

[357] Cap. II – Il Cinquecento italiano.

“Cinquecento” significa “XVI secolo”. Ma se il termine avesse soltanto questo senso cronologico, non si giustificerebbe il suo impiego nella storia letteraria. In verità, le due espressioni non coincidono. Il termine “Cinquecento” venne creato per designare la pretesa “età aurea” dell’arte italiana: l’epoca di Raffaello e Michelangelo. Michelangelo, tuttavia, considerato oggi come il precursore dell’arte barocca, morì nel 1564; e la prima chiesa barocca, il Gesù di Roma, fu costruita dal Vignola tra il 1568 e il 1579. Ciò vuol dire che il “Cinquecento”, come epoca dell’alto classicismo, terminò molto prima del XVI secolo. D’altro canto Raffaello, che morì nel 1520, si avvicina così tanto al suo maestro, il quattrocentesco Perugino, che non è possibile attribuire certi dipinti all’uno o all’altro con piena sicurezza. E’ vero che Lorenzo de’ Medici, Poliziano, Pulci e Boiardo morirono tra il 1492 e il 1495, e Pontano nel 1503; Sannazaro, tuttavia, morì solo nel 1530, e nulla giustifica la supposizione secondo cui la fine del Quattrocento italiano coincida con il termine del secolo XV. Al contrario, i contemporanei considerano come termine del Rinascimento, e perciò del Quattrocento italiano, l’anno 1527, quando Roma fu saccheggiata dai mercenari dell’imperatore Carlo V e lo splendore rinascimentale della corte papale ebbe fine; in quello stesso anno cominciò l’agonia della Repubblica di Firenze, distrutta nel 1530. In questo modo il “Cinquecento”, in senso storico, è un’epoca di transizione [358] tra il “Quattrocento” e il Barocco, che comprende meno di cinquant’anni; è l’epoca durante la quale l’arte rinascimentale entrò in decadenza e infine in decomposizione. Nelle arti plastiche è l’epoca di Giovanni da Bologna e di Barocci, del cosiddetto manierismo.

La letteratura italiana del Cinquecento¹ era la meraviglia dell’epoca: l’Europa intera la conosceva, l’ammirava e la imitava assiduamente. Essa costituisce, in effetti, un edificio imponente; anche oggi, quando ampi settori di quella letteratura (la poesia lirica petrarchesca, la commedia alla maniera di Plauto) sono diventati obsoleti e illeggibili. Resta ancora molto di ammirevole: l’epopea fantastica dell’Ariosto e la poesia grave di Michelangelo, l’aristocratismo nobile del Castiglione e l’individualità esuberante del Cellini, la critica di Machiavelli e la saggezza pratica di Guicciardini; perfino espressioni dissonanti come il temperamento rustico del Folengo e del Ruzante e la dissolutezza dell’Aretino partecipano, in qualche modo, dell’equilibrio felice tra la forza vitale delle personalità e la serenità dell’espressione stilistica, regolata dai modelli antichi. Il Cinquecento italiano rivela le caratteristiche di una sintesi definitiva.

Come elementi di questa sintesi si indicano il culto dell’Antichità e il genio nazionale italiano; la nazione si sarebbe ricordata delle origini antiche della sua civiltà e avrebbe raggiunto, per un

¹ G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, 1935.

momento felice immediatamente prima della sconfitta delle speranze politiche ed ecclesiastiche, l'accordo perfetto tra l'espressione antica e l'espressione moderna. Contro questa interpretazione convenzionale del Cinquecento italiano si possono sollevare numerose obiezioni: la poesia romantica dell'Ariosto non ha nulla a che vedere con i modelli antichi, come pure la malinconia aristocratica del Castiglione e l'individualismo squilibrato del Cellini; perfino la politica di Machiavelli, che si presenta come un commentario continuo della storia romana, è modellata secondo canoni moderni nei quali nessun romano avrebbe riconosciuto lo spirito della sua città. Lo spirito antico si incontra soltanto in altri settori della letteratura "cinquecentesca": c'è qualcosa degli elegiaci romani, di Catullo, Propertio e Tibullo dentro le forme moderne della lirica petrarchista, e Plauto avrebbe apprezzato le commedie di Bibbiena e Grazzini. Sono proprio quei [359] generi della letteratura "cinquecentesca" che in seguito cadranno nell'oblio, perché avevano stabilito una convenzione che ripugnava allo spirito italiano. La sintesi non è così perfetta come appare; all'interno vi sono anche molto squilibrio e molta lotta. Tra le espressioni aristocratiche e le espressioni borghesi non era possibile una riconciliazione dopo le catastrofi del 1527 e del 1530, che abbattono la preponderanza degli artisti borghesi al servizio del papato, a Roma, e la repubblica a Firenze, ristabilendo regimi di feudalesimo falsificato, feudalesimo di *parvenu* sotto la protezione straniera. In seno all'umanesimo litigavano "ciceroniani" ed "erasmiani", fino a che questo litigio si trasformò in una lotta più seria tra umanisti, pagani e paganizzanti, alleati della Chiesa, e umanisti cristiani, alleati della Riforma. Ma neppure queste alleanze durarono. I tentativi di riforma erasmiana soccomberono allo spirito puritano del calvinismo. Nemmeno l'alleanza tra umanesimo e Chiesa, che era stata stipulata prima del rogo che consumò il corpo del Savonarola e che aveva caratterizzato l'umanesimo romano, fu duratura: si ruppe durante le sessioni del Concilio di Trento, che stabilì l'ortodossia alla maniera spagnola nonché la stessa dominazione spagnola in Italia, segnando quasi la fine della letteratura nazionale. La letteratura del Cinquecento italiano, invece di rappresentare un modello di sintesi equilibrata, nostalgia degli italiani umiliati del XVII secolo, accompagna una tragedia: la tragedia nazionale dell'Italia. E' necessaria una reinterpretazione completa del Cinquecento italiano.

Se il "Cinquecento" è classicista, il "Quattrocento", così differente, non può esserlo stato allo stesso modo. Di fatto, il classicismo innegabile del Quattrocento italiano si trova più nella sua letteratura latina che nella sua letteratura italiana; Pontano è classicista, ma Lorenzo de' Medici è realista, e solo Poliziano, che scrisse in latino e in italiano, introdusse il classicismo nella letteratura "volgare". In accordo con questo, la letteratura latina perse, nel XVI secolo, molta della sua importanza, mentre si manifestava questo paradosso: umanisti del tutto ortodossi come Bembo, che padroneggiavano perfettamente la lingua di Cicerone, preferivano esprimersi in italiano. Il

Quattrocento italiano è il secolo del classicismo in latino; il Cinquecento italiano è il secolo (o mezzo secolo) del classicismo in lingua italiana. Un altro concetto che mutò il suo significato fu quello di platonismo: il platonismo del Quattrocento italiano cerca di riconciliare la nuova mentalità con il cristianesimo, crea una mistica e quasi una religione sincretista; il platonismo del Cinquecento italiano è cristiano, pretende di continuare e appoggiare la [360] tradizione cristiana, ovvero, nel caso del neoplatonismo erotico, di sostituirla. Il platonismo del “Cinquecento” svolge la funzione della scolastica nel “Trecento”, e il “Cinquecento” può essere definito, grosso modo, la sintesi dell’umanesimo e del “Trecento” resuscitato. Da ciò il culto Dante e di Petrarca, e la possibilità per la Chiesa di allearsi con il movimento, alleanza che costituì il primo atto della tragedia. Il secondo atto, la reazione alle catastrofi del 1527 e del 1530, fu la ricerca di una dottrina, di un punto fermo nel caos della decomposizione politica e sociale; il terzo atto, quello della decadenza, termina con la scissione della letteratura italiana in due parti: la letteratura pseudoeroica, “barocca”, delle classi dirigenti, e la letteratura popolare e regionalista, separazione per la quale la letteratura italiana si caratterizza fino ad oggi. La grande sintesi del “Cinquecento” fallì.

Questa fine getta una luce retrospettiva sul Cinquecento italiano. L’apparenza di sintesi nacque grazie alla collaborazione delle “classi letterarie” al classicismo. Sono le stesse classi che avevano fatto la letteratura del Quattrocento italiano: la borghesia aristocratizzata e i suoi “chierici”, gli umanisti, che costituiscono il blocco dell’“Umanesimo”; la piccola borghesia, priva di erudizione classica, e gli scrittori di origine popolare, che trovano la loro rappresentazione spirituale nella Chiesa; e solo l’invasione del protestantesimo in Italia e la sua repressione da parte della Controriforma riusciranno a demolire tale rappresentazione. L’alleanza tra Umanesimo e Chiesa significava, pertanto, una specie di unità nazionale: tutti si riconoscevano nel classicismo, sia l’aristocratismo fantastico dell’Ariosto, sia la lirica petrarchista e il teatro plautino degli umanisti, sia il racconto boccaccesco, “borghese” del Bandello; perfino un catilinario come Lorenzino de’ Medici e un popolare incolto come l’Aretino facevano riferimento ai modelli antichi. La storia del Cinquecento italiano è la storia della dissoluzione di quell’“unità nazionale”. I tentativi di trovare un punto fermo nel caos sono già molto differenti: l’aristocratismo del Castiglione, la reazione cristiana tra gli umanisti (Girolamo Vida), la politica del borghese Machiavelli, il rusticismo di Folengo. Nell’ultimo atto, il dissenso sarà completo: il ruolo dell’aristocrazia, già soggiogata dagli spagnoli, viene assunto dagli individualisti violenti alla maniera di Cellini; gli umanisti si danno all’epicureismo scettico, come Firenzuola, o a tentativi di riforma religiosa, come il circolo di Vittoria Colonna; il borghese Guicciardini rappresenta la rinuncia all’ideale antico e la preferenza per il conformismo; e la letteratura popolare, dalle farse [361] rustiche del Ruzante fino alla

Commedia dell'Arte, si separa dalle tradizioni classiciste per ritrovare nelle radici del genio popolare tradizioni più antiche: le origini della commedia romana.

Il caso Savonarola produsse l'alleanza tra Chiesa e Umanesimo. Fino ad allora, Roma non era stata uno dei maggiori centri delle attività umanistiche. Paolo II, il successore del papa umanista Pio II, istituisce addirittura un processo contro Pomponio Leto e i membri dell'accademia romana; e i papi di casa Borgia non erano umanisti. Dopo il caso Savonarola la situazione cambiò: con Giulio II Roma si trasforma nel maggiore centro dell'Umanesimo. A Roma, come diceva Mommsen, si percepisce l'atmosfera della storia universale; in confronto, Firenze fu sempre una città provinciale. Nei dintorni di Roma, nel deserto della campagna romana, dove le rovine ricordano ad ogni passo la grandezza della Storia, non esiste quel paesaggio umano rustico che costituisce l'incanto popolare dei dintorni della coltissima Firenze. A Roma non è possibile il realismo del Quattrocento italiano: lì tutto è grandioso, classico, e il potere che vi risiede tende sempre a identificarsi con Roma antica. Gli umanisti di Roma si sentivano romani e identificavano la Roma antica con l'Italia del loro tempo. L'ideale del "superuomo" borghese-aristocratico del Quattrocento italiano viene ora ad avere un contenuto più concreto, un contenuto romano, italiano, nazionale. La letteratura di questa gente sarà grandiosa, pomposa, tra il dignitoso e l'altisonante, con velleità di prendersi gioco degli incolti e degli stranieri barbari. Se il fondamento di questa civiltà fosse stato aristocratico, sarebbe già una letteratura barocca. Ma questa civiltà, a prescindere dalle grandiosità romane, è essenzialmente borghese, e così nasce il fenomeno tipico delle civiltà borghesi: il classicismo.

Ci sono stati dei geni classicisti, come Goethe, e il grande talento privo di genio trova nel classicismo un terreno oltremodo propizio: è il caso di Corneille, Pope, Alfieri. Ma, in generale, è propria del classicismo l'imitazione abile, il convenzionalismo; e il classicismo italiano non fa eccezione. Soprattutto la poesia lirica risente dell'imitazione instancabile del Petrarca e dei concetti platonizzanti dell'amore, mentre la commedia, così vivace e abbondante, viene soffocata dal peso del modello di Plauto. Questa obiezione di convenzionalismo non può tuttavia essere mossa, in alcun modo, nei confronti dell'Ariosto: il suo poema fantastico-romantico, sebbene sia la continuazione del poema del Boiardo con il quale non ha nulla in comune se non l'argomento, non è una [362] imitazione, né venne imitato, perché è inimitabile. L'Ariosto è *sui generis*, e la spiegazione di questo mistero non risiede soltanto nella personalità dell'autore; Ariosto, che aveva cominciato la sua carriera con le poesie [latine] per rivolgersi solo più tardi alla poesia italiana, e fu l'autore di un'epopea fantastica di cavalleria e allo stesso tempo il poeta di satire realistiche, sembra appartenere meno al classicismo che non al Quattrocento italiano.

Ludovico Ariosto (1474-1533), a prescindere dal suo genio, è uno dei poeti più "facili" della letteratura universale. Non necessita di commenti né impone sforzi di interpretazione. Se le

avventure dei cavalieri avessero, per l'uomo moderno, lo stesso interesse del notiziario dei giornali, l'*Orlando Furioso* potrebbe essere letto come un romanzo poliziesco. Ma oggi non è leggibile in questo modo, e quanto più la critica si accosta al poema, tanto più numerose sono le difficoltà che sorgono. Il problema non è spiegare ciò che sta scritto nell'*Orlando Furioso*, ma spiegare perché fu scritto. Secondo la leggenda, il cardinale di Ferrara, ricevendo l'opera dalle mani del poeta, disse: «Messer Ludovico, dove siete andato a trovare tutte queste follie?». L'atteggiamento dell'uomo moderno di fronte all'*Orlando Furioso* dev'essere più o meno lo stesso. L'intento dell'autore

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto²,

[363] ci lascia freddi. La follia di Orlando per il fatto che Angelica ama Medoro, le avventure di Astolfo e Rodomonte, gli amori di Ruggero e Bradamante: è difficile immaginare come tutti questi nomi siano stati un tempo così familiari a qualunque uomo colto di qualsiasi nazione così come oggi ci sono familiari i personaggi di Balzac e di Doestoevskij. Alla fine del XVI secolo, in meno di settant'anni, c'erano settanta edizioni italiane di questa opera e traduzioni in tutte le lingue. Da ciò la "giustificazione" usuale dell'esistenza del poema: l'*Orlando Furioso*, con i suoi valorosi cavalieri che non facevano più guerre serie, con le sue dame innamorate e colte, con i suoi intrighi e le sue cabale, sarebbe lo specchio perfetto della società aristocratica del tempo. Bertoni³ ha rivelato tutti i paralleli tra il poema e la vita oziosa, colta e scettico-corrotta della corte di Ferrara, e l'arte di Ariosto viene paragonata, il più delle volte, ai quadri sontuosi di Rubens e di Paolo Veronese. Ariosto, però, non era un pittore cortigiano. Era un uomo di studio, libresco, che per gran parte della sua vita fu esiliato dalla corte svolgendo importanti funzioni amministrative in Garfagnana, regione di contadini e briganti che gli amareggiarono la vita. Di molte cose del genere egli si lamenta nelle *Satire*, modelli di satira oraziana, spiritose senza malizia, realistiche senza grossolanità, opere di un uomo intelligente e molto buono. Ariosto è perfettamente capace di essere realista, quando la vita gli rivela i suoi lati meno piacevoli e anche meno pomposi; nelle satire come nelle commedie, imitazioni vivacissime di Plauto, dove modernizza i costumi della commedia romana presentandoci le avventure amorose, per nulla aristocratiche, della "gioventù dorata" di Ferrara con ragazze equivoche. Delle altre cose che l'Ariosto vide a Ferrara (i crimini terribili del cardinale Ippolito, che incitato da Angela Borgia fece accecare suo fratello Giulio e castrare un altro fratello, Ferrante) e dell'orribile sacco di Ravenna (1512), al quale assistette, di tutto ciò il lettore dell'*Orlando Furioso* non indovina cosa alcuna. Di specchio dell'epoca non si può parlare. L'*Orlando Furioso* è pura

² N. d. t.: Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, I, 1-2.

³ G. BERTONI, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919.

invenzione; lo stesso autore non ci chiede di credere nella realtà delle sue fantasie. L'immaginazione del più grande genio non sarebbe stata sufficiente per inventare "tutte queste follie", e perciò Ariosto decise di proseguire l'opera del Boiardo collocando i barbarici cavalieri del Medioevo nell'ambiente raffinato del Rinascimento. I cortigiani e gli umanisti di Ferrara non credevano nella storicità né nella possibilità di quel mondo romantico, e neppure [364] lo stesso Ariosto ci credeva. Al contrario, egli ironizza continuamente con i suoi personaggi, sottolinea, in parentesi maliziose, l'inverosimiglianza delle imprese e l'assurdità delle passioni, e ci lascia perplessi, con la domanda sulle labbra: perché il poeta ha inventato un mondo per poi considerarlo con tanto scetticismo?

L'atteggiamento dell'Ariosto rispetto al mondo e alla vita reali era lo scetticismo. La realtà non gli importava; invece di chiamarlo scettico, sarebbe meglio chiamarlo indifferente. Il suo poema non è lo specchio fedele di un mondo brillante e sontuoso, e neppure il suo scetticismo ironico è il riflesso della decomposizione sociale e morale di quel mondo. Il mondo è, per l'Ariosto, un caos disordinato di creature e cose assurde; soltanto un dio sarebbe capace di farne un cosmo, e l'Ariosto non si ritiene divino. E' soltanto un poeta, che si serve di quel materiale per tessere combinazioni immaginarie, infinite, che hanno altrettanto poco "senso" quanto le combinazioni reali. Da ciò deriva il grande ruolo del "meraviglioso" nel poema; Ariosto non credeva nei maghi né nei miracoli: ma gli altri avvenimenti della vita sono forse più verosimili? Gli amori che costituiscono l'argomento principale (l'eroe non è il guerriero Orlando, ma il pazzo Orlando, furioso per amore), le battaglie e le lotte che servono solo a interrompere la monotonia e sono, a loro volta, tanto monotone che è necessario presentarle con ironia, tutto ciò è puro arbitrio. L'arte dell'Ariosto consiste nel trasformare tale arbitrio nella legge del suo mondo fantastico. Il mezzo per ottenere tale scopo è puramente verbale, o meglio musicale. L'*Orlando Furioso* non è un quadro; è, secondo la giusta espressione di Croce, un "tema con variazioni", tanto irreali quanto lo sono tutte le anime musicali. In un certo senso, una composizione musicale è sempre un'opera dell'"arte per l'arte"⁴, perché le leggi della composizione musicale non hanno nulla a che vedere con le leggi che reggono questo mondo. L'*Orlando Furioso* è così: la sua struttura non è determinata dal tema, ma dal ritmo; è una "melodia infinita" composta di ottave rime. Ariosto è il più grande maestro dell'ottava rima: essa è lo strumento con il quale questo artista puro domina le disarmonie e le dissonanze della vita "cinquecentesca", armonizzando avventure e crimini, follie e nobiltà, saggezza e pazzia, tutto in un'armonia meravigliosa, puramente immaginaria, e tuttavia non meno reale di qualunque altra realtà. O piuttosto, L'Ariosto considera questo suo mondo più reale di quello reale, perché della "realtà" del suo tempo non rimase nulla; ma nel poema rimase

⁴ N. d. t.: Espressione che Carpeaux usa frequentemente e sempre in francese, "*art pour l'art*", e che indica un'arte fine a se stessa, non subordinata ad altri scopi che non siano l'arte.

[365] ...quel odor che sol riman di noi⁵.

Dominando la realtà attraverso l'arte, Ariosto è un classico. Il classicista adatta la sua arte al mondo, adornandolo con decorazioni illusorie; per questo i classicismi servono tanto bene alle civiltà borghesi, nelle quali l'arte ha soltanto la funzione di ornamento. Questo concetto è applicabile a gran parte della letteratura "cinquecentesca", in primo luogo alla poesia lirica e alla commedia. Ma la molteplicità delle forme impone delle distinzioni.

La prima e più importante di queste distinzioni si riferisce al fatto che una parte della letteratura classicista è in latino e un'altra parte è in italiano. Gli autori sono, molte volte, gli stessi; in ogni caso, si tratta di umanisti che hanno lasciato il latino per scrivere in italiano, o che preferivano la lingua volgare. A chi conosce l'orgoglio degli umanisti per la loro conoscenza del latino, questo fatto sembrerà strano, tanto più che quell'orgoglio non era ingiustificato.

Nel Quattrocento italiano il latino era ancora la lingua erudita; nel XVI secolo si parlava e si scriveva il latino con la massima naturalezza, come una lingua viva. Con tutto ciò, la poesia latina del Cinquecento italiano⁶ non è di prima qualità. Basta citare Andrea Navagero (1483-1527), l'erudito editore di Cicerone, Terenzio, Lucrezio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Tibullo e Quintiliano, che lavorava per la casa editrice di Aldo Manuzio a Venezia; la posterità lo conosce soprattutto come il poeta che suggerì a Boscán l'introduzione delle forme metriche italiane nella poesia spagnola. Di importanza assai maggiore è la prosa latina, per la quale Cicerone fu il modello supremo. Poliziano scriveva già in un latino molto ciceroniano. Ma solo nel Cinquecento italiano compare la pleiade dei "ciceroniani" ortodossi. Il più grande è Jacopo Sadoletto (1477-1547), il degno vescovo di Carpentras e uno dei prelati più nobili di quell'epoca corrotta. Sopravvive nelle antologie grazie all'epigramma latino che compose quando venne portato alla luce il gruppo del Laocoonte. Il latino era quasi la sua lingua materna; scrisse il dialogo *Phaedrus, sive de laudibus philosophiae* (Fedro, o l'elogio della sapienza, 1538) per rimpiazzare il diario perduto di Cicerone, e non rimase [366] al di sotto del suo modello. Il più famoso dei ciceroniani è Pietro Bembo⁷, l'autore degli *Epistolarum familiarum libri VI* (I sette libri delle lettere familiari) e di dialoghi che uniscono alla dignità innata della lingua la vivacità colloquiale delle lettere di Cicerone. Ma Bembo fu uno dei primi a passare alla lingua volgare; come Castiglione, l'autore del *Cortegiano*, che cominciò con un *De oratore*, e molti altri. Questo cambiamento è collegato al famoso scontro tra

⁵ N. d. t.: Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, VII, 41

⁶ A. SAINATI, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919.

⁷ N. d. t.: Cfr. oltre, p. 369.

ciceroniani ed erasmiani: nel 1528 (l'anno immediatamente successivo al sacco di Roma) Erasmo⁸, il capo dell'umanesimo cristiano, lanciò contro i ciceroniani il suo *Ciceronianus*, accusandoli di falso romanismo e di preferenza unilaterale per i valori estetici della lingua. L'attacco non conseguì del tutto il suo scopo: l'anticeceronianismo partiva da un punto di vista religioso che poteva piacere ai protestanti, ma il protestantesimo si era già messo contro Erasmo, umanista e cattolico incorreggibile. Non a caso i capi del movimento protestante in Italia (Bernardino Ochino, Aonio Paleario e lo spagnolo Valdés) erano grandi ciceroniani. L'accusa più seria di Erasmo fu quella di falso romanismo, per la quale aveva visto giusto. Il circolo umanista di Roma era già disperso dopo la catastrofe del 1527; il sogno romano scomparve, sostituito, ancora una volta, da quella malinconia passatista della quale in ogni secolo Virgilio fu il modello. Fu allora che il Sannazaro scrisse il poema *De partu virginis* (Il parto della Vergine), poema cristiano in stile virgiliano, e il Vida la sua *Christias*. Ma questo virgilianismo cristiano era al di fuori degli interessi e delle capacità degli umanisti, indifferenti in materia di religione.

Per gli umanisti Virgilio non era il "pagano dell'Avvento", il profeta mezzo cristiano dell'*Ecloga IV*⁹. Per gli umanisti Virgilio era il poeta classico dei classicisti, l'incarnazione della ragione poetica che sa ben comporre e scrivere in versi. "Degli altri poeti onore e lume"¹⁰, nelle parole di Dante, che aveva anch'egli fatto di Virgilio un'allegoria della "Ragione", non di quella dei razionalisti, ma di quella che ha al contempo un senso mistico, come il *nous* degli stoici, il senso divino diffuso in ogni parte del mondo. Gli umanisti [367] dovevano simpatizzare per questo concetto del Trecento italiano, che rese loro possibile un'analoga idealizzazione e stilizzazione dell'amore.

Nel 1525 Pietro Bembo pubblicava a Venezia le *Prose della volgar lingua*, nelle quali affermava, con notevole coraggio, la superiorità della lingua italiana su quella latina. Il primo abbozzo di quest'opera, scritta nel corso di molti anni, risale più o meno al 1500, e fu dedicato, nella realtà o nelle intenzioni, a una signora veneziana della quale conosciamo soltanto il nome, Elena. Il movente dell'opera fu il ricordo di Dante, che si era espresso in volgare per farsi capire dalla sua amata; l'origine della poesia amorosa del Cinquecento italiano è, pertanto, la stessa di quella del Trecento¹¹. Lo studio approfondito di queste origini si giustifica, se non per altri motivi, per l'enorme importanza futura del petrarchismo di Bembo nella poesia spagnola, francese e inglese.

La poesia amorosa in lingua italiana che Bembo aveva in mente non poteva essere quella dei provenzali, né appoggiarsi a teorie scolastiche. Chi volesse prendere alla lettera l'amore platonico, discusso nel *Cortegiano* del Castiglione e nei trattati di poetica del tempo, sbaglierebbe di molto. Il

⁸ N. d. t.: Per Erasmo da Rotterdam si veda 4.4, pp. 488 ss.

⁹ N. d. t.: Cfr. 1.2, p. 112.

¹⁰ N. d. t.: DANTE, *Inferno*, I, 82.

¹¹ Si confronti il capitolo sul Bembo in G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, cit., e V. CIAN: *Un decennio della vita di Pietro Bembo*, Torino, 1885.

secolo XVI è un'epoca di sensualità sfrenata e di grossolana brutalità dei costumi. Rabelais è più veridico di Leone Ebreo, e perfino nella poesia di Ronsard si incontrano espressioni inattese. Le teorie scolastiche, per quanto ancora molto studiate, non erano sufficienti per conseguire quella idealizzazione e stilizzazione dei fatti reali di cui un'arte classicista ha bisogno per presentarsi decentemente nella buona società. La soluzione fu offerta dal platonismo, o meglio dal neoplatonismo dell'ebreo spagnolo Leone Ebreo (ca. 1460 – ca. 1530), che scrisse in italiano i *Dialoghi d'amore*. Era un uomo molto colto; sul suo pensiero influirono il neoplatonismo del filosofo ebreo medievale Avicbron, la mistica [368] dei vittorini e di Bonaventura e il platonismo di Ficino. Con tutto ciò, è un pensatore originale. La sua idea dell'amore come principio universale preparò la strada al monismo di Giordano Bruno e di Spinoza, che studiarono assiduamente Leone, e la sua parziale identificazione dell'amore platonico con l'amore sensuale eccitò la sua epoca: Leone esercitò un'influenza profonda su Bembo e Castiglione, Ronsard e Du Bellay, Fray Luis de Leon e Camões, Montaigne e Cervantes: gli ultimi due includevano i *Dialoghi d'amore* tra le loro letture preferite. Leone è un grande stilista, e i suoi periodi rivelano, tra le esposizioni asciutte e sterili, un'inattesa forza poetica. La teoria dell'amore di Leone Ebreo diede al Cinquecento italiano latinizzato il coraggio di fare poesia erotica in lingua italiana; gli stessi *Dialoghi d'amore*, scritti in volgare, sono trattati e poesia allo stesso tempo. Le forme di questa poesia non potevano che essere nazionali, ossia italiane: il sonetto e la canzone. Con queste forme metriche si introdussero il vocabolario e la sintassi del Petrarca. Il petrarchismo divenne legge rigorosa. Nacque una poesia viziata alla radice dall'idealizzazione filosofica e pseudofilosofica e dal convenzionalismo dell'espressione.

La poesia lirica italiana del Cinquecento¹² non ha una fama molto buona, e la lettura di una delle grandi antologie rivela realmente una monotonia quasi insopportabile. In parte, tuttavia, tale monotonia è quella della perfezione formale, come avviene in Andrea Del Sarto e in altri pittori contemporanei. Dietro a questa perfezione si trovano, a volte, pensieri originali, e perfino (ma raramente) espressioni nuove, anche nel più diffamato dei "cinquecenteschi", il Bembo. E nel gran numero di poeti insignificanti ne compaiono alcuni autentici, come Galeazzo di Tarsia e Gaspara Stampa. E' vero tuttavia che mancano grandi personalità, e che non vi è alcuna evoluzione: la poesia "cinquecentesca" terminò com'era cominciata. Perciò non importa l'ordine col quale i poeti vengono trattati: "più cambia, più è la stessa cosa"¹³.

[369] Il decano è Pietro Bembo (1470-1547), teorico platonico negli *Asolani* (bel panorama, peraltro, delle conversazioni ricche di spirito dell'ambiente artistico della Venezia del XVI secolo) e

¹² M. PIERI, *Le petrarquisme au XVIe siècle*, Marseille, 1895.

¹³ N. d. t.: Frase citata da J.-B. A. Karr (1808-1890) che Carpeaux riporta in francese: «Plus ça change, plus c'est la même chose».

poeta convenzionale, imitatore servile del Petrarca. Ai suoi tempi, la gloria di questo dittatore letterario fu immensa; oggi è disprezzato, sebbene un Burckhardt considerasse un capolavoro l'idillio latino *Sarca*; e non è del tutto impossibile che futuri classicismi gli tributeranno un'ammirazione maggiore di quanto permette il nostro antistoricismo ingrato. Francesco Maria Molza (1489-1544), altro autore diffamato che scriveva di preferenza in latino, era un uomo dissoluto e un poeta licenzioso; ma la sua favola bucolica *La Ninfa Tiberina* è una trasfigurazione così bella del paesaggio romano che fu ammirata perfino dal severo De Sanctis. Annibale Caro (1507-1566) se non è un grande poeta (nonostante il vigore dei suoi sonetti satirici) è per lo meno un grande scrittore, come rivelano le sue lettere, considerate classiche, la sua tradizione di *Dafne e Cloe*, e infine la famosa traduzione dell'*Eneide*: perfino gli anacronismi stilistici di questa opera rivelano l'arte vigorosa dei "cinquecenteschi" di conquistare al volgare le opere dell'antichità. Giovanni Guidiccioni (1500-1541) si salva, agli occhi della posterità italiana, per il patriottismo di alcuni sonetti. Giovanni Della Casa (1503-1556), il famoso autore del *Galateo*, sorta di *pendant* meno aristocratico del *Cortegiano*, è un poeta mediocre, retorico, che ebbe rari momenti di grande ispirazione; fu soprattutto la notte [370] a ispirarlo, e al «Sonno», della «Notte placido figlio», il poeta insonne dedicò il famoso sonetto che termina col verso indimenticabile:

...o notti acerbe e dure!¹⁴

Sono soprattutto Guidiccioni e Della Casa, i meno petrarchisti tra i classicisti del Cinquecento italiano, a venire oggi riabilitati dal critico Carlo Bo. Bernardino Rota (1509-1574) è il meno originale e il meno diseguale; i trentasei sonetti in morte della sua sposa (Rota è l'unico poeta dell'amore coniugale tra i petrarchisti) e le quattordici ecloghe sul Golfo di Napoli imitano servilmente Petrarca e Sannazaro, ma con un tale virtuosismo verbale che i contemporanei lo consideravano superiore a entrambi. Galeazzo di Tarsia (ca. 1520 - 1553) è differente da tutti: misteriosa come la sua personalità, che non è stato possibile identificare con certezza, è l'indole della sua poesia, indipendente dalle metafore petrarchesche e di un romanticismo malinconico; con le sue stesse parole, vide e sentì "altro sole, altra aurora". Infine, Gaspara Stampa (1523-1554) ottenne ciò che nessun altro riuscì a ottenere: senza rompere con il petrarchismo, fare del sonetto convenzionale il contenitore di un'espressione personale e appassionata (*Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco*, e *O notte a me più chiara e più beata*, con inequivocabile allusione) della quale nemmeno lo stesso Petrarca fu capace. Il prezzo di questa originalità fu la vita intera: illusa dal primo uomo al quale si diede, accolta con freddezza dal secondo e finita febbricitante nell'anima e

¹⁴ N. d. t.: Giovanni DELLA CASA, sonetto *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, v. 14.

nel corpo, questa Labbé¹⁵ italiana, meno artista e meno [371] borghese della cittadina di Lione, non fu vittima romantica delle convenzioni, che dispreggò, bensì della poesia smisurata della sua anima. Gaspara Stampa non apparteneva a quel mondo.

Un romantico definirebbe “tragica” la vita di Gaspara Stampa, e i drammaturghi barocchi, già nella seconda metà del XVI secolo, saranno della medesima opinione; ma non i contemporanei della Stampa. Il loro concetto di tragedia escludeva la passione “immorale” o criminosa dell’eroe, proprio ciò che il Barocco riterrà indispensabile para arrivare alla purificazione morale alla conclusione del dramma. Il concetto di tragedia nel Rinascimento è elegiaco, ispirato ai cori lirici di Sofocle, inteso come una sorta di Virgilio della tragedia. Questo fu il modello di Gian Giorgio Trissino (1478-1550) quando scrisse la *Sofonisba* (1515), la prima tragedia “classica” delle letterature europee, opera che ha solo il merito della priorità cronologica e quello, meno certo, di avere imposto alla letteratura tragica della prima metà del XVI secolo il modello improprio della tragedia greca¹⁶; improprio perché la tragedia greca è mitologica, mentre il teatro moderno non conosce il mito. Da ciò la necessità di scegliere intrecci storici, come nella *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (1475-1526), mentre l’*Oreste* (1526), dello stesso autore, si trasforma quasi in tragedia borghese o domestica. L’esempio italiano sedusse tuttavia i drammaturghi di altre nazioni, come ne *La Castro* del portoghese Antônio Ferreira (1528-1569), che oltre alla bellezza lirica dei cori ha il primato di essere la prima tragedia su un tema moderno e nazionale, che fu imitata nella *Nise lastimosa* (Nise pietosa, 1587) dello spagnolo Jerónimo Bermúdez (ca. 1530 - 1599). Appartiene altresì alla serie dei tentativi sofoclei la *Cléopâtre captive* (Cleopatra prigioniera, 1552) di Etienne Jodelle, poeta della *Pléiade* francese¹⁷. In nessuna di queste opere si riuscì ad oltrepassare il confine tra il triste e il tragico. Solo il modello di [372] Seneca, interpretato in maniera nuova, produrrà le tragedie di Giraldi e Speroni in Italia, di Virués in Spagna, di Garnier in Francia, di Kyd, Marlowe e Shakespeare [in Inghilterra]. L’autentica tragedia moderna sarà una creazione del Barocco.

Il prodotto più vivo della letteratura classicista è la commedia¹⁸, sebbene essa non vada al di là dell’imitazione di Plauto. Pare che lo scrivere commedie plautine, con i soliti padri sciocchi e avari, i figli innamorati, le ragazze equivoche e i servi astuti, fosse occupazione comune. L’Ariosto è uno dei primi cultori della commedia plautina, e uno dei più felici; il capolavoro del genere sarà quello del Machiavelli. L’imitazione di Plauto comincia, dopo i primi tentativi del Quattrocento italiano, con la *Calandria* (1513) del Bibbiena (Bernardo Dovizi detto il B., 1470-1520), nella quale la comicità della confusione tra gemelli dei *Menechmi* di Plauto risulta accresciuta dal fatto che i

¹⁵ N. d. t.: Il riferimento è alla poetessa francese Louise Labbé, cfr. 4.3, pp. 411-412.

¹⁶ F. NERI, *La tragedia italiana nel '500*, Firenze, 1904.

¹⁷ N. d. t.: Cfr. 4.3, p. 419.

¹⁸ J. SANESI, *La commedia*, Milano, 1911; L. RUSSO: *Commedie fiorentine del '500*, Firenze, 1939.

gemelli sono di sesso diverso; il dialogo dell'opera è, inoltre, di una briosità irresistibile. Le imitazioni di questa farsa vivacissima furono innumerevoli. Solo l'Aretino¹⁹, che nella *Talanta* imitò il *Miles gloriosus*, ebbe il coraggio del plebeo, privo di erudizione classica, di prendersi gioco, nel *Filosofo*, degli umanisti, e di scegliere, nel resto, argomenti vivi di sua invenzione: nel *Marescalco* anticipò l'*Epicoene* di Ben Jonson, e nell'*Ipocrito* il *Tartuffe* [di Molière]. Gli altri, tutti quanti, sfruttarono Plauto: Firenzuola, nei *Lucidi* (1549), i *Menechmi*; Gelli, ne *La Sporta* (1543), l'*Aulularia*. Uno dei migliori tra loro è Giovanni Maria Cecchi (1518-1587), che imitò ne *La Dote* il *Trinummus*, [373] nei *Rivali* la *Casina*, nella *Stiava* il *Mercator*, ma nell'*Assiuolo* realizzò la drammatizzazione efficace di un argomento boccaccesco. Per il resto, si incontrano tra i plautini i nomi più famosi del tempo: Trissino, che nei *Simillimi* (1548) imita i *Menechmi*; Ludovico Dolce, che nel *Capitano* adatta il *Miles gloriosus* e nel *Marito* l'*Amphitruo*; il famoso occultista Giovan Battista Della Porta, che nella *Trappolaria* rimodella lo *Pseudolus*; l'elenco completo di queste imitazioni, tra le quali incontriamo l'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici e il *Candelaio* di Giordano Bruno, sarebbe interminabile. Il maggiore di tutti questi commediografi è Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca (1505-1584); anche lui imita Plauto, sebbene tragga i temi dal Boccaccio e da altri novellieri; ma la saporita lingua fiorentina, della quale era considerato il maestro più ricco di spirito, è solo uno dei mezzi di un perfetto adattamento dei temi alla vita moderna. Le commedie di Grazzini sono farse come quelle degli altri plautini (il suo *Arzigogolo* è l'opera più comica del teatro italiano) e allo stesso tempo un panorama vivo della società italiana del secolo XVI, dei costumi della borghesia e della "gioventù dorata". Se vi fossero dubbi quanto alla veridicità del quadro, basterebbe menzionare i racconti di Matteo Bandello (1485-1561), uomo dal buon senso lombardo e senza molta passione per gli studi classici, grande talento di narratore che si avvicina, a volte, all'Ariosto; il quadro della vita italiana in Bandello è lo stesso che nel Grazzini. E' come la prova definitiva del carattere borghese della civiltà classicista del Cinquecento italiano. La storiografia letteraria assunse, di fronte a quella commedia e a quella novellistica, un atteggiamento moralizzante: mise in evidenza che la commedia oscena del Bibbiena, che era cardinale della Chiesa di Roma, fu rappresentata alla presenza di papa Leone X, e questo nel 1518, quando nel Nord dell'Europa già stava scoppiando [347] la tempesta della Riforma. La corruzione morale, di cui quella commedia e quella novellistica sono lo specchio, sarebbe stata la vera causa della catastrofe italiana.

Questo punto di vista, che contiene qualcosa di vero, non può essere sostenuto integralmente. L'immoralità di quella letteratura non può essere desunta dagli argomenti, quasi sempre presi in

¹⁹ N. d. t.: Cfr. oltre, p. 384

prestito dalla commedia latina e dalla novellistica del Trecento e del Quattrocento italiani²⁰. La valutazione moralista è già, d'altra parte, quella dello stesso Grazzini: nell'edizione del 1582 delle sue commedie egli ne giustifica la licenziosità con l'obiettivo di rivelare i segreti del vizio e di insegnare costumi migliori. Ma Grazzini scrisse questo quarant'anni dopo aver scritto le commedie e venti dopo il Concilio di Trento. Il moralismo di Grazzini è un pretesto; il nostro punto di vista non può essere lo stesso, ma in fondo lo sarebbe se considerassimo come una fotografia della realtà quelle che furono le immaginazioni di un grande autore comico. «C'è in lui», diceva De Sanctis, «la stoffa di un grande scrittore comico»; ma osservava: «Cosa manca al Lasca? La mano che trema». La corruzione non sta nell'argomento: tutte le epoche sono più o meno corrotte; la corruzione sta nell'autore, nella mancanza di criterio morale. E questo si applica non solo al Lasca, ma a tutta la letteratura classicista del Cinquecento italiano, che era, come i classicismi sempre sono, conformista; contribuì perfino, tramite l'idealizzazione, a occultare la vera situazione sociale: la sconfitta del nazionalismo romano degli umanisti, l'impotenza politica dell'Italia nel momento del suo massimo sviluppo culturale, la degenerazione del "possibilismo" rinascimentale in individualismo anarchico, l'atomizzazione della vita, il caos dei valori.

Dall'Umanesimo non poteva venire la salvezza: era troppo compromesso con i poteri costituiti, antichi e nuovi. Ne è un esempio il famoso "Lorenzaccio", ossia Lorenzino de' Medici (1514-1548), autore dell'*Aridosia* (1536), una delle [375] migliori commedie plautine del secolo. Per anni Lorenzino fu compagno di dissolutezze del duca Alessandro di Toscana suo cugino, per poi scoprire, improvvisamente, la sua vocazione di Bruto e assassinare il tiranno²¹. In esilio scrisse, per difendersi, l'ammirevole *Apologia*, il maggior prodotto dell'eloquenza italiana, di una forza degna di Demostene. Fece la parte di Bruto, e concluse parlando come soltanto un vero Bruto poteva fare. "Lorenzaccio" è un problema psicologico: drammaturghi come Shirley e de Musset si sono impegnati a spiegare il caso. Ma non è un problema storico. Lo stato non era più, come nel "Quattrocento", un'opera d'arte, bensì un teatro di crimini, e gli umanisti furono alleati dei criminali, elogiandone la "Virtù" che avrebbe sconfitto la "Fortuna". L'atteggiamento catilinario era già cronico.

In mezzo al caos morale, resta ancora possibile la ricerca di un punto fermo al di fuori della realtà, limitando il possibilismo individualista mediante le norme della tradizione cristiana o il "contegno" dell'ideale aristocratico. Sono i tentativi degli umanisti virgiliani, di Castiglione e Machiavelli, e in tutti loro opera il platonismo sotterraneo ereditato dalla mistica del Quattrocento italiano; perfino lo stato di Machiavelli è un'utopia alla rovescia dell'utopia platonica. Ovvero, le classi plebee si

²⁰ G. B. PELLIZZARO, *La commedia del secolo XVI e la novellistica anteriore*, Vicenza, 1901.

²¹ N. d. t.: Il duca di Firenze Alessandro de' Medici (1510-1537).

rivoltano in un tentativo di opposizione: le rappresentano il povero chierico Berni, l'incolto proletario Aretino, il contadino Folengo.

Il virgilianismo degli umanisti cristiani è la reazione italiana contro il ciceronismo ufficiale. Virgilio fu sempre un idolo degli umanisti, il Cicerone della poesia. Ma basta confrontare un umanista come Giovanni di Bernardo Rucellai (1475-1525) (il cui poema didattico *Le Api* (1524) è una versione libera, molto bella, del quarto libro delle *Georgiche*) con i virgiliani cristiani, come Sannazaro e Vida, per percepire un altro spirito. In questo spirito è inconfondibile l'influenza di Erasmo, che con il *Ciceronianus* divenne un potente avversario degli umanisti pagani; il ruolo di Erasmo nei movimenti religiosi dell'Italia del XVI secolo fu considerevolissimo²². Ciò che distingue i virgiliani italiani è una certa malinconia crepuscolare e un atteggiamento di evasione. Il primo e più grande di loro, Sannazaro, autore del *De partu virginis*, è allo [376] stesso tempo l'autore dell'*Arcadia*. Nell'ambito del virgilianismo degli umanisti cristiani nacque la pastorale, la poesia bucolica²³.

Il successo della poesia virgiliana cristiana fu maggiore di quanto si pensi e anche di quanto il suo valore giustifichi. E' difficile oggi immaginarsi la gloria internazionale di Battista Mantovano (Battista Spagnoli detto B. M., 1448-1516)²⁴: lo spirito che anima le sue dieci *Eclogae* latine è quello di un monaco medievale, ma la forma è virgiliana. Le *Eclogae* del Mantovano furono diffuse attraverso innumerevoli edizioni e numerose traduzioni; all'epoca di Shakespeare servirono come libro didattico nelle scuole inglesi. Ma solo nelle sue poesie mariologiche (*Parthenicae*) il Mantovano conseguì l'armonia perfetta tra spirito cristiano e forma classica. L'imitazione esatta di Virgilio pregiudica le ecloghe cristiane del latinista Marco Antonio Flaminio (1498-1550). Lo spirito cristiano è più forte in Marco Girolamo Vida (1485-1566): è stato affermato che Tasso, Milton e Klopstok abbiano trovato nella sua *Christias* l'idea del consiglio degli spiriti infernali, e recentemente si celebra il Vida come precursore poetico della Controriforma. Ma come poeta, Vida offre solo il debole incanto della "malinconia dell'impotenza".

Il crepuscolo dello spirito aristocratico è rappresentato dall'opera di Baldassarre Castiglione (1478-1529). Ma non sempre il suo *Cortegiano* (1528) fu interpretato così, e venne considerato come realtà meravigliosa ciò che era soltanto l'ideale di un sognatore. I dialoghi del *Cortegiano*, ai quali prendono parte la duchessa Elisabetta Gonzaga, Giuliano de' Medici, Bembo, Bibbiena e altri cavalieri e dame di elevata cultura letteraria e personale, presentano un quadro incantevole: la corte di Urbino come immagine della civiltà [377] aristocratica del Rinascimento. Il cortigiano ideale del Castiglione è un cavaliere dai modi distinti, ugualmente forte nelle armi, negli sport, nella conversazione colta, nella galanteria e nelle lettere classiche e italiane. Secondo il concetto

²² P. DE NOLHAC, *Erasmus et l'Italie*, 2^a ed. Paris, 1925; A. RENAUDET, *Erasmus et l'Italie*, Paris, 1946.

²³ V. ZABUGHIN, *Storia del rinascimento cristiano in Italia*, Milano, 1924.

²⁴ N. d. t.: Cfr. anche 4.3, p. 437.

moderno, la sua vita è completamente inutile, perché antieconomica. Certe licenziosità ed espressioni forti indicano che Castiglione non pretese di idealizzare ulteriormente; se noi respiriamo l'atmosfera di Raffaello in queste conversazioni di Urbino, forse si tratta di un errore di prospettiva. Con tutto ciò, quella figura di cortigiano non esistette mai. Ma il lettore moderno non deve neppure concludere che quell'ideale storico sia privo di un significato attuale. Il *Cortegiano* è l'apologia della cultura personale, delle letture disinteressate, del comportamento degno, dello sviluppo uguale e perfetto di corpo e anima. In tutti i particolari il libro, che ebbe un successo enorme e internazionale, appartiene alla sua epoca. Oggi può essere letto soltanto come documento storico e modello di stile. Ma non meriterebbe un pronostico molto favorevole quella civiltà che si dimenticasse del tutto dell'ideale del *Cortegiano*, perché ciò equivarrebbe, in ultima analisi, alla perdita di tutti i valori superiori della vita umana. E lo stesso Baldassarre Castiglione presentì questa fine della propria civiltà; nel quarto libro dell'opera si discute la finalità delle sottigliezze dello spirito e delle delicatezze dell'anima, e una tristezza segreta adombra il dialogo. Castiglione conosce lo splendore dello spirito e sa che è limitato. Sa scrivere dialoghi come solo Platone sapeva fare, ma non ha la fede di Platone nell'indistruttibilità dell'idea e degli ideali. Questo libro ha l'incanto del crepuscolo.

Castiglione è uno spirito antiutilitarista, antipragmatista, aristocratico e antiborghese. E', sorprendentemente, contemporaneo di Machiavelli. In Castiglione la civiltà è un ideale senza utilità, un'idea platonica; in Machiavelli è un mezzo, uno strumento per scopi oggettivi. La filosofia del borghese Machiavelli è, per usare un termine di Dewey, una specie di strumentalismo; uno strumento, a volte utile e a volte inutile, gli sembra la morale, e in questo modo Machiavelli si conquistò la fama storica del più grande amorale di tutti i tempi. Confondendo Machiavelli con i machiavellici, siamo portati a immaginarci un Machiavelli feroce reazionario e propugnatore della violenza. Ma la verità biografica già rivela una personalità differente.

[378] Niccolò Machiavelli (1469-1527) fu nemico della rivoluzione democratico-religiosa del Savonarola, perché sapeva che il potere doveva restare, alla lunga, nelle mani dei ricchi e dei conservatori. Questo potere ristabilito egli lo servì, a partire dal 1499, come segretario per gli affari esteri. Esiliato dai Medici, visse come un borghese pacifico e apolitico, in penosa povertà, nella sua casa di campagna di San Casciano, lontano dalla città. Reintegrato nel servizio, venne poi espulso dai repubblicani, questa volta come partigiano dei Medici. Stava sempre dalla parte sbagliata, e solo una volta ebbe fortuna: quando morì, lui che era repubblicano, prima della morte della Repubblica di Firenze. Questa biografia non è molto simpatica: pare quella di un opportunista. Una via di riconciliazione provvisoria con il Segretario Fiorentino sarebbe quella di considerarlo proprio come un fiorentino: egli appartiene alla gente più allegra e dotata di spirito del mondo, è ricco di concetti

giocosi e di intuizioni sorprendenti, nel dialogo vivacissimo delle sue commedie oppure quando si prende gioco amaramente, nella novella *Belfagor*, delle sue stesse miserie coniugali ed economiche e della superstizione degli incolti. Machiavelli è fiorentino. E la Firenze della sua epoca, ancora molto ricca e civilissima ma già debole e mero oggetto dei [379] giochi politici delle grandi potenze, è un eccellente punto di osservazione.

Machiavelli è un osservatore. Già come segretario dello stato brillava meno per la sua azione diplomatica che per le sue lucide relazioni. Osservò le cose con maggiore libertà di visuale quando si trovò esiliato, e allora comprese in grande problema dell'Italia: la simultaneità di una civiltà straordinaria e di una decadenza, morale e politica, completa. Machiavelli è il primo spirito latino che affronti il problema della decadenza; George Sorel impiegherà questo termine; Machiavelli preferiva dire "corrutela". Cerca le cause, e diventa uno storico. *Le Istorie Fiorentine* (1532, postume) sono il resoconto delle rivoluzioni e dei contrasti che resero impotente la città più colta d'Italia. La conclusione è pessimista: la forza era priva di "virtù" e la "virtù" priva di forza: da ciò il disastro. Come rimediare? Riunire la forza e la virtù per porre fine alla "corrutela", vale a dire per dotare Firenze e l'Italia di un potere reale grande quanto il potere spirituale della sua civiltà. Per ristabilire la repubblica a Firenze ed espellere dall'Italia gli invasori barbari è necessario identificare "Virtù" e "Forza". E questa identificazione è il germe del machiavellismo.

Quanto ai dettagli pratici, Machiavelli si rivela un borghese razionalista, dotato di un buon senso fiorentino. Nella storiografia non ammette miracoli e in politica non ammette il caso. Non riconosce la provvidenza divina, e pretende di elaborare un ricettario politico tanto previdente da rendere possibile eliminare la "Fortuna", il caso arbitrario. E ciò è possibile, secondo Machiavelli, perché egli crede nell'immutabilità del carattere umano (immutabilità delle qualità, anche delle peggiori) e nell'eterna ripetizione delle stesse situazioni e combinazioni politiche. Con questa convinzione studiò, nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531, postumi), gli inizi della storia romana, per trarne lezioni attuali e immediatamente utilizzabili. Senza dubbio procedette in modo anacronistico, facendo violenza allo spirito dello storico antico: il suo libro non è un vero e proprio commento a Livio, ma in compenso divenne un commentario permanente dell'intera storia europea fino ai nostri giorni. Machiavelli considera la storia romana come "storia ideale", le cui situazioni e i cui personaggi si ripetono sempre, di modo che è possibile estrarne norme di comportamento politico per tutte le epoche. E in effetti da Carlo V e i papi del Rinascimento, passando per i re, i gesuiti, [380] i tribuni, i capitani d'industria e i capi delle rivoluzioni, fino ai parlamentari antiquati dell'altro ieri e ai dittatori di ieri, tutti hanno applicato il "machiavellismo", del quale Machiavelli non fu l'inventore, ma il medico che ne fece la diagnosi. Fu uno storico convenzionale del passato e uno storico non convenzionale del futuro.

Lo stile di Machiavelli è più latino che italiano, ma senza la retorica ciceroniana. Dall'antica Roma Machiavelli non prese a prestito le pieghe della toga, ma lo spirito pratico e utilitarista dei giureconsulti e degli amministratori. Vide anche la politica senza eufemismi retorici, una politica nuda, risultante da emozioni e passioni umane, e solo in ultima analisi da pensieri e programmi. Non è esatto dire che dispregiò gli uomini presentandoli come belve e imbecilli. I personaggi, nella storiografia politica di Machiavelli, non sono molto buoni né molto cattivi: sono soltanto deboli e ambiziosi. Da ciò le molte rivoluzioni fallite e i molti governi impotenti. Ciò in cui Machiavelli non ha fiducia, definitivamente, è l'intelligenza degli uomini. L'intelligenza è la prima qualità che egli esige dal suo "principe" ideale; il resto importa meno. L'Italia non si salverà grazie alle belle frasi, ma per mezzo di un'azione energica conforme a progetti intelligenti. Ecco il programma politico de *Il Principe* (1532, postumo), che raccomanda la violenza e consente la frode e il dolo. E' un manuale per tiranni, che proclama la separazione assoluta tra la morale e la politica. E' una separazione che a noi ripugna come una contraddizione; forse è altrettanto grave la contraddizione tra quel libro e i *Discorsi*, nei quali vengono dati consigli simili per garantire la libertà repubblicana. E' stato detto che il *Principe* insegna a fondare un regime e i *Discorsi* a mantenerlo. Ma sarà meglio ammettere che Machiavelli fu realmente amorale: solo, con una grande nostalgia nel cuore, col desiderio che la separazione tra politica e morale cessasse di esistere.

Per il momento, nessuno volle ascoltarlo, nelle perturbazioni della grande crisi dei suoi tempi. Esiliato a San Casciano, Machiavelli condusse la vita che descrive nella lettera, giustamente famosa, a Francesco Vettori, del 10 dicembre 1513: durante il giorno, le piccole allegrie bucoliche della vita rustica e delle conversazioni burlesche con i rozzi contadini, sua unica compagnia; ma di notte indossa abiti solenni ed entra nella sua biblioteca per conversare, tramite i libri, con re e saggi dell'Antichità, consultandoli circa [381] il modo migliore di fondare e mantenere un regime politico. In questo modo scrisse il *Principe* e i *Discorsi*, e così costruì un'utopia esteticamente perfetta, che ha una disperata somiglianza con la realtà politica.

Machiavelli conobbe personalmente diversi tiranni e tribuni, uno più criminale dell'altro. Ma tra loro non incontrò alcun "principe", e questo fatto è di somma importanza. Non si lasciò illudere dall'apparenza della forza. Ai "machiavellici" moderni avrebbe risposto con l'arma più efficace dell'antiretorica: lo *humor*. Machiavelli è certamente l'unico grande teorico politico che fu allo stesso tempo un grande umorista. La *Mandragola* (1524) è una commedia che mostra un marito il quale, cercando un rimedio per poter avere una discendenza, viene indotto a introdurre l'amante di sua moglie nella sua camera da letto. E' una delle grandi commedie della letteratura universale; dietro all'estrema immoralità dell'opera si nasconde la lezione umoristica e profonda che la via della natura è la sola ad essere certa. Nicio avrà dei figli, sebbene di un altro, e Fra Timoteo, il

confessore che aveva facilitato l'intrigo, li battezzerà. Nella vita i mascalzoni, gli ipocriti e gli astuti ottengono ragione: è questo spettacolo, la realtà, che il commediografo contempla con un sapore amaro in bocca e con un sorriso autoironico sulle labbra. La *Mandragola* non è, come si diceva, una commedia politica, il rovescio umoristico della società italiana, poiché personaggi come il benevolo ed esperto ipocrita Fra Timoteo e la malinconicamente disonesta donna Lucrezia hanno una vita propria. Ma è una sorta di riassunto delle esperienze di Machiavelli, comprese le sue esperienze politiche. Era un esiliato, come Dante, e come Dante un passatista e un visionario di un'utopia politica. Machiavelli è l'unico tra i tanti esiliati italiani capace di figurare accanto a Dante senza risultarne sminuito. L'esilio, tuttavia, è un buon punto di osservazione, e Machiavelli era un grande osservatore perché era uno sconfitto dalla politica. E' il tipo dell'intellettuale che si trova escluso dal potere, e per questo seppe analizzare ciò che gli altri sentivano ed esprimere ciò che gli altri facevano. Machiavelli, intelligenza pura, fallì come uomo d'azione e vinse come uomo di dottrina. Ma l'intelligenza è sempre ambigua, suscettibile di varie interpretazioni; l'intelligenza di Machiavelli, che come uomo fu un povero conformista, è anch'essa suscettibile di varie interpretazioni. De Sanctis disse che il "machievellismo" può essere la dottrina dei re o dei popoli: chi meglio la comprenderà [382] se ne servirà. Il conformista Machiavelli sta dalla parte dei tiranni o dei popoli, a seconda di chi tra loro è il più potente; l'intelligenza di Machiavelli è anche capace di servire ai tiranni o ai rivoluzionari, a seconda di chi tra loro è il più intelligente. Il "machievellismo" non dipende da Machiavelli, le tattiche politiche del momento non hanno nulla a che vedere con il suo spirito insensibile e costante, quasi come la natura. Non si tratta di fare un'apologia di Machiavelli, che non ne ha bisogno, ma solo di dare un'idea della grandezza del suo genio.

Nell'ambito della letteratura classicista vi sono, infine, delle opposizioni. Nella misura in cui il classicismo è interpretato come sintesi perfetta dell'Umanesimo e del genio nazionale, non sarà possibile comprendere le due cose, e Berni allora apparirà un povero umorista, l'Aretino un mascalzone letterario e Folengo, l'inventore della lingua "maccheronica" mista di italiano e latino, l'*enfant terrible* dell'Umanesimo. L'interpretazione del classicismo come conformismo letterario gli restituisce il ruolo di rappresentante delle tre "classi letterarie" che dovevano essere all'opposizione, perché per loro non c'era posto nell'edificio della civiltà classicista: i "chierici" poveri, la piccola borghesia incolta e i contadini.

Francesco Berni (1497-1535) ha fama di umorista, in un genere peraltro che corrisponde poco al nostro gusto. Provocò il riso e guadagnò denaro con la "lode delle cose ignobili"²⁵, con sonetti e "capitoli" pomposi, magniloquenti, su cose futili o addirittura sconce, come le "bellezze" del corpo

²⁵ N. d. t.: In italiano nei testo originale.

di una vecchia, l'insonnia causata dalle pulci, ecc. Le espressioni sublimi applicate a "cose ignobili" produssero l'effetto comico che il pubblico desiderava per trovare sollievo dalla monotonia del petrarchismo, del ciceronismo e del virgilianismo. Berni sopravvive come antipetrarchista ingegnoso, che domina sorprendentemente la lingua fiorentina. Suscita tuttavia un senso di stranezza il fatto che questo parodista abbia impiegato anni e anni per fare dell'*Orlando Innamorato* [383] del Boiardo una nuova versione in una lingua più fiorentina e in versi più levigati, producendo, letteralmente, un *Orlando Innamorato rifatto* che salvò, in epoche di purismo, la memoria del poema "quattrocentesco" e che è il lavoro di un artista coscienzioso. Berni era un artista, o meglio desiderava essere un artista, e invece si vide costretto a guadagnarsi la vita come segretario mal pagato di grandi signori e cardinali, come un parassita, tollerato perché faceva ridere. Gli piaceva essere un Ariosto più leggero, che raccontava "cacce, musiche, feste, suoni e balli" e che viveva tutte queste cose; ma per le condizioni della sua classe, il basso clero, Berni divenne "chierico", nel senso che la parola aveva sul finire del Medioevo: un goliardo. Nel secolo XVI lo si chiamava "buffone", e come tale Berni sopravvive nella storia letteraria. Ma era un artista, forse l'ultimo discendente degli artisti realisti del Quattrocento italiano, in un secolo di classicisti in cui il realismo serviva soltanto per fare parodie; Berni dedicò una vita al "quattrocentesco" Boiardo. Al classicismo ufficiale, del quale il petrarchismo era soltanto un sintomo, Berni si opponeva. Si opponeva a tutto ciò che fosse irrealistico o innaturale, e questa sua rivendicazione della natura contro le finzioni è l'atteggiamento tipico dei grandi satirici. Le poesie di Berni contro i papi Adriano VI e Clemente VII sono di un vigore degno di Dryden²⁶:

Un papato composto di rispetti,
Di considerazioni e di discorsi:
Di più, di poi, di ma, di se, di forsi,
De pur assai parole senza effetti
[...]
D'innocenza, di buona intenzione,
Ch'è quasi come dir semplicità,
Per non li dar altra interpretazione²⁷.

Berni possedeva la forza del disprezzo, di cui non abusò perché in lui era più forte la malinconia dell'umorista. Al protestantesimo, al quale si avvicinava molto, preferì infine la rassegnazione

²⁶ N. f. t.: Per Dryden cfr. 6.1 p. 985 ss.

²⁷ N. d. t.: Francesco BERNI, *Rime*, XXIV, *Per Clemente VII*, vv. 1-4, 12-14.

stoica, l'emendazione violenta della società (così come aveva emendato il Boiardo), la tolleranza del bene e del male nella natura:

[384] Non fu mai malattia senza ricetta,
La natura l'ha fatte tutt'e due²⁸.

E' l'atteggiamento dell'umorista nel senso più alto del termine.

Pietro Aretino (1492-1556) è innanzitutto un plebeo, figlio della poverissima piccola borghesia della provincia; per questo non possiede una cultura classica, e rimase un nemico feroce degli umanisti e dei petrarchisti anche quando aveva già conquistato gloria e denaro. Anche allora, quando risiedeva a Venezia in un palazzo trasformato in museo d'arte e *harem* di donne, rimase sempre un plebeo, un "nuovo ricco", non potendo né volendo rinnegare la sua professione: l'Aretino era un ricattatore. Fu il primo letterato che si rese indipendente dai protettori, e dovette questa indipendenza alla paura che la sua penna venale ispirava a ricchi e potenti. Fu il primo a utilizzare la stampa per terrorizzare l'opinione pubblica. Da ciò la sua indipendenza: finanziaria, morale (che si esprime nella sua letteratura pornografica) e letteraria. E' ammirevole ciò che l'Aretino, privo di alcuna cultura letteraria, seppe fare del proprio talento naturale. Alla retorica ciceroniana oppone lo stile colloquiale del fiorentino, e si rese più leggibile, fino ad oggi, della maggioranza dei suoi contemporanei: un grande prosatore, anche negli argomenti insignificanti della corrispondenza e nelle oscenità dei *Ragionamenti* (1534-36). Alle metafore convenzionali del petrarchismo oppone una sensibilità completamente nuova, introducendo nella prosa italiana cinquecentesca, asciutta e razionale, i colori della pittura veneziana, che costituiva il suo ambiente artistico; la descrizione, in una delle sue lettere, del crepuscolo sul Canal Grande di Venezia è straordinaria. L'assenza di preconcetti classicisti lo aiutò anche nella tragedia: l'*Orazia* (1546), indipendente da ogni modello, non è una [385] grande opera d'arte, ma è la tragedia più originale del teatro italiano antico. Non fu però un poeta, e neppure un poeta satirico. L'*Orlandino* (1540), parodia dell'epopea romantica, riuscì grossolano. Insomma, l'Aretino non è, come si pensava, il sintomo della corruzione dell'epoca, né, come hanno creduto altri, la macchia di un secolo sublime, ma la vendetta del plebeo contro le finzioni dell'umanesimo, del petrarchismo, del moralismo, del classicismo, del cristianesimo letterario, contro le finzioni dalle quali dipendeva la carriera letteraria. E' la protesta di un uomo impuro.

²⁸ N. d. t.: Francesco BERNI, *Rime*, LIII, Capitolo secondo della peste, vv. 40-41.

L'ultimo e il maggiore degli "oppositori", Teofilo Folengo (1491-1544), non scrisse in italiano le sue opere più importanti, e neppure in latino, ma in una lingua che è un miscuglio di entrambe, dove le parole latine hanno la flessione italiana e viceversa:

Altius o Musae nos tollere vela bisognat,

[...]

unde valenthomini celebranda est forza baronis,

Quo non Haectorior que non Orlandior et quo

Non tulit in spalla portas Sansonior alter²⁹.

Questa si chiama "lingua maccheronica", e molta della letteratura satirica dei secoli XVI e XVII, in diversi paesi, fu scritta in una mistura "maccheronica" di latino e delle lingue nazionali³⁰. Ancor oggi gli umoristi popolari utilizzano questo artificio di mescolare la lingua colta o ufficiale con il dialetto provinciale o degli immigrati stranieri per ottenere certi effetti comici³¹. Forse per questo non si è ancora prestata la debita attenzione al fenomeno curioso di quella lingua artificiale, né al poeta, che è un grande poeta.

In Teofilo Folengo vita e poesia non si armonizzano bene. Entrò presto nell'ordine di San Benedetto per lasciare poco dopo il monastero ed esplodere in invettive violente contro i religiosi; tornò nuovamente [386] al convento per poi abbandonarlo un'altra volta, in un vagabondaggio ecclesiastico permanente interrotto da anni di penitenza trascorsi in eremitaggio. Già prima di farsi monaco era un poeta umoristico, sempre in quella fantastica lingua maccheronica, che si nascondeva per diverse ragioni sotto lo pseudonimo di Merlin Cocai. La *Moschea* (o *Moscheide*) è un poema eroicomico alla maniera della *Batrachomyomachia* greca; subito dopo venne la grande opera, il *Baldus* (1517; 1552). È l'epopea di un figlio di contadini che pretende di diventare cavaliere e barone, un Don Chisciotte plebeo, materialista e ladro; le avventure di Baldus in compagnia del suo servo, il contadino Zambello, e del suo complice, lo zingaro Cingar, travestito da monaco, costituiscono la trama del poema, pieno di episodi giocosi, grossolani e satirici. La satira di Folengo non conosce considerazione: è contro l'aristocrazia, i ricchi, i prelati, i monaci, la stessa Chiesa; solo una classe è risparmiata, i contadini. Si tratta di un grossolano monaco medievale, nato

²⁹ N. d. t.: Teofilo FOLENGO, *Baldus*, lib. XI, vv. 1; 19-21: «Più in slto conviene alzare le vele, o Muse» [...] «poichè si deve celebrare la forza del valente barone, di cui nessuno è stato più Ettore, più Orlando e più Sansone nel reggere le porte sulla spalla» (trad. it. Einaudi, 1989).

³⁰ I. C. BRUNET, *La littérature macaronique*, Paris, 1879.

³¹ In Brasile il poeta paulista Bananere (1892-1933), che ha scritto in una lingua mista di portoghese e di italiano degli immigrati, è stato un poeta maccheronico.

per sbaglio nell'epoca e nel paese dell'Ariosto e di Baldassarre Castiglione. Con i rudi cavalieri medievali Folengo poteva trovare un accordo, ma i cortigiani galanti e profumati del Rinascimento,

*Qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
Complevere libros follis vanisque novellis*³²,

gli provocano ripugnanza. Folengo è un nemico feroce del Rinascimento e della sua cultura artistica. Questo atteggiamento è stato interpretato come un brutale naturalismo, alla maniera dell'Aretino. De Sanctis considerava il Baldus come lo specchio della corruzione del Rinascimento; oggi si adduce contro tale opinione la forma del poema: il naturalismo sta meno nell'argomento che nell'espressione deliberatamente grossolana, e questa non smette di rivelare considerevoli valori artistici. La lingua maccheronica di Folengo è costruita secondo certe leggi grammaticali rigorosamente osservate, e all'interno di queste leggi il verso è trattato con notevole maestria. Quando Folengo pretende di ottenere degli effetti [387] seri, come ne *Il caos del triperuno* (1526), rivela una forza di visione dantesca: nessun altro poeta italiano si avvicina a Dante come questo umorista. La stessa cosa si manifesta nel furore della satira. Baldus non è soltanto un eroe comico: è un mascalzone che ricava di che vivere bene maltrattando gli altri, e questi altri sono le vittime dell'aristocrazia, i contadini.

Folengo è il poeta dei contadini. Nella descrizione della vita rustica («*Porcellus grugnit, gallus, gallina chechellant*»³³) gli si apre il cuore, e ai piaceri del "frigido Parnasso" contrappone il sogno di un paese in cui si trovano quantità illimitate di carne, formaggio e vino. E' un contadino che ha preso, per sbaglio, l'abito monastico. E quando canta

*Tuque malenconica nocte, studente, godes*³⁴,

riconosciamo nel Folengo un goliardo; nei *Carmina Burana* e nei *Manoscritti Mapes* si incontrano già poesia "maccheroniche" nelle quali il latino si mescola con parole tedesche e inglesi. Dai goliardi medievali Folengo si distingue per l'atteggiamento religioso: il suo anticlericalismo conosce già il protestantesimo; odora di eresia. Folengo lasciò più volte il convento per "disordine magno", e sempre vi fece ritorno. Il suo male era quello che i monaci medievali chiamavano

³² N. d. t.: Teofilo FOLENGO, *Baldus*, lib. XXV, vv. 609-610: «i quali inventano, cantano e spiegano i sogni alle genti / e hanno riempito i loro libri di fole e di cose vane» (trad. it. Einaudi, 1989).

³³ N. d. t.: Teofilo FOLENGO, *Baldus*, lib. VI, v. 507: «il porcello grugnisce, il gallo e la gallina chechellano» (trad. it. Einaudi, 1989).

³⁴ N. d. t.: Teofilo FOLENGO, *Quaedam Epigrammata*, IV, *De Inverno*, v. 10: «E tu, studente, godi nella notte malinconica» (trad. it. Garzanti, Poesia italiana, Il Cinquecento, 1978).

“accidia”: l’orrore degli esercizi religiosi esagerati, alternato ad accessi di angoscia. La conclusione della vita di Folengo non fu ipocrita; il poema in lingua italiana *Umanità del figliuol di Dio* è scritto in versi deplorabili, come quelli dei foglietti che si vendevano nelle fiere. Folengo era un povero figlio del popolo che (il paragone è suo) come la rana “vivere non sa fuor del pantano”, e nei suoi ultimi versi lamenta il dolore del popolo maltrattato e incompreso da coloro che parlano la lingua di Cicerone e di Petrarca. Nella bocca di Folengo la lingua maccheronica è la protesta contro la trasformazione del latino, lingua universale dei chierici, in lingua particolare delle élite colte. Nella bocca del contadino Folengo la lingua maccheronica è la protesta contro la trasformazione dell’italiano, lingua dell’intera nazione, in lingua artificiale del classicismo. Attraverso lo scherzo linguistico di questo umorista parla la voce della coscienza del secolo.

Il dramma del Rinascimento italiano non ebbe un esito tragico; terminò con un’agonia lenta, dolorosa e, in parte, comoda. In Italia la Controriforma fu energica, ma non violenta. Non pose fine, come in Spagna [388] alle persone fisiche, ma agli ideali. L’aristocrazia cessò di esistere: non possono essere definiti aristocrazia i cortigiani, addomesticati dal moralismo del Concilio di Trento, che passavano il giorno in pubbliche devozioni e la notte in orge clandestine; e neppure gentiluomini di campagna, che pressati dalle difficoltà economiche si ritiravano dalla vita urbana. Lo spirito individualista sopravvive in alcuni artisti indomabili, come in quel Benvenuto Cellini (1500-1571), scultore di seconda categoria e personalità straordinaria, artista e avventuriero, suddito indipendente e schiavo estremo delle sue passioni, scrittore di una sincerità favolosa. Con uno stile assolutamente personale, con una sintassi arbitraria, parla di sé e solo di sé, delle sue vittorie come artista e con le donne, delle sue disgrazie a corte e nelle taverne, e questa autobiografia³⁵, esibizione esuberante di un uomo egocentrico, divenne il quadro più completo che esista del Rinascimento. Le famose biografie di Giorgio Vasari (1511-1574)³⁶ impallidiscono al suo confronto. Vasari, pittore famoso, non era un artista, né in pittura né in letteratura. Ciò che lo salvò fu il grande argomento: le vite di Giotto, Masaccio, Brunelleschi, Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Donatello, Botticelli, Raffaello, Michelangelo, con gli innumerevoli aneddoti che grazie al Vasari tutti conoscono, e che danno testimonianza di una nazione e di un’epoca che posero l’arte al centro della vita. E’, per così dire, un’esposizione retrospettiva di un gruppo di grandi artisti scomparsi. Da allora Firenze è un museo. Nella Firenze di Cosimo I non esistono più repubblicani, né eretici, né aristocratici, né grandi borghesi; soltanto la corte e la piccola borghesia pacifica. Ma è una piccola borghesia fiorentina, vale a dire ricca di spirito, giocosa, che produce autodidatti singolari che rappresentano, volontariamente o meno, un’opposizione silenziosa contro tutte le dottrine [389] ufficializzate. Così

³⁵ N. d. t.: Benvenuto CELLINI, *La Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta per lui medesimo*, composta tra il 1558 e il 1566 e stampata nel 1728.

³⁶ N. d. t.: Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550.

è Giambattista Gelli (1498-1563), calzolaio che aveva appreso il latino e tenuto letture pubbliche sulla *Commedia* di Dante. Nei suoi dialoghi, quelli dell'“artefice” Bottai con la propria anima o di Ulisse con gli uomini che Circe aveva trasformato in animali, un caos di idee triviali o argute si vivacizza per mezzo della saporita lingua toscana e delle critiche dissimulate contro gli umanisti di professione. Della medesima stirpe appare Anton Francesco Doni (1513-1574): nei suoi *Marmi* (1552) alcuni personaggi del popolo fiorentino, seduti sulla scalinata marmorea di fronte alla cattedrale di Santa Maria del Fiore, trascorrono le serate in conversazioni curiosissime, piene di sapienza popolare e di allusioni ai preconcetti degli eruditi, e in questo vi è un'intenzione più che maliziosa. Doni era un ex-prete, e nelle sue pittoresche ricerche scientifiche freme l'inquietudine segreta dell'apostata clandestino.

In Italia c'erano degli eretici. Con gli erasmiani erano sorte rivendicazioni di riforme ecclesiastiche più o meno profonde, e ancora all'epoca del Concilio di Trento ci saranno voci discordanti. Tra i protestanti³⁷, dichiarati o clandestini, vi sono personalità come Francesco Negri, Aonio Paleario, Bernardino Ochino, generale dei cappuccini, e (il più grande di tutti) lo spagnolo Juan Valdés, dal quale, secondo l'espressione di Menéndez y Pelayo, fu “catechizzata in un brutto momento” Vittoria Colonna (1490/92 - 1547). Non era una grande poetessa, quanto piuttosto una petrarchista fredda, sebbene di notevole perfezione formale. Ma era una grande anima, ispirata dall'amore e dalla memoria di suo marito, il celebre marchese di Pescara, dalla devozione di un amico [390] come Michelangelo e dal desiderio di riforme ecclesiastiche frutto di una religiosità profonda e, per così dire, altera. La vita di Vittoria Colonna fu tragica: la vedova si consumò in adorazioni mistiche come religiosa volontaria, disperando della vittoria della causa protestante. E' quasi la tragedia dello stesso protestantesimo italiano. I suoi adepti, figli di una civiltà estetica e di una razza estetica, non si potevano adeguare all'espressione plebea del luteranesimo né all'espressione puritana del calvinismo. In ogni caso rimanevano discepoli di Erasmo, del grande intellettuale, la cui religione era un protestantesimo da intellettuali, di un'élite, incapace di rompere definitivamente con la Chiesa che, del resto, non permise loro di coltivare speranze. Nella poesia religiosa di Vittoria Colonna vi è qualcosa della religione degli altri semiprotestanti d'élite, i giansenisti, e la sua ultima parola è la mistica del silenzio:

Alma, taci ed onora il sacro nume!³⁸

Vittoria Colonna morì nella fede e nella disperazione. Al riguardo, è stato citato il verso di Dante (*Par.*, XXIX, 91): «Non vi si pensa quanto sangue costa».

³⁷ C. CHURCH, *I riformatori italiani*, 2 voll., Firenze, 1935; D. CANTIMORI, *Gli eretici italiani del 1500*, Firenze, 1940.

³⁸ N. d. t.: Vittoria COLONNA, *Sonetto CIII*.

Il suo amico Michelangelo Buonarroti (1475-1564), la personalità d'artista più potente di tutti i tempi, espresse quella stessa mistica del silenzio in una quartina così famosa che non si fa più caso al doppio senso, allegorico, che il poeta, lettore assiduo di Dante, aveva nascosto nei versi: è la quartina nella quale la sua statua della Notte dice:

Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre Che 'l danno e la vergogna dura;
[391] Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! Parla basso³⁹.

E' grande la tentazione di comprendere questi versi in maniera romantica: "il danno e la vergogna" come allusione alla vita durissima di Michelangelo, piena di disastri personali, e al disastro più grande della patria, e l'intera quartina come espressione di disperazione e di una volontà buddista di sonno eterno. In tal caso, Michelangelo sarebbe un poeta "moderno", nel senso del XIX secolo, ma che disgraziatamente trovò soltanto come mezzo di espressione gli artifici del petrarchismo, dei quali non riuscì mai a spogliarsi completamente, e che nemmeno imparò a dominare. La critica italiana quasi non è capace di parlare di Michelangelo senza alludere ai gravi difetti del suo linguaggio e della sua metrica, "scusandolo" con la grandezza della personalità. In verità, Michelangelo non sta nella tradizione petrarchesca, o meglio, il suo Petrarca è un altro, differente, più vicino a Dante. «L'amor mi prende...»⁴⁰, comincia l'artista, e subito viene in mente l'"amor m'ispira" del "dolce stil novo". Ciò che spaventò i primi lettori delle *Rime*, e continua a spaventare anche critici più recenti è la lingua "trecentesca", "barbara" di Michelangelo, in pieno Cinquecento italiano. La sua poesia è, di fatto, poesia "dantesca", poesia della bellezza spirituale. Se l'argomento della sua poesia fosse stato il corpo e le sofferenze del corpo, uno scultore così potente non avrebbe avuto bisogno di scrivere versi; il suo argomento è, con parole di confessione dantesca:

Gl' infiniti pensier mie, d'error pieni⁴¹,

e la sua poesia è un tentativo di tranquillizzare l'anima angustiata: ricerca la "*emotion recollected in tranquility*"⁴², senza però trovare quest'ultima. La poesia di Michelangelo è conseguenza dell'incapacità del più grande tra gli scultori di realizzarsi nella scultura, perché il concetto

³⁹ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 247.

⁴⁰ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 41.

⁴¹ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 286.

⁴² N. d. t.: «Emozione ricordata nella tranquillità», espressione con cui William Wordsworth (1770-1850) definì la poesia.

spirituale di bellezza, quello di Dante e del Trecento italiano, non può essere realizzato in opere visibili, dalla «man che ubbidisce all'intelletto»⁴³. Le *Rime* di Michelangelo costituiscono un diario poetico che accompagna i suoi lavori artistici; ma non un diario introspettivo, psicologico o romantico, bensì un diario spirituale, sottoposto, come la confessione, a Dio, padrone della sua «carn' inferma»⁴⁴; Michelangelo non pensò mai di pubblicarlo. E' un tentativo di dire quello che non poteva scolpire,

[392] ...un concetto di bellezza

Immaginata o vista dentro al core⁴⁵.

E trovò ciò che non si può dire, perché “il danno e la vergogna” della condizione umana terminano solo nella morte ineffabile:

...il mio basso ingegno

Non sappia, ardendo, trarne altro che morte⁴⁶.

Le “imperfezioni” formali di Michelangelo hanno un profondo senso poetico e umano: esprimono l'indescrivibile, l'indicibile, l'ineffabile. Di questo poeta si può solo “parla[re] basso”.

“Danno e vergogna” hanno, come in tutta l'allegoria dantesca, al di là del senso spirituale, anche quel senso reale tutti i suoi contemporanei percepivano: Michelangelo non era capace di conformarsi alla sua stessa arte, loro, invece, si conformavano a tutto. All'epoca in cui Michelangelo era già molto vecchio, gli umanisti e gli antiumanisti, i letterati e i borghesi, non avevano più in mente velleità di opposizione, ma soltanto il pane quotidiano. Il classicismo degenerò in estetismo, del quale Agnolo Firenzuola (1493-1543) è il tipico rappresentante: maestro della lingua fiorentina, grande stilista e traduttore, senza alcuna serietà dell'anima, profondamente amorale senza immoralità, vendette la sua penna per vivere bene e finire nella malinconia; Fatini lo paragonò a Oscar Wilde⁴⁷.

Il teorico del conformismo borghese è Francesco Guicciardini (1483-1540). Diplomatico e amministratore, storiografo e politico, grande intellettuale, [393], pessimista; fiorentino e contemporaneo di Machiavelli, del quale sembra essere il compagno ed è, in tutto, l'antitesi. Come storiografo non si ispira a modelli antichi, censurando l'idolatria dei romani di Machiavelli; non

⁴³ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 151.

⁴⁴ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 102.

⁴⁵ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 38.

⁴⁶ N. d. t.: Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, 151, *A Vittoria Colonna*.

⁴⁷ G. FATINI, *Agnolo Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento*, Torino, 1932.

pretende di ricavare lezioni dalla storia, bensì di scrivere una storia esatta, scientifica. Guicciardini è veramente uno storiografo più autentico di Machiavelli: sa separare rigorosamente i fatti dalla teoria. Machiavelli fu un intellettuale che, non potendo agire, diede consigli; Guicciardini è un intellettuale che, pur agendo molto e con successo, riconosce l'inutilità dell'azione. Il suo pessimismo non è psicologico, ma già quasi religioso, quello di un cattolico, o piuttosto "cattolico ma ateo"⁴⁸ della Controriforma, che non ha fiducia nei poteri laici. Né Firenze né l'Italia lo preoccupano: sono oggetti della sua storiografia. Il suo tema è l'uomo isolato, l'individuo, ma non il grande individuo del Rinascimento, bensì il borghese che desidera vivere in pace. Da ciò l'antierismo dei suoi *Ricordi politici e civili* (1530) che irritò o patrioti italiani di tutti i tempi. Ma per il corso di più di tre secoli gli italiani furono veramente così. In fondo a questo conformismo esiste un programma politico; l'ideale di Guicciardini (nella misura in cui aveva degli ideali) non è l'Italia grande e forte di Machiavelli, ma una confederazione di piccoli stati pacifici nei quali si possa vivere. E' un programma più repubblicano del repubblicanesimo dottrinario di Machiavelli. Questi considerava ancora l'Italia come il centro della civiltà, e divenne l'indottrinatore politico del mondo; Guicciardini fu il dottrinario dell'"Italia piccola", della provincia che il classicismo, ebbro di grandezze romane, ignorava. Il borghese fiorentino, trasformato in mero oggetto della politica, comprende il popolo che fu sempre oggetto della politica. Nonostante il suo egoismo cinicamente confessato, Guicciardini fu un saggio e, in fondo, una persona per bene.

Dopo l'epoca di Guicciardini il classicismo politico non è più possibile. Il Concilio di Trento e la dominazione spagnola pongono fine radicalmente agli ideali del Rinascimento. La letteratura colta [394] si avvia verso il Barocco, civiltà pseudoaristocratica, pseudoreligiosa e pseudoerudita, civiltà internazionale nella quale, come in Italia, dominano gli spagnoli. La letteratura italiana perde l'egemonia in Europa. Rimane, tuttavia, un'altra letteratura italiana, quella del popolo.

Qui si trova il vero posto di Folengo; e presto si incontra un altro poeta maccheronico, il piemontese Giovan Giorgio Allione (1460/70 – dopo il 1521), che scrisse le sue farse popolari in parte in francese, in parte nel dialetto della sua regione di Asti, e in parte in una mistura maccheronica di piemontese e francese. Allione si inquadra nel movimento di una vasta letteratura rustica, umoristica, che accompagna giocosamente il classicismo e che ha costituito l'antitesi della letteratura pastorale, bucolica; letteratura contadina, composta, per la maggior parte, di farse e commedie, scritta da letterati sviati o da attori rustici che avevano ottenuto successo in città, di modo che non sempre è facile distinguere tra temperamento rustico e satira anticontadina; il *Baldus* di Folengo e l'*Orlandino* dell'Aretino costituiscono i poli di questa "piccola" letteratura⁴⁹.

⁴⁸ N. d. t.: L'espressione, riportata da Carpeaux in francese, cita Charles Maurras (1868-1952), «*Je suis athée, mais catholique*».

⁴⁹ L. STOPPATO, *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887.

Basta citare rapidamente il *Villanesco contrasto* di Bartolomeo Cavassico (ca. 1480 – 1555), le farse nel dialetto di Siena di Niccolò Campani (1478-1523), le farse veneziane di Andrea Calmo (1510/11 – 1571), che già imita il maggiore rappresentante della letteratura popolare, Angelo Beolco detto il Ruzante (1496? – 1542). Figlio illegittimo di [395] un aristocratico veneziano e di una contadina padovana, Ruzante visse tra due mondi, autore e attore di farse che sono versioni rustiche delle commedie plautine e che divertivano le persone colte con le grossolanità e le astuzie dei contadini; ma in Ruzante c'era qualcosa della malinconia del “paria” e, alle volte, sembra piuttosto divertire i contadini con la stupidità dei nobili. E' un'arte provinciale e estremamente semplice, con un fondo di tristezza popolare; ma ebbe ripercussioni in tutta Europa. Dagli stereotipi e dalle frasi fatte della comicità di Ruzante nacque il prodotto più autoctono, più italiano del teatro italiano: la farsa improvvisata, la “Commedia dell'arte”. E in seguito l'opera buffa. Ruzante è l'“anello mancante” tra Grazzini e Rossini, o, se si preferisce, tra Plauto e Pirandello. Ma lo stesso Ruzante rimase quasi dimenticato. Per secoli le difficoltà di comprensione del dialetto padovano, in parte già estinto, impedirono l'accesso diretto a Ruzante, che rimase nella storia della letteratura italiana come una curiosità. Oggi, divenuto oggetto di studi più accurati, viene riconosciuta la sua importanza, che non è soltanto storica: fu un drammaturgo autentico. Con lui, la letteratura italiana comincia a scendere dalle altezze dell'Olimpo classico per portarsi nei villaggi del Veneto, della Toscana e della Sicilia. Da allora esistono due letterature in Italia: quella sublime ed eloquente dei colti e quella comica e vivace del popolo. Nello stesso tempo, la letteratura che con Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Machiavelli aveva dominato il mondo, perdette il suo ruolo nel concerto diplomatico delle letterature europee. Cominciava l'epoca del Barocco ispanico.