

[325] PARTE IV – RINASCIMENTO E RIFORMA

Cap. I – Il Quattrocento italiano.

Giorgio Vasari, il famoso biografo degli artisti italiani del Rinascimento, non è una guida molto sicura; gli storiografi delle arti plastiche hanno avuto l'opportunità di rettificare molti suoi errori. Malgrado ciò, l'idea generale della sua opera ha dominato i secoli XVII e XVIII: il Cinquecento italiano, il secolo di Raffaello e Michelangelo, fu considerato la vetta più alta dell'arte italiana ed europea; di conseguenza l'epoca precedente, il Quattrocento, il secolo XV, fu rappresentata come una fase di preparazione ancora primitiva. L'autorità del Vasari venne meno quando Ruskin e i pittori inglesi suoi contemporanei, che si chiamavano "preraffaelliti", scoprirono la bellezza superiore dell'arte "quattrocentesca" "prima di Raffaello". Al posto del Vasari, crebbe la considerazione per *Commentarii* del grande scrittore Lorenzo Ghiberti. Oggi si preferisce addirittura il Trecento italiano: Giotto è considerato il più grande di tutti. Ma ciò non impedisce di ammettere che il mondo non vide mai riunito, nel corso di pochi decenni e in una regione delimitata, tanto splendore delle arti plastiche come nell'Italia e in particolare nella Firenze del XV secolo.

[326] *In illo tempore*<sup>1</sup>, Brunelleschi collocò in cima alla cattedrale di Santa Maria del Fiore la celebre cupola, unico esempio di un'opera architettonica che sia riuscita a modificare un paesaggio: la valle compresa tra San Miniato e Fiesole non può essere ricordata senza quella cupola. Lo stesso Ghiberti realizzò per il Battistero, a dieci passi dalla cattedrale, le porte di bronzo che riassumono la storia sacra e che Michelangelo giudicò degne di servire come porte del paradiso. Donatello trasformò i soavi miracoli di San Francesco in visioni plastiche di fulgore naturalista, piene di violenza barocca, mentre Fra Angelico da Fiesole vide aprirsi i cieli con la Vergine e tutti gli angeli e i santi. Pisanello eternò i profili di condottieri e cardinali del Rinascimento in medaglie di bronzo indimenticabili, e Luca della Robbia riempì Firenze di Madonne bambine e Gesù bambini in laterizio smaltato. Nelle chiese si accumulavano i quadri classici di Masaccio e quelli romantici di Fra Filippo Lippi; di fronte al *Trionfo della Morte*, nel Camposanto di Pisa, Benozzo Gozzoli dipinse, col pretesto delle scene bibliche, tutte le allegrie della vita, e nello stesso periodo, a Venezia, Giovanni Bellini dipinse quelle pale d'altare delle quali Anselm Feuerbach diceva: «Belle donne e uomini degni che conversano attorno alla Vergine, all'ombra di alberi d'arancio, e, in basso, un angioletto che suona il violino; non conosco immagine più completa di una vita felice». Negli stessi, pochi decenni, Andrea Mantegna resuscitò le glorie dei trionfi militari di Roma antica.

---

<sup>1</sup> N. d. t.: A quel tempo.

Verrocchio dominò Venezia col gesto imperioso del condottiero Colleoni, nella sua statua equestre; Melozzo da Forlì rappresentò il potere sereno dei papi; e Botticelli vide Afrodite uscire dalle onde e tutte le Muse danzare nel bosco primaverile vicino a Firenze, mentre Perugino e Ghirlandaio trasformarono lo stesso cielo in una Firenze celeste; Signorelli dipinse i terrori dell'ultimo giorno nella cattedrale di Orvieto, e le feste di Pan nei giardini dei Medici; e infine apparve Leonardo. Quattro secoli dopo, una artista, dopo aver letto Ghiberti, diceva: «Provo il desiderio, nel caso incontrassi un fiorentino, di levarmi il cappello ed inchinarmi».

In questa favolosa evoluzione artistica l'imitazione dell'Antichità ebbe un ruolo assai minore di quanto si pensi. Mantegna è piuttosto un'eccezione, e gli scultori della famiglia Pisano, nei secoli XIII e XIV, sono più arcaicizzanti di tutti gli artisti del Quattrocento italiano presi insieme; quel secolo conosceva, del resto, solo un numero ridotto di opere dell'arte antica che potessero [327] servire da modelli. In sostanza, l'arte del Quattrocento italiano non è una "rinascita" dell'Antichità, bensì un'espressione italiana "moderna"; l'Antichità servì solo come sussidio, per giustificare, con la sua autorità, le innovazioni radicali. L'arte italiana del Quattrocento, che oggi ci appare coltissima e raffinata e che nel XIX secolo ispirò il massimo entusiasmo agli adepti della "torre d'avorio" preraffaellita, era ai suoi tempi un'arte popolare. Basta leggere, in Ghiberti e in Vasari, le testimonianze dell'interesse vivissimo con cui il popolo seguiva la vita artistica. L'arte del Quattrocento italiano ha le sue radici nella tradizione gotica e nel genio nazionale italiano, mentre lo studio dell'arte antica è soltanto accessorio<sup>2</sup>; e questo fatto è della massima importanza anche per la storiografia letteraria. Nella letteratura classicista e raffinata del Quattrocento italiano si incontreranno gli elementi della tradizione medievale e del realismo popolare.

Questa verifica influisce sull'interpretazione usuale del Rinascimento. Con tutto ciò, le linee generali della tesi di Burckhardt<sup>3</sup> possono essere mantenute, qualora vengano preventivamente introdotte considerazioni di ordine sociologico<sup>4</sup>; altre modifiche essenziali saranno il risultato dell'analisi dell'evoluzione letteraria in lingua italiana e in lingua latina.

La base economica del Quattrocento italiano è la feudalizzazione della città. Le piccole repubbliche urbane conquistarono terreni e campi "fuori le mura", trasformandosi in latifondi. La città di Firenze finirà per espropriare l'intera Toscana. I banchieri e i grandi commercianti del Trecento preferivano ancora attività meno azzardate. La classe dirigente delle repubbliche urbane (i rappresentanti del capitale finanziario) diventa aristocratica; compare, ancora una volta, il fenomeno che Veblen denunciò come *conspicuous consumption*. A Firenze la famiglia Medici, casa di

---

<sup>2</sup> M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, vol. I, *Das 14. und 15. Jahrhundert*, München, 1927.

<sup>3</sup> Jacob BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860.

<sup>4</sup> A. VON MARTIN, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932; F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo Medici*, London, 1948.

banchieri di grande prestigio politico, assume, insieme ad altre [328] famiglie ad essa legate (e sue avversarie, come gli Strozzi e i Pitti), le funzioni di un'aristocrazia feudale. Ma non rinnega (la base popolare del regime non lo permetteva) le proprie origini borghesi; un vero feudalesimo non è già più possibile in Italia. Il nuovo "aristocratico" è un antico "affarista" che ha trasformato l'individualismo commerciale in individualismo dell'arte di vivere. Il tipo rappresentativo dell'epoca è una mescolanza di cavaliere feudale e di borghese ricco e colto, una creatura che riunisce tutte le qualità ideali allora conosciute: è una specie di superuomo, quel "tipo ideale" che si incarnò in Lorenzo de' Medici o in Cesare Borgia. Un tipo che disconosce gli obblighi morali comuni per dedicarsi interamente allo sviluppo della propria personalità come ad un'arte. Un Lorenzo de' Medici trasformerà l'arte in vita; un Cesare Borgia trasformerà la sua politica criminosa in arte. Quest'arte non ha nulla di idealista, perché si basa sul realismo di quella unità perfetta di corpo e anima che è il grande individuo. Le possibilità dell'individuo sono illimitate; è questo ciò che spiega uno dei fenomeni più strani del Quattrocento italiano: l'interesse per la magia. Perché la magia promette l'onnipotenza all'individuo.

I nuovi "chierici" che sostituiscono quelli della Chiesa nel servizio alla nuova aristocrazia sono gli umanisti. Alla trasformazione dell'individualismo economico della borghesia italiana in individualismo letterario corrisponde la trasformazione del clero ribelle del Medioevo italiano in "intelligenza". Gli umanisti forniscono le ideologie alla Repubblica, considerata come opera d'arte politica, e allo sviluppo armonioso dell'individuo; giustificano la nuova mentalità citando i modelli dell'Antichità; conquistano nuove regioni dell'anima, del paesaggio e del pianeta per allargare il campo dell'esperienza umana, seguendo l'allargamento geografico delle attività economiche. Ora, lo Stato come opera d'arte, lo sviluppo dell'individuo, la resurrezione dell'Antichità e la scoperta dell'Uomo e del Mondo sono, secondo Burckhardt, i tratti essenziali del Rinascimento. Solo che Burckhardt tralasciò tutto ciò che si ispirava ad altre fonti (tradizioni medievali, influenze popolari) e che tuttavia accompagna come corrente secondaria l'intero secolo.

"Lo Stato come opera d'arte del grande individuo": questa è la tirannia, non nel senso di dispotismo, ma nel senso che l'Antichità greca dava al termine *tyrannis*. Sono "tiranni" (borghesi che fanno attività politica) [329] i grandi condottieri che si impadroniscono, con le armi e col denaro, dello stato: Giangaleazzo Visconti, Francesco Sforza, il re Ferdinando di Napoli [detto Don Ferrante], Cosimo e Lorenzo de' Medici; soltanto i loro figli saranno veramente "tiranni" nel senso peggiorativo del termine, e solo i Borgia, che sono stranieri provenienti dalla Spagna, saranno dei despoti. La centralizzazione del potere porta allo sviluppo di un'amministrazione complessa e di una dottrina amministrativa, e infine a una dottrina politica: sorgerà Machiavelli. E all'abuso della

“tirannia antica” corrisponderà l’abuso del “tirannicidio alla maniera antica”: il catilinarismo di Lorenzino de’ Medici detto “Lorenzaccio”.

L’individualismo in Italia è una tradizione. La sua prima forma è la solitudine del grande esiliato, Dante. Gli esuli, così frequenti nelle repubbliche turbolente del Quattrocento italiano, liberano l’individuo dalla dimensione angusta delle città medievali, insegnano il cosmopolitismo. Nasce l’“uomo universale”, questo tipo molto rinascimentale incarnatosi per la prima volta in Petrarca; e la maggiore aspirazione di quest’uomo universale è la “Gloria”. E la Gloria, a sua volta, contribuisce ad aggiungere tratti immaginari all’individuo reale e a formare la leggenda intorno al “grande uomo”. Allo stesso tempo, coloro che formano queste leggende per mezzo della propaganda letteraria, gli umanisti, partecipano del risultato: la Gloria non spetta solo al potere materiale, ma anche al lavoro intellettuale. In questo risiede l’aspetto “moderno” del Quattrocento italiano; e questo “modernismo” si giustifica con la scoperta dell’esistenza di un mondo spirituale, uguale nei diritti al mondo materiale, nella Grecia antica. La tradizione romana (e lo studio della letteratura romana) non subì mai un’interruzione durante il Medioevo. Ma solo la rinascita degli studi greci, grazie all’influenza di eruditi bizantini come Gemisto Pletone, Bessarione, Teodoro Gaza e molti altri, dà inizio al vero umanesimo<sup>5</sup>.

Lo sviluppo degli studi classici durante il Quattrocento italiano è enorme. E’ un grande movimento scientifico e letterario<sup>6</sup>, localizzato nei centri della vita italiana. Il centro più antico e più potente è Firenze, la città del Petrarca. Luigi Marsili (1342-1394), amico del poeta, [330] creò, nel convento di Santo Spirito, il primo centro di studi classici. Il suo amico e discepolo Coluccio Salutati (1332-1406), cancelliere della Repubblica, introdusse lo stile di Seneca nei documenti ufficiali; da quel momento, l’umanista capace di scrivere in un latino classico divenne indispensabile nei negozi politici. Un altro cancelliere della Repubblica, Leonardo Bruni detto Aretino (1370-1444), è nominato storiografo ufficiale, e quando muore è omaggiato con la sepoltura nel pantheon nazionale di Santa Croce. Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) ha la fortuna di scoprire, in alcuni conventi tedeschi e francesi, niente meno che diciannove discorsi di Cicerone fino ad allora sconosciuti, nonché il poema di Lucrezio. Marsilio Ficino (1433-1499) traduce in latino i dialoghi di Platone e fonda l’accademia platonica di Firenze.

A Napoli il grande Giovanni Pontano (1429-1503) crea un’altra accademia; egli stesso, erudito e poeta di genio, è un’accademia in persona. A Roma il carattere medievale del papato produce certi ostacoli. Flavio Biondo (1392-1463), il fondatore dell’archeologia, è una figura solitaria, e il grande Lorenzo Valla (1407-1457), rivelando la falsificazione della cosiddetta “Donazione Costantiniana”,

---

<sup>5</sup> G. CAMMELLI, *I dotti bizantini e le origini dell’umanesimo italiano*, 2 voll., Firenze, 1940-1942.

<sup>6</sup> G. VOIGT, *Die Wiederbelebung des klassissschen Altertums*, 2 voll., Berlin, 1893; Eugenio GARIN, *L’Umanesimo italiano*, Bari, 1952.

si colloca all'opposizione. Ma con Pio II (Enea Silvio Piccolomini, 1405-1464), sale al soglio pontificio un umanista eruditissimo, e Pomponio Leto (1428-1498) fonda l'accademia romana. La quantità di conoscenze che questi uomini riportano alla luce è immensa. Iniziarono o rinnovarono studi di ampiezza enciclopedica in tutti i settori del sapere umano. Ma la conquista che più importava loro era lo stile ciceroniano: la capacità di esprimere il pensiero nella lingua classica. L'estetismo dominava anche la scienza.

La sete di sapere cose nuove o preziose non è inferiore all'aspirazione di rivestire di bellezza tutti i fenomeni della vita. Le grandi scoperte geografiche non sono legate all'umanesimo (o lo sono soltanto in maniera secondaria); le città italiane furono anzi danneggiate dal commercio d'oltremare dei portoghesi e degli spagnoli. Ma in seno al mondo conosciuto si scopre il paesaggio, dalla memorabile ascesa [del Petrarca] al Monte Ventoso del 26 aprile 1336, fino al Pontano, che canta, in un latino classicissimo e con spirito romantico, la bellezza del Golfo di Napoli. Non si dimenticò, tuttavia, l'avvertimento di Sant'Agostino, che Petrarca lesse in cima alla montagna<sup>7</sup>; si crea un nuovo lirismo personale che, differente [331] dal lirismo spirituale del Trecento italiano, pretende di esprimere l'uomo integrale, i moti dell'anima e la sensualità del corpo, l'emozione, la cultura e la bellezza fisica.

La letteratura italiana del Quattrocento<sup>8</sup> non sembra essere allo stesso livello dell'arte ad essa contemporanea. Lorenzo de' Medici, Poliziano, Pulci, Boiardo, Sannazaro, con tutte le loro ammirevoli qualità, non sono paragonabili ai Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Bellini, Botticelli. Fino a poco tempo fa, la storiografia letteraria si accodava al relativo disprezzo che il geniale critico Francesco De Sanctis aveva manifestato rispetto alla letteratura del Quattrocento italiano<sup>9</sup>: Lorenzo de' Medici, dilettante ben dotato che non prese abbastanza sul serio la letteratura; Poliziano, artista vuoto, virtuoso della forma senza contenuto; Pulci, umorista dei lazzi popolari; Boiardo, poeta dalle ambizioni troppo grandi per le sue capacità; Sannazaro, compositore di mosaici di citazioni classiche. Oggi il giudizio è molto differente<sup>10</sup>: Lorenzo, realista geniale della vita rustica; Poliziano, che nasconde verità filosofiche dietro una forma facile; Pulci, portavoce del buon senso popolare; Boiardo, il maggiore dei poeti "primitivi", degno dei "preraffaelliti primitivi" del Quattrocento; Sannazaro, poeta della nobile malinconia, dallo spirito virgiliano.

Sul giudizio di De Sanctis influirono le considerazioni di un moralista e di un patriota, che pretendeva di dimostrare il successivo svuotamento della forma artistica che aveva portato l'Italia al

---

<sup>7</sup> N. d. t.: «E vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri, ma dimenticano sé stessi».

<sup>8</sup> Ph. MONNIER, *Le Quattrocento. Histoire littéraire du XVe siècle italien*, 2 voll., Paris, 1901; V. ROSSI, *Il Quattrocento*, 2<sup>a</sup> ed. Milano, 1938.

<sup>9</sup> Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, 1871, (2<sup>a</sup> ed. di B. Croce, vol. I, Bari, 1913.)

<sup>10</sup> Edmondo RHO, *La lirica di Ambrogio Poliziano*. Torino, 1923; *Lorenzo il Magnifico*. Bari, 1926.

mero virtuosismo verbale e musicale, espressione della sconfitta politica e della corruzione morale. De Sanctis vide il Quattrocento come precursore del Cinquecento e della catastrofe italiana. Non avendo seguito bene i mutamenti nella critica delle arti plastiche del suo tempo, De Sanctis non prese conoscenza della rivalorizzazione dell'arte "quattrocentesca" in rapporto a quella "cinquecentesca"; non prestò attenzione alla scoperta dei valori "preraffaelliti" [332], della freschezza giovanile del Botticelli, della religiosità ingenua del Perugino, del naturalismo violento di Donatello, della forza "primitiva" di tutti costoro. De Sanctis continuò a considerare il Quattrocento italiano come l'inizio della decadenza, mentre la storiografia e la critica delle arti plastiche lo giudicavano già come epoca di giovinezza, realismo e "primitivismo" nel senso elevato di questi termini. Carducci, nei suoi lavori di edizione e di critica su Lorenzo e Poliziano, aveva già indovinato questo risultato della critica più recente.

Il Quattrocento italiano è l'epoca di una grande rinascita della letteratura popolare. Nell'intera Penisola risuona una sinfonia rustica di "frottole", "villotte", "cacce", "madrigali", "dialoghi"; la storiografia della musica ha rivelato l'esistenza, ignorata dalla storiografia letteraria, di un centro di poesia popolare nella regione veneta<sup>11</sup>. Con questa scoperta, la figura, fino ad allora isolata, del patrizio veneziano Leonardo Giustiniani (1338-1446) si collocò improvvisamente al centro dell'evoluzione letteraria. Come i suoi contemporanei spagnoli Juan de Mena e Santillana, l'aristocratico veneziano imita gli strambotti e le canzonette della poesia popolare, le piccole scene tra innamorati, i lamenti e le allegrie, e li imita con tale naturalezza e delicatezza che il popolo non notò il fondo di malinconia aristocratica di quei versi: il successo delle "giustiniane" in tutta Italia fu enorme, e (cosa molto significativa) neppure gli umanisti eruditi resistettero all'incanto popolare; l'erudito archeologo Flavio Biondo dice che Giustiniani «*dulcissimis carminibus et peritissime vulgariter compositis replevit Italiam*»<sup>12</sup>. Di fronte al nuovo commercio d'oltremare dei portoghesi e degli spagnoli il commercio delle città italiane assunse un carattere continentale, e successivamente nazionale e regionale. Il realismo "quattrocentesco" ha qualcosa del regionalismo. Questo provincialismo è, per altro verso, responsabile del relativo ritardo della filosofia italiana nel XV secolo. Le vecchie università italiane, [333] inaccessibili all'umanesimo, rimanevano centri della scolastica; là sopravvisse anche il nominalismo, difendendosi contro l'ortodossia e alleandosi, a Padova, ai commentatori "alessandrini"<sup>13</sup> di Aristotele, aristotelici eretici dei quali Pomponazzi è il più famoso. Perfino un umanista differente come Pico della Mirandola, quando difende la scolastica, pensa in primo luogo nei termini dello scotismo e del nominalismo. In effetti, se non

---

<sup>11</sup> F. TORREFRANCA, *Il Segreto del Quattrocento*, Milano, 1939.

<sup>12</sup> Flavio BIONDO, *Italia Illustrata, Regio Octava, Venetia*: «Riempì l'Italia di poemi dolcissimi e abilissimamente composti in lingua volgare».

<sup>13</sup> N. d. t.: Con riferimento ad Alessandro di Afrodisia, filosofo e commentatore di Aristotele.

fosse stato per il latino “barbaro” degli scolastici, che doveva suscitare repulsione negli stilisti ciceroniani, il nominalismo sarebbe piaciuto agli umanisti: è un’opposizione degli empiristi all’intellettualismo della scolastica ortodossa, così come gli umanisti sono empiristi negli studi classici, contrari all’adattamento allegorico della tradizione antica compiuto dal pensiero medievale. Il nominalismo sostituisce le astrazioni e le generalizzazioni con gli oggetti concreti e con gli individui, così come la bellezza astratta del Trecento è sostituita, nel Quattrocento italiano, dalla bellezza concreta, terrestre e fisica. Il sintomo formale del nuovo atteggiamento è il nuovo metro della poesia epica: al posto della “terza rima”, che era stata la base dell’architettura omogenea del poema di Dante, compare l’“ottava rima”, il cui schema metrico (a b a b a b c c) dà alla strofa una fine, un compimento, rendendola indipendente dalla strofa successiva. Ciascuna “ottava rima” è un individuo metrico in sé completo, e il poema epico del Quattrocento italiano si compone di un gran numero di questi individui metrici, più indipendenti e più musicali rispetto alla “terza rima”, ma anche più monotoni e meno espressivi; ricordano la bellezza sempre uguale, sempre perfetta e un po’ monotona dei quadri di certi pittori del Rinascimento. Il realismo rinascimentale finisce quasi sempre in un formalismo virtuosistico.

Lorenzo de’ Medici (1449-1492), al quale i contemporanei e i posteri hanno dato il soprannome di “il Magnifico”, è un realista e un “virtuoso” allo stesso tempo; il [334] principe di stirpe borghese riuniva in sé tutte le raffinatezze della città altamente civilizzata e tutta la freschezza della campagna toscana in primavera. La sua poesia respira l’atmosfera erudita della sala di lettura della Biblioteca Laurenziana e dell’Accademia platonica del Ficino, e l’aria fresca che circonda le ville deliziose di Poggio a Caiano e Careggi. Se il realismo non fosse l’elemento più forte, l’umanista Lorenzo avrebbe scritto in latino, e non in italiano, ma non sarebbe il Magnifico che è: l’unico principe che fu un grande poeta.

Lorenzo sembra un petrarchista; il suo sentimento della natura è idillico e convenzionale; «Belle, fresche e purpuree viole»<sup>14</sup>: un sonetto a Laura potrebbe cominciare così. Ma Lorenzo non è un petrarchista comune, se non nel senso in cui tutta la poesia lirica italiana discende da Petrarca. La sensualità ardente delle *Canzone a ballo* e dei *Trionfi* per il carnevale fiorentino non permette confronti, e il tono idillico di «O dolcissime notti, o giorni lieti»<sup>15</sup> ha più della *Primavera* di Botticelli che della solitudine di Vaucluse. Con lo stesso animo gode della malinconia notturna, della danza delle contadine e di altri piaceri più concreti. Il suo realismo include tutto, anima e corpo, ha qualcosa di omerico. Da ciò certi tratti naturalisti nelle petrarchizzanti *Selve d’Amore*, il realismo quasi impassibile, flaubertiano, delle descrizioni negli idilli *Ambra* e *Corinto*, e infine, l’umorismo del quadro degli amori rustici nella *Nencia*. Quest’ultimo idillio è l’unico capolavoro

---

<sup>14</sup> N. d. t.: LORENZO DE’ MEDICI, sonetto *Belle, fresche e purpuree viole*, v. 1.

<sup>15</sup> N. d. t.: LORENZO DE’ MEDICI, *Selve d’Amore*, *Selva Seconda*, 9.

realmente perfetto del Magnifico. L'elemento di diletterantismo che era presente nel principe e la condiscendenza del gran signore nel fare poesia non gli permisero di oltrepassare la frontiera dell'improvvisazione virtuosa. Ma quando improvvisa produce poesia autentica, perché aveva spirito e immaginazione; un fiorentino autentico, o meglio, un autentico borghese fiorentino. In Lorenzo de' Medici l'anima fiorentina si serve della cultura classica per esprimere con tutta franchezza la propria indole pagana. I famosi versi carnevaleschi

Quant' è bella giovinezza,  
Che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto, sia:  
Di doman non c'è certezza<sup>16</sup>

[335] sono serviti e serviranno ad ispirare a tutte le generazioni nostalgie della città eternamente giovane, con la sua cupola, le sue passeggiate lungo l'Arno, con il panorama che si stende dall'alto di San Miniato. Per noi sono versi di nostalgia romantica; ma in Lorenzo sono il primo grido di Dioniso dopo mille anni di silenzio. Con tutto ciò, Lorenzo non è soltanto pagano. Il fondo di malinconia in quei versi mette in guardia contro questa interpretazione. Le sue *Laudi sacre*, la più bella delle quali si rivolge al Crocifisso, il dramma religioso *La rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, la meditazione grave sulla vanità del mondo nell'*Altercazione* non possono essere considerati come espressione di ipocrisia. Ma il Magnifico non è neppure un uomo tormentato tra i piaceri del paganesimo e rimorsi cristiani. Lorenzo è discepolo di Marsilio Ficino, che sapeva armonizzare bene cristianesimo e platonismo. Lo stesso platonismo fiorentino non è più quello della Grecia ingenua. Il conflitto interiore di Lorenzo si dibatte tra il soprannaturalismo platonico e un altro platonismo, nostalgico dell'idillio omerico. Da ciò la malinconia, i tentativi spirituali, religiosi, nel senso del Trecento italiano, come pure la lieve patina di petrarchismo. Ma siccome Lorenzo non era, in realtà, uno spirito religioso, bensì molto profano, la sua nostalgia pervenne a un altro risultato rispetto alla poesia cristiana: pervenne alla poesia primitiva, rustica, idillica, e con il virtuosismo della sua cultura raffinata riuscì a realizzare l'idillio con la più grande perfezione. Facendo poesia popolare, conferì al suo sogno la differente realtà dell'arte e lasciò alla posterità l'immagine perfetta di un'età dell'oro:

Quant' è bella giovinezza...

---

<sup>16</sup> N. d. t.: LORENZO DE' MEDICI, *Trionfo di Bacco e Arianna*.



La poesia di Lorenzo è tipica del realismo del Quattrocento italiano. Gli elementi di questo realismo sono in primitivismo intenzionale, come in Giustiniani, e il paganesimo sensuale, come nella poesia colta, nella maggior parte dei casi latina, degli umanisti, che sarebbe più esatto chiamare “naturalismo”, in senso filosofico o nel senso in cui si parla del “naturalismo sessuale” degli antichi. Il virtuosismo della forma corrisponde all’“intenzionale” di entrambi gli elementi. Senza l’“intento”, il primitivismo sarebbe ingenuità anacronistica, romantica della “*matière antique*”, del *Roman de Troie* o del *Roman d’Enéas*. Se un poeta “primitivo” medievale fosse stato padrone della cultura classica del Quattrocento italiano, sarebbe stato capace di trattare i temi della [336] cavalleria con ironia leggera e con lo spirito dell’idillio. Sarebbe stata una poesia come la realizzò Matteo Maria Boiardo (1441-1494). Aristocratico dell’Emilia, all’epoca una delle regioni arretrate e ancora un po’ feudali dell’Italia, Boiardo vive nella sua villa di campagna, dedito agli studi umanistici. E’ un gentiluomo di campagna<sup>17</sup> colto, con una certa nostalgia per i tempi migliori della cavalleria, ma già incapace di condividere la vita rude dei cavalieri autentici: è un italiano del Quattrocento. Definire “primitivo” il Boiardo non significa dire che gli manchi l’arte: i suoi sonetti amorosi, diretti ad Antonia Caprara, sono tra i più belli della lingua italiana e tra i meglio costruiti. Il primitivismo sta nell’idea di scrivere, in pieno Quattrocento italiano, un’epopea di cavalleria, l’*Orlando Innamorato*, che pretendeva di essere una *Chanson de Roland* italiana. Solo occasionalmente Boiardo rivela ironia, perché non crede più alle imprese sovrumane dei cavalieri. In generale, il suo atteggiamento nei confronti del tema è romantico, e romantica è pure la carenza di composizione: innumerevoli episodi, molti dei quali ammirevoli, compongono un’epopea vasta e disordinata, senza una finalità manifesta né un senso recondito; un’opera che, in tal modo, non sarebbe mai arrivata alla fine, e rimase in effetti un frammento. Boiardo non può essere paragonato al suo continuatore Ariosto, che è un uomo differente e un artista incomparabilmente maggiore; ma Boiardo è più sincero, anche nella poesia amorosa. Meno artista e più sincero in confronto al suo grande successore: in questo senso Boiardo è primitivo, forse l’unico poeta realmente primitivo della letteratura più vecchia d’Europa.

Vi sarà che riterrà impossibile un primitivismo autentico nel Quattrocento italiano, epoca dell’arte più consapevole. Il realismo di Lorenzo de’ Medici e il romanticismo del Boiardo sarebbero atteggiamenti intenzionali di accondiscendenza verso la poesia popolare, quella rustica e quella cavalleresca. Lorenzo e Boiardo sono, in fin dei conti, più o meno contemporanei di Juan de Mena e del Marchese di Santillana. Il popolo italiano, tuttavia, base di una civiltà [337] più antica e pertanto più cosciente, è già capace di assumere un proprio atteggiamento nei confronti dei mutamenti sociali che nel mondo *flamboyant* produssero soltanto reazioni aristocratiche. In Italia il

---

<sup>17</sup> N. d. t.: Carpeaux usa il termine francese *hobereau*.

feudalesimo terminò prima che altrove, e la letteratura italiana non possiede un'“epopea nazionale”. In compenso, ha prodotto una letteratura di scherno popolare contro il feudalesimo; il vertice di questa letteratura è l'epopea eroicomica del Pulci, che è allo stesso tempo la testimonianza più forte del realismo del Quattrocento italiano.

Come fonte del Pulci sono stati indicati i romanzi dei *Reali di Francia* e di *Guerrin Meschino* di Andrea de' Megnabotti (o Andrea da Barberino, ca. 1370 – ca. 1432), versioni fantastiche della *gestes de Charlemagne*, che appartengono all'ultima fase della trasformazione del romazo cortese in libro popolare, in *Volksbuch*. Preparano, inconsciamente, ciò che sarà romanticismo cosciente e ironico in Ariosto. La tradizione alla quale Pulci appartiene è tuttavia un'altra. Intorno al 1200 due autori della terraferma veneta, che si chiamavano probabilmente Minocchio da Padova e Nicola da Verona, scrissero due epopee cavalleresche in lingua francese: *L'Entrée d'Espagne* e la sua continuazione, *La prise de Pampelune*. Ciò che distingue queste *gestes* franco-venete dalle *gestes* francesi del ciclo di Carlo Magno è il carattere di Rolando: il grande cavaliere appare prepotente, irascibile e violento, così come un borghese o un piccolo borghese italiano poteva immaginare un signore feudale di altri paesi. In questa tradizione si colloca il Pulci.

Luigi Pulci (1432-1484) fu sempre molto ammirato. Il suo *Morgante* non ha nulla in comune con le epopee eroicomiche dei secoli XVI e XVII, parodie classiciste e un po' estenuanti dell'epopea omerico-virgiliana del Rinascimento. Il *Morgante* si prende gioco di un altro oggetto: il romanzo cavalleresco.

[338] Ma ha meno del Cervantes che del Rabelais. I personaggi principali sono i giganti grossolani Morgante e Margutte, personificazioni di un “naturalismo” brutale degli istinti, immensamente ridicoli. Pulci, in sé, non è grossolano: ricorda la sottile malizia della quale, in Toscana, è capace perfino la gente semplice, e i suoi versi sono di una perfezione formale notevole; Byron li considerò i migliori versi della lingua italiana. Malgrado tutto questo, le opinioni sul Pulci divergono molto. Il *Morgante* è una parodia; ma una parodia di che cosa? Parodia della cavalleria? O parodia della parodia involontaria della cavalleria nei romanzi popolari alla maniera di Megnabotti? O parodia della civiltà aristocratica della quale Pulci, cortigiano dei Medici, fece parte? O dell'intera civiltà cristiana? Verrebbe da accettare quest'ultima interpretazione leggendo i versi (i più famosi del poema) nei quali Pulci si prende gioco del Credo:

Ma sopra tutto nel buon vin ho fede,  
E credo che sia salvo chi gli crede.

E credo nella torta e nel tortello:

L'uno è la madre, e l'altro è il suo figliuolo<sup>18</sup>.

Ma Pulci non ha gli obiettivi di un libero pensatore. In altre occasioni parla come un borghese medievale. Finiamo per credere che non voglia parodiare alcunchè, ma soltanto far ridere: sarebbe il re dei lazzi fiorentini, allegri e spiritosi, senza “retropensieri” profondi.

Pulci è, in primo luogo, un borghese fiorentino, che sorride dei costumi grossolani (mangiare molto, bere molto e il resto) del popolo e della gente di campagna. In questo è medievale. E si prende meno gioco dell'epopea della cavalleria che non della deformazione involontariamente comica di quella epopea nei romanzi popolari; l'autentico aristocratismo non gli ispira il riso, e a proposito della morte di Orlando l'umorista sa scrivere versi commossi e quasi sublimi. Ma in generale Pulci, come l'autore dell'*Entrée d'Espagne*, non crede nelle virtù straordinarie dei cavalieri; come tutti gli italiani è repubblicano per istinto, perché i re gli sembrano uomini come gli altri. Cavalieri, sì: ma le avventure che si raccontano di loro sono certamente esagerate e meritano un sorriso scettico. E chi sa poi se è vero tutto ciò che si racconta dei tempi remoti? E quelle sante leggende che i preti raccontano dai pulpiti? Pulci [339] non è un ateo né un umanista pagano; le sue conoscenze classiche erano assai deboli; era, piuttosto, contaminato dallo scetticismo degli ebrei convertiti o delle sette giudaizzanti<sup>19</sup>, e varrebbe la pena fare uno studio comparativo tra il *Morgante* e la *Celestina*, opere quasi contemporanee. Anche così, Pulci è rimasto un figlio autentico della Toscana. Il popolo italiano è scettico per indole: va a messa, ma non crede in tutto quello che si afferma dall'altro del pulpito. E certamente italiano, del popolo italiano, è il gusto per le storie fantastiche, non per l'aspetto romantico, ma per la deformazione caricaturale dei contorni. Per questo i personaggi principali sono i due giganti Morgante e Margutte, e uno di loro ha dato il titolo al poema. L'arte di Pulci consiste nella trasformazione di questi contorni deformati in arabeschi ingegnosi, dall'arguzia inesauribile. In questo modo, la vita intera si trasforma negli arabeschi dell'umorista, in lazzi enormi: quando Margutte muore dal ridere, l'arcangelo Gabriele arriva e annuncia che il defunto riderà nell'altro mondo per tutta l'eternità, amen. La parodia popolare non risparmia nulla, ma neppure distrugge nulla. E' la meraviglia di un temperamento perfettamente obiettivo.

Pulci è l'unico poeta dei tempi moderni che ricordi Aristofane. Il tratto comune più significativo è il “naturalismo”, la rappresentazione e la presentazione più che franca di tutti gli aspetti della natura umana, compresi quelli fisici, atteggiamento che non sarebbe stato possibile assumere prima del Rinascimento e della scoperta, da parte degli umanisti, del “naturalismo” dell'Antichità greco-

---

<sup>18</sup> N. d. t.: Luigi PULCI, *Morgante*, XVIII, 115-116.

<sup>19</sup> E. WALSER, *Lebens-und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung*, Marburg, 1926.

romana. In questo senso anche Pulci è “umanista”, o piuttosto è l’espressione estrema del realismo rinascimentale dei pittori e dei poeti fiorentini. Senza dubbio, questo realismo non ha nulla a che vedere con l’umanesimo propriamente detto, l’umanesimo degli eruditi “quattrocenteschi”, movimento libresco, letteratura di seconda mano. La convivenza tra questo umanesimo e quel realismo, così tipico del Quattrocento italiano, diventa un problema difficile. E’ costato molto scoprire e rivalutare il realismo “quattrocentesco” di Lorenzo e di Pulci. Il rovescio della medaglia è la svalutazione dell’umanesimo: un tempo gli umanisti apparivano pensatori coraggiosi, [340] precursori della Riforma e addirittura del libero pensiero; ora appaiono dei passatisti, dei reazionari, idolatri di un altro passato che non era quello cristiano (la differenza conta poco), che sostituivano la fede cieca nelle autorità della Chiesa con la fede cieca nelle autorità di Cicerone e Seneca. Evidentemente, è necessario considerare il problema nella sua interezza, ricercando una distinzione più netta tra Rinascimento e Umanesimo<sup>20</sup>.

La distinzione tra Rinascimento e Umanesimo del Quattrocento italiano non si può effettuare senza riconsiderare l’intero problema del Rinascimento e dei rinascimenti, dell’Umanesimo e degli umanismi. Quando si è trattato di riabilitare, per comprendere, la letteratura “medievale” è stato necessario demolire il termine stesso di “Medioevo”, mettendo in risalto il ruolo della rinascenza carolingia, della rinascenza ottoniana e del “protorinascimento” del secolo XII, di modo che il grande “Rinascimento”, quello del Quattrocento e del Cinquecento, principalmente italiano, ha perso il suo aspetto di singolarità, di fenomeno unico. Adesso che si tratta di definire meglio il Rinascimento del Quattrocento italiano, bisogna accentuare le differenze tra le successive rinascenze, senza perdere di vista il risultato prezioso di quegli altri studi: il fatto di non avere, durante i secoli “medievali”, una soluzione di continuità con la tradizione greco-romana. Lo studio delle tradizioni antiche nelle arti plastiche medievali fornisce a tal fine documenti e conclusioni importanti<sup>21</sup>.

Alla rinascenza carolingia dobbiamo il servizio inestimabile di aver conservato la maggior parte della letteratura romana; ma la produzione originale dei monaci e dei maestri di scuola di Carlo Magno è poverissima. In generale, non vanno al di là della raccolta di citazioni di autori antichi. Allo stesso modo, i miniatori che illustrarono i manoscritti carolingi si accontentavano di copiare originali romani o bizantini, oggi in parte perduti.

[341] Se fu realmente così, l’arte di copiare dev’essere stata, nel secolo IX, superiore a quella di qualunque secolo posteriore, poichè i ritratti e i paesaggi, in quelle miniature (come l’Evangelario

---

<sup>20</sup> H. O. TAYLOR, *Thought and Expression in the Sixteenth Century*, 2 voll., New York, 1920.

<sup>21</sup> Lo studio del problema delle successive rinascenze, dal punto di vista della storia delle arti plastiche, è stato iniziato dagli studiosi che si riunivano intorno alla “Bibliothek Warburg”; cfr. A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Hamburg, 1934. Una sintesi dei risultati si trova in E. PANOFSKY, *Renaissance and Renaissances*, in “Kenyon Review”, VI/2, 1944.

del tesoro della cattedrale di Aquisgrana, il Salterio della Biblioteca Universitaria di Utrecht, il *Codex Aureus* della Biblioteca Nazionale di Monaco, l'*Evangelario di Godescalco* della Biblioteca Nazionale di Parigi) sono grandi opere d'arte, tanto perfette che per molto tempo furono considerate come lavori di pittori bizantini. Rivelano che quei monaci dominavano perfettamente i mezzi di espressione dell'arte greco-romana. Se furono "citazioni" pittoriche, allora è dimostrato che la "rinascenza carolingia" non fu una rinascenza, bensì la continuazione ininterrotta della tradizione antica. I poeti e i pittori carolingi non erano consapevoli di utilizzare un'arte estranea con uno spirito differente.

L'anacronismo diventa evidente soltanto nel "protorinascimento" del secolo XII. Come le statue della facciata della cattedrale di Reims sono espressioni dello spirito gotico in forme greche o quasi greche, così anche gli "umanisti", chierici o laici, del XII secolo mescolano senza scrupoli espressioni antiche e cristiano-feudali: l'Aristotele che è citato nei loro trattati è un monaco scolastico; Ettore e Achille, Enea e Didone nelle epopee medievali sono cavalieri feudali e amanti provenzali; Alessandro Magno è un crociato. Si dice che "al Medioevo mancava il senso storico"; ma questo vuol dire che non si sentiva la differenza essenziale tra i tempi remoti dell'Antichità e il proprio tempo. Anche questo è più una tradizione viva che una rinascenza.

Il "grande" Rinascimento italiano del secolo XV, del Quattrocento, continuò questa tradizione "medievale": si accosta all'Antichità con il realismo ingenuo che lo caratterizza, il realismo di Lorenzo e del Pulci. Questo realismo fiorentino, toscano, italiano, è di origine borghese o popolare: riflette le condizioni sociali dell'Italia del XV secolo. Quell'anacronismo si trasformò in identificazione perfetta dell'Italia "moderna" con quella "antica"; il feudalesimo era già scomparso, e con esso l'aspetto feudale della Chiesa, che ora è una Chiesa di umanisti. I borghesi di Firenze non si distinguono più sensibilmente dai borghesi di Atene: Lorenzo è un Pericle rinato, Pulci un nuovo Aristofane; perfino Savonarola sarà un Cleone con l'abito del monaco. L'identificazione sembra totale.

[342] Non poteva tuttavia essere questo l'atteggiamento degli intellettuali, degli umanisti che non partecipavano all'economia borghese se non come "segretari", "storiografi" e professori, parassiti della prosperità altrui. Per questo, tra loro, anche i miscredenti rimasero fedeli alla Chiesa, potenza essenzialmente antiborghese. Quella identificazione non appariva loro perfetta; al contrario, quanto più approfondivano la loro conoscenza dell'Antichità, preteso paradiso delle lettere e delle belle arti, tanto più dolorosamente percepivano la differenza tra la "*sacrosanta vetustas*"<sup>22</sup> e l'attualità borghese, mai libera da residui antipatici di aristocratismo feudale e da "superstizioni cristiane". Per la prima volta l'Antichità si presentava da una distanza storica, senza anacronismi. Il risultato è una

---

<sup>22</sup> N. d. t.: La sacrosanta Antichità.

letteratura passatista, nostalgica, romantica. E trattandosi di umanisti, comincia come letteratura in lingua latina.

Il “passatismo reazionario” degli umanisti non si nota subito, perché gran parte della letteratura latina del Quattrocento italiano è estremamente licenziosa, un tentativo curioso di recuperare il naturalismo sessuale dell’Antichità. Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) il felice scopritore di tanti manoscritti latini<sup>23</sup>, somiglia ancora ai goliardi medievali; le sue *Facetiae*, le storie allegre e oscene alla maniera di Boccaccio che gli alti funzionari della curia romana usavano raccontare nelle riunioni notturne del “Bugiale” (sala delle bugie) del Vaticano, ricordano i *fabliaux*. Antonio Beccadelli detto Panormita (1394-1471), autore degli epigrammi osceni dello *Hermaphroditus*, fu anch’egli paragonato a un goliardo. Indubbiamente “moderno” è già il patrizio veneziano Francesco Barbaro (1390-1454): grande uomo di stato e uomo religioso, il moralista del trattato *De re uxoria* (Sul matrimonio, 1513) ha tuttavia opinioni abbastanza avanzate sull’amore fisico, sebbene le esprima sempre con serenità aristocratica, mentre Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), poi papa Pio II, non dissimula, nella novella *Historia de duobus amantibus* (Storia di due amanti), la sensualità del celibato forzoso.

[343] Il grande poeta che conseguì la trasfigurazione integrale dell’“umano, troppo umano” è Giovanni Pontano (1429-1503); è quasi dimenticato, a causa della “lingua morta” nella quale scrisse, ma la perdita è nostra. Per lui il latino non era lingua morta: scriveva in latino con la naturalezza di un Catullo, ma con spirito moderno. Non la sua opera maggiore, ma la più caratteristica è *De amore coniugali* (L’amore coniugale), poema sull’amore tra i coniugi, di una sensualità dionisiaca e con un senso quasi religioso dell’importanza dell’amore fisico. Appaiono delle aggiunte gli epitalami per il matrimonio delle sue figlie, le ninnenanne per il figlioletto Lucio e i *Versus iambici* (Versi giambici), canzoni funebri profondamente tristi scritte quando gli morirono la madre, la sposa e il figlio.

Il sentimento dell’amore, in Pontano, ha qualcosa di cosmico: comprende il paesaggio e l’universo, tutto vivificando, di modo che le divinità e i personaggi mitologici (artifici tediosi in altri poeti) sono, in lui, la cosa più naturale del mondo. Il poema *Lepidina*, che celebra il matrimonio del fiume Sebeto con la ninfa Partenope, personificazione di Napoli, è il capolavoro del poeta dedicato alla città del golfo, i cui luoghi cari, tutti personificati da ninfe, nereidi e tritoni, assistono alla festa, autentica sinfonia paesaggistica. Ma l’opera maggiore del Pontano è il poema didattico *Urania* (1476), esposizione poetica delle dottrine astrologiche e, invero, un corrispondente dionisiaco di Lucrezio, un grandioso inno alla luce del sole e delle stelle e alla terra che illuminano:

---

<sup>23</sup> N. d. t.: Cfr. p. 330.

...*Sic omnis ab alto*

*Natura est; sequitur leges quas scripsit aether.*

*Ipse Deus laeto spectat mortalia vultu*<sup>24</sup>.

[344] Il cristianesimo sembra abolito. Pontano, grande patriota italiano, è anticlericale nei suoi dialoghi, violento contro il papato e il clero. Ma lo stesso Pontano, compatriota del santo di Assisi, sa scrivere gli inni più commoventi alla Vergine e al Crocifisso. La coerenza non era il suo forte. In fondo era un borghese pacato, un intellettuale opportunisto, desideroso di conservare l'indipendenza interiore e la libertà di godere della famiglia, delle donne, dei libri e degli studi, del paesaggio e dell'universo intero, di cui rimangono, con le sue stesse parole, alcuni «*Hendecasyllabi beati*», ossia versi felici.

Il teorico del “naturalismo” “quattrocentesco” è Lorenzo Valla (1407-1457). Nel suo dialogo *De voluptate* (Sul piacere) compare Antonio Beccadelli, il poeta licenzioso dello *Hermaphroditus*, che disputa con Leonardo Bruni l'Aretino, il rappresentante dell'unione opportunisto tra cristianesimo e stoicismo, che era la filosofia comune degli umanisti ereditata dalle letture medievali di Boezio. Beccadelli, nel dialogo, è il portavoce di Valla contro questo stoicismo cristiano. Risuscita la figura, maledetta da secoli, di Epicuro: il piacere, afferma, è il vero obiettivo della vita umana, e l'epicureismo è perfettamente compatibile con il cristianesimo, che aspira anch'esso a un piacere, quello della beatitudine eterna. Valla è più conosciuto come avversario feroce della filosofia aristotelica e come acutissimo critico storico: scoprì che la famosa “Donazione Costantiniana”, sulla quale i papi basavano il loro potere temporale, era una falsificazione. Il libero pensatore Valla è addirittura umanista contro l'umanesimo: invece di idolatrare Livio, lo storiografo elegante del re Ferdinando di Napoli tradusse Tucidide; attaccò Cicerone, l'idolo degli umanisti, sostituendo la sua autorità stilistica con quella di Quintiliano, di cui Poggio Bracciolini aveva appena scoperto il manoscritto della *Institutio oratoria*; e Valla considerava come l'opera principale della sua vita gli *Elegantiarum linguae latinae libri VI* (I sei libri delle eleganze della lingua latina), nei quali aveva restaurato l'uso classico della lingua latina. Esercitando la critica storica, preferendo il grammatico Quintiliano all'oratore [345] Cicerone, ristabilendo l'uso di una lingua non più parlata, Valla può solo essere caratterizzato come storicista; uno storicismo di opposizione, irriverente, opposto al passatismo nostalgico degli altri umanisti. Valla è anche storicista per aver ristabilito, anacronisticamente, la morale epicurea. E questa combinazione di storicismo e “naturalismo” è molto classicista. Un autentico classicismo, nel Quattrocento italiano “primitivo”, è possibile solo come restaurazione storicista del naturalismo morale degli antichi. Pontano presenta il naturalismo

---

<sup>24</sup> N. d. t.: Giovanni PONTANO, *Urania*, I, vv. 702-704 «Così è dall'alto / che proviene tutta la natura; e segue le leggi prescritte dall'etere. / Dio stesso osserva con lieto volto le cose mortali».

in maniera ingenua; egli stesso è così, per natura. Nel tentativo di presentare il naturalismo morale come poesia storica, legittima successione della poesia antica, sta il classicismo di Pontano.

Angelo Poliziano (Angelo Ambrogini detto P., 1454-1494), considerato come umanista, sembra solo un imitatore virtuosissimo degli autori classici; ma considerato come “naturalista”, poeta dell’edonismo allegro, sembra allora applicare il medesimo virtuosismo alla celebrazione dei piaceri effimeri della “bella giovinezza” del suo amico e padrone Lorenzo il Magnifico. In ogni caso, apparirà come un virtuoso vuoto, che sa fare tutto con la stessa eleganza. Da ciò deriva la grave ingiustizia tante volte commessa contro questo poeta autentico. In Poliziano si incontrano il realismo “primitivo”, popolare di Lorenzo e la poesia colta del Pontano; il collegamento è realizzato dallo storicismo, di cui Valla era il rappresentante, dalla volontà consapevole non di imitare gli antichi, bensì di sentire e scrivere come gli antichi. Per il suo storicismo, Poliziano è il primo classicista delle letterature europee, e già per questo una figura di elevato significato storico. Ma sarebbe stato soltanto questo, riproducendo in maniera fredda ed elegante i [346] modelli antichi come tanti altri classicisti posteriori, se in lui non vi fosse stata un’angustia segreta che dava vita alla sua poesia.

Poliziano fu un umanista eruditissimo, uno dei fondatori della filologia moderna. E’ pieno di reminiscenze latine e greche, e nell’edizione critica delle sue poesie italiane ad opera del Carducci appaiono indicate, in quasi tutti i versi, parafrasi di Teocrito, Orazio, Virgilio e Ovidio. Proprio nelle poesie italiane Poliziano è più convenzionale:

Zefiro già di bei fioretti adorno  
Avea da’ monti tolta ogni pruina;  
Avea fatto al suo nido già ritorno  
La stanca rondinella peregrina,  
Risonava la selva intorno intorno  
Soavemente all’ora mattutina  
E la ingegnosa pecchia al primo albore  
Giva predando or uno or l’altro fiore<sup>25</sup>.

Sono visioni incantevoli del bel mondo mediterraneo quelle che cominciano con questi versi conosciutissimi delle *Stanze*; ma i dettagli sono libreschi, non sono stati visti e non danno un quadro completo; sono piuttosto una serie di bellissime variazioni musicali su un tema antico. Le *Stanze* non hanno un contenuto significativo, o per lo meno così pare: sono una serie di paesaggi, cacce,

---

<sup>25</sup> N. d. t.: Angelo POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, I, 25-32.



feste, in un mondo di pura immaginazione, sogno allegro e vuoto di un culto del godimento della vita. Per questo De Sanctis profetizzò *ex eventu* che la “voluttà idillica” del Poliziano avrebbe portato alla musicalità vacua di Metastasio e dell’opera in musica: in effetti il suo *Orfeo* è la prima opera italiana, ma anche una pastorale di freschezza toscana. Il coltissimo Poliziano, ultima raffinatezza della civiltà fiorentina, è allo stesso tempo il rappresentante di una poesia giovanile:

Nel vago tempo di sua verde etate<sup>26</sup>,

come cominciano le *Stanze*. Poliziano ama studiare all’aria aperta, tra alberi e fiori, e la primavera (che Botticelli dipinse) è come la redentrica dei suoi istinti:

Ben venga maggio,

E ‘l gonfalon selvaggio!<sup>27</sup>

[347] E’ nelle poesie latine che il naturalismo di Poliziano si manifesta con tutta la sua forza, in un erotismo assai più lascivo di quello del Pontano; e allo stesso tempo realizza la meraviglia di esprimere nella “lingua morta” il sapore del paesaggio toscano. Poliziano è un realista latino. Per questo storicista il passato si trasforma in vita, senza le falsità del passatismo. Egli stesso divenne un uomo antico, unità perfetta di anima e corpo. E’ la sintesi dell’umanesimo romantico e del realismo di Lorenzo.

Non realizzò completamente questo ideale anticristiano, o meglio acristiano, precristiano. Il cristianesimo represso ritorna come platonismo, in questo amico del platonico cristiano Marsilio Ficino. Le *Stanze*, apparentemente prive di contenuto serio, si rivelano all’analisi ideologica come “allegoria della vita dello spirito”, poesia platonica. Non ha molto significato la poesia religiosa del Poliziano, i suoi inni alla Vergine; il suo credo sta nell’apostrofe alla dea Pallade: «O sacrosanta dea, figlia di Giove»<sup>28</sup>. L’angustia, poco pagana, di Poliziano si incontra nella poesia erotica, perturbata dai presagi dell’angustia maggiore che causò la fine disgraziata della sua vita<sup>29</sup>. Poliziano ha qualcosa di Oscar Wilde, ma è più colto e più delicato. Subito dopo arriva Savonarola.

Alla luce di questa nuova interpretazione, non è più possibile tracciare una linea retta da Poliziano a Metastasio; la storia della letteratura italiana perde un aspetto drammatico. In compenso, si rivela il vero luogo di una delle sue opere più raffinate: l’*Hypnerotomachia Poliphili* (Combattimento

---

<sup>26</sup> N. d. t.: Angelo POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, I, 8.

<sup>27</sup> N. d. t.: Angelo POLIZIANO, *Ben venga maggio*, v. 1

<sup>28</sup> N. d. t.: Angelo POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, II, 41.

<sup>29</sup> N. d. t.: Circa due anni dopo la morte di Lorenzo de’ Medici, suo mecenate, anche il Poliziano morì, probabilmente avvelenato.

amoroso in sogno di Polifilo, 1499) di Francesco Colonna (1433-1527). Il romanzo enorme, pieno di descrizioni [348] di opere d'arte, palazzi, giardini, è stato classificato tra le opere tipiche del Cinquecento italiano, il maggior prodotto della *conspicuous consumption* dei "nuovi ricchi" del XVI secolo. Ma è, per altro verso, l'opera di un prete, che pretende di fornire una specie di itinerario mistico dell'anima cercando di imitare la visione di Dante; e la rappresentazione del viaggio fantastico come sogno ricorda abbastanza il *Roman de la Rose*. L'*Hypnerotomachia Poliphili* sarebbe decisamente medievale, ma il termine del viaggio e la suprema felicità di Polifilo è la contemplazione di Venere nuda. Francesco Colonna non è del tutto umanista né del tutto "trecentesco". Il suo fine è la creazione di un mondo di pura illusione e immaginazione, un regno dell'arte pura. Colonna è un Poliziano deformato, quasi patologico, che si presta a interpretazioni psicanalitiche. Ma il suo mondo di illusione artistica, una volta purificato, sarà il mondo dell'Ariosto.

In Lorenzo, Pontano, Poliziano e Francesco Colonna si trova un elemento contraddittorio: vi è in tutti loro una certa angustia religiosa. Nell'interpretazione del Rinascimento data da Burckhardt, così come in quelle di Symonds e De Sanctis, non c'è posto per questo; essi ammettono solo vaghe mescolanze di religiosità popolare e reminiscenze della mitologia pagana, cosa che dà come risultato le superstizioni di cui il Rinascimento è straordinariamente ricco. La situazione religiosa dell'Italia del Quattrocento sarebbe la seguente: nelle classi superiori, un'indifferenza religiosa che si spinge fino all'ateismo dichiarato, unita e superstizioni mascherate da scienze come l'astrologia e la magia; nelle classi inferiori, una religiosità indebolita e superstizioni popolari in abbondanza. Ora, le superstizioni popolari sono presenti in ogni epoca, e in Italia sono quasi sempre residui del paganesimo antico. Accanto all'indifferenza e all'ateismo, peraltro raro, delle classi colte, esistono angustie religiose anche negli spiriti apertamente miscredenti, e con una persistenza tale da non poter essere interpretate come reazione passatista delle borghesia spaventata dalle tempeste politiche. Le cosiddette "scienze occulte" non formano un blocco: è necessario differenziarle, distinguendo ciò che precorre le scienze moderne dai residui delle credenze antiche. Infine, le classi colte e il popolo partecipano ugualmente ai movimenti religiosi, paragonabili a quelli del Trecento, senza la conoscenza dei quali la rivolta di Savonarola sarebbe un caso isolato e incomprensibile. il [349] Quattrocento italiano è un'epoca di profondi interessi religiosi che lasciarono tracce importanti nella letteratura<sup>30</sup>.

Non si deve attribuire molta importanza al fatto che un umanista violento e antipatico come Francesco Filelfo (1398-1481) abbia scritto una *Vita del Sanctissimo Johanni Battista* (1446). E'

---

<sup>30</sup> K. BURDACH, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1918; V. ZABUGHIN, *Storia del Rinascimento cristiano in Italia*, Milano, 1924; E. WALSER, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*, Basel, 1932; C. ANGELERI, *Il problema religioso del Rinascimento*, Firenze, 1952.

già più interessante un Maffeo Vegio (1407-1458), latinista ortodosso e allo stesso tempo cristiano devoto, che scrive un poema religioso, *Antonias* (1437), sulla vita di Sant'Antonio, secondo i modelli dell'epopea classica. Innanzitutto, la poesia religiosa di Lorenzo de' Medici<sup>31</sup> costituisce una serie di sintomi importanti; si tratta di una "rappresentazione sacra", di laudi e di un poema filosofico. La *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* (1489) ricorda il fatto che la Firenze del XV secolo era il centro del teatro religioso in Italia; là Feo Belcari (1410-1484) scrisse le sue "rappresentazioni", di una religiosità semplice e sincera. Le *Laudi* di Lorenzo, delle quali quella rivolta al Crocifisso («Vieni a me peccatore...») è la più commossa, riprendono la tradizione della lirica religiosa del Trecento italiano; e non è neppure un fatto isolato: Leonardo Giustinini scrisse le *Laude devotissime e santissime* (stampate nel 1471) e il movimento popolare dei Bianchi<sup>32</sup>, assai paragonabile ai movimenti che accompagnarono il francescanesimo, diede origine a numerose laudi anonime, espressione di fede ingenua.

Per finire, Lorenzo de' Medici scrisse un poema filosofico, *L'Altercazione* (1474). L'argomento è, in apparenza, un luogo comune oraziano: la vita in città confrontata con la vita migliore in campagna. In fondo si tratta, come in molte poesie medievali e barocche, del confronto tra la vita attiva e la vita contemplativa; ma l'argomentazione non è teologica, bensì filosofica: il desiderio umano di costruire un modo spirituale, al di fuori e indipendente dalle realtà materiali. E' il medesimo pensiero platonico che compare [350] in senso allegorico delle *Stanze* di Poliziano. E uno degli interlocutori del poema in forma di dialogo di Lorenzo è Marsilio Ficino, maestro e amico del Magnifico, creatore dell'accademia di Firenze e di un sistema filosofico nel quale il platonismo e il cristianesimo erano riconciliati.

Marsilio Ficino (1433-1499) non fu un filosofo originale; ma il suo sforzo per costruire un sincretismo filosofico-religioso, un platonismo cristiano, ha una grande rilevanza sintomatica, come testimonianza della pressione simultanea delle angustie filosofiche e religiose. Il platonismo di Ficino, ansioso di adattarsi alla teologia mistica dell'amore, perviene a una teoria emanazionista dell'amore divino diffuso nel mondo. La filosofia di Ficino rappresenta l'aspetto che la mistica poteva assumere nell'ambiente del Quattrocento italiano.

In generale, il misticismo rinascimentale non è contemplativo; è una dottrina dell'azione, più vicina all'occultismo moderno che alla mistica medievale. E' legato a un certo disallineamento, alla sproporzione tra le esigenze del "superuomo" rinascimentale, rappresentante di un possibilismo estremo, da un lato, e, dall'altro, gli ostacoli della realtà semimedievale, ecclesiastica e agricola. Lo spirito rinascimentale, di carattere estetico, personifica subito questi ostacoli nella Fortuna, la dea

---

<sup>31</sup> A. Viscardi, *La poesia religiosa del magnifico Lorenzo*, in "Atti del Reale Istituto Veneto", LXXXVII, 1928.

<sup>32</sup> N. d. t.: Il riferimento è al movimento religioso del 1399 noto come "Devozione dei Bianchi" (o penitenti o "Battuti" Bianchi).

arbitraria che è la nemica del merito personale e pertanto della Gloria, tanto bramata dai condottieri e dagli umanisti. Alla Fortuna gli umanisti oppongono la rassegnazione stoica, o anche l'evasione nel regno dello spirito puro, delle idee platoniche; ovvero cercano di conquistare forze sovrumane dedicandosi alle scienze occulte. Per questo, per il fatto che l'occultismo rinascimentale è una dottrina dell'azione, si incontrano tra gli occultisti del Rinascimento alcuni precursori della scienza e della tecnica moderne: Paracelso, Cardano, Giovanni Battista Della Porta. La maggiore aspirazione di questa gente è la magia; perfino nella cabala ebraica cercano procedimenti magici per dominare la Fortuna. L'astrologia, al contrario, trova molti nemici, perché limita la libertà umana assoggettando l'uomo al determinismo [351] delle costellazioni astrali. La passione dell'uomo rinascimentale per le scienze occulte è un fatto importante: impedisce la confusione tra umanesimo e progressismo moderno. "Moderna" è piuttosto la distinzione netta degli atteggiamenti differenti dell'uomo rinascimentale riguardo alla magia e all'astrologia: da ciò risulta una migliore comprensione del possibilismo e del concetto di "Fortuna", che avranno tanta importanza ancora in Machiavelli. La figura nello studio della quale si è compresa tale distinzione è quella del maggiore mistico del Rinascimento: Giovanni Pico della Mirandola (1463-1484). Dotto di educazione enciclopedica, Pico è, in fondo, un universalista medievale. Nella cabala ebraica non ricercò soltanto procedimenti magici, ma anche le vestigia della perduta religione universale che potesse unificare tutte le religioni positive e armare l'uomo contro le forze dell'ignoto; Pico è un mistico angustiato. La sua opposizione alla Chiesa non è l'atteggiamento di un libero pensatore, ma quello di un difensore della libertà spirituale dell'anima mistica contro le imposizioni del dogma formulato. La "dignità dell'uomo" è la grande ispirazione di Pico della Mirandola: l'uomo è un essere completamente libero, indipendente dalle forze sovranaturali provenienti dall'alto o dal basso, che costruisce liberamente il suo regno dello spirito. In Pico della Mirandola si coglie qualcosa dello sfondo mistico del famoso individualismo rinascimentale.

Sarebbe facile affermare che questo individualismo abbia causato la rovina politica dell'Italia; a tal riguardo tuttavia intervennero altri motivi più forti. Ma l'individualismo impedì, fino a Machiavelli, la formazione di una dottrina politica coerente. Rispetto alla vita pubblica esistevano tre atteggiamenti differenti, a seconda della classe sociale: l'evasione, atteggiamento dell'aristocrazia sconfitta; il ritiro nella vita privata ed economica, atteggiamento della borghesia; la rivoluzione democratica, atteggiamento popolare che assume (cosa molto significativa) l'aspetto di una rivolta religiosa contro il paganesimo delle classi superiori della società. Saranno gli atteggiamenti di Sannazaro, Alberti e Savonarola.

[352] Il grande rappresentante dell'evasione è Jacopo Sannazaro (1457-1530); è importante il fatto che fosse figlio di genitori spagnoli, nato e vissuto a Napoli, nel regno in cui c'era ancora

un'aristocrazia latifondista, anche se già sconfitta dal potere dei re della casa di Aragona. Sannazaro occupa una posizione della massima importanza nella storia della letteratura universale: con il romanzo pastorale *Arcadia* creò un genere che per il corso di quasi due secoli fu coltivato in tutta Europa. Ma questo fatto pregiudicò molto la fama di Sannazaro, perché il romanzo pastorale, con i suoi contadini che parlano nel linguaggio delicato dei cortigiani aristocratici e che badano più alle avventure amorose che ai rudi lavori dei campi, è un genere falso; costò molta fatica distruggerlo. E l'*Arcadia* già rivela tutte le caratteristiche del genere: lo stile affettato della narrazione, l'inserimento di poesie di sentimento lacrimevole o di fine galanteria, le scene monotone delle feste, delle cacce e dei funerali di pastori, i nomi greci dei personaggi, l'elemento autobiografico (l'*Arcadia* è la storia amorosa dello stesso autore) e le allusioni agli avvenimenti politici dell'epoca. Per il resto l'*Arcadia*, sebbene rappresenti un nuovo genere, ha poco di originale; il testo è un mosaico di reminiscenze di Teocrito, Virgilio e altri autori antichi.

Con tutto ciò, Sannazaro subì l'ingiustizia dei tempi: è un poeta autentico. L'*Arcadia* è ambientata in una Grecia immaginaria, e precisamente in quella parte centrale del Peloponneso sulla quale la storiografia non ha quasi nulla da dire. In realtà, il paesaggio arcadico di Sannazaro è, come nelle sue incantevoli *Eclogae piscatoriae*, il Golfo di Napoli, lo stesso che aveva cantato Pontano, e Sannazaro non è indegno del suo grande predecessore. Ma mentre il Golfo del Pontano è un paesaggio dionisiaco, su quello del Sannazaro cadono le prime ombre del crepuscolo. Nella poesia del [353] Sannazaro c'è una malinconia nobile, aristocratica, o, se si vuole, virgiliana. E' il poeta del paesaggio nel quale Virgilio fu sepolto. Sannazaro è cristiano: scrisse un poema epico in latino sulla Vergine. Anche sotto questo aspetto egli appartiene al passato, o meglio si colloca deliberatamente nel passato. L'*Arcadia* è il sogno di una vita più felice, più pura; non un sogno fantastico, ma il sogno di un artista consapevole. E' la costruzione di un paesaggio irreali ma possibile, tra i mari e sotto un cielo dagli orizzonti chiusi. E' il sogno di evasione degli ultimi aristocratici, sogno di un mondo in cui non ci sono scoperte geografiche né la necessità di affari e di commercio marittimo. Sannazaro era uno spirito un po' sterile, ma nobile.

Leon Battista Alberti (1404-1472) è un borghese di Firenze, vale a dire un borghese quasi aristocratico e "superuomo" del Quattrocento italiano. E' uno dei grandi uomini universali del Rinascimento. La gloria dell'architetto di Palazzo Rucellai e della facciata di Santa Maria Novella sarebbe sopravvissuta principalmente nella storia delle belle arti, se Alberti non fosse stato anche l'autore del dialogo *Della Famiglia* (1437), che interessa gli storici dell'economia politica come uno dei primi documenti dell'autentico spirito borghese. Alberti, buon padre di famiglia e capo di un'economia domestica esemplare, è il precursore di Franklin. Genio universale dell'arte e genio dell'economia domestica sono qualità poco compatibili; la spiegazione dell'equilibrio si trova nel

*Defunctus*, uno dei dialoghi degli *Intercenales* (1440): una teoria completa della lotta tra la “Fortuna” e la “Virtù” umana. La “Virtù” di Alberti e di tutto il Rinascimento non è la virtù cristiana: è lo sviluppo completo delle qualità dell’individuo umano; in un individuo geniale come l’Alberti il risultato di tale sviluppo sarà l’“uomo universale”; in un individuo comune sarà per lo meno la “cultura generale” del borghese bene educato e ben formato. Sono le armi dell’uomo contro la Fortuna, il gioco arbitrario degli [354] eventi casuali; il grande individuo vincerà con queste armi il mondo e conquisterà la Gloria; nel caso dell’individuo comune, la Fortuna si rivela come autentica sovrastruttura dell’ambiente, non più feudale, non più medievale, ma non ancora borghese, ancora pieno di ostacoli irrazionali contro il desiderio di condurre una vita razionale ed equilibrata. Virtù contro Fortuna: questo è l’inizio della lotta per la razionalizzazione della vita. Per prima cosa, la vita in famiglia e negli affari, e solo in seguito nello stato. Leon Battista Alberti è il primo genio della borghesia.

Il passato fu dell’aristocrazia; il futuro sarà della borghesia. Per un momento, momento critico alla fine del Quattrocento italiano, il presente appartenne al popolo. E rimane significativo il fatto che il rappresentante del popolo sia stato un monaco: Girolamo Savonarola (1452-1498), che fece la rivoluzione democratica a Firenze. L’ombra di Savonarola attraversa i secoli, carica meno degli anatemi della Chiesa, che fece bruciare il ribelle, che delle maledizioni del mondo colto che non gli ha perdonato la disastrosa rivoluzione contro la civiltà medicea. Ma Savonarola non era nemico dell’alta cultura: la profonda influenza che il frate esercitò sulla mente del Botticelli e di Michelangelo basta per respingere l’accusa, e il convento di San Marco, nel quale Savonarola visse, è un santuario dell’arte. Savonarola è il massimo rappresentante non dell’ostilità verso il Rinascimento, ma di un altro Rinascimento, cristiano e popolare, cominciato con i frati di San Francesco e giunto a termine con questo frate di San Domenico. Tra i monaci c’erano sempre dei poeti, e Savonarola è uno dei maggiori tra loro, non nelle poesie amorose della sua giovinezza e neppure nei suoi commoventi e ingenui inni sacri, ultimi germogli dell’innografia medievale, ma nei suoi sermoni, peraltro un genere popolare. Savonarola fu definito “grande lirico della predicazione popolare”, capace di visioni apocalittiche e profetiche. Quando esclama: «O Firenze, siediti sopra i fiumi de’ tuoi peccati! Fa un fiume di lagrime per [355] lavarli!», il lettore moderno si ricorda che queste parole furono gridate dall’alto di un pulpito vicino al dipinto in cui Dante indica alla città peccatrice i regni dell’altro mondo. Savonarola è medievale, è reazionario, se la reazione popolare contro la borghesia aristocratizzata si può considerare reazionaria. In questo senso, anche Arnaldo da Brescia e Jacopone da Todi erano reazionari. Savonarola unisce in sé la passione politica di Arnaldo e la forza lirica di Jacopone: è un uomo del Trecento italiano. Con lui venne bruciato l’ultimo discendente del mondo di Dante.

Con Savonarola ebbe termine il Rinascimento cristiano; sopravvivrà soltanto in pochi poeti evasionisti, tra i quali Sannazaro, che entrerà nel Cinquecento. Il caso Savonarola, tuttavia, avrà conseguenze importantissime. La minaccia del popolo cristiano era diretta contro due forze fino ad allora nemiche o separate: la Chiesa e l'Umanesimo. Il caso Savonarola pose fine alla loro rivalità. Chiesa e umanisti, ugualmente minacciati, conclusero un'alleanza; ed è questa alleanza ciò che costituì lo spirito del Cinquecento italiano.

\*\*\*