

[397] Cap. III – Rinascimento internazionale.

La parola “*natio*”¹ indicava, nel Medioevo, un collegio universitario. Nelle grandi università medievali, centri di studio internazionali, i professori e gli studenti nativi dello stesso paese abitavano insieme nello stesso collegio, alla maniera dei *colleges* che ancora esistono a Oxford e Cambridge. Più tardi la parola *natio* ricompare nei concili della Chiesa, nei quali le università, come detentrici del sapere teologico, erano rappresentate accanto ai principi. Dalla collaborazione tra principi e dottori in teologia nacque il concetto di nazione politica all’interno della Chiesa universale. Il clero internazionale (o degli ordini) non prese parte a tale evoluzione, e neppure un’altra classe, internazionale quanto il clero: l’aristocrazia feudale. I cosiddetti “tipi” o “caratteri nazionali” (il francese, l’inglese, ecc.) si svilupparono già durante il Medioevo, ma come caratteristiche particolari delle classi inferiori, della borghesia e del popolo della campagna. Il “gran mondo” rimaneva uniforme e internazionale.

La relazione tra l’alleanza “principi-dottori” e il concetto di nazione si rivela per la prima volta nella popolarità del nazionalismo francese che appoggiava il re Filippo il Bello e i suoi *legistes*² contro papa Bonifacio VIII. Dalla *natio germanica* [398] dei concili nacque la nazione tedesca; l’alleanza tra i principi di Sassonia e i professori dell’università di Wittenberg creò anche la Chiesa nazionale, quella luterana. In Spagna, il concordato che diede ai re di Castiglia il potere sulla Chiesa del loro paese compì un’opera analoga, senza tuttavia compiere una separazione scismatica. In Inghilterra la supremazia ecclesiastica di Enrico VIII è il completamento della costituzione dello stato e della nazionalità. Le guerre di religione in Francia sono collegate alla formazione della nazione francese. In Italia il fantasma del nazionalismo romano degli umanisti, del quale Cola di Rienzo (1313-1384) fu il primo esempio, doveva sostituire la realtà nazionale, che era come schiacciata dal fatto che la Chiesa italiana era, allo stesso tempo, la Chiesa universale; ancora nel XVIII secolo gli italiani passavano per cosmopoliti privi di senso della nazionalità. La formazione definitiva della nazione tedesca, malgrado la Riforma ecclesiastica, fu ritardata per un altro motivo: il feudalesimo si era cristallizzato e perpetuato nella forma di numerosi piccoli stati sovrani. L’altro grande ostacolo alla formazione delle nazioni, al pari della Chiesa romana, è l’aristocrazia feudale. Dovunque, la cristallizzazione delle nazioni si compie mediante la sconfitta del feudalesimo da parte del potere assoluto dei re: in Inghilterra già alla fine del secolo XV, con la dinastia dei Tudor; in Francia soltanto con Richelieu e Luigi XIV. L’alleato dei re contro l’aristocrazia feudale è la borghesia urbana, interessata alla formazione di più grandi unità territoriali aventi la medesima giustizia e

¹ N. d. t.: In latino “nazione”.

² N. d. t.: Legisti, dottori in legge.

libere comunicazioni. Con la vittoria della borghesia, il secolo XIX diventerà il secolo del nazionalismo.

Il secolo XIV, al di fuori dell'Italia, è l'epoca della nascita delle nazioni moderne, Un movimento difficile contro l'ostilità delle due grandi classi del passato: l'aristocrazia feudale e il clero cattolico. Contro il concetto feudale di proprietà si adotta il concetto di proprietà del diritto romano. Contro l'internazionalismo latino del clero si adottano, nei culti protestanti, le lingue nazionali. Le vecchie classi rispondono con l'affermazione dell'ideale aristocratico del "cortegiano" e degli ideali latini dell'Umanesimo, e queste affermazioni rivelano la trasformazione profonda attraverso la quale aristocrazia e clero erano già passati. L'aristocratico del Rinascimento non è più il rude cavaliere medievale: è al contempo guerriero e diplomatico, con le qualità dell'uomo di mondo; più tardi, dopo la vittoria dell'assolutismo, sarà soltanto un cortigiano. Quando si ricorda dell'origine feudale dei suoi privilegi sociali, lo fa con una certa nostalgia romantica; nell'aristocratismo rinascimentale c'è qualcosa [399] di romantico e di fantastico, l'immaginazione di avventure e di isole felici, di evasione nei campi pastorali. Il "clero" del XVI secolo non è il clero della Chiesa; questo sta lottando per la propria esistenza contro gli eretici, oppure si è perso nelle raffinate fortezze della scolastica, nelle università, senza contatto col mondo. Del ruolo internazionale del clero ecclesiastico si appropria il clero laico della "chiesa" dell'Umanesimo, altra chiesa internazionale, legata a quella autentica dalla lingua. Gli umanisti, durante il Rinascimento, sono i sostituti letterari del clero cattolico. I fatti storici confermano questa tesi: dopo il Concilio di Trento l'Umanesimo internazionale entra in decadenza; il clero della Chiesa della Controriforma riassume il suo ruolo, e l'Umanesimo rinascimentale si trasforma in gesuitismo barocco; ancor oggi i gesuiti sono i sostenitori più tenaci dell'insegnamento umanistico.

Come conseguenza, la letteratura europea del Rinascimento è internazionale, umanista e aristocratica. Grazie all'internazionalismo, che si oppone alle forze nuove del nazionalismo in crescita, la letteratura del XVI secolo conserva una certa uniformità, della quale è sintomo il riconoscimento universale dei modelli italiani: il *Cortegiano* del Castiglione, la lirica petrarchesca, il romanzo alla maniera dell'*Amadigi* e dell'Ariosto, l'ecloga alla maniera del Sannazaro dominano il mondo; il fondamento filosofico di questa dominazione è la diffusione internazionale del platonismo, mentre soltanto più tardi risorgerà, come presagio della mentalità barocca, lo stoicismo. Gli aristocratici sono in gran parte gli autori e in gran parte i lettori di quella letteratura; in ogni caso, determinano il gusto internazionale. Gli agenti di quell'internazionalismo sono gli umanisti, che proseguono, con maggior forza che in Italia, una poderosa letteratura in lingua latina. Evidentemente ci sarà un'opposizione: residui della mentalità medievale in una letteratura popolare e l'inizio di una letteratura realista. Ma questa è già un'altra storia.

Il fatto che oggi il latino non sia, come nel XVI secolo, una lingua che tutte le persone colte padroneggiano non è responsabile del radicale oblio della letteratura neolatina³. Erasmo non fu dimenticato⁴. [400] Nella letteratura neolatina vi è un'evidente mancanza di originalità, e può essere chiamata "grande" solo per il gran numero di produzioni in tutti i generi e per il ruolo di agente e modello per le letterature nazionali. Ha un grande significato storico, ma richiede soltanto un rapido riassunto. La lirica petrarchesca è rappresentata, per quanto con metri diversi, dalle elegie erotiche dell'olandese Johannes Everaerts Secundus (1511-1536) e dalle poesie religiose del tedesco Petrus Lotichius (1528-1560). Due tradizioni latine ariostesche rappresentano il romanticismo della cavalleria, mentre le ecloghe latine costituivano quasi un dovere per i poeti. Le opere dell'olandese Georgius Macropedius (Joris van Lanckvelt, 1487-1558) sono ancora legate, in parte per i temi biblici, al moralismo delle *morality plays*; l'*Hecastus* è la versione latina dell'*Everyman*. Ma lo *Jephtah* (1554) e il *Baptistes* (1578) dello scozzese George Buchanan (1506-1582) è già a metà strada tra l'imitazione rinascimentale di Sofocle e l'imitazione barocca di Seneca. E i trattati di filosofia platonica sono quasi tutti in latino. Il ruolo di intermediario svolto da questa letteratura priva di originalità è molto grande.

Altro importante strumento di divulgazione della cultura umanistica è la traduzione, e in questa gli umanisti si rivelarono più originali che nella creazione di opere originali. Lo stesso concetto di traduzione è opera dell'Umanesimo. Né l'Antichità né il Medioevo conobbero traduzioni; le opere medievali a cui diamo questo nome sono versioni libere, anche liberissime, adattamenti più o meno inaccurati e plagii. Al lettore medievale non importava nulla dell'origine e della struttura formale di un'opera straniera; desiderava soltanto conoscerne il contenuto. Solo l'Umanesimo produsse la consapevolezza del rapporto tra forma e contenuto, dell'importanza di tradurre sia la lettera che lo spirito dell'originale, dell'eventuale necessità di ricostruire un testo corrotto, nonché della proprietà letteraria. Sono questi gli elementi che costituiscono il concetto di traduzione in senso filosofico; la mentalità estetica del Rinascimento vi aggiunse la volontà di trasformare la traduzione, più o meno letterale, in un'opera d'arte della nuova lingua.

Gli umanisti italiani ne diedero i primi esempi. Alcune delle loro traduzioni (l'*Asino d'oro* di Apuleio tradotto da Firenzuola, le *Metamorfosi* di Ovidio tradotte da Andrea dell'Anguillara, l'*Eneide* tradotta da Annibale Caro) fanno parte dei classici della lingua italiana. Anche tra gli spagnoli, forse meno capaci di assimilare valori [401] estranei, si incontra un classico della traduzione: Diego López de Cortegana, allegro canonico di Siviglia, che tradusse il romanzo

³ F. A. WRIGHT e T. A. SINCLAIR, *A History of Later Latin Literature to the End of the Seventeenth Century*, London, 1932; P. VAN TIEGHEM, *La littérature latine de la Renaissance*, Paris, 1944.

⁴ N. d. t.: Per Erasmo da Rotterdam si veda 4.4, pp. 488 ss.

divertente e licenzioso di Apuleio. Ma fu soprattutto in Francia e in Inghilterra che l'arte della traduzione contribuì decisamente all'evoluzione della lingua letteraria.

Il traduttori francesi⁵ appartengono in gran parte al circolo della "Pléiade": Lazare Baïf, che tradusse l'*Elettra* di Sofocle (1537), suo fratello Jean-Antoine Baïf, traduttore dell'*Antigone*, Remi Belleau, traduttore delle odi anacreontiche (1556) e l'umanista Étienne Dolet, che tradusse le lettere e le *Tusculanae* di Cicerone (1543). Il maestro è però Jacques Amyot (1513-1593) vescovo di Auxerre e grecista erudito, traduttore di Eliodoro e di Longo e soprattutto delle opere di Plutarco. La lingua di Amyot ha la grazia del francese arcaico: la prima impressione ricorda Joinville. Ma lo stile è perfettamente classico, e si eleva senza retorica alla sublimità degli argomenti. Il Plutarco di Amyot è, dal punto di vista storico, una delle opere più importanti della lingua francese, che esercitò una profonda influenza sull'idea che il XVIII secolo francese si formò dell'Antichità; e nello stesso secolo ispirò l'eroismo "plutarchico" a coloro che non sapevano leggere gli originali greci, come Vauvenargues, Rousseau e Napoleone, e fuori dalla Francia ad Alfieri e Schiller. Ma la maggior gloria di Amyot è l'influenza che ebbe nell'Inghilterra della sua epoca.

Le cosiddette "Tudor Translations"⁶ non diedero sempre risultati molto buoni in versi. Ma con esse nacque la prosa inglese. Ancor oggi si menziona con venerazione il nome del maestro Philemon Holland, traduttore di Livio (1600), di Svetonio (1609) e delle opere morali di Plutarco (1603) [402]. Si ricordano il Tucidide di Thomas Nichols (1550) e le opere morali di Seneca tradotte magistralmente dal drammaturgo Thomas Lodge (1614); il Rinascimento inglese giunge, come mostrano le date, un po' in ritardo, e già coesiste con lo stile barocco. La maggior parte delle opere menzionate non fu tradotta direttamente dal greco o dal latino, ma mediante traduzioni italiane e francesi. Ciò che in tal modo si perse in esattezza filologica si guadagnò in termini di modernità dell'espressione, rinnovando così la prosa inglese. Una di queste traduzioni indirette, tramite Amyot, è il Plutarco di sir Thomas North (1535 – ca. 1604); ma è un'opera interamente nuova, in stile eroico come quello di un romanzo cavalleresco, e di una vivacità quasi drammatica, pur mantenendo sempre la dignità greco-romana. Shakespeare trovò in North gli intrecci di *Coriolano*, *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*, inserendo nei suoi drammi intere frasi del traduttore; e pare la prosa dello stesso Shakespeare, cosa che dispensa dagli elogi. Il North della poesia è il drammaturgo elisabettiano George Chapman (1550-1634)⁷, il traduttore di Omero. La sua traduzione non è letterale, né rende lo spirito dell'originale; Chapman era un poeta romantico, dalla splendida vitalità e dal linguaggio musicale. Il suo Omero è un poema che sta tra Shakespeare,

⁵ F. HENNEBERT, *Histoire des traducteurs français d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et XVIIe siècles*, Gant, 1853.

⁶ F. SCHOELL, *Étude sur l'humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance*, Paris, 1926; J. M. COHEN, *English Translators and Translations*, London, 1962.

⁷ N. d. t.: Per Chapman cfr. 5.4, p. 740.

Beaumont e Fletcher, o meglio tra Marlowe e Webster, un immenso palazzo o giardino incantato della lingua inglese; Keats, che volle riconoscere in Chapman il suo stesso sogno poetico, confessò in un sonetto famoso (ed è la confessione dell'anima romantica dell'Inghilterra):

[403] *Oft one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne:
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold [...]*⁸.

Le traduzioni produssero l'ideale letterario dell'epoca; l'ideale umano fu creato dal *Cortegiano* di Castiglione, uno dei libri più tradotti e più letti di tutti i tempi. L'opera fu pubblicata nel 1528; nel 1534 era già stata tradotta in spagnolo da Boscán, nel 1537 in francese da Jacques Colin, nel 1561 in inglese da Thomas Hoby, nel 1566 in polacco da Lukas Gornicki. I più nobili poeti dell'epoca (lo spagnolo Garcilaso de la Vega, l'inglese sir Philip Sidney) sono incarnazioni perfette del "cortegiano" ideale. L'idealizzazione del cavaliere non progredì senza incontrare ostacoli in altri ideali o tipi ideali: Blaise de Monluc (1502-1577) rappresenta il cavaliere cristiano, valoroso e pio, uno di coloro di cui Dio si serve nelle *Gesta Dei per Francos*⁹; e il suo opposto Brantôme (Pierre de Bourdeille, detto B., 1540-1614) rappresenta il gaudente epicureo, di una grossolanità in parte ancora medievale e in parte già barocca. L'ideale del "cortegiano" non poteva essere mantenuto senza esagerarlo fino all'estremo, trasformando il cavaliere diplomatico e umanista in duellatore, parlatore e "bello spirito" arguto; questa trasformazione è opera dello spagnolo Antonio Guevara (ca. 1480-1545)¹⁰, che stabilisce, in pieno Rinascimento, un ideale barocco; la conseguenza sarà un Barocco letterario prima ancora dello stesso Barocco: è l'"eufuismo".

L'eufuismo inglese del secolo XVI e i suoi paralleli barocchi (il marinismo e il gongorismo) sono preparati dalle metafore ricercate e dalle antitesi affettate del petrarchismo; e il petrarchismo è lo stile in cui [404] il "cortegiano" esprime i moti della propria anima, in particolare quelli erotici, ammettendo, come espressione sussidiaria, il bucolismo. Fu anzitutto attraverso il petrarchismo che la letteratura italiana esercitò, nel secolo XVI, l'egemonia su tutte le letterature d'Europa¹¹.

Una delle fonti di diffusione del petrarchismo italiano fu Napoli, la capitale italiana che era da tempo sotto il dominio spagnolo. Esistevano stretti rapporti tra Napoli e Barcellona, dove si era

⁸ N. d. t.: John KEATS, *On Fisrt Looking into Chapman.s Homer* (Guardando per la prima volta l'Omero di Chapman): «E spesso d'una grande terra mi fu narrato / governata dal pensieroso Omero; / ma non ne avevo mai respirato il puro sereno, / sin quando Chapman udii parlare, audace e potente» (trad. it. Mondadori 1996, rist. 2010).

⁹ N. d. t.: Cfr. 2.2, p. 186.

¹⁰ N. d. t.: Per Guevara v. p. 449.

¹¹ A. MEOZZI, *Il petrarchismo europeo nel secolo XVI*, Pisa, 1934.

formato Ausias March, il primo grande petrarchista al di fuori dell'Italia, che nel secolo XV era ancora una figura isolata. March non smise di esercitare un'influenza su Juan Boscán (1492-1542), che fu definitivamente convertito in poeta petrarchista dal latinista italiano Andrea Navagero, ambasciatore di Venezia in Spagna, e dal suo amico Baldassarre Castiglione. Boscán non fu un gran poeta; gli si attribuisce il livello del Bembo, per quanto alcuni dei suoi sonetti rivelino una certa freschezza nazionale. In ogni caso, Boscán realizzò due opere eccellenti e un capolavoro. La prima è la traduzione castigliana del *Cortegiano*; la seconda è l'introduzione dei metri italiani nella poesia spagnola: l'endecasillabo, il sonetto, la canzone petrarchesca, l'ecloga dialogata. La terza opera, il capolavoro, è il suo discepolo Garcilaso.

Garcilaso de la Vega (ca. 1503 - 1536) è, in un certo senso, il maggior poeta di lingua spagnola, perché nessun altro fu così esclusivamente poeta. [405] Ma questo non va inteso nel senso della poesia pura, separata dalla vita; al contrario, Garcilaso trasformò in poema la sua vita intera: gli studi classici e le contemplazioni platoniche, la vita di soldato, l'esilio sulle rive del Danubio, e addirittura la sua morte sul campo di battaglia. E' un "uomo universale" in senso rinascimentale, l'incarnazione spagnola del "cortegiano". Ma l'unico tema della sua poesia è l'amore, soltanto modificato, a volte, dal tono pastorale nelle ecloghe, che sono le sue poesie più elaborate. Garcilaso però non idealizza la realtà, e le metafore e le antitesi petrarchesche sono tanto poco affettate e artificiali quanto le reminiscenze di Virgilio e Sannazaro nelle sue ecloghe. Garcilaso non trasfigura le sue dame in ninfe: le sue dame sono ninfe; Garcilaso non si immagina cavaliere: è un cavaliere. Vive soltanto in quel mondo poetico; e dell'altro mondo, o della nostra povera realtà, entra nella poesia di Garcilaso soltanto un'ombra, una malinconia leggera e serena. Per noi, uomini moderni, manca in Garcilaso il sentimento della natura: i suoi fiumi, prati e boschi sono decorazioni da teatro, senza vita propria. Questo accade perché Garcilaso, contrariamente a tutta la poesia romantica, non si identifica con la natura: essa non gli mostra l'ambiente della sua anima, è piuttosto una decorazione divina dalla quale il poeta deduce il mondo delle idee eterne. Da ciò proviene la nostra impressione di fiumi e prati stilizzati: «*el sitio umbroso, el manso viento, el suave olor de aquel florido suelo*»¹² sono presagi della beatitudine eterna tra le idee platoniche di tutti i luoghi, tutti i venti e tutti i suoli fioriti. Garcilaso, senza mai avere scritto un verso di contenuto filosofico, è un poeta filosofico: il poeta del platonismo. Non cessa di essere un realista spagnolo. Il Tejo, nella sua poesia, è il Tejo, e il Danubio è il Danubio. Ma la musica, l'armonia straordinaria del suo verso aristocratico trasforma tutto in un paesaggio divino, anche il fiume dell'esilio:

Danubio, rio divino,

¹² N. d. t.: Garcilaso DE LA VEGA, *Égloga III*, 10: «il luogo ombroso, il mite vento, l'odore soave di quel suolo fiorito».

[406] *que por fieras naciones
vas com tus claras ondas discurriendo*¹³.

L'aristocratico del Rinascimento è di casa in qualunque parte del mondo, e il mistico platonico del Rinascimento sta nel cielo delle idee, in qualunque parte del mondo si trovi. Tutta la vita di Garcilaso è poesia, e la sua poesia era la realtà quotidiana della sua vita. Aveva detto alla sua amata:

*Por vos nació, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero*¹⁴,

e i versi paiono scritti come se il poeta avesse già mantenuto la promessa. La morte non ispira tristezza all'innamorato:

*Contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse, y siempre pueda verte*¹⁵,

perché l'identificazione tra la dama e la bellezza divina, artificio del petrarchismo platonizzante, è in Garcilaso la cosa più naturale del mondo. Il suo amore è l'unico tema della sua poesia, e la sua poesia è l'unico contenuto del suo mondo divino, sinfonia celeste nella quale la morte sul campo di battaglia perde ogni terrore. Nessun poeta dà come Garcilaso l'impressione dell'intemporalità, dell'immortalità.

Non è il caso di menzionare gli altri petrarchisti spagnoli accanto a Garcilaso. Nella medesima generazione, soltanto Aldana è degno di stare in sua compagnia, e in seguito soltanto Fray Luis de León sarà superiore, il più grande di tutti; ma questi due, poeti dell'amore divino, appartengono a un altro mondo, il mondo dell'umanesimo cristiano, che Garcilaso, poeta senz'altra religione che non fosse l'amore per la sua dama, ignorava. L'autentico successore di Garcilaso è Fernando Herrera; in lui la stilizzazione garcilasiana si trasforma in retorica sublime: è l'inizio del Barocco.

¹³ N. d. t.: Garcilaso DE LA VEGA, *Canción III*: «Danubio, fiume divino / che attraverso fiere nazioni / vai scorrendo con le tue chiare onde».

¹⁴ N. d. t.: . d. t.: Garcilaso DE LA VEGA, *Soneto V*: «Per voi sono nato, per voi ho la vita, / per voi dovrò morire e per voi muoio».

¹⁵ N. d. t.: Garcilaso DE LA VEGA, *Égloga I*, 29: «Con te, mano nella mano, / cerchiamo un'altra pianura, / cerchiamo altri monti e altri fiumi, / altre valli fiorite e ombrose, / dove io riposi e sempre possa vederti».

Tuttavia nella poesia di Garcilaso, accanto all'elemento barocco, c'è un altro fattore e un'altra possibilità: la malinconia della realtà. Il [407] poeta di questa malinconia è Francisco de la Torre (ca. 1535 – ca. 1594), poeta misterioso di cui non sappiamo quasi nulla. E misteriosa è anche la sua poesia, poesia della notte: *Clara y amiga noche* (Chiara amica notte) e *Noche que en tu amoroso y dulce olvido* (Notte che nel tuo amoroso e dolce oblio). Francisco de la Torre scrive con grande perfezione; è un classicista, anche per l'abitudine di riempire le sue poesie di reminiscenze estranee, di Orazio, Virgilio e soprattutto del Tasso. Con tutto ciò, il paesaggio delle sue ecloghe è inconfondibilmente spagnolo, e nell'atmosfera vi è una certa freschezza più rustica che in Garcilaso; in tutto il petrarchismo (tranne in quello italiano) si manifesta la tendenza a tornare all'ispirazione nazionale. Il ruolo di Francisco de la Torre nella poesia spagnola è, tuttavia, differente: Quevedo pubblicò, nel 1631, le opere di questo poeta dimenticato per lanciare una sfida al gongorismo barocco. In questo modo Francisco de la Torre venne a trovarsi, paradossalmente, nelle file della reazione classicista che in Spagna, come in tutta l'Europa, accompagnò e interruppe l'evoluzione della poesia barocca.

Il promotore del petrarchismo portoghese, Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), è parente di Garcilaso de la Vega, ma non possiede il suo genio. Il ruolo di Sá de Miranda fu quello di Boscán, e la sua stessa poesia italianizzante è pesante e priva di grazia. Ma Sá de Miranda era un uomo, e perfino un grand'uomo. Con dolorosa preoccupazione questo patriota vide la corruzione morale del Portogallo generata dal potere e della ricchezze delle Indie, e nelle sue "lettere" poetiche trasformò l'*epistula*, forma in versi della saggezza serena di Orazio, in un contenitore di gravi avvertimenti e ammonizioni, perfino allo stesso re. Il sentimento è sincero, e a volte l'ispirazione è autenticamente poetica. In Camões¹⁶ il medesimo tono patriottico si coglie nell'epopea; la posizione di Camões, poeta lirico altrettanto grande e forse il maggiore di tutti i petrarchisti [408] del secolo, è tuttavia superiore, e, in questo senso, al di fuori della corrente petrarchesca. Il "tono nazionale", non in senso patriottico ma in quello del sentimento della natura, è rappresentato da Diogo Bernardes (ca. 1530 – ca. 1600), del quale non si può dire cosa migliore di questa: diverse sue poesie furono prese per opere di Camões. Per finire, il più originale dei petrarchisti portoghesi è il fratello di Diogo Bernardes, Frate Agostinho da Cruz (1540-1619), che lasciò il mondo per dedicarsi alla purificazione della propria anima. Tra gli innumerevoli poeti rinascimentali che mettono in versi il tema oraziano del ritiro nella vita pacifica della campagna, Frate Agostinho è forse l'unico che realizzò la soluzione poetica: si fece eremita. In lui c'è qualcosa del sentimento della natura dei francescani, ma nulla dell'allegria celeste del Santo di Assisi. La *saudade*¹⁷ portoghese si manifesta in questo frate come una grave malinconia, come un pentimento perpetuo per la vita passata; e il

¹⁶ N. d. t.: Per Camões v. p. 432.

¹⁷ N. d. t.: Nostalgia.

poeta dispererebbe, se la luce mistica dell'altro mondo non gli apparisse nella preghiera. Frate Agostinho da Cruz non possiede la profondità dei mistici spagnoli, ma è l'unico poeta del petrarchismo internazionale che assomigli ai poeti religiosi del petrarchismo italiano.

La porta di ingresso del petrarchismo in Francia è la città di Lione, importante centro del commercio con l'Italia; dal petrarchismo platonizzante deriva l'arte di Scève e di Louise Labbé. Ma la "scuola di Lione" e la poesia rinascimentale francese non sono la stessa cosa; al contrario, i rapporti della *Pléiade* con i poeti di Lione non sono molto intensi, e l'origine del petrarchismo francese, sebbene non costituisca un problema difficile, è abbastanza complicata¹⁸.

Col termine "*Pléiade*", che ricorda i sette famosi poeti alessandrini [del III sec. a. C.], si indicano alcuni allievi del collegio di Coqueret: Ronsard, Baïf, Belleau, Du Bellay, Jodelle e Pontus de Tyard; il settimo del gruppo è il loro professore di greco, Jean Daurat. Ciò equivale a dire che la prima ispirazione è venuta dagli studi classici¹⁹. Il titolo dell'opera del famoso grecista Guillaume Budé (1467-1540) [409] ne rappresenta il programma: *De studio litterarum recte ac commode instituendo* (Sulla fondazione corretta e appropriata dello studio delle lettere, 1527). Tale programma fu messo in atto da grecisti e latinisti come lo stesso Budé, Etienne Dolet, traduttore di Platone, i lessicologi Robert e Henri Estienne; infine venne fondato il Collège de France. Le influenze italiane vennero in seguito, tramite i numerosi artisti italiani che lavoravano in Francia, le missioni diplomatiche e il cosiddetto *tour de chevalier*²⁰: la cultura di un cavaliere non era considerata completa senza un viaggio in Italia. Se l'influenza italiana arrivò soltanto "dopo", essa non fu meno intensa che altrove, e non si manifestò soltanto nell'adozione del sonetto e della filosofia "platonica" dell'amore; nei poeti della *Pléiade*, come del resto in tutti i petrarchisti europei, molto di ciò che appare originale è la traduzione o l'adattamento di poesie italiane dell'epoca; un Philippe Desportes, così come un Francisco de la Torre, sono prima traduttori che poeti originali. Con tutto ciò, l'atmosfera è differente; e in effetti esiste una terza fonte della poesia rinascimentale francese, una fonte nazionale, senza la quale la *Pléiade* sarebbe rimasta ciò che fu la "scuola di Lione": una pianta esotica. Il "poeta nazionale", vale a dire di temperamento "gallico", dell'epoca è Marot. Ma non sembra meno importante il poeta belga Jean Le Maire de Belges, che si dice discepolo dei poeti borgognoni del XV secolo; e Ronsard compì, nel 1538, un viaggio nelle Fiandre, da cui ricevette importanti suggestioni²¹. Queste sono le tre radici (l'Umanesimo,

¹⁸ I. VIANEY, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, 2 voll., Paris, 1906/1907; H. CHAMARD, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, 1920.

¹⁹ J. PLATTARD, *La Renaissance des Lettres en France*, 2^a ed., Paris, 1931.

²⁰ N. d. t.: Anche noto come *grand tour*, il viaggio formativo in Europa (e in particolare in Italia) dei giovani membri dell'aristocrazia.

²¹ P. LAUMONIER, in "*Revue de la Renaissance*", I, 1901.

l'italianismo e la poesia borgognona *flamboyante*) della poesia francese del XVI secolo, e in particolare della *Pléiade*²².

Maurice Scève (ca. 1505 – ca. 1569) è il grande poeta della “scuola di Lione”. È un poeta erudito, e ha un po’ l’ambizione di Lucrezio: raccogliere in un grande poema didascalico [410] l’erudizione filosofica della sua epoca. Il *Microcosme* (1562) è l’abbozzo di tale poema, che non fu scritto: un sogno di Adamo rappresenta i sentimenti cosmici dell’umanità intera. Il misticismo semiscientifico di questa filosofia, il neoplatonismo del «*le désir, image de la chose*»²³, l’impiego dei simboli del Macrocosmo e del Microcosmo ricordano immediatamente Pico della Mirandola. Ma la filosofia di Scève, che è un poeta, non si incontra nelle sue teorie, bensì nel simbolismo dei suoi versi. E il tema di questo simbolismo non è il Macrocosmo, ma un Microcosmo: la Donna. Le 449 strofe di dieci versi decasillabi della *Délie* (1544) furono definite “la più grande meditazione poetica in lingua francese”; in ogni caso, è la più grande dichiarazione d’amore che si stata fatta a una donna.

«*Tu es le corps, Dame, et je suis ton ombre...*»²⁴ sembrerebbe una galanteria elegante, quando il lettore non sappia che il “corpo” è un’idea eterna e l’“ombra” il riflesso terreno. “Signora” è il simbolo della nostra partecipazione al regno della verità, e l’amore,

*le souvenir, âme de ma pensée*²⁵,

è il ricordo del mondo ideale, l’“anamnesi” platonica. Questo “amore cosmico” ci sembra il vertice dell’esagerazione petrarchesca, e il continuo intervento di espressioni filosofiche in quella dichiarazione d’amore suggerisce perfino l’impressione che la “Signora” sia un fantasma, una mera allegoria. Così non è. La “Signora” era una donna in carne e ossa; il suo amante rivela a volte sentimenti molto sensuali, e altre volte confessa: «*Ma face, angoissee a quiconques la voit*»²⁶. La fragilità della sua “condizione umana”, che il platonico certamente percepiva con amarezza, gli ispira espressioni di profonda malinconia:

Ô ans, ô mois, semaines, jours et heures,

O intervalle, ô minute, ô moment²⁷,

²² H. GUY, *Histoire de la poésie française au XVIe siècle*, 2 voll., Paris, 1910/-926; P. DE NOLHAC, *Tableau de la poésie française au XVIe siècle*, Paris, 1924; Th. MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, Paris, 1939; H. CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, 4 voll., Paris, 1939-1940.

²³ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Délie, objet de plus haute vertu*, XLVI: «il desiderio, immagine della cosa».

²⁴ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Délie*, CCCLXXVI: «Tu sei il corpo. o Signora, e io sono la tua ombra».

²⁵ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Délie*, CXLIII: «il ricordo, anima del mio pensiero».

²⁶ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Délie*, XLV: «Il mio viso angoscia chiunque lo veda».

²⁷ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Délie*, CXIV: «Oh anni, oh mesi, settimane giorni e ore, / Oh intervalli, ho minuti, oh momenti».

versi che danno testimonianza della sua capacità di trasformare termini “scientifici” in musica verbale; talvolta il discepolo di Ficino e Pico della Mirandola supera il misticismo degli umanisti italiani. Non sempre Scève ci riuscì: la sua lingua è dura, la sua sintassi complicatissima, gran parte della sua poesia è ermetica, forse involontariamente. Nella misura in cui l’ermetismo di Scève non fu il risultato accessorio della meditazione profonda, esso fu il contributo del poeta alla dura realtà del mondo e della lingua; e quando diede al [411] verso «*Humanité brutale, sottè et lourde*»²⁸ la rima “*sourde*”²⁹, non poté prevedere che la posterità sarebbe stata sorda alla sua poesia. Neppure i simbolisti³⁰ della “*fin du siècle*” diedero molta importanza a Scève, considerato sempre come mero precursore della *Pléiade*. Alla fine, le generazioni attuali scoprirono che Scève fu un precursore del “modernismo” e del surrealismo, il poeta più filosofico della lingua francese, messaggero di un amore dantesco e di una malinconia cosmica alla maniera di Lucrezio. In effetti, Scève è un poeta profondo, e nei suoi momenti migliori sa trasformare in musica pura una filosofia dialettica che pare molto moderna:

*Musique, accent des cieux, plaisante symphonie,
par contraires aspects formant son harmonie*³¹.

Scève, come pure Villon, al quale assomiglia così poco, fu vittima della critica classicista; ma come Villon non abbisogna di giustificazioni storiche. La grandezza di Villon non consiste nell’essere stato, nel XV secolo, il precursore cronologico della poesia rinascimentale, con la quale non ha nulla in comune: egli è, nel XV secolo, il precursore del poeta moderno, di Apollinaire. Allo stesso modo, Scève non è il precursore della *Pléiade*, bensì di Mallarmé e Valéry.

Il giusto omaggio che la posterità rifiutò a Scève lo ricevette una di quelle dame lionesi tra le quali si poteva incontrare il modello carnale di Délie: Luoise Labbé (ca. 1524 - 1566). I suoi ventitre sonetti erotici sono tra i più famosi della letteratura universale, testimonianza di una «*étrange et forte passion*»³². Le antitesi petrarchesche («*Je vis, je meurs; je me brusle et me noye...*»³³) e le altezze mistiche del linguaggio non ci possono trarre in inganno: quell’amore non è platonico:

²⁸ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Arion*, v. 39: «Umanità brutale, sciocca e zotica».

²⁹ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Arion*, v. 40: «*Qu’ignorer veult la mort nous estre sourde*» (Che vuole ignorare che la morte è sorda nei nostri riguardi).

³⁰ N.d. t.: Nell’originale portoghese «*simbolos*», ma probabile errore per “*simbolistas*”, soprattutto in relazione all’espressione “*fin du siècle*”, con cui si indicano la fine dell’Ottocento e i movimenti artistici e letterari di quel periodo (tra cui il simbolismo).

³¹ N. d. t.: Maurice SCÈVE, *Microcosme* (1560), Livre Second: «Musica, voce dei cieli, amena sinfonia, / che per aspetti contrari forma la sua armonia».

³² N. d. t.: Louise LABBÉ, *Sonnets*, XXIV: «strana e forte passione».

³³ N. d. t.: Louise LABBÉ, *Sonnets*, VIII: «Io vivo, io muoio; io ardo e annego».

*O beaux yeux bruns, ô regards détournés,
O chauds soupirs, ô larmes épandués,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisants vainement retournés!*³⁴

[412] Louise Labbé è una grande artista dell'elegia erotica. E' possibile paragonarla a Properzio, ma non a Catullo, né a Gaspara Stampa. Non era un'aristocratica sventurata perché si era concessa a un amante indegno: era una ricca borghese, una "dama". Né era una precorritrice della *Pléiade*, bensì del classicismo, di Racine.

Il "precursore nazionale" della *Pléiade* fu Clément Marot (1496-1544). Fu un poligrafo poetico, che scrisse innumerevoli poesie d'occasione, vale a dire per tutte le occasioni della sua vita agitata. Marot scrisse poemi semimedievali, nello stile del *Roman de la Rose*, e poesie italianizzanti, favole allegre, epigrammi e salmi (era protestante), e ballate e rondò nello stile di Villon, del quale editò l'opera senza nulla ereditare del suo genio. Ha una grazia gallica e il talento di narrare in versi. Il problema, nel suo caso, consiste nel verificare perché i manuali e le antologie della letteratura francese concedano tanto spazio a questo simpatico verseggiatore: si tratta di un'eredità della critica classicista, che considerò poesia l'*esprit*³⁵ messo in versi e in rima. La posizione occupata da Marot appartiene ancor più a Le Maire de Belges, poeta belga di lingua francese.

Jean Le Maire de Belges (ca. 1473 - 1524) assomiglia un poco a Marot, ma, al di là del fatto che italianizzi più assiduamente (è un precursore autentico della *Pléiade*) possiede più colore, vita e passione. Ha pure altri modelli: non fa riferimento a Villon, ma a Chastellain e a Molinet, i *grands rhétoriciens*³⁶ della Borgogna. Questo gruppo di poeti³⁷ è formato dagli ultimi rappresentanti del Gotico *flamboyant* borgognone, che sono tra i più caratteristici. Georges Chastellain (1403-1475) sembra fornire l'emblema dell'epoca quando celebra lo splendore del duca Filippo di Borgogna:

[413] *D'or et d'azur, qui de lys reflamboyé*³⁸.

Michault Taillevent (c. 1410-1458) esprime la malinconia macabra del *flamboyant*: «*Temps perdu n'est à recouvrer*»³⁹, e Jean Molinet (1435-1507) è un acrobata delle parole, un "giocoliere" di

³⁴ N. d. t.: Louise LABBÉ, *Sonnets*, I, «Oh begli occhi bruni, o sguardi distolti, / Oh caldi sospiri, o lacrime sparse, / O nere notti vanamente attese, / Oh giorni lucenti invano ritornati!».

³⁵ N. d. t.: Termine francese che si traduce come "spirito" nel senso di "arguzia", "finezza", ecc.

³⁶ N. d. t.: Con l'espressione *grands rhétoriciens* (grandi retori) viene indicato un gruppo di poeti, storici e oratori attivi in Francia (in particolare in Borgogna) tra la seconda metà del XV e la prima metà del XVI secolo, caratterizzati da una tecnica compositiva virtuosistica e artificiosa.

³⁷ H. GUY, *Histoire de la poésie française au XVIe siècle*, vol. I: *L'école des rhétoriciens*, Paris, 1910; P. CHAMPION: *Histoire poétique du XVe siècle*, 2 voll., Paris, 1923.

³⁸ Georges CHASTELLAIN, *Le Lyon bandé*: «d'oro e d'azzurro, che fiammeggia di gigli».

antitesi e metafore, già quasi barocche; esistono relazioni sotterranee tra il Barocco e il Gotico *flamboyant*. Le Maire de Belges, che non era un gran poeta ma era un poeta molto vivo, e che si riferisce a Molinet come al suo maestro, esercitò una certa influenza su Ronsard. E se la critica domandasse qual è l'elemento stilistico che distingue il petrarchismo della *Pléiade* da tutti gli altri petrarchismi contemporanei, la risposta sarebbe: quella vivacità verbale e quel colore *flamboyant* che ha ricevuto dalla Borgogna.

Pierre Ronsard (1524-1585) è il nome più grande della *Pléiade*, e malgrado tutte le obiezioni che continuamente sorgono, uno dei grandi poeti della letteratura universale. A prima vista somiglia a una mescolanza di Petrarca e di Anacreonte, poeti di amori e paesaggi artificiali, di un epicureismo erudito senza molta vita; e quando aspira alla sublimità di Pindaro è per ergersi a poeta ufficiale della Francia. Colui che è il più intenzionale tra i poeti riesce sempre a scoprire il luogo comune, erotico o patriottico, già scoperto. La colpa dell'equivoco è nelle antologie, che includono inconsapevolmente i versi più logori del poeta: «*Comme on voit sur la branche...*»⁴⁰ e «*Mignonne, allons [414] voir*»⁴¹, seguiti da un brano mutilo di uno dei *Discours* poetici. E' necessario leggere Ronsard per intero, anche se ciò può costituire un lavoro forzato.

L'amore di Ronsard non è fittizio né insincero. «*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...*»⁴² è e continua a essere una delle più belle poesie d'amore che esistano, e le antologie sopprimono proprio quei momenti nei quali il temperamento vince l'erudizione: gli

... amans, qui librement

Pratiquent folastrement

*Dans le draps cent mignardises*⁴³

e il «*relief de porphyre, ouvrage de Phidie*»⁴⁴, le «*tetins*» trasformate in «*deux boules marbrines*»⁴⁵.

Ronsard sa mantenere la giusta misura; la sua poesia è quella dei

...légers Démons qui tenez de la terre

*Et du haut ciel justement le milieu...*⁴⁶

³⁹ Michault TAILLEVENT, *Le Passe-Temps*: «Il tempo perduto non si recupera».

⁴⁰ Pierre RONSARD, *Sur la mort de Marie* (1578), parte II, sonetto III: «quando si vede sul ramo [nel mese di maggio la rosa]»

⁴¹ Pierre RONSARD, *Odes* (1550) «Mignonne, andiamo a vedere...».

⁴² Pierre RONSARD, *Sonnets pour Hélène* (1578) livre II, sonnet XLIII: «Quando sarete ben vecchia, di sera, al lume di candela...».

⁴³ Pierre RONSARD, *Odes*, XXIX: «amanti che liberamente / si scambiano follemente / tra le lenzuola cento moine».

⁴⁴ Pierre RONSARD, *Sonnets pour Hélène*, livre I, sonnet LXI: «scultura di porfido, opera di Fidìa».

⁴⁵ *Ibidem*: «seni» trasformati in «due bocce marmoree».

e in questo senso è un classico autentico. Ma non è un mero classicista, perché sente la freschezza di un nuovo mondo che la poesia gli ha fatto scoprire:

*Ciel, air et vents, plains et monts découverts*⁴⁷.

Ronsard scoprì ciò che un poeta maggiore (il parigino Villon) ignorava: il paesaggio francese. E se popolò la Touraine di ninfe e fauni che i comuni mortali non riescono a vedervi, avrebbe potuto rispondere con le parole del pittore Corot a quanti gli rimproveravano lo scarso realismo dei suoi paesaggi: «Non avete visto le ninfe? Io sì».

Il grande e sincero dolore della vita di Ronsard fu la devastazione di quel paesaggio causata dalle guerre di religione. Per questo, il poeta erudito e che godeva la vita intervenne in politica, a fianco dei cattolici, ma con un patriottismo imparziale ed elevato, censurando i prelati («*ôtez l'ambition, la richesse excessive; / Arrachez de vos coeurs la jeunesse lascive...*»⁴⁸) e censurando altresì i protestanti («*ô âmes peu hardies!*»⁴⁹, «*Entre vous, aujourd'hui, ne règne que discord*»⁵⁰) e rivolgendosi con la massima franchezza a Caterina de Medici e al re Carlo IX («*Sire, ce n'est pas tout que d'être roi de France, / Il faut que la vertu honore votre enfance*»⁵¹). La descrizione delle miserie della Francia devastata raggiunge la forza di Giovenale, come nel potente *discours* che inizia con i versi «*O Ciel! ô mer! ô [415] terre! ô Dieu, père commun*»⁵², nel quale la guerra civile si trasforma in terribile battaglia di corpi e spiriti, autentica “psicomachia” tra le nuvole. L'immagine della Francia ronsardiana è di un'attualità tremenda, europea.

*Si natura negat, facit indignatio versum*⁵³. Nell'epopea patriottica *La Franciade* (1572) la “natura” negò per davvero. Forse Ronsard non era fatto per questo; era un poeta “particolare”, intimo. Negli ultimi anni lo preoccupava soltanto in suo destino di creatura mortale; e ancora una volta il classico trovò la giusta misura tra la fede del cristiano e la disperazione dell'epicureo in una malinconia suggestiva. La morte gli apparve nell'immagine degli splendori terrestri che l'uomo deve lasciare:

⁴⁶ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Les Amours de Cassandre* (1552), sonnet 31: «Demoni leggeri, che state esattamente in mezzo tra la terra e il cielo».

⁴⁷ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Les Amours, Premier Livre* (1552): «Cielo, arie e venti, pianure e montagne brulle».

⁴⁸ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Remontrance au peuple de France* (1563): «Levate l'ambizione, la ricchezza eccessiva; / sradicate dai vostri cuori la giovinezza lasciva».

⁴⁹ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Continuation di Discours des Misères de ce temps* (1562), v. 203: «Oh anime poco coraggiose!».

⁵⁰ N. d. t.: *Ibidem*, v. 242: «Tra di voi, al giorno d'oggi, non regna che il disaccordo».

⁵¹ N. d. t.: Pierre RONSARD, *L'Institution pour l'adolescence du Roi Très Chrétien* (1562): «Sire, non basta essere il re di Francia / occorre che la virtù onori la vostra infanzia».

⁵² N. d. t.: Pierre RONSARD, *Remontrance au peuple de France* (1563), v. 1: «On cielo! Oh mare! Oh terra! Oh Dio, Padre comune!».

⁵³ N. d. t.: «Se la natura non lo concede, l'indignazione detta i versi» (GIOVENALE, *Satire*, I, cfr. 1.2, p. 120).

*Il faut laisser maisons et vergers et jardins*⁵⁴;

e la Morte, lo scheletro terribile delle danze macabre, si trasformò in una dea serena che uccide prima coloro che ama:

Puis que la mort qui nous enterre

Jeune nous tue, et nous conduit

Avant le tens, au lac qui erre

*Par le royaume de la nuit*⁵⁵.

E arriva a salutarla:

*Je te salue, heureuse et profitable Mort!*⁵⁶

Per questa capacità di trasformare mediante l'immagine il terrore della vita in una consolazione indimenticabile Ronsard si afferma come un classico.

Ronsard è il maggiore poeta della *Pléiade*; altri diranno, forse, che Joachim Du Bellay (1522-1560) è il maggiore artista. La distinzione è resa difficile, ancora una volta, dalle antologie, quando scelgono composizioni tipiche del secolo che potrebbero appartenere a qualunque poeta del gruppo («*A vous, troupe légère...*»⁵⁷). Du Bellay è un poeta erudito, come Ronsard; ma i suoi modelli sono meno i greci che i romani, e perfino nella [416] poesia erotica è meno un appassionato Properzio che non un malinconico Tibullo. Il suo paesaggio francese non è, come quello di Ronsard, una foresta di fauni e ninfe, bensì “*la douce France*”⁵⁸, ricordo di allegrie giovanili e amori dell'adolescenza, protettrice di una vita civile e delicata:

*France, mère des arts, des armes, et des lois*⁵⁹.

Per questo l'ammiratore appassionato dell'Antichità preferisce

⁵⁴ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Derniers Vers*, Sonetto VI: «Bisogna lasciare la casa, i frutteti e i giardini».

⁵⁵ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Le Bocage*, VIII, *A Gaspar d'Auvergne*: «Poichè la morte che ci sotterra / ciuccide giovani e i conduce / prima del tempo al lago che ondeggia / nel regno della notte».

⁵⁶ N. d. t.: Pierre RONSARD, *Hymne de la Mort*: «Io ti saluto, felice e proficua Morte!».

⁵⁷ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, *D'un vanneur de blé aux vents*, v. 1: «A voi, leggera schiera».

⁵⁸ N. d. t.: La dolce Francia.

⁵⁹ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, *Les Regrets* (1558), v. 1: «Francia, madre delle arti, delle armi e delle leggi».

*Plus mon Loire gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine*⁶⁰.

In questo amore per la Loira e l'Anjou, per il Vendômois e la Beauce, c'è una certa nostalgia di chi è stato a lungo lontano, e la stessa nostalgia, in relazione al tempo, gli ispira la poesia della malinconia delle rovine di Roma («*Pâles esprits, et vous, ombres poudreuses*»⁶¹). Ronsard è un classico, Du Bellay è romantico, e per questo sembra più personale, più moderno, soprattutto nella poesia erotica della *Olive* (1550), ispirata da un platonismo più puro del comune neoplatonismo rinascimentale. Ma è un romanticismo relativo. Du Bellay, che morì presto, è della stirpe di Garcilaso e di Sidney, un cavaliere brillante e un amante platonico, che aspira e vedere

*...l'Idée
De la Beauté, qu'en ce monde i'adore*⁶².

Dall'aspetto impersonale di questa poesia Du Bellay si salva meno per lo splendore del suo mondo ideale, come Garcilaso, che per un certo realismo rustico, che appare chiaramente nel sonetto che inizia col verso «*La terre y est fertile, amples les édifices*» (La terra vi è fertile, ampi gli edifici):

*Ils boivent nuit et jour en Bretons et Suisses,
Ils sont gras et refaits, et mangent plus que trois*⁶³.

[417] In questo sonetto Du Bellay cita Rabelais; ma la fonte di questa ispirazione rustica è la poesia latina di Andrea Navagero, lo stesso che aveva iniziato Boscán alla poesia italiana. Il sentimento comune a Du Bellay e Navagero è quello della terra come grande madre che ci dà la vita e ci accoglie nel suo seno. Per questo Du Bellay, che per tutta la vita fu malinconico, guarda senza malinconia la morte, che gli sembra (quasi come a Rilke) ombra del nostro corpo e parte della nostra vita:

⁶⁰ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, sonetto *Heureux qui comme Ulysse*, vv. 12-14: «Più la mia Loira gallica, che il Tevere latino, / Più la mia piccola Liré, che il monte Palatino, / E più dell'aria marina la dolcezza dell'Anjou».

⁶¹ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, *Les antiquités de Rome* (1558), sonetto XV, v. 1: «Pallidi spiriti, e voi, ombre polverose».

⁶² N. d. t.: Joachim DU BELLAY, *L'Olive*, sonetto CXIII, vv. 13-14: «l'Idée / della Bellezza, che in questo mondo adoro».

⁶³ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, *Les Regrets* (1558), vv. 5-6: «Bevono notte e giorno come bretoni e svizzeri, / sono grassi e in salute, e mangiano più che per tre».

Il faut que chacun passe

En l'éternelle nuit:

La mort qui nous menace,

*Comme l'ombre nous suit*⁶⁴.

In questo modo, la poesia di Du Bellay termina come quella di Ronsard. Ma qui il maestoso “*royaume de la nuit*”⁶⁵ è una provincia dell’anima; o meglio, una provincia francese.

Una buona antologia della *Pléiade*⁶⁶ è la lettura più incantevole del mondo; in tutti quei poeti c’è lo stesso buon gusto formato sui modelli antichi, il sole sulla *douce France*, le note malinconiche, sensualità aggressive ed elevazioni spirituali. In tutti la poesia erudita è autentica poesia francese, e il verso alessandrino, che è la grande conquista metrica della *Pléiade* (e che più tardi diventerà il tiranno dei poeti francesi) è ancora ampio e accoglie ogni cosa. E’ poesia colta, e allo stesso tempo viva. La lettura delle opere complete di uno qualsiasi di quei poeti è meno piacevole. Monotonia ed eccessi si alternano, e solo Ronsard e Du Bellay si salvarono, a partire dal Romanticismo, dal giudizio implacabile di Malherbe⁶⁷. Ma in questa condanna generale vi è una grande ingiustizia. L’ispirazione è cosa rara, e se il lettore fosse sempre condannato alla lettura delle opere complete, quanti poeti si salverebbero? Proprio quel poeta della *Pléiade* verso il quale Malherbe fu più crudele è uno dei migliori: Philippe Desportes (1546-1606), [418] uomo colto che molto lesse e molto plagiò, epicureo che sapeva vivere ed era il contrario di quell’«*ombre maudite, errante et déchassée*»⁶⁸ che cantò. Non è suo (la fonte è Sannazaro: «Icaro cadde qui...») neppure il famoso sonetto sulla morte di Icaro, che pretese di volare fino al sole e cadde in mare; ma gli ultimi versi:

Il eut pour le brûler des astres le plus beau.

Il mourut poursuivant une haute aventure,

Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture:

*Est-il plus beau dessein ou plus riche tombeau?*⁶⁹

sono tra i più belli della lingua francese. Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), al contrario, del quale tutte le antologie presentano le poesie anacreontiche, è tra i meno piacevoli. Lo si può apprezzare

⁶⁴ N. d. t.: Joachim DU BELLAY, À Salmon Macrin, sur la mort de sa Gélonis, vv. 113-116: «Bisogna che tutti passino / alla notte eterna: / la morte che ci minaccia / come l’ombra ci segue».

⁶⁵ N. d. t.: Regno della notte.

⁶⁶ M. ALLEM, *Anthologie poétique française, XVIe siècle*. 2 voll., Paris, s. d.

⁶⁷ N. d. t.: Per Malherbe v. 5.2, pp. 608 ss.

⁶⁸ Philippe DESPORTES, sonetto *Autour des corps, qu’une mort avancée*, v. 8: «Ombra maledetta, errante e scacciata».

⁶⁹ Philippe DESPORTES, sonetto *Icare est chu ici, le jeune audacieux*, vv. 11-14: «Ebbe, per ardere, il più bello degli astri. / Morì inseguendo una grande avventura, / il cielo fu il suo desiderio, il mare la sua sepoltura: / Quale intento più bello, qual tomba più ricca?».

solo nelle versioni dei salmi («*Sur le haut des monts ça et là regardant, / J'ai levé mes yeux, si secours me viendrait*»⁷⁰) e nelle deprecate composizioni lascive («*Le corps au corps accouplé doucement, / O douce vie, doux trépasement*»⁷¹). La poesia della *Pléiade* è più ricca di quanto si pensi di composizioni oscene e perfino pornografiche. Ma ebbe, in età più avanzata, un gran desiderio di riconciliarsi col Cielo. Nessuno vi riuscì meglio di Jean Bertaut (1552-1611), poeta elegiaco più famoso per le “*pointes*”⁷² prebarocche e ricche di spirito che per le versioni di salmi e per la bella canzone *Étoile de la mer, notre seul réconfort* (Stella del mare, nostro solo conforto), sulla quale Maulnier richiamò l’attenzione, e che in effetti pare un’anticipazione di Péguy. Ma fu più sicura la strada scelta da Pontus de Tyard (1521-1605): quella del silenzio. Nei suoi *Les Erreurs amoureuses* (Gli errori amorosi, 1549-55) la passione è più forte che in qualunque altro poeta della *Pléiade*; ma anche un luogo comune come «*L’homme n’est qu’ombre [419] d’un songe*»⁷³ era profondamente sentito, e, alla fine, il vescovo di Châlons-sur-Saône smise di scrivere poesie. Il lato migliore della poesia della *Pléiade* è l’elegia. Étienne Jodelle (1532-1573), che si rese celebre per le sue opere drammatiche e per il sonetto che comincia col verso

*Des astres, des forêts et d’Achéron l’honneur,
Diane...*⁷⁴

scrisse i suoi versi più belli nell’elegia *Aux cendres de Claude Colet* (Sulle ceneri di Claude Colet). E il drammaturgo Robert Garnier (1544-1590)⁷⁵ meriterebbe un posto speciale nella storia della poesia lirica francese per le elegie intitolate *Élégie à Desportes*, *Élégie à Nicolas de Ronsard*, *Élégie sur la mort de Pierre de Ronsard*, tre composizioni davvero grandi. L’ultima è il canto del cigno della *Pléiade*:

*Vous êtes donc heureux, et votre mort heureuse,
O Cygne des François;
Ne lamentez que nous, dont la vie ennuyeuse
Meurt le jour mille fois.
Vous errez maintenant aux campagnes d’Élise,*

⁷⁰ N. d. t.: Jean-Antoine DE BAÏF, *Psaume CXXI*: «Sulla cima dei monti, guardando qua e là / ho alzato i miei occhi / [per vedere] se un soccorso mi verrà».

⁷¹ N. d. t.: Jean-Antoine DE BAÏF, *Les Amours*, sonetto *Ô doux plaisir plein de doux pensément*, vv. 4-5: «I corpi uniti ai corpi dolcemente / Oh dolce vita, dolce trapasso». Alcune versioni recano, al v. 5.: “Oh dolce morte”; seguiamo il testo riportato da Carpeaux.

⁷² N. d. t.: *Pointe*: effetto retorico derivante dall’accostamento insolito di due parole.

⁷³ N. d. t.: Pontus DE TYARD, *Vers lyriques*: «L’uomo non è che l’ombra di un sogno».

⁷⁴ N. d. t.: «Degli astri, delle foreste e d’Acheronte l’onore, / Diana...»

⁷⁵ N. d. t.: Per Garnier v. 5.4, p. 713 ss.

*A l'ombre des vergers,
Où chargent en tout temps, assurés de la bise,
Les jaunes orangers...*⁷⁶

A quell'epoca la *Pléiade* non esisteva più, e i suoi epigoni avevano trovato un nemico mortale nel classicismo di Malherbe. Nella resistenza contro Malherbe la poesia francese si ricordò delle origini nazionali di alcuni dei suoi elementi. Mathurin Régnier (1573-1613) è la ripetizione del caso di Marot: [520] le sue satire in stile oraziano rivelano molta grazia, *esprit* gallico, e la filosofia di un brav'uomo epicureo e perfino libertino. Ma non è un Villon, né un grande poeta di qualunque specie. E' tuttavia un francese, un poeta intelligente.

Il "tour de chevalier", il viaggio in Italia d'obbligo per il cavaliere colto, è all'origine della poesia petrarchesca in Inghilterra⁷⁷. Sir Thomas Wyatt (1503-1542) ne è il decano, e il primo dei *sonneteers*⁷⁸ alla maniera del Petrarca, con alcune velleità di indipendenza nella forma della strofa; e neppure gli fa difetto l'indipendenza nello scrivere poesie più spontanee in altre forme, come le famose composizioni da antologia *Forget not yet the tried intent* e *And wilt thou leave me thus?*. Come altri poeti del XVI secolo, Wyatt ha già avuto i suoi giorni di resurrezione, incontrando nuovi ammiratori. Il suo amico e discepolo Henry Howard, conte di Surrey (1517-1547) porta a termine quella forma metrica: la trasformazione del sonetto petrarchesco in "sonetto elisabettiano", nel quale le terzine hanno la forma *e f e f g g*, ovvero *e f f e g g*, o qualsiasi altra combinazione nella quale le ultime due righe costituiscono un *couplet* (distico) rimato; trasformazione importante, perché il sonetto inglese si distingue da quello italiano per la forma epigrammatica del finale. Sarà una poesia nella quale l'espressione dei sentimenti termina con un concetto arguto. Il sonetto di Shakespeare sarà così. Di sapore più popolare è la poesia di George Gascoigne (1535-1577), del quale fino a poco tempo fa soltanto un *Lover's Lullaby* era presente nelle antologie; Gascoigne è oggi elogiato in maniera quasi smisurata da parte di alcuni critici americani.

I sonetti inglesi non sono inferiori a quelli francesi della *Pléiade*, con i quali sono in stretta relazione. Samuel Daniel (1562-1619) non nacque poeta, [421] ma imparò bene la poesia, principalmente leggendo Du Bellay, sebbene il titolo dei cinquanta sonetti della sua *Delia* richiami Scève; non però lo stile, che è semplice, e il verso, che rimane nella memoria; certi sonetti come *When men shall find thy flower* e *Care-charmer Sleep, son of the sable Night* divennero notissimi.

⁷⁶ N. d. t.: Robert GARNIER, *Élégie sur la mort de Pierre de Ronsard*: «Voi siete dunque felice, e felice è la vostra morte, / o Cigno dei francesi; / non doletevi per noi, la cui vita tediosa / muore mille volte ogni giorno / Voi ora vagate per i Campi Elisi, / All'ombra dei verzieri, / dove son carichi di frutti, in tutte le stagioni, al riparo dalla tramontana, / i gialli aranci».

⁷⁷ M. EVANS, *English Poetry in the Sixteenth Century*, London, 1955.

⁷⁸ N. d. t.: *Sonneteer*: termine inglese che indica il compositore di sonetti.

Michael Drayton (1563-1631), al contrario, è un grande poeta. Uno dei cinque sonetti di *Idea's Mirror* (Lo specchio di Idea, 1594; 1619), il commovente commiato «*Since there's no help, come let us kiss and part*»⁷⁹, fu considerato da Dante Gabriel Rossetti come il miglior sonetto in lingua inglese; e Rossetti era un intenditore. Drayton era un talento di poeta intimista, di grande poeta minore; sarebbe stato il Du Bellay inglese, se non avesse avuto l'infelice ambizione di scrivere un'epopea geografico-storica, una specie di corografia poetica dell'Inghilterra: il *Poly-Olbion* (1612; 1622) è enorme e illeggibile. Opposta è la situazione di Edmund Spenser⁸⁰: fu grande come poeta lirico, e tuttavia maggiore come poeta epico; come nel caso di Camões, l'epopea gli conferisce un'importanza maggiore in un'altra corrente letteraria, e il posto di massimo sonettista elisabettiano rimane a sir Philip Sidney (1554-1586). La sua personalità letteraria non è complicata, ma complessa. Come teorico della poesia è classicista; grazie alla sua *Arcadia* (*The Countess of Pembroke's Arcadia*, 1593), imitata da Sannazaro e da Montemayor, occupa una posizione importante nella storia del romanzo pastorale. Ma questa mescolanza di ecloga in prosa e romanzo di avventure, scritta in uno stile affettato ed eccessivo, è del tutto illeggibile, per lo meno da parte nostra, malgrado i recenti tentativi di "salvarla". Tra le poesie che vi sono inserite, degno di nota è soltanto il bel poema *My true love [422] hath my hart and I have his* (Il mio vero amore ha il mio cuore e io ho il suo), che è inferiore ai migliori sonetti del ciclo *Astrophel and Stella*, come *With how sad steps, o Moon, thou climb'st the skies*⁸¹, *Come Sleep! o Sleep, the certain knot of peace*⁸², *Having this day, my horse, my hand, my lance*⁸³. I sonetti non sono impeccabili: la sintassi è un po' confusa, la versificazione dura. Ma sono più ingenui e più freschi di quasi tutti gli altri sonetti del XVI secolo; rivelano una personalità ideale, incarnazione inglese del "cortegiano": valoroso e gentile, innamorato e sincero, colto e ingenuo. Sidney è il Garcilaso inglese: somiglia al grande spagnolo perfino nella biografia agitata, nei viaggi in Italia e in Boemia, nella morte sul campo di battaglia. Anche certi artifici e il gusto per la poesia pastorale sono comuni ai due poeti. Sidney è meno geniale, meno classico e più classicista, perchè la sua personalità più forte esigeva più disciplina. Garcilaso è quasi un greco, Sidney è il primo *gentleman* inglese. Sarebbe stato uno dei maggiori poeti inglesi per la sua disciplina e il *self control* del suo genio, se non fosse stato per la morte prematura:

⁷⁹ N. d. t.: «Se così dev'essere, baciamoci e lasciamoci» (trad. it. Paolo Statuti).

⁸⁰ N. d. t.: Per Spenser v. p. 425.

⁸¹ N. d. t.: Philip SIDNEY, *Astrophel and Stella*, sonetto XXXI: «Con che tristi passi, o Luna, incedi per i cieli» (trad. it. Milano, 2008).

⁸² N. d. t.: Philip SIDNEY, *Astrophel and Stella*, sonetto XXXIX: «Vieni sonno, o sonno, sicuro vincolo di pace» (trad. it. Milano, 2008).

⁸³ N. d. t.: Philip SIDNEY, *Astrophel and Stella*, sonetto XLI: «Avendo io quest'oggi guidato il mio cavallo, la mia manola mia lancia » (trad. it. Milano, 2008).

O take fast hold! Let that light be thy guide

*In this small course wick birth draws out to death*⁸⁴...

I sonettisti elisabettiani sono tuttavia meno classicisti, in generale, di quelli spagnoli e francesi: la forma straniera serve loro per disciplinare l'ispirazione che, da Wyatt a Sidney, viene dalla poesia popolare. I maggiori umanisti inglesi non disdegnarono, di quando in quando, di scrivere nel tono delle canzoni popolari, di quelle amorose o ecclesiastiche, e alcuni di questi versi d'occasione sono tra i migliori della lingua inglese. Sir Walter Raleigh (ca. 1552 - 1618), umanista, importante storiografo, scienziato, uomo di corte, politico e guerriero, non è, con tutto ciò, un "cortegiano" nel senso del Castiglione. Incarna un altro tipo di uomo del Rinascimento: è un "condottiere"⁸⁵ inglese, uno dei fondatori della marina da guerra e dell'impero coloniale britannico. E finì, come un "condottiere" sconfitto, sul patibolo. Non pensava di essere un poeta, ma quando, [423] a volte, scriveva dei versi, dimenticando la propria cultura umanistica, ne uscivano cose straordinarie, come *The Passionate Man's Pilgrimage* (Il pellegrinaggio di un uomo passionale, 1618), con il suo inatteso misticismo, o quei versi sull'immortalità dell'anima che il libero pensatore Raleigh scrisse in carcere la notte precedente la sua esecuzione.

Un'altra bella poesia attribuita (senza argomenti convincenti) a Raleigh, *As ye came from the holy land of Walsinghame* (Quando arrivasti dalla santa terra di Walsingham⁸⁶), si trova in una delle famose antologie dell'epoca, gli *Elizabethan Song Books* (Libri di canzoni elisabettiani), raccolte di poesia colta e poesia anonima di un incanto molto particolare⁸⁷. L'Inghilterra è considerata da molti come un paese privo di musica, ma questa opinione non è corretta per quanto riguarda il Medioevo, epoca in cui John of Dunstable fu uno dei più grandi maestri della musica ecclesiastica, né per quanto riguarda il secolo XVII, in cui Henry Purcell fu uno dei più grandi maestri della musica barocca. Ma l'età aurea della musica inglese è l'epoca della regina Elisabetta I, in cui fiorì in particolare il *madrigal*, piccola composizione vocale per più voci. I compositori (Byrd, Gibbons, Dowland, Morley sono i più importanti) furono dimenticati per secoli; ma nella nostra epoca gli inglesi si sono ricordati di questo tesoro artistico, e oggi la musica dei *madrigalists* riceve nuovamente la fama che merita. Ciò che non fu mai dimenticato furono i testi che accompagnavano quelle composizioni, versi amorosi o giocosi, "*vers de société*"⁸⁸, ma di un incanto musicale straordinario. Sono quelli che si trovano raccolti nelle *Miscellaines* e nei *Song Books*, e che

⁸⁴ N. d. t.: Philip SIDNEY, *Leave me, O Love, wick reachest but to dust* (dalla raccolta *Certain Sonnets*): «Oh, vieni presto e tieni forte! Che quella luce sia la tua guida / In questo breve tempo che dalla nascita conduce alla morte».

⁸⁵ N. d. t.: In italiano nell'originale.

⁸⁶ N. d. t.: Walsingham è un paese del Norfolk sede di un santuario mariano e antica meta di pellegrinaggio.

⁸⁷ I. ERSKINE, *The Elizabethan Lyric*, New York, 1903/1905; J. M. BERDAN, *Early Tudor Poetry*, New York, 1920; F. DELATTRE et C. CHEMIN, *Les chansons elisabéthaines*, Paris, 1948.

⁸⁸ N. d. t.: Versi composti per particolari contesti famigliari o sociali.

forniscono alle antologie della poesia inglese una quantità di bei poemi maggiore di quanto possa fare qualsiasi grande poeta. Tra loro si incontrano Spenser e Sidney, Raleigh, Marlowe, Greene e Shakespeare, accanto a molti anonimi e ad altri che si fecero conoscere soltanto attraverso i *Song Books*. Nicholas Breton contribuì con *In the merry [424] month of May*, Lyly con *What bird so sings, yet so does wail?*, Thomas Lodge con le bellissime canzoni *Love in my bosom like a bee*, *My Phyllis hath the morning sun*, *Love guards the roses of thy lips* e *Like to the clear in highest sphere*. Il più grande di questi autentici lirici è Thomas Campion (1567-1620): nessun altro poeta della letteratura inglese rivela tanta varietà, soprattutto nella poesia erotica. *There is a garden in her face* (col ritornello: *Till cherry-ripe themselves do cry*), *Rosecheek'd Laura, come*, *When to her lute Corinna sings*, *O sweet delight, o more than human bliss*, *My sweetest Lesbia, let us live and love*: sarebbe interminabile l'elenco delle poesie che trattano lo stesso argomento con ritmi ed espressioni sempre diversi, come variazioni musicali su un tema assegnato. Un luogo comune (l'avvertimento alle ragazze di utilizzare i giorni dell'amore) si trasforma in canto di Proserpina, dall'abisso dell'Ade, alle donne vive (*Hark, all you ladies that do sleep*); un altro luogo comune, l'oraziano «*Integer vitae scelerisque purus*»⁸⁹, appare ringiovanito nella forma *The man of life upright* (L'uomo dalla vita retta); e lo stesso Campion scrive quello che è forse l'inno religioso più bello della Chiesa inglese: *Never weather-beaten sail more willing bent to shore* (Mai vascello battuto dai venti si è diretto più volentieri alla riva), col verso finale: «*O come quickly, glorious Lord, and raise my sprite to Thee!*»⁹⁰. Campion è uno di quei poeti lirici che sono riusciti a costruire un modo poetico completo, e ciò con dei leggeri *vers de société*.

L'ultimo dei lirici elisabettiani è William Browne (ca. 1590 – ca. 1645), le cui canzoni *So shuts the marigold her leaves* e *For her gait, if she be walking* si trovano in tutte le antologie. Browne è un poeta pastorale, in senso rinascimentale; le sue poesie rustiche sono quelle di un poeta colto. La poesia dei *Song Books*, per quanto di ispirazione “popolare”, non può essere considerata in alcun modo come autentica poesia popolare, neanche quella dei poeti anonimi. Già l'impiego di nomi come Phyllis e Lesbia rivela la cultura classica e italiana degli autori; e l'intenzione di fare una poesia “leggera” intensifica l'artificio. La fine [425] inevitabile di questa evoluzione sarà lo stile barocco. Gran parte delle poesie erotiche di John Donne⁹¹, poeta barocco per eccellenza, appartiene, per i temi e il ritmo, alla poesia dei *Song Books*, e quanto a poeti come William Browne e William Drummond sarà difficile dire se appartengano allo stile rinascimentale o a quello barocco: la linea di confine è incerta. Nella poesia spagnola esiste la medesima transizione tra Garcilaso de la Vega e Fernando de Herrera.

⁸⁹ N. d. t.: ORAZIO, Odi, I, 22: «di vita integra e non contaminato da delitti».

⁹⁰ N. d. t.: «Oh, vieni presto, glorioso Signore, e solleva il mio spirito a Te!».

⁹¹ N. d. t.: Per Donne v. 5.4, in particolare p. 783 ss.

Garcilaso, Du Bellay e Sidney sono figure rappresentative del Rinascimento aristocratico. La società che rappresentano si trovava, comunque, nella stessa condizione di decadenza di quella dell'Italia. La piena realizzazione dell'ideale aristocratico non era più possibile se non in un mondo di creazione arbitraria, vale a dire che prescinde dalla considerazione della realtà sociale. E' quello che la critica, un tempo, definì "romanticismo fantastico". La grande opera d'arte del "romanticismo fantastico" è l'*Orlando Furioso*, che ebbe una diffusione internazionale. Ma la volontà di imitarlo nacque soprattutto in quei paesi in cui le scoperte geografiche e le conseguenti trasformazioni economiche minacciavano più che altrove l'esistenza precaria delle classi feudali: in Spagna e in Inghilterra. In Spagna il libro più letto del XVI secolo è l'*Amadigi di Gaula*, e Ariosto trova molti imitatori, peraltro tutti infelici: Luis Barahona de Soto (*Las lágrimas de Angélica*, 1586), il grande Lope de Vega (*La hermosura de Angélica*, 1602), e ancora Bernardo de Balbuena (*El Bernardo o la victoria de Roncesvalles*, 1624). In Inghilterra la stessa regina Elisabetta I incaricò sir John Harington di una traduzione completa dell'Ariosto in ottava rima (1591), e la mescolanza delle influenze dell'Ariosto e dell'*Amadigi* con le tradizioni allegoriche della poesia inglese produsse l'epopea di Spenser.

Edmund Spenser (ca. 1552 - 1599) diede inizio alla riforma della metrica e della lingua poetica inglesi nella poesia bucolica, come Garcilaso in Spagna; ma [426] le dodici ecloghe dello *Shepherd's Calendar* (Il calendario del pastore, 1579) esagerano ciò che nelle ecloghe era una maniera e che Garcilaso aveva evitato: le allusioni politiche. Questo interesse per la politica non è, in Spenser, una mera convenzione: è tanto inglese quanto lo sono gli accessi occasionali di realismo rustico. Con ciò, Spenser è piuttosto un poeta musicale: traduce Du Bellay e lo supera in un ciclo di sonetti, gli *Amoretti* (1595), che sono i più perfetti che la poesia inglese abbia prodotto prima di quelli di Shakespeare. Spenser è il rappresentante del Rinascimento in Inghilterra. L'*Epithalamion* (1595), che celebra l'armonia tra il corpo e l'anima, e il *Prothalamion* (1596), che trasfigura il paesaggio inglese («*Sweet Themmes! runne softly, till I end my song!*»⁹²), si avvicinano a Garcilaso. Poi, la sintesi: *The Faerie Queene* (La regina delle fate, 1590), imitazione consapevole di Ariosto con reminiscenze di Virgilio del Tasso, di Malory e dell'allegoria del *Roman de la Rose*; ma Spenser è il genio della capacità inglese di assimilare e anglicizzare tutte le influenze straniere. Il piano dell'opera era talmente grande che l'epopea rimase incompleta: esistono solo sei "libri" e due "canti" del settimo libro, quando i libri previsti erano dodici. Malgrado ciò, quello che esiste è già sufficiente perché il lettore si perda in una foresta di fate, giganti, maghi, ninfe, satiri, regine, cavalieri misteriosi, castelli circondati da fiamme, caverne piene di fantasmi. E' il regno

⁹² N. d. .t: Edmund SPENSER, *Prothalamion*, ritornello: «Soave Tamigi! Scorri dolcemente, fino a quando finirà la mia canzone!»

dell'immaginazione più arbitraria, come un ultimo prodotto della fantasia medievale, o piuttosto del Gotico *flamboyant*.

In Spenser, tuttavia, esiste un'influenza medievale, quella di Chaucer, dal quale proviene anche l'arte di rendere vive le allegorie nella poesia narrativa; e Chaucer fu un artista consapevole. Spenser è un artista consapevole in una misura assai maggiore. La sua creazione non è arbitraria; come uomo del Rinascimento, Spenser crede nel potere trasfigurante della bellezza, e le affida la trasformazione della "materia bretone" del re Artù nel regno di Venere e Minerva, immagine allegorica dell'Inghilterra e dell'Europa; attraverso la bellezza rinascimentale il romanzo di cavalleria è "romanticizzato", e mediante il senso allegorico Spenser recupera la realtà. Come creatore di una lingua poetica, Spenser non è inferiore a Dante; la sua nuova forma è la "stanza" di otto decasillabi e un alessandrino, che adatta in maniera mirabile l'ottava rima alla lingua inglese; è detta ancor oggi "*spenserian stanza*". Sarà il metro di Byron e Keats, due romantici inglesi.

Spenser dispone di una suprema capacità di creare immagini e quadri. Il "*garden of Adonis*" (il giardino di Adone), la "*mask of Cupid*" (la maschera di Cupido), la visione di Scudamour⁹³ [427] non hanno un parallelo nella letteratura universale, e la stessa forza di immaginazione trasforma in realtà tangibili le allegorie: la "*House of Pride*" (la casa dell'orgoglio), la "*Cave of Mammon*" (la caverna di Mammona), la "*Cave of Despair*" (la caverna della disperazione). Lo stesso Spenser è come uno dei maghi del suo poema: evoca una visione che ricorda gli arazzi rinascimentali dei Gobelins e l'accompagna con la musica dei suoi versi. E' una grande festa dell'"arte per l'arte"; Lamb definì Spenser "*the poets' poet*"⁹⁴.

Ma non si tratta solo di "arte per l'arte", e la *Faerie Queene*, come la *Divina Commedia*, non può essere ben compresa se non ci si rende conto che tutte quelle visioni, quei paesaggi e personaggi hanno un senso allegorico. Il vero argomento del poema fantastico (opera di un inglese dai forti interessi politici) è la lotta tra il protestantesimo e il cattolicesimo in Inghilterra, i rapporti tra la regina Elisabetta I e la regina Maria Stuart, la Notte di San Bartolomeo, la rivoluzione dei Paesi Bassi contro la Spagna, la situazione e le conseguenze della dominazione inglese in Irlanda e l'ascesa di re Enrico IV in Francia. Spenser canta la vittoria del nuovo mondo sul mondo medievale, cattolico, e questo nuovo mondo, nella mente del poeta, è retto dalla sintesi tra il cristianesimo calvinista e il platonismo cristiano di Ficino: gli ideali religiosi e politici della Riforma rivestiti della bellezza artistica del Rinascimento. Spenser, come Dante, ci dà una sintesi della sua epoca.

I mondi di Dante e di Spenser sono oggi entrambi morti. Ma c'è una differenza: il mondo di Dante era il mondo di tutti gli uomini e le creature della sua epoca, e per questo il suo poema si riempì di

⁹³ N. d. t.: Sir Scudamour, personaggio di *The Faerie Queene*.

⁹⁴ N. d. t.: "Il poeta dei poeti", nel senso di un poeta apprezzato soprattutto dagli altri poeti (espressione inglese di cui Carpeaux fa un uso frequente).

tanta verità umana che sopravvive in ogni tempo; il mondo di Spenser era il mondo di una élite di artisti e umanisti: è la creazione del “poeta dei poeti”; non fu mai un’arte per tutti, né può appartenere a tutti. Ma tra i poeti inglesi non vi fu chi non l’ammirasse e l’amasse, ed egli diede loro in dono una foresta infinita di poesia. Hazlitt giunse ad affermare che la “poesia poetica” di Spenser rende superflua la comprensione delle sue allegorie; il critico era contemporaneo dei romantici che apprezzavano immensamente Spenser, al punto che Walter Scott lo rese quasi popolare prendendo in prestito da lui i suoi versi più belli per usarli come epigrafi. Spenser, avido di “gloria” come tutti gli uomini del Rinascimento, non aveva confidato in vano nel potere trasfigurante della sua poesia. Non [428] lo si può negare: Spenser è oggi sempre più studiato dagli specialisti e sempre meno letto dai lettori. E’ un poeta immensamente remoto rispetto a noi. Alla fine, non fu un Dante. Ma la sua foresta poetica continua a esistere come su un’isola dimenticata, un paesaggio magico oltre le frontiere umane della letteratura inglese, come predisse un verso dell’*Epithalamion*:

*The woods shall to me answer, and my Echo ring*⁹⁵.

Nella misura in cui la creazione romantica di Spenser può essere considerata come un tentativo di conferire un nuovo senso all’ideale aristocratico (il cavaliere del Rinascimento come campione di una causa “moderna”) questo romanticismo trova una controparte nella realtà: il cavaliere del Rinascimento che scopre, conquista e colonizza nuovi mondi. Il compito toccò principalmente a tre nazioni, i portoghesi, gli spagnoli e gli inglesi; e le risposte letterarie furono tanto differenti quanto le reazioni politiche e sociali.

In Inghilterra la reazione letteraria non andò oltre la volontà di rendersi conto dell’accaduto, e in questo lo stato embrionale della nuova economia inglese cooperò con l’empirismo del carattere nazionale. Il monumento inglese all’epoca delle scoperte è la grande raccolta di viaggi messa insieme da Richard Haklyut (1530-1616). In Spagna, il tentativo di mantenere gli ideali aristocratici produsse la trasfigurazione della Conquista in epopea, senza la capacità di conferire all’argomento un vero e proprio senso epico, sebbene nella *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, (Storia veritiera della conquista della Nuova Spagna, 1632) di Bernal Díaz del Castillo (1492-1584) si incontri un stile epico autentico. Al contrario, questo stile manca, nonostante [429] l’imitazione dei modelli antichi, nell’*Araucana* (1569-89) di Alonso de Ercilla (1533-1594). Poche opere della letteratura universale hanno subito giudizi tanto diversi. In Spagna l’*Araucana* venne completamente dimenticata; la fama universale del poema ebbe inizio con gli elogi che ne fece

⁹⁵ N. d. t.: Edmund SPENSER, *Epithalamion*, stanza I, v. 18: «I boschi mi risponderanno, e la mia eco risuonerà».

Voltaire nell'*Essai sur al poésie épique* (Saggio sulla poesia epica, 1733); in seguito Chateaubriand paragonò l'*Araucana* all'*Iliade*, senza guadagnare lettori al poema. Più recentemente, sono stati fatti dei tentativi di salvataggio in Spagna: si è messa in evidenza la precisione della lingua, la tradizione di oggettività del *Poema de mio Cid* nel riconoscere il valore del nemico; si è addirittura parlato di un "Ariosto realista" e di uno stoicismo militare alla maniera dello spagnolo Lucano. Ma fino ad oggi i critici non sono pervenuti a un accordo sulla questione se i paesaggi cileni dell'*Araucana* corrispondano alla realtà americana o siano imitazioni delle descrizioni di Virgilio. Sembra che nessuno abbia realmente letto l'*Araucana*, che esiste soltanto come documento della mentalità di coloro che conquistarono il Cile.

La letteratura portoghese⁹⁶ riuscì ad ottenere ciò che non ottenne quella spagnola: la trasfigurazione dell'esperienza nazionale (geografica, militare, economica) in epopea nazionale. Ma concludere da ciò (come è stato fatto più volte) che i portoghesi posseggano il genio epico e che gli spagnoli ne siano privi sarebbe una generalizzazione illegittima. A rigore, non furono soltanto gli spagnoli a fallire in quella conquista letteraria: le epopee virgiliane di tutte le nazioni nei secoli XVI e XVII (tentativi di realizzazione di un'ambizione che già era degli umanisti) sono tutte enormi artifici e, il più delle volte, dei mostri di illeggibilità. Nessuna delle nazioni europee possedeva il "genio epico", e ciò riguarda anche i portoghesi: ne danno testimonianza gli innumerevoli imitatori portoghesi di Camões, uno peggiore dell'altro. Chi possedeva il genio epico non era la nazione portoghese, bensì l'individuo Camões; e i casi individuali di questo tipo sfidano qualunque spiegazione che voglia trasformarli in fatti storici ben definiti. Ciò che si può fare è soltanto esporre le circostanze che furono particolarmente favorevoli al genio individuale.

[430] Nel caso dell'epopea portoghese le circostanze particolari sono la sconfitta che il feudalesimo portoghese subì già nel corso del Medioevo e l'esistenza, in Portogallo, di una civiltà economica di tipo borghese, ma sotto l'apparenza politica, militare ed ecclesiastica dell'aristocrazia. All'interno della borghesia portoghese nacque uno spirito realista e perfino critico che appare nei grandi storiografi dell'epoca delle scoperte e della Conquista e che impedì la trasformazione di questa esperienza in romanzo di cavalleria fantastico. Nello stesso tempo, penetrò in Portogallo l'ideale del Rinascimento aristocratico, l'ideale del "cortegiano", guerriero colto e umanista valoroso. Questo ideale corrispondeva alla forma aristocratica dell'organizzazione portoghese, ed era perciò capace di fornire a quell'esperienza la forma letteraria, quella virgiliana. Quale risultato finale della cooperazione di tutte queste condizioni il genio epico di Camões produsse l'epopea de *Os Lusíadas* (I Lusiadi, 1572).

⁹⁶ Antônio José SARAIVA e Óscar LOPES, *História da literatura portuguesa*, Rio de Janeiro, 1969.

Lo spirito realista si manifesta nella *Peregrinação* (Peregrinaggio, 1614) di Fernão Mendes Pinto (ca. 1509 - 1583), che descrive con l'ingenuità di un uomo del popolo le sue avventure inedite in Asia. E' un'opera che si dovrebbe paragonare a quella di Marco Polo, e che ebbe lo stesso destino: venne considerata una menzogna, perché i semplici fatti parevano favole e romanzi di cavalleria. L'aspetto più interessante del paragone sarebbe l'analisi stilistica tra due forme di narrazione sobria, lo stile orale di Marco Polo e lo stile scritto di Fernão Mendes Pinto. Un aiuto per comprendere bene lo spirito realista del popolo che intraprese quei viaggi viene dalla descrizione di due famosi naufragi che si trova nella *História trágico-marítima*⁹⁷. Il punto di vista è quello del marinaio, e l'impressione è pertanto più naturale di quella che si ha in Haklyut.

[431] Il punto di vista dell'umanista colto è la posizione di João de Barros (1496-1570), autore di un romanzo cavalleresco⁹⁸ e pertanto capace di descrivere la scoperta e la conquista dell'India (fino al 1529) come un'impresa epico-fantastica, con lo spirito nazionalista di un Livio portoghese. Si dice che la prima delle sue *Décadas da Ásia* (4 voll., 1552-63) abbia ispirato a Camões l'idea de *Os Lusíadas*, ma il livello della concezione è differente; e non ci sarebbe un Camões (o piuttosto lo spirito camoniano) senza l'esistenza di un altro umanesimo, ben diverso da quello retorico di João de Barros. Si tratta dell'umanesimo critico di Damião de Góis, da cui discende, a sua volta, il realismo critico di Diogo do Couto (1542-1616), che continuò le *Décadas* [di J. de Barros] fino agli avvenimenti del 1608: la sua curiosità etnografica non gli fa vedere soltanto i fatti dei portoghesi, ma anche gli atteggiamenti e la situazione degli indigeni, e questo inizio di una mentalità critica si esprime con maggior forza nella sobria descrizione, quasi una relazione e perciò tanto più impressionante, della dannosa amministrazione dei portoghesi in India. La base di questa critica fu la mentalità libera di certi "geografi dello spirito" come Damião de Góis (1502-1574), umanista cosmopolita amico di Bembo, Sadoletto, Erasmo e del riformatore svedese Olaus Petri. Albrecht Dürer fece il ritratto di questo umanista cristiano con velleità di riforma ecclesiastica; tra tutti i portoghesi che viaggiarono alla volta di un nuovo mondo, questo rimase in Europa, scoprendo un altro mondo nuovo, quello dello spirito. Camões non gli starà alla pari per l'indipendenza intellettuale, quanto piuttosto per l'indipendenza dell'anima.

[432] Uno degli elementi della grandezza di Luís Vaz de Camões (ca. 1524 – ca. 1580) è la perfetta unità di soggettivismo e oggettivismo nella sua opera. I portoghesi lo considerano, con ragione, un poeta classico, nel senso del Rinascimento virgiliano e umanista. Ma i romantici tedeschi e inglesi, che ne rinnovarono la gloria, lo definivano, anch'essi con ragione, un poeta romantico, nel senso di

⁹⁷ N. d. t.: *História trágico-marítima em que se descrevem cronologicamente os naufrágios que tiveram as naus de Portugal* è una raccolta di resoconti di naufragi di navi portoghesi curata da Bernardo Gomes de Brito nel 1688 e pubblicata in 2 voll. negli anni 1735-1736.

⁹⁸ N. d. t.: *Crónica do Imperador Clarimundo*, 1522.

cristiano, nazionale e “moderno”. Oggi non percepiamo in maniera così netta quell’antitesi dei critici dell’Ottocento tra “classico” e “romantico”, ma la stessa antitesi ritorna a un altro livello, tra lo spirito oggettivo, epico, dell’epopea e lo spirito soggettivo, personale della lirica di Camões. I due elementi si confondono completamente: la vita disgraziata di Camões,

...a vida

*Mais desgraçada que jamais se viu*⁹⁹,

che fa parte, nella maniera più naturale, della gloriosa epopea dei portoghesi che

[433] *entre gente remota edificaram*

*Novo reino que tanto sublimaram*¹⁰⁰,

e la catastrofe nazionale del Portogallo, che coincide, come se anche questo fosse naturale, con la sua trasfigurazione in Olimpo epico. La stessa unione di oggettività e soggettività si rivela nello stile di Camões. Pochi poeti trasmettono come lui l’impressione del poeta nato: la poesia pare la sua lingua madre. Già nei *Lusíadas*, nei quali le norme dell’imitazione virgiliana e il tono della narrazione storica costituiscono ostacoli alla libera espressione, molti passaggi hanno l’accento di una confessione autobiografica; uno stile colloquiale, che è allo stesso tempo facile e preciso come quello di chi deve fare una comunicazione importante per essere compreso. Lo stesso stile colloquiale domina interamente la poesia lirica di Camões.

Junto de um seco, fero, e estéril monte,

*Inútil e despido, calvo, informe*¹⁰¹;

così comincia la *Canção IX*, con il realismo di una relazione di navigazione, sviluppandosi senza transizioni artificiali in confessione dell’“*alma cativa*” (anima prigioniera) in quel luogo; e l’“*envio*”¹⁰², con la sua antitesi petrarchesca («*não mouro... porque mouro*»¹⁰³), è soltanto la conclusione logica di uno stato contraddittorio dell’anima. In questo modo, il lettore quasi non

⁹⁹ N. d. t.: Luis de CAMÕES, sonetto *O dia em que eu nasci, morra e pereça*, vv. 13-14: «la vita più disgraziata che mai si sia vista».

¹⁰⁰ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *Os Lusíadas*, stanza 1, vv. 7-8: «[costruirono] fra popoli remoti / nuovo regno che resero sublime» (trad. it. Guanda, 1965).

¹⁰¹ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *Canção IX*, vv. 1-2: «Presso un asciutto, aspro e sterile monte / inutile e spoglio, calvo e informe».

¹⁰² N. d. t.: *Envio* (port.) o *envoi* (franc.) è il “commiato” o “congedo”, strofa o versi finali di un componimento poetico.

¹⁰³ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *Canção IX*, vv. conclusivi: «*Canção, como não mouro, / podes-lhe responder que porque mouro*»: «[E se qualchio ti chiedesse], Canzone, perché non muoio / gli puoi rispondere che è perché io muoio».

percepisce che questo stile colloquiale non è colloquiale né è lo stile di Camões: è lo stile internazionale del Rinascimento, la lingua dei petrarchisti e dei bucolici, lingua che Camões aveva appreso con tanta perfezione come chi viva per decenni in un paese straniero e perda infine il proprio accento, arrivando a parlare la lingua straniera come se fosse sua dalla nascita. Camões è un poeta colto e addirittura erudito come pochi nel Rinascimento; innumerevoli reminiscenze di poesia antica, italiana e spagnola rivelano le sue conoscenze letterarie; la storia portoghese e la geografia dell'Asia sono oggetto della sua costante meditazione; la mitologia greco-romana e l'astronomia e la cosmografia rinascimentali si alleano, nei *Lusíadas*, in maniera così perfetta, da formare un sistema cosmico chiuso come il mondo di Dante, dove l'inferno è costituito dalle tempeste oceaniche, il purgatorio dalle prove sostenute dal gigante Adamastor, e il paradiso voluttuoso dall'Isola degli Amori; e come sullo sfondo del "Triregno" di Dante compaiono sempre l'Arno, la collina di Fiesole e la città di Firenze, così dietro le meraviglie dell'India e i terrori del mare si indovinano sempre le «*doces e claras águas [434] do Mondego*»¹⁰⁴, il paesaggio di Coimbra. Camões ottenne ciò che nessun altro poeta epico di stile virgiliano, e neppure lo stesso Virgilio, riuscì a ottenere: l'unità perfetta tra l'argomento reale e lo stile sublime. Solo *Os Lusíadas* sono allo stesso tempo "epopea nazionale" ed "epopea regolare".

Il numero delle "epoee regolari" che sopravvivono è ridottissimo. La *Divina Commedia* non è un'epopea in senso stretto, l'*Orlando Furioso* non è regolare e il *Paradise Lost*¹⁰⁵ si colloca intenzionalmente al di fuori del modello virgiliano. Resta la *Gerusalemme Liberata*, e si sa che Tasso riflettè molto prima di trovare un tema che potesse interessare l'intera cristianità, intento irrealizzabile dopo la Riforma e che lo portò all'artificio di rappresentare i crociati medievali in abiti barocchi. Camões superò la difficoltà grazie alla limitazione: non pretese di interessare che la piccola nazione portoghese, ma nel momento in cui la storia del Portogallo si confondeva con la più grande transizione al mondo moderno. Il simbolo di questa coincidenza sta nel fatto che nei *Lusíadas* l'intera storia portoghese appare come preparazione al grande momento storico delle scoperte, così come il piccolo fiume Mondego sbocca nel grande Oceano.

E' proprio l'interesse patriottico limitato alla nazione ciò che conferisce a *Os Lusíadas* un interesse universale. L'impero coloniale portoghese, creato per un atto della divina provvidenza come lo stesso Impero Romano di Virgilio, è un miracolo storico: è l'impero della Fede, ed è questa l'ispirazione che Camões potè trarre dalla prima *Década* di João de Barros. Ma Virgilio deve costruire artificialmente il legame tra Troia e Roma e inventare una preistoria romana, mentre Camões può appoggiarsi a fatti storici e ad avvenimenti a cui ha assistito. Da ciò deriva il realismo storico che Voltaire tanto elogiò in Camões: l'assenza di leggende, miracoli, avventure inverosimili

¹⁰⁴ N. d. t.: Luis de CAMÕES, sonetto *Doces e claras águas do Mondego*, v. 1: «Dolci e chiare acque del Mondego».

¹⁰⁵ N. d. t.: Sul *Paradise Lost* e sul suo autore, John Milton, v. in particolare 5.4, p. 800 ss.

e avventure amorose; quanto all'ultimo punto, il critico dimenticò l'Isola degli Amori, che è il culmine del realismo camoniano perché è un sogno: il sogno d'amore dei marinai portoghesi affamati nel corso dei viaggi interminabili. Il punto vulnerabile di questo realismo epico (quello nel quale Camões rivela di non essere un Omero) è la macchina mitologica del poema: l'intervento degli dei pagani per impedire o favorire l'impresa di Vasco da Gama. Al di là del fatto che essa costituisce parte integrante dell'arte poetica virgiliana, la macchina mitologica fu per Camões più importante che per gli altri poeti epici moderni; solo così sembrava possibile "sublimare" [435] l'argomento storico nazionale e conferirgli la dignità degli avvenimenti trascendenti e universali: la provvidenza cristiana si serve, per la creazione dell'impero cattolico portoghese, degli dei pagani, così come si era servita del pagano Virgilio per annunciare la nascita di Cristo (*Ecloga IV*). Se Camões fallì in questo, fallì insieme a Virgilio: anche nell'*Eneide* gli dei non fanno già più parte della realtà, come invece in Omero, e tra gli dei di Camões e i suoi soldati e mercanti portoghesi dell'India c'è una discrepanza evidente. Ma anche così la macchina mitologica di Camões è superiore a quella di Virgilio: la mitologia virgiliana è fredda come quella della religione dello stato romano, nella quale più nessuno credeva, mentre gli dei del cristiano Camões sono imponenti figure retoriche, metafore pompose, come dipinte da Rubens; Camões è alle soglie del Barocco.

La retorica pomposa e monotona, che è la maggior nemica delle epopee classiciste e le condannò quasi tutte all'illeggibilità, non è del tutto assente nei *Lusiadas*. In Virgilio è attenuata dalla malinconia elegiaca; in Camões dall'inevitabile prosaicità dei molti resoconti di natura politico-militare e, più ancora, dal presentimento doloroso della catastrofe nazionale; sotto quest'ultimo aspetto, *Os Lusiadas* ricordano l'*Iliade*. In Camões la malinconia virgiliana sta altrove: nella sua poesia lirica, che molti, e con buone ragioni, preferiranno alla sua epopea. Camões è uno dei maggiori poeti elegiaci di tutti i tempi. La sua lirica non è propriamente originale: l'influenza di Petrarca era troppo potente. Ma attraverso le frasi e le immagini convenzionali si coglie sempre l'espressione personale, più nelle canzoni che nei sonetti. Come accade a tutti gli elegiaci, il contenuto della lirica camoniana è limitato, piccolo come il cuore umano: partendo dalle «*doces e claras águas do Mondego*» e passando attraverso gli «*Erros meus, má fortuna, amor ardente*»¹⁰⁶, il poeta pervenne alla sintesi dolorosa della sua vita:

Puras verdades já por mim passadas...

*Oxalá foram fábulas sonhadas!*¹⁰⁷

¹⁰⁶ N. d. t.: Luis de CAMÕES, sonetto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, v. 1: «I miei errori, la mala sorte, l'amore ardente».

¹⁰⁷ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *Canção XIII*, vv. conclusivi: «Pure verità da me già sperimentate / Volesse il Cielo che non fossero solo favole sognate!».

Camões è profondamente pessimista, su questo non possono esserci dubbi; pessimismo di un platonico cristiano, per il quale il mondo è una «*prisão terrestre e escura*»¹⁰⁸ dell'anima. Nessuna consolazione stoica, così familiare agli spagnoli, può attenuare il pessimismo del cattolico portoghese contro il quale congiurano «*Fortuna co' Amor*»¹⁰⁹. E tuttavia trova altre armi per [436] vincere questi nemici. Quanto all'amore, sorge qui la spinosa questione della sincerità dell'erotismo petrarchesco di Camões, o meglio della realtà carnale dei suoi amori. Di fronte alla sua teoria idealista, neoplatonica dell'amore, i dubbi paiono giustificati. Ma questa teoria non è, nella poesia camoniana, il punto di partenza, bensì il risultato. Gli amori di Camões erano tanto reali quanto la sua «*má fortuna*» (mala sorte). La «Fortuna», egli la vinse per confondere il proprio destino personale con il destino più grande della sua razza, declinando con essa come il Destino-Provvidenza aveva stabilito; modificando le parole di Camões si potrebbe dire: «dalla disgrazia particolare alla disgrazia generale». Ma la via della disgrazia terrena costituì allo stesso tempo il «percorso di ascensione» neoplatonico, nel quale vince l'Amore; nelle sue stesse parole: «*da particular beleza para a beleza geral*»¹¹⁰. E' questo percorso di ascensione che appare nella sua poesia lirica come «intellettualizzazione dell'emozione», avvicinandosi alla disciplina di una poesia pura. Camões descrisse questo percorso in una grande meditazione poetica che è forse la più grande tra le sue opere: la parafrasi del *Salmo CXXXVII*:

*Sôbolos rios que vão
por Babilônia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião*¹¹¹.

L'allegoria biblica occulta due sensi: quello letterale, espressione dell'esiliato dal Portogallo, e quello mistico, espressione dell'anima esiliata dalla terra; e come uno degli oscuri fiumi di Babilonia scorre la meditazione poetica, passando attraverso la disciplina peccatrice della vita fino ad arrivare, «vinta la natura» al «mondo intelligibile» e a trovare la suprema consolazione nel platonismo cristiano:

¹⁰⁸ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *A D. António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo*, stanza 15, v. 2: «prigione terrena e oscura».

¹⁰⁹ N. d. t.: «Fortuna con Amore».

¹¹⁰ N. d. t.: Luis de CAMÕES, *Super flumina* (anche noto come *Redondilhas de Babel e Sião*, parafrasi del salmo CXXXVII) stanza 25, vv. 9-10: «dalla bellezza particolare alla Bellezza generale».

¹¹¹ N. d. t.: *Ibidem*, stanza 1, vv. 1-4: «Sui fiumi che vanno / a Babilonia mi trovai / e là seduto piansi / nel ricodo di Sion».

*Ditoso quem se partir
para ti, terra excelente,
tão justo e tão penitente
que, depois de a ti subir,
lá descanse eternamente!*¹¹²

Camões occupa nella letteratura portoghese la posizione che Dante ha nella letteratura italiana: la sua grandezza soffocò i posteri. Ciò tuttavia non è privo di ragioni concrete. La nazione portoghese fu, tra quelle europee, la prima [437] che pervenne a una struttura economica ben definita, e questo in un'epoca in cui l'epopea classicista era ancora possibile. In questo modo i portoghesi crearono (cosa che nessun altro popolo poté ottenere) una moderna epopea nazionale che fu, tuttavia, il sintomo della pietrificazione di quella struttura nazionale e della sua letteratura.

Il realismo nazionale dell'epopea camoniana è un caso particolare di romanticismo aristocratico del Rinascimento: entrambi rappresentano atteggiamenti attivi, uno reale, l'altro illusorio. La terza possibilità dell'uomo aristocratico rinascimentale è l'evasione in un mondo nel quale non vi sono scoperte geografiche e lotte commerciali, ma nel quale, in compenso, non può esserci neppure alcuna guerra: è il mondo bucolico, pastorale, dagli orizzonti chiusi, una specie di ritorno illusorio dell'Europa a una condizione agricola; le eleganze del "cortegiano" trasportate nei paesaggi dell'Arcadia.

La prima forma della letteratura bucolica è la poesia pastorale, l'ecolga¹¹³. Il modello non era il *mimos* di Teocrito, bensì l'ecloga virgiliana, in cui i pastori dialogano in un linguaggio elegante sulle occupazioni rustiche e amorose, più o meno futili, con l'inserimento di allusioni a personaggi e avvenimenti importanti della storia contemporanea. Petrarca diede nel *Carmen bucolicum* un esempio di ecloghe moderne in lingua latina; e le ecloghe latine di Battista Mantovano (Battista Spagnoli, detto B. M., 1448-1516)¹¹⁴, di ispirazione cristiana e versificazione virgiliana, ottennero un successo enorme, servirono come testo didattico per l'insegnamento del latino in tutti i paesi (Shakespeare imparò il latino su questo libro) e vennero tradotte in diverse lingue. Meno medievali e più umaniste sono le poesie bucoliche latine [438] di Andrea Navagero (1483-1527)¹¹⁵, lo stesso che iniziò Boscán al petrarchismo; la sua ecloga *Iolas* è una delle più belle e meno convenzionali

¹¹² N. d. t.: *Ibidem*, versi conclusivi: «Felice colui che se ne va / diretto a te, terra eccellente, / come un giusto e un penitente, / così che dopo averti raggiunta / possa riposare eternamente!».

¹¹³ E. CARRARA, *Poesia Pastorale*, Milano, 1908; A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, Torino, 1929; H. GENOUY, *L'élément pastoral dans la poésie narrative et le drame en Angleterre de 1579 à 1640*, Paris, 1929; A. HULUBEL, *L'églogue en France au XVIe siècle*, Paris, 1938.

¹¹⁴ N. d. t.: Cfr. anche 4.2, p. 376.

¹¹⁵ N. d. t.: Cfr. anche 4.2, p. 365.

L'ecloga italiana in lingua italiana è principalmente narrativa; il *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio ne fornisce un esempio teocritiano. Ma nel secolo XVI scompare l'elemento rustico, realista, per il quale si era distinta la *Nencia* di Lorenzo de' Medici. L'ecloga si idealizza tramite l'introduzione di ninfe e divinità dei fiumi e dei monti, di satiri e fauni, mentre si accentua, in questa mitologia artificiale, l'indole evasionista della poesia bucolica; le allusioni politiche sono sostituite da adulazioni nei confronti di principi e principesse; molte ecloghe furono scritte in occasione dei festeggiamenti per i matrimoni e le nascite nelle casate regnanti, altre per esprimere richieste di benefici da parte del poeta. Stando così le cose, ci si potrebbe aspettare una poesia idillica di pessima qualità; ma non è proprio così: il forte senso della bellezza formale, proprio degli italiani e specialmente di quelli del Rinascimento, creò una serie di produzioni belle e ingiustamente dimenticate. La *Sarca* del disprezzato Bembo, che descrive il matrimonio del dio del fiume omonimo con una ninfa, non è indegna della *Lepidina* del Pontano, e tuttavia è più pomposa, come un grande arazzo Gobelin barocco; un giudice severo come Burckhardt apprezzò questo poema. Abbiamo già menzionato la bella *Ninfa Tiberina* del Molza; la *Clorida* del Tansillo appartiene invece già, stilisticamente, al Barocco: in quest'ecloga la descrizione del Golfo di Napoli è imitata dalle già menzionate *Egloghe pescatorie* di Rota. Le migliori ecloghe italiane del XVI secolo sono quelle di Bernardino Baldi (1553-1617), che invece di Virgilio imitò i bucolici greci, avvicinandosi maggiormente alla verità rustica. Per finire, il *Batino* (1618) di Francesco Bracciolini¹¹⁶, imitazione del *Moretum* pseudovirgiliano, è già di nuovo un poema realista, che descrive i costumi di autentici contadini italiani. Bracciolini è un poeta barocco.

[439] Il maestro dell'ecloga spagnola è Garcilaso de la Vega¹¹⁷, La sua *Égloga I, El dulce lamentar de dos pastores, Galicio juntamente y Nemoroso* (Ecolga I, il dolce lamento di due pastori, Galicio e Nemoroso), e i versi

*Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estais mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,*¹¹⁸

evocano tutta l'atmosfera della poesia bucolica; ma la musica verbale di Garcilaso è inconfondibile. Tra gli innumerevoli successori spagnoli di Garcilaso, nella poesia idillica, si distingue Pedro de Espinosa (1578-1650), riabilitato da Cossío¹¹⁹ dopo un oblio durato alcuni secoli; nella sua *Fábula*

¹¹⁶ N. d. t.: Per Bracciolini v. 5.3, pp. 671-672.

¹¹⁷ N. d. t.: Cfr. p. 404.

¹¹⁸ N. d. t.: Garcilaso de la Vega, *Égloga I, Nemoroso*: «Acque correnti, pure, cristalline, / alberi che in quelle vi specchiate, / verde prato pieno di fresca ombra»

¹¹⁹ I. M. Cossío: *La 'Fábula de Genil' de Pedro Espinosa*, in "Siglo XVII", Buenos Aires, 1939.

de Genil la personificazione di un fiume (luogo comune della poesia bucolica) fornisce l'occasione per creare un mondo umido di colori e riflessi, anticipazione immediata del paesaggio barocco delle *Soledades* di Góngora.

L'ecloga portoghese ebbe inizio al di fuori dei modelli classicisti: Bernardim Ribeiro¹²⁰ è un autentico poeta, e ciò che nelle sue ecloghe sembra idealizzazione sentimentale è indole nazionale, che già si incontra così nella poesia galiziano-portoghese. Anche le ecloghe di Camões differiscono in maniera caratteristica da quelle del suo modello Garcilaso: il tono è più elegiaco, a volte disperato. Nella *Égloga I*, dialogo tra i pastori Umbrano e Frondelio, un paesaggio molto simile a quello della *Égloga I* di Garcilaso dà «*quieto sono aos cansados*»¹²¹; le lamentazioni si accumulano, e quando il poeta pretende infine di risolvere la dissonanza in armonia, termina l'ecloga in lingua castigliana. Gran parte della poesia portoghese cinquecentesca è allo stesso modo bilingue. Il paesaggio si mostra con contorni [440] più visibili nella poesia di Diogo Bernardes (ca. 1530 – ca. 1605): la “*doce música*”¹²², molto censurata, dei suoi versi occulta quello spirito rustico che lo distingue da Camões, e la sua *Égloga Sylvia* non è certamente delle peggiori; a Coimbra si conserverà la sua memoria. L'ultimo di questi bucolici portoghesi del Rinascimento sarà Francisco Rodrigues Lobo¹²³; è, ancora una volta, una transizione al Barocco.

Il bucolismo trovò i suoi amatori più ostinati in Inghilterra: la poesia della natura costituisce una delle tradizioni nazionali più durevoli. Alexander Barclay (ca. 1476 - 1552) è uno spirito in parte medievale; tradusse in inglese la *Narrenschiff*, satira carnevalesca del tedesco Sebastian Brant¹²⁴. Ma è anche il primo poeta europeo che imiti nella lingua nazionale le ecloghe latine di Battista Mantovano. Il ruolo eccezionale della poesia bucolica nella storia della letteratura inglese si rivela attraverso un altro fatto, più importante: le dodici ecloghe dello *Shepherd's Calendar* (1579) di Edmund Spenser¹²⁵ sono ecloghe come tutte le altre; gli amori rustici di Colin Clout con la sua Rosalind costituiscono una confessione autobiografica, e le allusioni politiche ad avvenimenti contemporanei sono numerose; l'imitazione di Marot e di Battista Mantovano è palese. Ma fu in queste ecloghe che Spenser creò il linguaggio della poesia inglese moderna. I poeti che continuarono la poesia bucolica, rendendola sempre più inglese, sono già stati menzionati: Samuel Daniel, Michael Drayton, William Browne; Phineas Fletcher (1582-1659) aggiunse la variante italiana delle “ecloghe piscatorie”. Alla fine Milton otterrà la sintesi della forma classicista con lo spirito del paesaggio inglese nell'*Allegro*, nel *Penseroso*, nel *Lycidas*. In Inghilterra, l'ecloga

¹²⁰ N. d. t.: Cfr. 3.3, p. 310.

¹²¹ N. d. t.: «Quietamente sono a chi è stanco».

¹²² N. d. t.: Dolce musica.

¹²³ N. d. t.: Per Lobo v. p. 443.

¹²⁴ N. d. t.: Cfr. 3.3, p. 313.

¹²⁵ N. d. t.: Cfr. p. 426.

classicista di Milton sostituisce la fase barocca; poi comincerà la dissoluzione del [441] genere, e l'ecloga inglese del XVIII secolo sarà una cosa differente: uno strumento di rivendicazioni sociali e infine una transizione al preromanticismo.

Esiste molta poesia campestre nella letteratura francese, che tuttavia differisce sensibilmente dalla poesia bucolica. Quando i poeti francesi si recavano in campagna, scherzavano come gli anacreontici, o veniva loro in mente soltanto il luogo comune oraziano del “*beatus ille qui procul negotiis*”, oppure decidevano di fare in fretta ritorno in città. Marot esercitò un'influenza sulla poesia bucolica, ma i suoi *rondeaux* ricordano piuttosto Charles d'Orléans. Le *Bucoliques* di Ronsard sono più classiche che rinascimentali. L'unico poeta bucolico legittimo della *Pléiade* è Remi Belleau (1528-1577): la sua *Bergerie* (1565) dà inizio alla serie degli idilli alla maniera del Roccò. Assai tardi, nel 1569, François de Belleforest darà nella sua *Pastorale amoureuse* la prima imitazione francese di Garcilaso. Le ragioni dell'impossibilità di acclimatare in Francia l'ecloga italiana si rivelano, in parte, nella poesia di Claude Gauchet (1540 – ca. 1620): la descrizione abbastanza realistica e sincera della vita rustica è interrotta dalle amare lamentazioni dei campagnoli, che compaiono, tra l'altro, con nomi francesi, come Philippot e Michaut, invece che con i convenzionali nomi greci; si lamentano della devastazione del paese causata dalle guerre di religione, della brutalità dei mercenari e dell'indifferenza dei potenti per le sofferenze del popolo. E' evidente che campagne così maltrattate non si prestassero ad essere lo scenario di idilli d'evasione. Le ultime ecloghe francesi sono meri ornamenti da salotto: tali sono le *Eglogues* di Jean Regnaud de Segrais (1624-1702), poeta “*précieux*”¹²⁶.

Il carattere aristocratico dell'evasione bucolica si rivela, con ogni evidenza, nel romanzo pastorale¹²⁷. Il modello del genere è un'opera del [442] Quattrocento italiano, l'*Arcadia* del Sannazaro, serie di quadri di vita rustica idealizzata in cui sono inserite poesie bucoliche. Non vi è quasi azione: l'evasione del XV secolo desidera, innanzitutto, l'immobilità. Il romanzo pastorale del XVI secolo, malgrado l'imitazione diretta del Sannazaro, è differente. Continua l'ideale dell'“*Arcadia*”, del paesaggio chiuso, senza litorale, senza espansione geografica e trasformazioni sociali, l'ideale agrario del feudalesimo. Ma l'aristocrazia del XVI secolo si difende; desidera l'azione, l'azione bellica, imprese romantiche come le rappresentano Ariosto e Spenser. Per ottenere questa trasformazione del romanzo pastorale, si aggiunge all'idillio arcadico l'azione avventurosa del romanzo cavalleresco. Nella *Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro il romanzo pastorale e il romanzo cavalleresco sono semplicemente giustapposti. Nel XVI secolo si realizzò l'unione completa, avvolgendo i teneri eroi ed eroine pastorali nelle avventure romanzesche alla

¹²⁶ N. d. t.: “Prezioso”. Per il “preziosismo” francese cfr. 5.2, in part. pp. 613 ss.

¹²⁷ H. RENNERT, *The Spanish Pastoral Romances*, Baltimore, 1892; H. GENOUY, *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazaro et la Diana de Montemayor*, Paris, 1926.

maniera dell'*Amadigi*. L'*Amadigi di Gaula*, sebbene prodotto in epoca anteriore, venne pubblicato nel 1508, e il *Palmerino d'Inghilterra* nel 1547; tra queste due opere e dopo di esse c'è la massa delle imitazioni minori¹²⁸, e non abbiamo bisogno della testimonianza del Cervantes per sapere che la letteratura amadigiana era la più diffusa e la più letta del XVI secolo. Romanzo pastorale e romanzo cavalleresco crescono insieme; in molti romanzi di cavalleria si incontrano scene pastorali, e il romanzo pastorale si riempie, in misura maggiore, di avventure di cavalleria, per soddisfare il desiderio di azioni illusorie dei suoi lettori. Questo avviene ovunque tranne che in Italia, dove si può menzionare soltanto la *Diana* (1627) di Giovan Francesco Loredan (1607-1661), che del resto è già un'imitazione dell'*Argenis* dell'inglese John Barclay; l'aristocrazia italiana, sotto la dominazione spagnola, non sentiva il desiderio dell'azione.

L'unione del tema pastorale con quello cavalleresco rese la Spagna il centro del genere così trasformato: la moda comincia dopo la prima metà del secolo, quando la gran maggioranza degli *Amadigi* già esisteva. Il nuovo modello è la *Diana* di Jorge de Montemayor (1520-1561). Essa partecipa dei difetti che oggi rendono impossibile la lettura di opere del genere: [443] l'espressione affettata, l'artificio dei pastori e delle ninfe; persino i "selvaggi" che vi compaiono sono molto carini. Ma per lo meno in Montemayor quello stile è il risultato di un'arte deliberata di prosa musicale, e le poesie inserite sono di grande bellezza. Lo stesso limitato elogio spetta alla *Diana enamorada* (Diana innamorata, 1564) di Gaspar Gil Polo (1530-1591), che è, in un certo senso, il migliore dei romanzi pastorali; il paesaggio, la Spagna meridionale, è stato visto realmente. Anche la *Galatea* (1585) di Cervantes, per la quale l'autore nutriva una predilezione speciale, non merita di essere del tutto dimenticata. Quanto al resto, basta citare alcuni titoli per dimostrare la diffusione del genere: L'*Arcadia* (1598) e i *Pastores de Belén* (1612), del grande Lope de Vega, degni di nota per l'inserimento di incantevoli poesie; il *Pastor de Filida* (1582) di Luis Gálvez de Montalvo, la *Primeira Parte de las Ninfas y Pastores de Henares* (1587) di Bernardo González de Bobadilla, i *Pastores de Betis* (1633), di Gonzalo de Saavedra, e via dicendo. In Portogallo la *Lusitânia Transformada* (1607) di Fernán Álvarez do Oriente è soltanto un titolo in più accanto ai tre romanzi pastorali di Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), poeta interessante e romanziere curioso, una delle molte personalità notevoli della cosiddetta "decadenza" portoghese del XVII secolo.

Dal punto di vista storico, il più importante romanzo pastorale del XVI secolo è l'*Arcadia* di Philip Sidney¹²⁹, pubblicata nel 1590: è la fusione più completa tra romanzo pastorale e romanzo cavalleresco. Da ciò derivano le avventure complicatissime e inverosimili che Sidney, malgrado fosse un grande poeta, non era in grado di dominare se non con una prosa complicata e illeggibile. [444] L'artificio non venne accettato immediatamente; più semplici, più rustici, o meglio più vicini

¹²⁸ N. d. t.: Cfr. 3.3, p. 301.

¹²⁹ N. d. t.: Cfr. p. 421.

al gusto italiano che a quello spagnolo sono il *Pandosto* (1588) di Robert Greene (1558-1592), da cui Shakespeare trasse la trama del *Winter's Tale*, e la *Rosalynde* (1590) di Thomas Lodge (ca. 1557-1625), da cui Shakespeare ricavò la trama di *As You Like It*. L'artificio bucolico risultò vincitore, in Inghilterra, soltanto col trionfo del gusto barocco; e anche allora, non vinse in lingua inglese: l'*Argenis* di John Barclay (1582-1621) fu scritta in latino, e il tema pastorale le serve come pretesto allegorico per difendere la teoria del diritto divino dei re; è il Barocco.

L'*Argenis* fu pubblicata a Parigi (1621), e appartiene a un genere un po' differente, all'unica specie di romanzo pastorale che si acclimatò alla Francia. In questa variante le avventure cavalleresche continuano a coinvolgere i pastori, ma i guerrieri sono ritrasformati in cortigiani, e gli episodi erotici si confondono con le dottrine politiche allo stesso modo in cui le grandi dame di corte esercitavano un'influenza politica. Questo nuovo sottogenere ha inizio con la famosa *Astrée* (Astrea, 1607) di Honoré D'Urfé (1568-1625), curiosa mescolanza dell'*Amadigi*, della *Diana* e di varie teorie pseudoscientifiche; la complicata strategia d'amore che D'Urfé insegna è un'allegoria della strategia di cui il cortigiano necessita per raggiungere i suoi obiettivi politici e personali. Le dimensioni troppo grandi dell'opera non ne facilitano la lettura, e neppure lo stile affettato, [445] migliore, comunque, della fama di cui gode. Il nome del pastore Céladon, uno degli eroi della storia, divenne simbolo di galanteria noiosa e di bucolismo falso alla maniera del Rococò. Ma è già stato osservato che quella strategia erotica è il germe della psicologia narrativa del romanzo francese: Madame de La Fayette, Racine, Marivaux, l'Abbé Prévost, Rousseau e Georges Sand ereditarono qualcosa dall'*Astrée*; e un altro critico ha osservato che la società francese dell'inizio del XVII secolo si riconosceva nello specchio dell'*Astrée* allo stesso modo in cui un'altra società francese, più tardi, si riconoscerà nella *Recherche du temps perdu* di Proust. L'*Astrée* non può, comunque, essere definita Rococò; essa preparò la strada al romanzo eroico-galante del Barocco, nuova forma di epopea aristocratica.

Argenis e *Astrée* trovarono comunque degli imitatori in paesi di formazione borghese, come la Germania e l'Olanda. Non sono mere curiosità la *Batavische Arcadia* (L'Arcadia batava, 1637) dell'olandese Johan van Heemskerck (1597-1656) la *Adriatische Rosamund* (Rosamunda adriatica, 1645) del tedesco Philip von Zesen (1619-1698), la cui trama si svolge ugualmente in Olanda: due opere pregevoli perché l'idillio pastorale, trasportato nel paesaggio olandese, rivela un incanto inatteso. Sono due opere significative della volontà della borghesia di imitare il modo di vivere aristocratico.

Dopo tanti artifici, è riposante incontrare un'opera pastorale che è del tutto sincera e verosimile. Ma è un riposo triste: si tratta della *Consolação às Tribulações de Israel* (Consolazione alla tribolazione d'Israele) dell'ebreo portoghese Samuel Usque (sec. XV-XVI), perseguitato dall'Inquisizione e

rifugiatosi in Italia. La *Consolação* è un potente libello pieno della forza verbale dei profeti dell'Antico Testamento; e il perseguitato, volgendo lo sguardo all'indietro, al passato della sua nazione infelice, vi scopre un altro paesaggio bucolico, quello dei patriarchi di Israele, che erano anch'essi dei pastori. L'idillio è un'evasione, ma questa volta l'evasione, la fuga è un'amara realtà: è l'unico romanzo pastorale veritiero.

[466] La poesia lirica petrarchesca, il poema romanzesco-fantastico e i generi pastorali sono le principali forme espressive del Rinascimento aristocratico. L'aristocrazia è, insieme alla Chiesa e all'Umanesimo, una delle forze internazionali dell'epoca, e per questo il Rinascimento aristocratico fu un Rinascimento internazionale: partito dall'Italia, conquistò le letterature che già nel Medioevo avevano costituito, sotto la guida della letteratura francese e di quella latina, il *corpus* della letteratura europea: la spagnola e la portoghese, la francese e l'olandese, l'inglese e la tedesca, con incursioni occasionali in Danimarca e in Scandinavia. Il Rinascimento internazionale del XVI secolo conquistò nuove regioni nell'Europa orientale: la Polonia, l'Ungheria e la Dalmazia; e queste conquiste sono abbastanza interessanti per la comprensione delle forme e della mentalità dell'epoca. In Polonia la competizione tra l'Umanesimo e le questioni religiose della Riforma produsse nella colta aristocrazia rurale un movimento paragonabile alla *Pléiade* francese, movimento del quale Jan Kochanowski (1530-1584) è il maggiore rappresentante: un poeta veramente grande. Amico di Ronsard e studioso del Petrarca, le sue autentiche fonti di ispirazione sono tuttavia nella poesia latina: da Orazio apprese l'equilibrio dell'anima e da Pontano il tono personale; i *Tumuli* del Pontano gli ispirarono i *Threny* (Lamenti, 1580), diciannove canzoni funebri sulla morte della figlia Ursula. Tutta l'opera di Kochanowski è, per così dire, una collezione di influenze straniere, ma la sua forza di assimilazione le trasforma sempre in espressioni personali: l'ispirazione religiosa dei poeti della *Pléiade* nel nobile *Salterio*; i tentativi italiani di tragedia sofoclea nell'opera *Il rinvio dei messi greci* (1578), tratta dall'*Iliade*; la poesia pastorale nel *Satiro*, in cui l'abitante delle foreste selvagge dà lezioni di morale ai civilizzati. Ma nessun modello [447] esiste per i *Fraszki* (Burle, 1584), che non sono tutti comici: sono una specie di diario poetico di un uomo colto, che accompagna con spirito indipendente le proprie esperienze in un ambiente ancora per metà barbaro. Un rappresentante del tipo "cortegiano" in Ungheria è Balint Balassa (1554-1594); ma nell'Europa orientale del XVI secolo questo tipo sarà meno cortigiano e più avventuriero, le lotte saranno più serie e l'ispirazione più primitiva. Balassa era un umanista colto: diversamente, un aristocratico e funzionario ungherese del XVI secolo non avrebbe pensato di comporre versi; ma la sua vita tormentata, le amare esperienze amorose e i lunghi anni di guerra alla frontiera contro i turchi gli ispirarono una poesia tutta personale, nella quale si riconoscono i tratti caratteristici della poesia popolare. Balassa morì, come Garcilaso e Sidney, sul campo di battaglia; solo nel 1874 le sue

poesie vennero scoperte, e la poesia ungherese, sempre a metà tra le tradizioni popolari e le influenze occidentali, si riconobbe nel suo primo, grande poeta.

Un'intera letteratura è quella della Dalmazia, dove la città di Ragusa riuscì a conservare, contro i veneziani e contro i turchi, la sua indipendenza nazionale e la sua costituzione repubblicana, alla maniera delle città medievali. La letteratura di Ragusa¹³⁰ fu, per più di due secoli, l'avamposto più avanzato della civiltà europea.

[448] L'elenco dei nomi e delle opere è di poco interesse; ma solo così si può dare l'idea di uno degli sforzi più seri di europeizzare i Balcani, o meglio di mantenere la civiltà europea in un luogo dimenticato dal mondo. I nomi più antichi sono quelli di Djordji Držić (1461-1501), che scrive sonetti petrarcheschi, e Petar Hektorović (1487-1572), traduttore di Ovidio e autore di una ecloga piscatoria, *Ribanje*; e Hannibal Lučić (1485-1553), autore de *La Schiava*. Andreas Cubranović (m. 1550) pubblicò nel 1527 la *Zingara*, poema umoristico per il carnevale, una delle opere della letteratura ragusea che sopravvivono nella memoria degli iugoslavi. Marin Držić (1518-1567) è un eccellente commediografo realista: *Dundo Maroje* viene ancor oggi rappresentata nei festival di Dubrovnik. E' sufficiente una rapida menzione di Mavro Vetranic (m. 1576), che nel *Peregrinus* pretese di dare una visione dantesca, del petrarchista Dinko Ranjina (m. 1607) e di Dinko Zlatarić (m. 1609), traduttore dell'*Aminta* del Tasso, per arrivare al maggior poeta di Ragusa: Ivo Frane Gundulić (o Giovanni Francesco Godola, 1588-1638). Nella sua poesia si confondono, in maniera curiosa, lo stile e l'intenzione del Tasso con il cristianesimo militante delle lotte contro i turchi e l'ispirazione della poesia popolare slava. L'epopea *Osmanide*, che tratta delle guerre dei polacchi contro i turchi, è già un'imitazione della *Gerusalemme Liberata*; fu scritta in piena età barocca, ma l'argomento è contemporaneo, e lo spirito è quello dei guerrieri orientali, uomini del popolo ma di nobiltà aristocratica. Del tutto differente, sebbene ispirato dal Tasso, è un'altra opera di Gundulić, il dramma pastorale *Dubravka* (La Ragusea): dà l'impressione di un'isola di civiltà raffinata nel mezzo di un mare barbaro, ricordando gli aranceti di Ragusa che fioriscono tra le rocce scoscese e i freddi venti delle montagne, e lasciando indovinare la vicinanza della Grecia e del Mar Ionio. Dopo Gundulić, la decadenza appare manifesta. Ma vengono alla mente i nomi di Junius Palmoti (m. 1657), che produsse una libera versione della *Christias* di Vida, e di Jacobus Palmotić (m. 1680), autore [449] della descrizione poetica del terremoto del 1667 che distrusse la ricchezza di Ragusa. Nel secolo XVIII vi saranno ancora dei marinisti in lingua croata, e alcuni preti ragusei pubblicheranno le canzoni popolari dei serbi, che incanteranno Herder, Goethe, Mérimée e tutti i romantici. A quell'epoca la letteratura ragusea non esiste più. Il dalmata Tommaseo, che diverrà uno dei grandi spiriti della letteratura italiana del XIX secolo, pagherà un debito di gratitudine.

¹³⁰ A. PAVIĆ, *Storia del teatro raguseo*, Zagreb, 1901; M. Medini, *Storia della letteratura croata in Dalmazia e a Ragusa*, Vol. I. Zagreb, 1902.

L'internazionalismo aristocratico del XVI secolo trovò la sua più potente e più tragica espressione al di fuori della letteratura nella persona dell'imperatore Carlo V, che pretese, per l'ultima volta, di realizzare la monarchia universale secondo il concetto di Dante, e che soccombette alle forze unite del patriottismo francese, del protestantesimo tedesco e del papa, trasformato in principe italiano rinascimentale. La base della forza di Carlo V era la Spagna, e nella Spagna cattolica e monarchica il suo sogno trovò espressione vigorosa nel sonetto di Hernando de Acuña (1518-1580):

*Ya se acerca, Señor, o ya es llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor solo en el suelo
por suerte a vuestros tiempos reservada:
[...] un Monarca, un Imperio y una Espada*¹³¹.

Ma i “*vuestros tiempos*” non erano più i tempi del *De Monarchia* di Dante. Al posto della monarchia universale nacque la Spagna barocca, grande potenza europea e impero coloniale, la prima struttura politica nella quale l'aristocrazia fu sostituita dalla burocrazia. Filippo II sarà il primo grande burocrate moderno. Il futuro appartiene all'assolutismo e al Barocco. Si spiega così il fatto curioso che, sotto il governo di Carlo V, nella prima metà del XVI secolo e in pieno Rinascimento, sia stato scritto in Spagna un libro che rivela tutte le caratteristiche del Barocco e che ebbe un successo enorme in Europa: il *Relox de Príncipes o Libro Aureo del emperador Marco Aurelio* (Orologio dei principi o Libro aureo dell'imperatore Marco Aurelio, 1529) di Antonio Guevara (ca. 1480 – 1545). [450] Francescano, inquisitore, vescovo, predicatore alla corte di Carlo V, Guevara è nondimeno un umanista, dalle vaste letture classiche. Le *Epístolas Familiares* pretendono evidentemente di essere lettere ciceroniane, mentre il *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Disprezzo della corte e lode del villaggio, 1539) è una parafrasi del “*beatus ille qui procul negotiis*”; e al centro del *Relox de Príncipes*, libro di aneddoti, esempi e aforismi morali per metà in forma di finzione, destinato all'educazione di un buon principe cristiano, si incontra il grande stoico romano; il modello fu, peraltro, la *Ciropedia* di Senofonte. Malgrado tutto ciò, Guevara non è un umanista: le sue letture classiche sono differenti. La sua fonte principale è Valerio Massimo, il raccoglitore di aneddoti morali, autore prediletto dal Medioevo e in particolare dalla Borgogna *flamboyant* del XV secolo. La morale di Guevara è quella di uno stoico cristiano, più di Seneca che di Marco Aurelio; e con un imperialismo spirituale comparabile a quello politico di Carlo V, Seneca

¹³¹ Hernando DE ACUÑA, *Soneto al Rey nuestro Señor*, vv. 1-4, 8: «Già si appressa, Signore, o già è arrivata / l'età gloriosa in cui promette il Cielo / sulla terra un sol gregge e un sol pastore / per sorte ai vostri tempi riservata. / Un monarca, un impero e una spada».

viene proclamato “filosofo spagnolo”. Il *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio* è, in tutti i sensi, l’antitesi del *Cortegiano*: qui, la filosofia platonica, là la filosofia stoica; nell’uno la formazione di un cavaliere colto e individualista, nell’altro la formazione di un principe cristiano; nel primo uno stile prolisso, confuso, abbondante, come le inquietudini del Gotico *flamboyant* e le pompe del Barocco. Antonio Guevara è un precursore.

Il corrispondente di Antonio Guevara, in poesia, è Fernando de Herrera (1534-1597). Anche questo notevole poeta sembra un umanista: è molto erudito, di vaste letture classiche, petrarchista nella poesia erotica, gran parte della quale è destinata alla sua amica spirituale, la contessa di Gelves; evitò la poesia religiosa, per la quale non sentiva vocazione, preferendo scrivere poesia storica ed eroica di grande stile: due dei suoi inni, *Por la victoria de Lepanto* (Per la vittoria di Lepanto), scritto per celebrare la vittoria della squadra navale ispano-veneziana sui [451] turchi, e *Por la pérdida del rey Don Sebastián* (Per la perdita del re Don Sebastiano), che lamenta la sconfitta e la morte dell’ultimo re nazionale del Portogallo ad Alcácer-Quibir, hanno il grande afflato di Isaia e Geremia, dei profeti dell’Antico Testamento; sono modelli di una retorica nobile che figurano, dignitosamente, in tutte le antologie della poesia spagnola. Con tutto ciò, Herrera non è realmente rinascimentale. Lesse Petrarca attraverso Ausias March, il che indica ancora una volta, come ispirazione, il secolo XV, il *flamboyant*; Herrera possiede più passione e più colore dei comuni petrarchisti. La sintesi di amore e di eroismo pare quella del *Cortegiano*; ma Herrera non è un cavaliere, bensì un sacerdote, un chierico, per quanto non un chierico medievale, ma piuttosto un chierico barocco. Il suo patriottismo spagnolo e la mancanza di inclinazione per l’asceti sembrano argomenti contrari; ma il patriottismo di Herrera è meno spagnolo che cattolico: è universale nel senso della cristianità unita contro gli infedeli. E’ il sogno di imperialismo cattolico di Carlo V e Filippo II, e l’ascetica è sostituita da una nobile malinconia, anch’essa tipica delle migliori espressioni dell’epoca della Controriforma. Si discute circa i rapporti stilistici tra Herrera e Garcilaso: Menéndez y Pelayo e Adolfo de Castro trovano già in Garcilaso i germi dello stile barocco, accresciuti in Herrera e pienamente sviluppati in Góngora, mentre Keniston e M. Arce Blanco considerano Garcilaso come un classico, opposto a qualunque gongorismo; Dámaso Alonso, riconoscendo l’antitesi tra il rinascimento di Garcilaso e il barocchismo di Góngora, ammette tuttavia la posizione intermedia, controriformista, di Herrera¹³². Quest’ultimo pubblicò, tra l’altro, un commentario erudito delle poesie di Garcilaso, interpretandole in senso spiritualista; l’“accademia poetica” della contessa di Gelves, della quale fece parte, somiglia meno alla corte di Urbino che alle riunioni delle “Précieuses”; e il confronto con il contemporaneo Fray Luis de León, il massimo poeta dell’umanesimo cristiano, basta a rivelare le qualità barocche di Herrera.

¹³² M. ARCE BLANCO, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930.

E' provata l'esistenza di un "prebarocco" nel sottosuolo dell'imperialismo spagnolo del secolo XVI. Se vi fosse bisogno di un'ulteriore prova, essa sarebbe il successo insperato di questo prebarocco spagnolo sul suolo del nascente imperialismo inglese. Già nel 1532 sir John Bourchier Lord Berners (1467-1533) tradusse il *Marco Aurelio*; nel 1535 fu pubblicato *The Golden Boke of Marcus Aurelius* (Il libro aureo di Marco Aurelio), e [452] prima della fine del XVI secolo erano già uscite dodici edizioni di quest'opera in inglese¹³³. La conseguenza immediata fu, nella lingua inglese, quello stile affettato e concettoso che è chiamato "eufuismo", dal titolo del romanzo *Euphues or the Anatomy of Wit* (Euphues, o l'anatomia dell'ingegno, 1578) di John Lyly (1533/34 - 1606)¹³⁴. Questo stile, con la sua accumulazione di antitesi, i sottili giochi di parole e i complicati "zeugmi"¹³⁵, uno stile del tutto spagnolo con parole inglesi, costituì il maggior piacere della società colta all'epoca della regina Elisabetta I; solo in questo modo era possibile la conversazione elegante. E' lo stile del dialogo umoristico delle commedie di Shakespeare, specialmente in *Love's Labour Lost* e *Much Ado About Nothing*. Sebbene questo stile sia oggi insopportabile, il suo creatore è una personalità interessante. E' il tipo allegro e pieno di spirito del cavaliere rinascimentale, e nell'eufuismo c'è molto dell'allegorismo petrarchesco e della lascivia alla maniera del Boccaccio e del Bandello. Lyly è, in tutti i sensi, un precursore: le sue belle "songs [canzoni]" ("*Cupid and my Campaspe play'd*", "*What bird so sings yet so does wail*") sono i primi modelli delle songs elisabettiane; la sua commedia *Alexander and Campaspe* (1583) preparò la commedia elisabettiana; e per finire, *Euphues* è il primo romanzo della letteratura inglese. Recentemente Lyly è stato interpretato come precursore dell'amoralismo estetizzante, che in Inghilterra ha una grande tradizione, da Marlowe a Wilde. Ma è difficile spiegare l'esistenza di quello stile nell'Inghilterra della seconda metà del XVI secolo. Nelle definizioni usuali del Barocco si menzionano indistintamente marinismo, gongorismo ed eufuismo senza tener conto della priorità cronologica della variante inglese; e questo errore è particolarmente inammissibile, dato che il Rinascimento, per vari motivi, arrivò molto tardi in Inghilterra. Si considerano sempre Spenser e Shakespeare come le massime figure del Rinascimento inglese, e tuttavia Lyly li precede entrambi; ma è classificato tra i rappresentanti del Barocco internazionale del XVII secolo. Oggi si preferisce la spiegazione psicologica dell'anacronismo: Lyly sarebbe [453] stato un plebeo che avrebbe preteso di darsi arie d'aristocratico affettando lo stile aristocratico ed esagerando le ricercatezze del Rinascimento, prefigurando in tal modo i concetti del Barocco. Resta da osservare che le fonti verificabili dell'eufuismo sono latino-

¹³³ I. M. GALVEZ OLIVARES, *Guevara in England*, Berlin, 1916.

¹³⁴ N. d. t.: Per Lyly v. anche 5.1, p. 555; 5.3, p. 655; 5.4, p. 722.

¹³⁵ N. d. t.: Zeugma: costruito retorico nel quale due termini che richiederebbero un verbo diverso dipendono da un unico verbo, es. «Parlare e lagrimar vedrai insieme» (Dante, Inf. XXXIII, 9) dove "vedrai" riguarda il "lagrimar" e non il "parlare" (che richiederebbe il verbo "udrai").

medievali¹³⁶; questo stile è espressione di un'aristocrazia che stava per perdere la propria funzione nella società.

L'eufuismo è, in fondo, uno stile d'evasione: le metafore elidono la realtà. Lo stile barocco è la conseguenza logica dello stile del Rinascimento aristocratico. Tutta la letteratura aristocratica del XVI secolo è, in fondo, una fuga nell'amore platonico, petrarchesco, nei mondi fantastici della cavalleria, nell'idillio pastorale. L'ultima forma di questa volontà di evasione è lo stoicismo¹³⁷: la fuga nell'interiorità dell'anima, dove «*habitat veritas*»¹³⁸. E' molto importante distinguere bene tra lo stoicismo rinascimentale e quello barocco. Lo stoicismo barocco è una forma di resistenza eroica da parte di uomini che disperano della società e anche della religione cristiana. Lo stoicismo rinascimentale rivela forme di introspezione agostiniana, si pone contro il platonismo dogmatico del secolo ed è rappresentato da uomini indifferenti, anime "per natura pagane" che si conformano alle apparenze della società cristiana per trovare la completa libertà nell'intima solitudine, nel ritiro dell'evasione. Lo stoico de Quevedo è un cavaliere dell'epoca barocca; Montaigne è un monaco del laicismo.

Il maggior rappresentante dello stoicismo rinascimentale è Justus Lipsius (1574-1606), il grande latinista che ricostruì il testo di Tacito, commentò Cicerone e creò l'archeologia scientifica. Nacque cattolico, fu segretario del cardinal de Granvelle, si convertì, come professore di storia a Jena, al luteranesimo, entrò, come professore a Leyden, nella Chiesa calvinista, e infine, come professore a Lovanio, tornò al cattolicesimo. Non era insincero: dogma e liturgia significavano poco per lui, perché nella sua anima aveva un'altra religione, lo stoicismo, che non era per lui un'erudizione morta, bensì una norma di vita, per conservare, nelle tempeste delle guerre di religione, [454] l'equilibrio dell'intelligenza e la serenità dell'anima. Il suo libro *De constantia* (Sulla costanza) commosse i migliori spiriti d'Europa. Un contemporaneo lo definì «*le plus savant homme qui nous reste*»¹³⁹, e fu il medesimo che disse di Amyot: «*Je donne avec raison, ce me semble, la palme à Jacques Amyot sur tous les écrivains français... pour la naïveté et pureté du langage*»¹⁴⁰. Chi disse queste cose si caratterizzava per l'incapacità di scrivere una riga senza parlare di se stesso e rivelarsi completamente; univa alla sapienza di Lipsius la "spontaneità e purezza" di Amyot: era Montaigne. Su Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) è quasi impossibile dire qualcosa di nuovo. Scrivendo su di lui emergono luoghi comuni ai quali non si può sfuggire, o altrimenti opinioni eretiche che irritano tutti. Non ci si può aspettare altro, perché lo stesso Montaigne è così: il suo

¹³⁶ Si veda l'Introduzione all'edizione dell'*Euphues* di H. Clemon, London, 1916.

¹³⁷ L. ZANTA, *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle*, Paris, 1914.

¹³⁸ N. d. t.: «Abita la verità»; citazione da S. Agostino, cfr. 1.3, p. 137.

¹³⁹ N. d. t.: «L'uomo più dotto che ci rimane».

¹⁴⁰ N. d. t.: «Conferisco con ragione, mi sembra, il primato a Jacques Amyot su tutti gli scrittori francesi [...] per la spontaneità e purezza del linguaggio».

libro degli *Essais* (Saggi, 1580-88) è una raccolta di luoghi comuni sull'arte di vivere, l'educazione dei figli e l'arte di imparare a morire, luoghi comuni che si incontrano dappertutto nella letteratura antica, specialmente in Cicerone e Orazio, Seneca e Plutarco, abbondantemente citati e parafrasati dall'umanista francese. Si scopre, tuttavia, che questi luoghi comuni consacrati sono, in Montaigne, opinioni eretiche, opposte a tutto ciò in cui la cristianità aveva creduto fino ad allora, e non soltanto "fino ad allora"; si scopre che certe opinioni di Montaigne sull'educazione, l'igiene della vita sessuale e altre cose irritano ancor oggi i benpensanti, mentre altre, riguardanti la vita ritirata e il conformismo esteriore alle credenze ufficiali della Chiesa e dello stato, urtano ugualmente gli spiriti progressisti. E Montaigne sarebbe un grande scandalo [455] se tutti non si compiacesse di perdonare i suoi peccati a motivo della sua personalità irresistibile che si esprime attraverso il suo stile, "la spontaneità e purezza del linguaggio". Montaigne è accettato nella misura in cui la sua filosofia è considerata quale fenomeno meramente estetico. Ma questo deve, a sua volta, urtare gli esteti, perché si tratta di uno scrittore prolisso, cui manca l'arte della composizione, che scrive a caso. La gloria permanente di uno scrittore così si giustifica soltanto quando dica cose straordinarie; e in effetti Montaigne, senza essere un filosofo sistematico, è un pensatore straordinario. In verità non è Lipsius, ma Montaigne "l'uomo più dotto che ci rimane".

Il punto di partenza per comprendere Montaigne è la sua situazione esistenziale, la sua "*humaine condition*"¹⁴¹. Oggi non è facile comprendere e penetrare pensieri e sentimenti di un nobile francese del XVI secolo, di indole un po' borghese, costretto a difendere un'esistenza relativamente opulenta, vivendo in provincia, in un'epoca di selvagge guerre civili che si servono di pretesti ideologici (in questo caso di credenze religiose) per devastare il paese e sterminare gli avversari. Serva come porta d'accesso alla "torre di marmo" di Montaigne il fatto che uno dei migliori saggi sul suo conto fu scritto da André Gide. Anche Gide fu un nobile-borghese, nobile per educazione e gusto classicisti, borghese per la condizione agiata e sicura che dà indipendenza; una sicurezza e un'indipendenza minacciate tuttavia dalle guerre civili, ideologiche, che devastavano il mondo e sterminavano gli avversari. La conclusione, nel caso di Montaigne come nel caso di Gide, è la fuga in un'esistenza privata, la rinuncia ad agire e ad esercitare influenza. Montaigne e Gide presero, una volta per tutte, la decisione di non parlare che di se stessi, e ciò con la franchezza di chi sa di essere al sicuro; e la conseguenza è un'influenza enorme su tutti gli altri di cui non si parla nei libri di Montaigne e di Gide. Sono entrambi uomini eccezionali nei quali si riconosce, malgrado ciò, "la condizione umana" generale, e questa contraddizione spiega le loro eresie, i loro luoghi comuni e la loro grandezza letteraria; e la parola "letteraria" quasi si stenta a pronunciarla, perché si tratta di grandezza umana.

¹⁴¹ N. d. t.: «Condizione umana».

Montaigne, per lo meno come punto di partenza, non pretende di fare letteratura; più tardi arriverà a creare un genere letterario, quello del saggio. Pretende di compiere, conformemente alla sua stessa dichiarazione, un'inchiesta all'interno di se stesso. Le cose che vi trova sono, in parte, buone, perché si [456] tratta di un uomo di buona formazione e colto, nobile per natura; in parte sono cose meno gradevoli, piccole codardie e cattiverie, e anche sordide, perché Montaigne è un uomo, e cose del genere accadono a tutti gli uomini. Dire tutte queste cose non spettava ad alcun genere letterario esistente, né alla poesia virgiliana, né alla poesia petrarchesca e nemmeno al romanzo pastorale o cavalleresco; era dunque necessario creare un genere libero, libero come l'uomo che lo ha creato: il saggio. Ecco dunque gli *Essais*; e «*tout le monde me reconnaît en mon livre*»¹⁴². Le contraddizioni interne di questo libro sono enormi: un gaudente che scrisse un manuale di stoicismo. Ma sono sempre contraddizioni “interne” nell'altro senso della parola, quello di cose che “non si dicono” e che per questo possiedono l'incanto della conversazione personale tra amici: è possibile ridere perfino delle cose più serie, perché l'amico non ignora i motivi del riso e la malinconia segreta.

Montaigne è saggio come Lipsius e ingenuo come Amyot; e tra queste due qualità c'era, in Montaigne, ciò che mancava a Lipsius e ad Amyot: l'equilibrio. Per questo equilibrio egli pretese il riconoscimento ufficiale da parte degli altri: la tolleranza. Ma sapeva che nella vita nulla viene dato gratis, e che bisogna pagare cara una concessione tanto preziosa. Montaigne pagò un prezzo molto elevato: il conformismo esteriore verso i poteri stabiliti della Chiesa e dello stato. Al conformista si permetteva di dire molte cose che non si sarebbe mai permesso di dire al rivoluzionario o all'eretico. In questo modo, Montaigne riuscì a dire la verità ai cattolici e ai protestanti, ai monarchici e ai repubblicani, e infine a tutta l'umanità. Non scese a compromessi con nessuno né volle accettarli, che fossero compromessi d'azione o di fede. Così creò due cose che sono sempre esistite in ogni epoca (Montaigne è l'uomo dei luoghi comuni) ma che solo grazie a lui hanno acquisito un'esistenza letteraria, consacrata, per così dire, dall'opposizione generale: la “torre di marmo” e lo scetticismo. L'interdipendenza dei due concetti è evidente. Solo l'uomo munito di una fede certa, dogmatica, può agire, e la conseguenza umana, troppo umana del dogmatismo è il fanatismo, la lite e la guerra civile, mentre il dubbio paralizza queste convulsioni e reca la pace. Montaigne è scettico per pacifismo. Non è contro questo o quel dogma, perché tutti i dogmi gli appaiono pericolosi. Tutto ciò in cui gli uomini credono e su cui basano i loro gruppi, i loro partiti [457] e la società è pericoloso. La pace esiste soltanto al di fuori delle “*fables convenues*”¹⁴³, nella natura; e Montaigne, tanto preoccupato per gli altri e per l'umanità, rivela all'improvviso uno zelo di apostolo, elaborando un sistema di educazione secondo la natura che sarà, più o meno, il sistema dell'*Émile* di Rousseau. Ma non sarà qui l'errore di Montaigne? Non c'è pace, in effetti, nella

¹⁴² N. d. t.: MONTAIGNE, *Essais*, III, 5: «Tutti mi riconoscono nel mio libro».

¹⁴³ N. d. t.: Favole convenute, credenze comunemente accettate.

natura. La “condizione umana”, della quale Montaigne pretende di essere il rappresentante, fa anch'essa parte della natura, e questa non sempre è buona, o tanto buona quanto lo è Montaigne. Vi sono miserie che essa ignora, miserie del corpo e miserie dell'anima, e chi conobbe questo meglio di Montaigne fu Pascal. Ma ciò non vuol dire che Pascal abbia ragione contro Montaigne, né Montaigne contro Pascal. Chi aveva imparato lo scetticismo da Montaigne (l'intera nazione francese lo fece) non deciderà facilmente contro l'uno o contro l'altro. L'indecisione tra i due fa parte della condizione umana. Per questo Saint-Beuve ebbe una brillante idea nel collocare Montaigne in posizione centrale nella sua storia di Port-Royal, come eterno avversario di Pascal. Si è detto che la storia spirituale della nazione francese è un dialogo perpetuo tra Montaigne e Pascal; e se a questi sostituissimo i nomi di Pelagio e Sant'Agostino, potremmo allora sostituire la nazione francese con l'umanità intera.

Contro tutte le apparenze, Montaigne conosce quel lato negativo della natura e della condizione umana. Per sfuggire alla conclusione del pessimismo, così opposta al suo carattere sereno e allegro, compie i più grandi sforzi per evitare le cose sgradevoli, in particolare il dolore fisico, e per “imparare a morire”; buon esempio, questo luogo comune dell'imparare a morire, di come i luoghi comuni si trasformino, in Montaigne, in verità personali. C'è una forte dose di epicureismo nello stoicismo di Montaigne, interpretazione epicurea dello stoicismo di Seneca; è stato detto che si tratta di uno stoicismo gallico. Ma è una contraddizione tra due concetti filosofici incompatibili, e non è l'unica contraddizione filosofica in Montaigne, perché lo stoicismo, pieno di fede nelle leggi di natura, è incompatibile anche con lo scetticismo. Certi critici ne approfittarono per negare lo scetticismo di Montaigne e salvare l'anima del saggista. Ma non servì a nulla, perché lo scetticismo potrebbe essere sostituito solo da una specie di positivismo, accettando la natura “così com'è”, e questo positivismo non è meno pernicioso per la salvezza dell'anima. Montaigne è scettico (e questo luogo [458] comune sta in piedi) ma il suo scetticismo è differente da quello degli scettici di professione, i pirroniani. Non dubita per rifiutare tutto, ma per accettare tutto (tranne certe cose sgradevoli), tutto ciò che vi è di buono nel mondo, compresi gli istinti (cosa che, di tanto in tanto, lo rende scandaloso) e compreso il disordine naturale degli istinti, dei sentimenti, dei pensieri; e questo si riflette nel disordine, nella carenza di composizione del suo libro. L'unità della composizione letteraria è sostituita dall'unità della personalità umana dell'autore, saggio come Lipsius e ingenuo come Amyot, la personalità più incantatrice della letteratura francese. Se non contenesse tante contraddizioni interne, non sarebbe un uomo così completo: e questa eresia montaignana è, ancora una volta, un luogo comune.

L'ideale aristocratico del Rinascimento, l'ideale del “cortegiano”, non sopravvisse. Ma quello che c'era di nobile e umano, di perpetuo, in questo ideale sopravvisse nella personalità di Montaigne.

Meno nobile e più umano del “cortegiano”, Montaigne ebbe il coraggio di confessarsi meno nobile e più umano e di conservare così, pur perdendo qualcosa della sua nobiltà aristocratica, la sua dignità umana. Nel ritiro della sua evasione, Montaigne salvò un ideale dell’umanità.

Tutta la letteratura del XVI secolo sembra letteratura d’evasione della classe aristocratica minacciata, il che è un’ipotesi altamente inverosimile. Si può supporre l’esistenza contemporanea di un’altra letteratura, che non sia d’evasione e che esprima la situazione sociale e spirituale delle altre classi: una letteratura di opposizione, del popolo. I rappresentanti di questa letteratura popolare sarebbero un Gil Vicente, un Rabelais, l’autore anonimo del *Lazarillo de Tormes*, i libellisti popolari della Riforma tedesca, come Ulrich von Hutten. Si tratterebbe di una letteratura antiaristocratica, di rivendicazioni borghesi e popolari, e pertanto antiumanista. Ma ciò non si verifica. Rabelais e von Hutten erano umanisti, entusiasti delle lettere classiche; in Gil Vicente l’influenza dell’umanesimo erasmiano è innegabile; e studi recenti rivelano i propositi umanisti nel creatore del romanzo picaresco. Von Hutten e gli altri libellisti della Riforma tedesca sono aristocratici, “cavalieri”, nel senso sociale del termine, che difendono gli interessi della loro classe, alleata alla Riforma; in Inghilterra, un Deloney, avvocato della classe media urbana, propugna il ritorno alla gerarchia sociale del Medioevo, simpatizzando più per gli aristocratici che per la nuova borghesia. Le rivendicazioni popolari sorgono soltanto [459] sotto una copertura religiosa, nella polemica dei settari, degli anabattisti e degli altri, che sono in realtà dei rivoluzionari sociali. Il realismo antiumanista di scrittori come Palissy e Bacon non ha nulla a che vedere con questo; prepara piuttosto la scienza e la tecnica della futura borghesia industriale. Non esiste nel XVI secolo una letteratura popolare opposta alla letteratura aristocratica d’evasione, e questo fatto ha un significato generale: il desiderio di evasione non è un privilegio delle classi superiori, minacciate nella loro esistenza sociale; esso è proprio di tutti gli insoddisfatti, e ancora oggi il pubblico dei lettori delle classi inferiori della società preferisce la letteratura d’evasione: i romanzi polizieschi, i romanzi in cui il milionario sposa la povera dattilografa, i romanzi nei quali sfilano baroni e principesse; e perfino le edizioni corrotte dei romanzi cavallereschi medievali trovano ancor oggi lettori riconoscenti. Nella misura in cui esisteva, tra il popolo, un pubblico di lettori, la sua lettura preferita era l’*Amadigi*, con la sua numerosa discendenza.

Gli elementi di “opposizione” letteraria si trovano sparsi all’interno della stessa letteratura aristocratica: le nostalgie medievali, nel romanticismo fantastico delle epopee cavalleresche e in una certa parte della letteratura pastorale; gli elementi di realismo, nelle eruzioni di amore antiplatonico e antipetrarchesco (Gaspara Stampa, Louis Labbé e anche in Ronsard), nel naturalismo di Montaigne, nel realismo della letteratura sulle scoperte geografiche e nel nazionalismo letterario delle “nuove” nazioni, nel Portogallo cinquecentesco, nell’Inghilterra elisabettiana, e anche

nell'atteggiamento "romano" degli umanisti italiani del Cinquecento. Tutti questi elementi sono in grado di comparire in altre combinazioni, inedite: satira medievale e umanesimo di opposizione si combinano in Gil Vicente e nel teatro spagnolo a lui contemporaneo; nostalgie medievali e realismo popolare nel romanzo di Deloney; naturalismo platonico e umanesimo si combinano in Rabelais; naturalismo e antiumanesimo in Palissy e Bacon; umanesimo e realismo nel *Lazarillo de Tormes*; umanesimo e nazionalismo nei libellisti della Riforma tedesca. E' la combinazione, l'accumulazione di elementi antitetici o radicali che dà l'apparenza di un'opposizione al Rinascimento aristocratico; i suoi rappresentanti non erano consapevoli di costituire un'opposizione basata su rivendicazioni borghesi o popolari. Le cose appaiono così soltanto alla luce di un'interpretazione *sub specie historiae*¹⁴⁴, posteriore e in parte estranea ai fatti.

[460] Il Medioevo non era morto; nella piccola borghesia, in particolare, c'era una consapevolezza della superiorità morale degli ideali medievali sugli ideali umanistici, e l'arma che questa consapevolezza utilizzava per combattere era un genere letterario medievale: la satira contro tutte le classi e le professioni della società. La Danza Macabra era servita, nel XV secolo, come pretesto per satireggiare tutti, dal papa all'imperatore e perfino i contadini, e la forma carnevalesca di questa satira, il *Narrenschiff* di Sebastian Brant¹⁴⁵, godeva, intorno al 1500, di una popolarità enorme in tutta Europa. Nel secolo XVI la nuova vitalità della satira sociale di tipo medievale venne dall'alleanza con altre forze di opposizione: con la Riforma protestante in Germania, con l'erasmismo nella Penisola Iberica.

In Germania il portavoce della piccola borghesia di stampo medievale e di fede protestante è Hans Sachs (1494-1576), il famoso calzolaio di Norimberga. Le sue facezie e le sue farse carnevalesche, numerosissime, sono tipicamente medievali: trame della novellistica medievale, satira contro il clero, contro il cavaliere impoverito e il rozzo contadino; e Sachs si compiace, nel finale delle sue composizioni, di dare consigli morali. Sachs è capace di divertire; le sue opere, per quanto molto semplici, hanno un effetto umoristico, tanto che compaiono ancora, di quando in quando, nei teatri tedeschi, come intermezzi nei giorni di carnevale. In questo caso necessitano, tuttavia, di una nuova veste linguistica, perché la lingua di Sachs è arcaica e la sua versificazione è dura e imperfetta. I romantici tedeschi consideravano questi arcaismi come incantevoli ingenuità, e celebravano Sachs come un Boccaccio, un Rabelais o addirittura uno Shakespeare tedesco; sentivano con amarezza la mancanza di una letteratura rinascimentale in Germania, e costruirono intorno a Sachs una vera e propria leggenda. In seguito [461] la borghesia tedesca del XIX secolo, cercando un albero genealogico, vide in Sach il rappresentante del buon borghese tedesco, solido, senza altre

¹⁴⁴ N. d. t.: Da un punto di vista storico.

¹⁴⁵ N. d. t.: Cfr. 3.3, p. 313.

aspirazioni politiche che la grandezza della patria; simpatizzarono con il buon borghese protestante che aveva salutato l'“usignolo di Wittenberg”, Martin Lutero, con la famosa canzone:

*Wach auf! Es nahet gen den Tag!...*¹⁴⁶

Così appare Sachs nei *Maestri Cantori di Norimberga* di Wagner, in una Norimberga romanticizzata, e Sachs conquistò una gloria postuma sorprendente. Ma non è un grande poeta, o meglio non è neppure un poeta in qualsivoglia senso: è soltanto una figura storica, di importanza relativa.

La gloria internazionale che Sachs conquistò spetterebbe, con maggiore giustizia, al suo contemporaneo portoghese Gil Vicente (ca. 1465 – ca- 1536), che ha in comune col calzolaio tedesco l'ironia popolare, il gusto medievale per la satira e le tendenze riformatrici; ma Gil Vicente è in più [462] un'altra cosa: un grande poeta, uno dei maggiori del Rinascimento. Lo *humor* popolare, saporitissimo, di Gil Vicente non è del tutto paragonabile alla giovialità un po' grossolana di Sachs: è uno *humor* di una specie più fine. Il fatto è che Gil Vicente non scrisse per piccoli borghesi tedeschi, ma per la corte di El-Rei Dom Manuel¹⁴⁷; i tipi popolari, con i loro gesti e le loro espressioni caratteristiche, dovevano suscitare l'ilarità di una corte di cavalieri rinascimentali, tra i quali vi erano numerosi umanisti. Oltre ad essere un grande poeta, Gil Vicente è un grande artista, superiore ai commediografi latinizzanti italiani. Come quasi tutti gli scrittori portoghesi dell'epoca è bilingue, e utilizza con pari facilità e arte la lingua portoghese e quella castigliana; le sue farse, oltre a rappresentare tutte le sfaccettature della vita portoghese dell'epoca, riflettono vari aspetti della vita europea, della quale Lisbona era allora uno dei centri più vivaci. Gil Vicente, senza cessare di essere un figlio del popolo portoghese, è un cosmopolita del Rinascimento, e nella sua risata fragorosa e gustosa risuona qualcosa del grido di giubilo con il quale von Hutten salutò la nuova epoca: «*Juvat vivere!*»¹⁴⁸. Come uomo del Rinascimento in un paese cattolico, Gil Vicente è erasmiano. Fu Damião de Góis¹⁴⁹ a richiamare l'attenzione di Erasmo sulle farse dei portoghesi, e con ragione: Gil Vicente è erasmiano, nel senso di chi esige, con la forza poderosa della sua risata satirica e con la serietà propria di tutti i grandi umoristi, la riforma della Chiesa, la purificazione del clero, il ritorno ai costumi della Chiesa primitiva; insomma, un Rinascimento cristiano. L'*Auto da Feira* (Atto del mercato, 1527), il *Clérigo da Beira* (Il chierico di Beira, 1529), la *Farsa dos Físicos* (Farsa dei medici, 1512) sono opere di primaria importanza di un teatro erasmiano; dovunque in Gil

¹⁴⁶ N. d. t.: Svegliatevi!, Il giorno si avvicina!

¹⁴⁷ N. d. t.: Emanuele I del Portogallo (1469-1521).

¹⁴⁸ N. d. t.: «E' bello vivere!». Per von Hutten v. pp. 476 ss.

¹⁴⁹ N. d. t.: Damião de Góis, storico e diplomatico portoghese (1502-1574).

Vicente si incontrano allusioni o paralleli alla dottrina di Erasmo. Con tutto ciò, sarebbe un anacronismo, tipico del punto di vista del XIX secolo, considerare Gil Vicente come un libero pensatore [463] anticlericale. La sua critica alla Chiesa e al clero è più d'ordine morale che dogmatica; nell'*Auto da Alma* (Atto dell'anima, 1508) e nell'*Auto de Mofina Mendes* (Atto di Mofina Mendes, 1534), con le loro mordacità contro i monaci e la filosofia scolastica, Gil Vicente rivela una perfetta ortodossia cattolica e perfino una fede ingenua, commovente; l'*Auto da Alma* ha qualcosa dell'*Everyman* inglese, e nel corso della lotta tra l'angelo e il diavolo per l'anima dell'uomo si incontrano espressioni nelle quali Gil Vicente difende, come Erasmo, la dottrina cattolica del libero arbitrio contro il determinismo dei protestanti. Le espressioni irriverenti di Gil Vicente contro i rappresentanti della Chiesa non hanno nulla in comune con l'anticlericalismo moderno; o piuttosto, occorre ricordare il fatto che il Medioevo conobbe un altro anticlericalismo, differente ma non meno intenso. Il clero, nel Medioevo, non era considerato, come dagli anticlericali moderni, come un parassita anacronistico, bensì come una corporazione professionale tra le altre, in una posizione privilegiata della gerarchia sociale e pertanto con doveri maggiori e più rigorosi. L'inosservanza di questi doveri era oggetto di critica, così come le analoghe mancanze delle altre professioni; e in una società nella quale non esistevano eretici né liberi pensatori, erano gli stessi cattolici a farsi carico della critica, con una libertà di espressione che i cattolici moderni non comprendono, così come la comprendono male i moderni liberi pensatori. Gil Vicente, esercitando questa critica, utilizza le armi dell'erasmismo; ma il carattere medievale della sua critica si rivela nel fatto che egli include la critica al clero nella critica rivolta a tutte le classi sociali. La trilogia *Barca do Inferno* (1516), *Barca do Purgatório* (1518) e *Barca da Glória* (1519) ricorda la satira sociale della *Narrenschiff* di Sebastian Brant, studente dell'università di Basilea, la città di Erasmo; o ricorda, per l'idea di cogliere i peccatori nel momento del passaggio delle loro anime all'altro mondo, le danze macabre del Medioevo. Ma dal punto di vista estetico, questi precursori non possono essere, neanche lontanamente, paragonati a Gil Vicente, artista straordinario e poeta di categoria universale nella rappresentazione di innumerevoli tipi popolari, ciascuno dei quali parla con l'accento caratteristico della sua professione e della sua provincia. Solo Chaucer possiede una simile forza di caratterizzazione drammatica, e allo stesso Chaucer, che è un poeta narrativo, Gil Vicente è superiore come poeta lirico. La drammaturgia di Gil Vicente è primitiva, a volte infantile: si colloca tra i misteri medievali, le *morality plays* e le farse [464] francesi alla maniera di *Maître Pathelin*. Ma il genio lirico del poeta Gil Vicente, in entrambe le lingue, è straordinario: le canzoni portoghesi come *Remando vão remadores*, *Adorai, montanhas*, *Exortação à guerra*, e quelle spagnole come *Muy graciosa es la doncella* (secondo Dámaso Alonso «forse la poesia più semplicemente bella della poesia spagnola»), *Dicen que me case yo*, *Cuál es la niña*, non hanno

confronti in tutto il teatro peninsulare; soltanto Shakespeare e alcuni altri drammaturghi elisabettiani offrono la medesima abbondanza di lirismo spontaneo. Nella poesia lirica Gil Vicente si rivela un grande artista per l'uso prudente delle forme popolari, avvolgendo il materiale folklorico in tutto lo splendore dell'arte rinascimentale, senza cadere nella maniera erudita o aristocratica. Come i poeti dei *song books* elisabettiani rappresentano la “*Merry Old England*”¹⁵⁰ precedente l'invasione del puritanesimo, così Gil Vicente rappresenta il vecchio Portogallo allegro prima dell'invasione dell'umanesimo erudito. E considerando che il sentimento nazionale di Gil Vicente non è meno vivo di quello di Camões, figura maggiore e meno originale, il critico straniero, libero dal peso delle tradizioni convenzionali, apprezzerà in Gil Vicente un grande poeta della lingua portoghese, senza dimenticare il suo posto nella poesia spagnola.

Di fatto, Gil Vicente appartiene alla storia del teatro spagnolo. Subì l'influenza diretta di Juan del Encina (1468-1529), drammaturgo primitivo per il quale, come nella *Celestina*, l'amore moderno vince i concetti medievali, e che inoltre fu un seducente poeta popolare. Contemporaneo di Gil Vicente è Bartolomé de Torres Naharro (1485 – ca. 1530), autore della *Soldadesca*, della *Himenea* e di altre commedie, riunite nella raccolta *Propaladia*, erasmiano risoluto e satirico contro la Chiesa. E gli autentici successori di Gil Vicente non sono i [465] suoi imitatori portoghesi, come Simão Machado (1570-1634), bensì due spagnoli: Lope de Rueda (ca. 1505 ca. 1565), farsista popolare di Siviglia, e Juan de la Cueva (1543-1612), che nell'utilizzo di temi storici, contemporanei e della novellistica italiana è già un precursore immediato di Lope de Vega.

La combinazione della poesia lirica con un altro genere letterario (risorsa preferita della letteratura popolare) si incontra anche nei romanzi di Thomas Deloney (1543-1600), uno degli scrittori più curiosi della letteratura inglese, così ricca di figure singolari. I suoi romanzi dagli intrecci complicati, alla maniera delle novelle italiane, sono genuinamente inglesi e destinati a lettori del popolo; nella mistura di sentimentalismo melodrammatico ed episodi umoristici vi è in essi qualcosa non soltanto di Dickens, ma anche della mescolanza di elementi tragici e comici del teatro elisabettiano. Come i misteri medievali venivano rappresentati da determinate corporazioni di artigiani, così Deloney dedica ciascun romanzo a una determinata professione: *Jack of Newberry* ai commercianti, *The Gentle Craft* (La nobile arte, 1597) ai calzolai, *Thomas of Reading* ai sarti; da *The Gentle Craft* Dekker trasse la trama della commedia più popolare del teatro elisabettiano, *Shoemaker's Holiday* (La festa dei calzolai, 1599). Ma Deloney non è un precursore; al contrario, la sua difesa delle corporazioni medievali include la difesa dell'aristocrazia rurale. Deloney è un “reazionario” che propugna, contro la nuova borghesia commerciale, il ritorno alla struttura sociale

¹⁵⁰ N. d. t.: “Allegra vecchia Inghilterra”, espressione inglese che indica l'Inghilterra dei bei tempi andati.

del Medioevo. E questo reazionarismo è un aspetto, degno di nota, di gran parte della letteratura popolare del secolo.

[466] La tendenza contraria, che porta alla scienza e alla tecnica della borghesia, si manifesta nell'empirismo. Il precursore è Leonardo da Vinci (1452-1519): il grande artista plastico non è da meno come pensatore scientifico, e come scrittore è il predecessore immediato di Galileo. Il secolo che li separa si spiega solo col fatto che gli scritti di Leonardo rimasero nascosti negli archivi. Il posto di Leonardo nell'evoluzione del pensiero scientifico fu occupato da [Francesco] Bacone, l'empirista. Ma l'empirismo ha, per quanto strano ciò possa apparire, una preistoria mistica: il punto di partenza si trova nella magia e nella cabala. Un tempo l'atteggiamento di Pico della Mirandola, adepto appassionato della magia e della cabala che scrisse un libello contro l'astrologia, costituiva un enigma: si parlò perfino di crisi spirituale del grande umanista. L'analisi dell'atteggiamento degli umanisti del Quattrocento italiano ha rivelato, da Salutati a Pico, la loro permanente avversione nei confronti dell'astrologia, mentre la magia li appassionava a tal punto da andare alla ricerca di procedimenti cabalistici negli scritti dei disprezzati ebrei: il determinismo astrologico provocava la loro ripugnanza, nella misura in cui limitava la libertà dell'individuo, mentre la magia pareva promettere all'iniziato l'onnipotenza¹⁵¹. Nel XVI secolo la magia comincia la sua trasformazione in scienza sperimentale: Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), commediografo plautino che si dedicava a studi quasi folli di magia sperimentale, è allo stesso tempo uno dei fondatori dell'ottica scientifica. In Germania il famoso Paracelso (1493-1541), occultista e fondatore della farmacologia, occupa un'analogha posizione. Varie teorie occultiste, soprattutto quella della corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, servirono come "ipotesi di lavoro" ai naturalisti; furono difese anche dai neoplatonici italiani come Telesio e Patrizi, immediati precursori [467] di Giordano Bruno (1548-1600), il filosofo cui spettano la gloria di aver creato la cosmologia moderna e quella di creatore della letteratura filosofica in lingua italiana, come straordinario scrittore. Il monaco convertito dalla scolastica medievale al panteismo rimase abbagliato dalla rivelazione: il mondo chiuso dei suoi studi teologici gli cadde in macerie, e gli si aprirono gli spazi infiniti del cielo, popolati di innumerevoli mondi; e quello che sarà per Pascal un motivo di angustia, fu per Bruno motivo di una specie di ebbrezza cosmologica. Ciò che aveva abbandonato (l'umanesimo, il convento, la teologia, la Chiesa, la società ipocrita e sottomessa alla Controriforma) gli appariva un tessuto di menzogne e di falsità, che occultava come una densa nebbia, come un gioco di ombre, la verità brillante degli innumerevoli mondi e dell'universo infinito. L'atteggiamento di Bruno fu sempre quello dell'apostolo; in convento lo avevano educato a quello. Con furia enorme (*De gli eroici furori* (1585) è il titolo di una sua opera) diresse la sua polemica contro il "mondo caduco"

¹⁵¹ L. THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science*, Vol. IV: "The Fifteenth Century", New York, 1934.

della “menzogna”, dell’“ipocrisia” e della “violenza”, che ancora si ritenevano padrone del mondo, contro la “Bestia trionfante”; e il contrasto tra il suo idealismo fanatico e l’indifferenza “bestiale” del mondo che lo circondava gli ispirò il disgusto satirico di cui dà testimonianza la commedia *Candelaio* (1582), commedia del pedante Manfurio che “*nihil divinum a se alienum putat*”¹⁵², che tutto sa tranne la verità platonica per cui la vita è un vano gioco d’ombre; e la commedia di Bruno pretende di essere “un candelaio per illuminare le ombre delle idee” e rendere visibile, al di là della nebbia delle imbecillità, la realtà. La realtà, tuttavia, era in potere di quelle forze che egli riteneva morte, e continuò a negare fino al momento in cui “sul rogo restituì all’Universo l’anima ardente”.

[468] Bruno fu in Inghilterra. Un’influenza dell’italiano furioso su Bacone, inglese freddo ed equilibrato, sembrerebbe stata impossibile, se non fosse stato un intermediario estraneo, che era in rapporti con Bruno, ad esercitare un’influenza diretta sull’idea baconiana di una scienza sperimentale; un intermediario che nessuno pensava di trovare nella storia della letteratura francese: Bernard Palissy (1510-1589). Era un genio universale come ve n’erano tanti nel Rinascimento, un piccolo Leonardo francese: scienziato, tecnico, artista e grande scrittore. Passò attraverso mille esperienze difficili e dolorose, disillusioni e persecuzioni di ogni sorta, fino a scoprire quella che fu la grande ambizione della sua vita: la composizione e la fabbricazione dello smalto. Il titolo immenso e pittoresco del suo libro¹⁵³, per metà relazione tecnica e per metà autobiografia, parla soprattutto dei suoi lavori sulle acque minerali, naturali e artificiali, sui metalli, i sali, le pietre, le terre, i fuochi e, solo alla fine, sullo smalto, come per voler alludere alle acque e ai fuochi per i quali dovette passare per portare a compimento la grande opera. La relazione, scritta in un francese ingenuo e saporito che incantò Anatole France, rivela l’artista: si servì della sua invenzione solo per adornare le “*rustiques figurines*”¹⁵⁴ di sua fabbricazione, che un’analisi acuta ha permesso di avvicinare al sentimento rustico di certe poesie di Ronsard e Du Bellay. In questo modo il singolare inventore francese viene a trovarsi tra Andrea Navagero e la scienza sperimentale, rappresentata da Francesco Bacone, che fu anch’egli un grande scrittore, e forse più grande come scrittore che come filosofo.

Possono esserci dei dubbi quanto all’importanza di Bacone (Francis Bacon, barone di Verulam, 1561-1626) nella storia della filosofia e del metodo sperimentale: questo metodo era già stato definito prima [469] di lui, ed egli non pensò mai di applicarlo, e invece di una spiegazione teorica del mondo produsse un’utopia del mondo futuro della scienza e della tecnica. Ma quell’utopia si

¹⁵² N. d. t.: Parafrasi di Terenzio: che non considera estraneo a sé nulla di ciò che è divino.

¹⁵³ Bernard PALISSY, *Discours admirables de la nature des eaux et des fontaines, tant naturelles qu’artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux* (Discorso mirabile sulla natura delle acque e delle fonti, sia naturali che artificiali, dei Sali e delle saline, delle pietre, delle terre, del fuoco e degli smalti, 1580).

¹⁵⁴ N. d. t.: le rustiche figurine; si allude alla produzione ceramica di Palissy, ricca di raffigurazioni molto realistiche di pesci, insetti, corstacei e altri piccoli animali disposti all’interno di piatti da portata.

realizzò. Nessuno può strappare a Bacone la gloria di aver creato (o meglio, per la prima volta rappresentato nella sua pienezza) lo spirito pratico, utilitario, pragmatista degli inglesi, e di averlo espresso in una prosa che è anch'essa una sua creazione, una prosa sobria, asciutta, sentenziosa, inconfondibile; gli *Essays* (Saggi, 1597; 1612; 1625) di Bacone non sono confessioni come quelli di Montaigne: sono note, intuizioni, lezioni condensate con una energia spirituale straordinaria e riassunte in aforismi indimenticabili: «*A crowd is not company; and faces are but a gallery of pictures*»; «*God Almighty first planted a garden*»; «*It is the solecisme of power, to think to command the end, and yet not to endure the mean*»¹⁵⁵. Ma Bacone non è soltanto un compositore di aforismi, né soltanto il moralista dei saggi sull'amicizia, la verità, la vecchiaia, i giardini e altri argomenti durevoli; è più importante la parte negativa della sua filosofia, ciò che dice riguardo alle cose percepibili. «*Men's thoughts are much according to their inclination*»¹⁵⁶, dice il lord; e bisogna accostare questa osservazione psicologica a un'altra, quella di Machiavelli, di cui Bacone era un grande lettore («Costoro hanno un animo in piazza, e uno in palazzo»¹⁵⁷) per comprendere la portata della teoria baconiana degli “*idola*”, che impediscono agli uomini di riconoscere la verità: gli “*idola tribus*”, o preconcetti degli uomini in quanto membri della loro specie, gli “*idola specus*”, o preconcetti prodotti dall'ambiente, gli “*idola fori*”, o preconcetti imposti dall'opinione politica, e gli “*idola theatri*”, o preconcetti tradizionali. Bacone è il fondatore della sociologia della conoscenza, e la sua uscita dallo scetticismo è il realismo solido, materiale o quasi materialista, che fece dire a Macaulay: «*An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia*»¹⁵⁸. Bacone è contro le apparenze e anche contro le estetiche: «*Houses are built to live in and not to look on*»¹⁵⁹: ecco la dichiarazione di guerra alla facciata estetica dell'aristocrazia rinascimentale. La filosofia di Bacone è un “candelaiio” anti-ideologico per quanto dice rispetto al passato, e una luce ideologica rispetto al futuro. Ma una frase come questa: «*It is as natural to die as to be born; and to a little infant, perhaps, the one is as painful as the other*»¹⁶⁰ rivela il lettore di Seneca e il contemporaneo di Montaigne.

Un Gil Vicente e un Deloney rappresentano le classi del passato; un Palissy e un Bacon rappresentano le classi del futuro. Tra di loro, al centro, [470] non c'è soltanto l'aristocrazia, ma anche alcuni gruppi frammentati che costituiscono una specie di *intelligenza*: sono i futuri

¹⁵⁵ N. d. t.: «Una folla non è una compagnia, e i volti non sono che una galleria di quadri» (*Saggi, Sull'amicizia*); «Dio onnipotente fu il primo a piantare un giardino» (*Saggi, Sui giardini*); «E' l'incoerenza del potere pensare di governare il fine e tuttavia non reggere il mezzo» (*Saggi, Sull'impero*).

¹⁵⁶ N. d. t.: «I pensieri degli uomini seguono in gran parte le loro inclinazioni» (*Saggi, Sui costumi e sull'educazione*)

¹⁵⁷ N. d. t.: MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, I, 47.

¹⁵⁸ Thomas B. MACAULAY: «Un acro di terra nel Middlesex è meglio di un principato nel regno di Utopia» (*Essays Contributed to the "Edinburgh Review"*, 1843, vol. 2, “*Lord Bacon*”).

¹⁵⁹ N. d. t.: Francis BACON, *Saggi, Sugli edifici*: «Le case sonofatte per abitarvi, e non per guardarle».

¹⁶⁰ N. d. t.: Francis BACON, *Saggi, Sulla morte*: «Morire è altrettanto naturale quanto nascere; e per un neonato, forse, l'una cosa è altrettanto dolorosa quanto l'altra»

giornalisti dell'illuminismo, i futuri scienziati ed eretici del Barocco; in quel momento, nel Rinascimento, sono dispersi tra le chiese e le sette, apostati dell'umanesimo o della società medievale. Nel Medioevo furono goliardi; un goliardo del genere, e allo stesso tempo un cittadino del mondo futuro, è Rabelais.

François Rabelais (1483/94 - 1553), inedita combinazione di ecclesiastico e di medico, umanista erudito e umorista singolarissimo, è l'autore del libro più spassoso e più indecente della letteratura francese¹⁶¹. Le vite, le avventure e le imprese di Gargantua, Pantagruel e Panurge sono una specie di epopea eroicomica in prosa, una mistura di Pulci e Folengo, una satira della cavalleria senza l'equilibrio di Cervantes, una satira contro i monaci senza la poesia di Villon e una satira contro tutte le convenzioni innaturali senza la serenità di Montaigne; ma tutte queste pecche sono cancellate dal fatto stupendo di aver creato una nuova lingua all'interno del francese, una lingua che è solo di Rabelais, fatta di combinazioni inedite, di eccessi e mostruosità, una lingua nella quale il vocabolario escrementizio e sessuale sono in primo piano. E così nacque un libro che sarà per sempre allontanato dalle scuole e dalle biblioteche dei benpensanti, ma che è un classico della letteratura francese.

[471] Rabelais è un chierico, uno studente dell'università medievale; domina il trivio, il quadrivio, la filosofia, le sentenze e le *summe*, ma per tutto questo non darebbe neppure un soldo, perché in seguito ha imparato di meglio: Cicerone e Seneca, Orazio, Virgilio e i greci; da quel momento il latino barbaro degli scolastici gli provoca una vera e propria nausea, e per tappargli la bocca inventa una lingua che non è meno barbara, trattandosi di un francese barbaro; ma Rabelais è un francese, o meglio un gallo, con passione e allegria. La sua opposizione nei confronti dei monaci non è soltanto l'opposizione linguistica dell'umanista erudito: egli ne aborrisce altresì i costumi laidi, la dissolutezza clandestina celata dietro al celibato forzato, perché è un sostenitore della libertà pubblica degli istinti. In questo atteggiamento contrario alla repressione degli istinti naturali per mezzo della disciplina clericale c'è qualcosa dell'opposizione protestante, e Rabelais, come altri umanisti di formazione religiosa, non si sarebbe opposto a una riforma integrale della Chiesa, nella quale tuttavia rimase; comunque ritenne prudente fuggire dal suo paese dopo l'esecuzione dell'umanista protestante Dolet. Ma non poteva aderire alla riforma di Calvino, perché Rabelais è l'incarnazione dell'antipuritanesimo. È un gallo di dimensioni sovranaturali, dagli appetiti enormi, che beve interi laghi di vino e mangia intere greggi di bestiame; il suo appetito è talmente potente che arriverebbe all'antropofagia; ed è stato detto che tutti i grandi satirici sono antropofagi. Tutto, in Rabelais, ha proporzioni sovranaturali; pretende di dimostrare che "*naturalia non sunt*

¹⁶¹ N. d. t.: *La vie de Gargantua et de Pantagruel*, opera composta da cinque romanzi pubblicati tra il 1532 e il 1564.

*turpia*¹⁶², ed esagera questi *naturalia* fino ad autentiche orge di fallicismo e coprofilia. Unisce la volgarità del monaco medievale a quella del medico di villaggio, che abituato a parlare con gente incolta finisce per adeguarsi ai loro costumi. Rabelais è un umanista molto speciale: invece di rimanete tra i libri, esce all'aria aperta scoprendo il popolo, la realtà. E' un goliardo che esce dalla scuola e dalla taverna per andare verso il nuovo mondo dell'umanesimo. Da ciò la sua passione per l'educazione fisica e in generale per l'educazione ragionevole, alla quale dedica i capitoli più seri della sua opera. Ma la goliardia di Rabelais si rivela proprio in ciò che in lui sembra più moderno: il suo ideale di vita epicurea nell'abbazia di Thélème, dove la gente trascorre la vita tra studi e piaceri in una libertà assoluta, anarchica, ammettendo una sola legge: «*Fais ce que voudras!*»¹⁶³. Pare un ideale modernissimo, ma non lo è: l'esistenza oziosa e inutile a Thélème non ha nulla a che fare con gli utilitarismi futuri. E' il sogno del *pays de Cocagne*¹⁶⁴ dello studente medievale, un paese in cui ci sono cibo, [472] vino e donne a volontà, dove si studia soltanto ciò che piace e dove non si lavora. Rabelais è un uomo medievale, ma della stirpe dei paria del Medioevo; per questo odia coloro che ancora godono dei privilegi medievali, i monaci, i borghesi, i personaggi grotteschi del suo carnevale satirico, danza macabra senza morte e con molta vita. Rabelais è un paria del clero, come Folengo, del quale è contemporaneo, e che supera l'italiano nell'abbondanza di immaginazione verbale; Rabelais è il genio del maccheronismo. Per questo nessuna analisi o descrizione potrebbe dare la minima idea di questo libro, del quale non esiste un corrispondente nella letteratura universale.

Un'altra qualità Rabelais ha in comune con Folengo: in fondo al vociare grossolano contro il clero si nasconde il sentimento religioso¹⁶⁵. Rabelais è irriverente, ma non è ateo; non convincono i tentativi di erigerlo a profeta di una irreligiosità rinascimentale. Se non ottempera con la perfezione auspicabile agli obblighi dottrinali e disciplinari di un vicario di villaggio, è perché si sarebbe trovato meglio come cardinale della curia romana, un cardinale del Rinascimento prima della Riforma. A quell'epoca sarebbe stato forse un prelato migliore di molti altri, che parlava bene il latino; del resto, a Roma non avrebbero compreso il suo francese rabelaisiano. Da un ideale religioso segreto in Rabelais si potrebbe dedurre il fatto che quest'uomo, medievale sotto molti aspetti, fosse, in un altro senso, più moderno dei suoi contemporanei più progrediti: il suo ideale di rinascita degli studi classici non è in alcun modo classicista o libresco; al contrario, questo padrone di una lingua barocca è un autentico classico: gli studi per lui significano soltanto il percorso dell'armonia dello sviluppo intellettuale, spirituale, morale e fisico della personalità. Il suo

¹⁶² N. d. t.: Le cose naturali non sono turpi.

¹⁶³ N. d. t.: «Fa' ciò che desideri!».

¹⁶⁴ N. d. t.: Paese di Cuccagna.

¹⁶⁵ E. GILSON, in "Revue des études, franciscaines", I, 1924.

“*stoïcisme gai*”¹⁶⁶ si avvicina alla pedagogia di Montaigne, senza gli accessi della malinconia superficiale del grande saggista, mentre l’ideale pedagogico di Rabelais sarebbe stato realizzato dalle scuole di Eton o Harrow, nelle quali nascono i *gentlemen* che conoscono il latino e il greco e giocano a cricket e a golf. Il *gentleman* rabelaisiano è altrettanto poco pagano quanto i *gentlemen* inglesi: semplicemente ignora il “non si può”: espleta le sue funzioni naturali con la massima ingenuità, e coloro che pretendono di impedirglielo li ammazza con le risate, alle quali la vita degli istinti fornisce un materiale assai abbondante. Non è un caso che la forma linguistica ponga l’opera di Rabelais [473] in una posizione speciale nella letteratura universale; lo stesso Rabelais occupa, come allegro difensore della completa libertà umana, un posto speciale nella storia dell’umanità.

L’altro goliardo del secolo XVI è l’autore anonimo del *Lazarillo de Tormes*¹⁶⁷; ma l’ambiente è differente. La Spagna della seconda metà del secolo riassume i mali del Rinascimento e del Barocco: imperialismo economico e inflazione monetaria, burocrazia rigorosissima con tutta la corruzione dell’amministrazione feudale, disoccupazione e vagabondaggio generalizzati di soldati congedati, aristocratici impoveriti, chierici vaganti, parassiti e ladri di ogni specie¹⁶⁸. E’ un ambiente nel quale il caso sostituisce l’impegno, perché l’inflazione e l’amministrazione si mangiano i frutti del lavoro onesto; pertanto nessuno vuole lavorare, anche se muore di fame, preferendo piccoli trucchi che imitano quelli, più grandi, della diplomazia. L’ideale della politica machiavellica trapiantato tra i mendicanti e i ladri: ecco il tema del romanzo picaresco¹⁶⁹.

L’ambiente, per interessante che sia, non ha nulla di straordinario. Il fatto straordinario è che, nell’epoca della solennità aristocratica, qualcuno avesse il coraggio di dire tutte quelle cose e, oltre a ciò, narrare avvenimenti poco edificanti in prima persona, come se si trattasse di una confessione autobiografica, cosa che divenne poi la regola della composizione del romanzo picaresco. Ma per questo l’autore del *Lazarillo de Tormes* preferì restare anonimo¹⁷⁰; non è soltanto il primo romanzo picaresco: è il [474] primo romanzo della letteratura universale che sia rimasto leggibile fino ad oggi, leggibile non come oggetto di studi storici, ma come lettura divertente e come “critica della vita”, cosa che costituisce, secondo Matthew Arnold, la finalità della letteratura narrativa. La parola “critica” applicata al *Lazarillo de Tormes* si intende soltanto come “critica implicita”, perché Lazarillo, pur narrando la propria vita, parla con assoluta obiettività, senza lamentarsi e senza

¹⁶⁶ N. d. t.: Stoicismo allegro.

¹⁶⁷ N. d. t.: *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (La vita di Lazarillo de Tormes, delle sue fortune e delle sue avversità, 1554).

¹⁶⁸ H. HAUSER, *La prépondérance espagnole*, Paris, 1933.

¹⁶⁹ M. BATAILLON, *Le roman picaresque*, Paris, 1931; A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca en España*, Madrid, 1943.

¹⁷⁰ La paternità del romanzo è stata attribuita per molto tempo a Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), erasmiano, poeta umanista e autore della famosa *Guerra de Granada*, pubblicata nel 1627 e capolavoro della storiografia; questa ipotesi è stata definitivamente scartata da A. Morel-Fatio. L’attribuzione dell’opera al drammaturgo erasmiano Sebastián de Horozco (1510-1579) non è meno incerta. L’anonimato del primo romanzo picaresco è rimasto ben custodito.

accusare nessuno, e soprattutto senza vergognarsi dei fatti: l'“eroe” è, di volta in volta, servitore di un mendicante cieco, di un prete, di un *hidalgo*¹⁷¹ orgoglioso e affamato, di un venditore di indulgenze, di un cappellano, di un ufficiale di giustizia; sempre maltrattato, si vendica come può, e percorre la sua strada nei bassifondi della società aspettando che arrivi il suo momento. La galleria dei padroni di *Lazarillo* ricorda Chaucer, ma il carattere è differente: asciutto, senza allegria, discreto come un cavaliere che nella peggiore umiliazione conserva la sua compostezza. Lo stile è colloquiale senza familiarità (il primo modello di prosa moderna) e rappresenta le cose sgradevoli o vergognose così come sono. Il *Lazarillo de Tormes* è un capolavoro di realismo autentico; la satira sociale, di per sé incompatibile con il realismo, si ritrova soltanto nelle conclusioni che il lettore deve trarre. L'opera, sebbene sia incompiuta, è compatta come un cristallo; rimangono, tuttavia, i problemi ottici della luce che entra ed esce: da dove provenga l'ispirazione, e come essa sia riuscita a imporsi allo spirito spagnolo in maniera così potente che il *Lazarillo* abbia conosciuto tredici edizioni nel solo anno di pubblicazione, creando uno dei generi più popolari della letteratura spagnola ed europea.

L'autore del *Lazarillo de Tormes* conosce per esperienza personale l'ambiente che descrive, ma appartiene a quell'ambiente soltanto per metà; è superiore ai suoi personaggi e da ciò ricava la superiore obiettività della relazione. Questa superiorità non è di ordine morale, bensì di ordine intellettuale. In effetti l'autore è un umanista, conosce molto bene Orazio e Seneca; è stato addirittura possibile dimostrare che la composizione del *Lazarillo* segue da vicino, quasi fosse una parodia intenzionale, quella dell'*Eneide*¹⁷². Benedetto Croce arriva [475] a parlare di “epopea della fame”. L'autore del *Lazarillo* era un universitario affamato, un “goliardo”, ma in un ambiente totalmente diverso da quello medievale, un ambiente di vagabondaggio generalizzato che pretendeva tuttavia di mantenere apparenze aristocratiche. Il *pícaro* è un ladro o un ciarlatano che tuttavia possiede il proprio onore di cavaliere; e questo non è soltanto un mezzo per mantenersi in una società nella quale i valori aristocratici sono ancora in vigore: è anche un mezzo per conformarsi a un ordine sociale ostile al mendicante e a tutti i poveri. Nella società spagnola continuano a rimanere validi i valori aristocratici; nella struttura socio-economica i valori vigenti sono quelli del mercantilismo. Il *pícaro*, vittima dell'ordine economico, è conformista rispetto all'ordine aristocratico: è un rappresentante legittimo della Spagna imperiale decaduta, del regno di Filippo II e dei suoi successori. Il romanzo picaresco sostituì lo stoicismo erudito del Rinascimento con lo stoicismo popolare, che fu sempre la filosofia popolare della Spagna. Nel XVII secolo

¹⁷¹ N. d. t.: *Hidalgo* è un termine spagnolo che indicava un membro della nobiltà minore.

¹⁷² A. MARASSO, *La elaboración del Lazarillo de Tormes*, in “*Boletín de la Academia de Letras de la Argentina*” IX, 1941. La conclusione di Marasso per quanto concerne l'autore dell'opera (un certo baccelliere Pedro de Rhua) non è tuttavia convincente.

l'Europa intera sarà ispanizzata: aristocratica, impoverita e stoica. Il romanzo picaresco sarà il genere del futuro.

L'ultima forma di "opposizione" è quella della stessa aristocrazia contro l'internazionalismo aristocratico del Rinascimento: è l'atteggiamento nazionalista degli aristocratici e degli umanisti della Germania.

A prima vista l'umanesimo tedesco¹⁷³ pare un ramo, e nemmeno molto importante, dell'umanesimo italiano. Nella seconda metà del XV secolo gli universitari tedeschi che avevano studiato in Italia importarono la passione per le lettere classiche. All'inizio si cimentarono con le traduzioni: Albrecht von Eyb tradusse, nel 1474, i *Menecmi* e le *Bacchidi* di Plauto, e nel 1499 uscì la traduzione delle commedie di Terenzio; ma la lingua tedesca, dura e poco affinata, fece resistenza. Il periodo latino dell'umanesimo tedesco ebbe inizio con la fondazione di biblioteche e centri di studio da parte di grandi mecenati borghesi come Willibald Pirckheimer a Norimberga e Konrad Peutinger ad Augsburg. I più famosi tra gli umanisti tedeschi, Conrad Celtis (1459-1508) e Jacob Wimpfeling (1450-1528), sono studiosi poco originali. Johannes Reuchlin (1455-1522) ha importanza, nella storia della [476] esegesi biblica, come fondatore degli studi ebraici; i suoi lavori furono d'aiuto all'attività del più grande umanista a nord delle Alpi, Erasmo da Rotterdam, che però è olandese. Gli umanisti tedeschi del XVI secolo sono poeti latini di second'ordine, che amano latinizzare i loro nomi barbari: Crotus Rubianus, Eobanus Hessus, Petrus Lotichius. L'Umanesimo non divenne molto popolare tra i tedeschi, e sarebbe scomparso senza lasciare tracce se non fosse stato per la figura popolarissima dell'aristocratico Ulrich von Hutten (1488-1523). Le *Epistolae obscurorum virorum* (Lettere di uomini oscuri, 1515-17), che von Hutten redasse con la collaborazione di vari amici, sono una delle satire più moderne della letteratura universale: una corrispondenza fittizia tra monaci tedeschi che, nel latino barbaro e ridicolo degli ultimi scolastici, si scambiano notizie sulle liti nei conventi e nelle scuole, su avventure amorose e su altre infrazioni alla disciplina clericale, rivelandosi come "obscuri" in tutti i sensi: anime nere, oscurantiste, che esprimono la più grande indignazione contro tutti coloro che osano parlare di studi classici o di riforma della Chiesa, minacciando quei recalcitranti con il rogo. La ripercussione delle *Epistolae obscurorum virorum* in Germania fu enorme: con esse von Hutten ridicolizzò i monaci, specialmente i domenicani dell'Inquisizione di Colonia, umiliandoli di fronte all'opinione pubblica. Le *Epistolae* erano una delle armi più efficaci della Riforma luterana, della quale von Hutten divenne un collaboratore importante. Fu lui ad ottenere l'alleanza tra i riformatori ecclesiastici e la piccola aristocrazia tedesca, quella dei "cavalieri", alla quale egli stesso apparteneva. Furono lui e Lutero a conferire alla Riforma un forte accento nazionalista di indignazione tedesca contro

¹⁷³ L. GEIGER, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlin, 1882; A. TAYLOR, *Problems in Literary History of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York, 1939.

l'intervento di prelati stranieri, italiani, nei negozi politici della patria. Grazie all'attività di von Hutten e dei suoi, la Riforma divenne Riforma tedesca, con la formazione (cosa che prima non esisteva) di una coscienza nazionale del popolo tedesco e con la conseguenza che quella nazione si allontanò, in seguito, non solo dalla [477] Chiesa romana, ma anche dagli altri movimenti riformatori, e alla fine da tutta la civiltà occidentale¹⁷⁴. Il fatto è di primaria importanza per la comprensione della storia dell'Europa moderna. E in questo modo, l'umanesimo tedesco, che aveva avuto un inizio così modesto, si trasformò in un grande avvenimento storico, del quale stiamo ancora subendo le conseguenze.

Questo fatto è talmente importante da esigere una nuova interpretazione, che in effetti ha trovato. L'apparizione di von Hutten e dei suoi amici aristocratici ha suggerito in passato agli studiosi l'opinione secondo la quale il vero umanesimo tedesco sarebbe stato un movimento di "cavalieri", mentre l'umanesimo borghese dei Pirckheimer e dei Peutinger soltanto un preludio. Questa opinione non può più essere sostenuta¹⁷⁵. L'umanesimo tedesco è un movimento della borghesia urbana. I suoi primi centri si trovano in Renania, tra Basilea e Anversa, le città preferite di Erasmo. Nella stessa regione, a Schlettstadt, in Alsazia, a Colonia, a Herford, a Wesel, vengono fondate le prime scuole umanistiche. L'umanesimo tedesco è, alle sue origini, un movimento pedagogico: i primi autori latini tradotti sono Plauto e Terenzio, le cui commedie erano già servite come libri didattici nei conventi medievali. E i fondatori di quelle scuole sono "Fratelli della vita comune", gli adepti della *devotio moderna*¹⁷⁶ di Ruysbroeck e Geert Groote. I membri delle case della *devotio moderna* si guadagnavano da vivere tramite l'insegnamento e il lavoro di copiatura di manoscritti. Reuchlin e Melantone uscirono da quelle scuole. Nell'umanesimo tedesco fu sempre vivo un elemento di devozione mistica: quando l'umanista Conrad Mutianus pretende di parlare della serietà degli stoici antichi, impiega l'espressione "*beata tranquillitas*", intendendo la "tranquillità silenziosa dell'anima" dei mistici. Erasmo è l'ultimo figlio, figliol prodigo, di questa mistica teutonico-olandese.

Nelle ricche città borghesi del sud della Germania questo misticismo si trasforma (l'evoluzione è tipica e la si incontra diverse volte) in nazionalismo sentimentale¹⁷⁷: si andava alla ricerca di antiche testimonianze [478] della dignità della nazione. Wimpfeling considerò la *Germania* di Tacito come l'opera più importante della letteratura romana, e un altro umanista, Beatus Rhenanus, la pubblicò. Celtis pubblicò le commedie latine della religiosa del X secolo Roswitha di Gandersheim per dar prova della cultura classica dei tedeschi medievali, e Peutinger suggerì a Cuspinianus una storia

¹⁷⁴ H. PLESSNER, *Das Schicksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*, Zürich, 1935.

¹⁷⁵ W. STAMMLER, *Von der Mystik zum Barock, 1400-1600*, Stuttgart, 1927.

¹⁷⁶ N. d. t.: Cfr. 3.2, p. 282.

¹⁷⁷ U. PAUL, *Studien zur Geschichte des deutschen Nationalbewusstseins im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, Berlin, 1936.

degli imperatori tedeschi medievali (*Cesares*, 1540). L'umanesimo italiano del Cinquecento, l'umanesimo "romano", era in gran parte un movimento nazionale, che identificava l'Italia moderna con la gloriosa Roma antica; esso non poté fare a meno di provocare, in altri paesi, dei movimenti di reazione di nazionalismo antiromano, e ciò in particolare in un paese germanico, non latino.

Von Hutten e i suoi amici diedero a questo nazionalismo sentimentale un contenuto concreto: la difesa dei "cavalieri" e delle città, alleati contro l'imperialismo della Chiesa romana, e subito dopo contro l'imperatore, lo spagnolo Carlo V. In von Hutten si incontrano il nazionalismo umanista e il misticismo religioso, dando come risultato la forza politica della Riforma luterana come movimento nazionale. L'ultima opera che von Hutten progettò fu un *Arminius*, sull'eroe germanico che scacciò i romani.

Il "romani" non furono scacciati, o per lo meno non completamente; con la Controriforma la Chiesa romana tornò, riconquistando vaste regioni della Germania. Ma la civiltà tedesca era già stata luteranizzata, e si era già separata dall'Europa.
