede ingenua, per quanto certo che non sarà perdonato, può comporre una preghiera poetica per la sua vecchia madre, e questa preghiera,

*Dame du ciel, régente terrienne...*³⁸

ha i colori delle vetrate della Sainte Chapelle. E' un'espressione suprema del culto della Madonna. Per il resto, la donna (quella che Villon conosce) è la serva delle taverne

*Tout aux tavernes et aux filles...*³⁹

e la prostituta dei bordelli:

*En ce bourdel où tenons nostre estat*⁴⁰.

Nella vita pastorale, idillica, non crede, e al *Dit de Franc Gotier* risponde con il crudele *Contreditz*, affermando:

*Il n'est trésor que de vivre à son aise*⁴¹.

[320] A tale idea materialista Villon sacrificò tutto; ma ne ricavò soltanto «*la dure prison, / Où j'ai laissé presque la vie*»⁴²; e avendo appena trent'anni,

³⁷ N. d. t.: «Chi muore ha il diritto di dire tutto».

³⁸ N. d. t.: «Dama del Cielo, regina della terra».

³⁹ N. d. t.: «Tutto alle taverne e alle ragazze».

⁴⁰ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade Ide la grosse Margot*: «In questo bordello che è la nostra casa».

⁴¹ N. d. t.: «Non vi è altro tesoro che vivere secondo il proprio comodo».

⁴² N. d. t.: «la dura prigione / dove ho quasi lasciato la vita».

En l'an de mon trentiesme âge

*Que toutes mes hontes j'eus bues...*⁴³

lo attendono la forca e il vento che muove a suo capriccio i cadaveri dei giustiziati,

*Puis ça, puis là, comme le vent varie*⁴⁴.

Fu in questa estrema disgrazia che Villon si rivolse ai «*Frères humains qui après nous vivez*»⁴⁵ per gridare: «*Je crye à toutes gens merciz!*»⁴⁶. Pare addirittura che sia stato prosciolto; non ci risulta (esistono gli atti dei processi con i particolari dei suoi crimini) che sia stato veramente giustiziato; le tracce della sua vita posteriore si perdono nell'incertezza. Quello che è rimasto è la sua arte durevole: e questa affermazione bisogna prenderla alla lettera. Villon è uno dei maggiori artisti di lingua francese; alcuni ritengono che sia il maggior poeta di quella lingua. I suoi versi, le sue strofe e ballate, come ritornelli che si imprimono indelebilmente nella memoria, sono costruiti con una precisione verbale inaspettata in uno sbandato come lui. Perfino il *Grand Testament*, composizione apparentemente confusa, è costruito secondo certe norme dell'arte poetica della scolastica per dare una base solida a questa grande confessione, quasi il diario di una vita dissoluta. La "volontà di forma" di Villon è il suo strumento più potente contro l'idea della morte, dalla quale è ossessionato:

*Je congnois mort qui nous consomme*⁴⁷;

"mort" che si incontra in tutti i versi che ha lasciato.

Un'esperienza di vita enorme è cristallizzata nella poesia di Villon, ed egli stesso se ne prese gioco, enumerando, nella *Ballade des menus propos* (Ballata di cose da niente), tutte le cose insignificanti che conosceva bene, tranne una:

*Je congnois tout, fors que moy-mesme*⁴⁸.

⁴³ N. d. t.: F. VILLON, *Le Testament*, I, 1-2: «Nel mio trentesimo anno di vita / Bevuta fino in fondo ogni vergogna» (trad. it. Rizzoli, 1990).

⁴⁴ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade des pendus*, v. 26: «Di qui, di là come il vento ci porta» (trad. it. Rizzoli, 1990).

⁴⁵ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade des pendus*, v. 1: «Fratelli umano che ancora vivete» (trad. it. Rizzoli, 1990).

⁴⁶ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade de mercy*: «Io domando a tutti mercè!».

⁴⁷ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade de menus propos*, v. 27: «So che la morte porta tutto a compimento» (trad. it. Rizzoli, 1990).

⁴⁸ N. d. t.: *Ibidem*, v. 24: «So tutto ma non so chi sono io»

Non conosceva se stesso. Per questa ingenuità, il grande artista diventò un poeta anco più grande. Forse il maggior poeta di lingua francese. E questo non è poco.

[321] William Dunbar, Jorge Manrique e François Villon formano un trio assai diseguale. Sono concordi in un sentimento solo, che il minore tra loro espresse con la maggiore concisione: «*Timor mortis conturbat me*». In questo essi sono l'espressione più completa della loro epoca crepuscolare, dell'«Autunno del Medioevo». Recano testimonianza dell'affermazione di un altro poeta: chi è vissuto per la sua epoca è vissuto per tutte le epoche.
