

[649] Cap. III: Pastorali, epopee, epopea eroicomica e romanzo picaresco.

L'indole della letteratura barocca è drammatica, o meglio, teatrale. Al centro della civiltà barocca c'è il teatro. Sintomo di ciò è la trasformazione, che comincia intorno al 1580, del romanzo pastorale in dramma pastorale. L'*Arcadia* e la *Diana* sono sostituite dall'*Aminta* e dal *Pastor fido* e dalle loro numerose imitazioni. Il dramma pastorale, senza grande importanza nel Rinascimento, è una delle espressioni più tipiche del Barocco: l'impiego della forma drammatica, così impropria per esprimere il desiderio dell'idillio, dell'evasione, è un prodotto delle stesse tendenze di "rappresentazione vivente" che si imposero nel teatro cattolico dei gesuiti e degli spagnoli; ma la forma drammatica serve ai poeti aristocratici del dramma pastorale per esprimere l'edonismo, represso dalle esigenze moralizzatrici della Controriforma. Il dramma pastorale è, per così dire, un inno clandestino all'amore libero nell'età dell'oro dei pastori e delle ninfe.

Non per questo il romanzo poetico scompare; al contrario, Tasso, il creatore del dramma pastorale, sacrifica la vita alla creazione della grande epopea, e tutto il XVII secolo ne accompagna lo sforzo accumulando innumerevoli epopee storiche e sacre, il cui valore letterario è quasi nullo. Dall'incrocio tra romanzo pastorale ed epopea storica nascerà, alla fine, un altro genere ancora peggiore: il romanzo eroico-galante. Ma questo già prepara il romanzo psicologico.

[650] Le tendenze antitetiche interne al Barocco producono, allo stesso tempo, sia il dramma pastorale che nuove forme di romanzo. E tra queste nuove forme se ne trovano due, l'epopea eroicomica e il romanzo picaresco, che sembrano addirittura "di opposizione", perché poco compatibili con l'aristocratismo dell'epoca. L'epopea eroicomica si prende gioco delle pretese aristocratiche, pseudoeroiche, facendo appello al buon senso borghese; il romanzo picaresco rivela la miseria popolare che sta alla base della società aristocratica; e il romanzo picaresco sarà, attraverso Cervantes e Defoe, il precursore del romanzo moderno, nel cui albero genealogico compare anche (si ricordi il caso di Fielding) l'epopea eroicomica. Per il razionalismo sovversivo della critica, per il materiale utilizzato e per le conseguenze i due generi sembrano antibarocchi, espressioni di un'opposizione borghese o popolare che già annuncia il XVIII secolo e addirittura la rivoluzione. Ma questa è una mera apparenza. Molte volte gli autori di epopee eroicomiche scrissero anche epopee serie (così Lope de Vega, Brébeuf, Saint-Amant) e molti di loro furono letterati al servizio delle corti; lo *Hudibras* di Samuel Butler è anche una satira contro la borghesia puritana, in nome della restaurazione vittoriosa degli Stuart. Il razionalismo dell'epopea eroicomica non attacca l'ideale eroico, ma l'abuso che ne avevano fatto esponenti miserevoli e ridicoli; è razionalismo barocco, non razionalismo illuminista. Per finire, il romanzo picaresco dà l'impressione di una critica sovversiva perché le miserie popolari e l'ingiustizia sociale gli

forniscono l'argomento. In fondo, però, un Mateo Alemán, che accusa la società, non si rivolta; troppo profonda è nel *pícaro* la convinzione dell'irrimediabile corruzione di tutte le istituzioni umane, di modo che gli rimane soltanto la rassegnazione stoica, elemento caratteristico della mentalità barocca. Dramma pastorale, epopea eroica, epopea eroicomica e romanzo picaresco sono tentativi indipendenti, ma paralleli, di risolvere conflitti barocchi con mezzi espressivi barocchi.

La preistoria della "favola pastorale"¹ attraversò varie fasi curiose. Scene pastorali compaiono per la prima volta nei *Misteri* medievali relativi al Natale; sono famose le due *Shepherds' Plays* del "Towneley cycle"², e scene simili si incontrano nelle "sacre rappresentazioni" italiane. I pastori della notte di Natale furono sostituiti da pastori pagani nella *Progne* di [651] Gregorio Correr (1409-1464), drammatizzazione di una delle metamorfosi di Ovidio. Per molto tempo ancora Ovidio continuò ad essere fonte di intrecci per la poesia pastorale, fatto che è in relazione con l'eroticismo del genere. Il *Sacrificio* (1557) di Agostino Beccari (ca. 1508 – 1590) è il primo dei vari tentativi singolari di resuscitare, mediante la "favola pastorale", la tragedia greca, nel senso aristotelico nel quale veniva allora interpretata: conflitto e complicazione a causa di equivoci, riconoscimento di un personaggio che si riteneva perduto, catarsi e soluzione. Grazie alla "favola pastorale" i critici dell'epoca consideravano restaurata la tragedia di Sofocle. Ma in verità il moralismo della soluzione finale serviva bene a giustificare il libero erotismo della vita nella "natura", e questo era importante per i teorici aristotelici dell'"edonismo innocente". La più famosa e più discussa tragedia aristotelica, la *Canace* di Speroni, fu il modello diretto del soave *Aminta* del suo amico Tasso.

L'*Aminta* (1573; 1580) del Tasso³ viene oggi letto solamente per scopi di erudizione e in brani scelti nelle scuole. Il discredito dell'opera, un tempo famosissima nell'Europa intera (solo in lingua francese ne esistevano venti traduzioni) è ingiusto, ma il verdetto della storia pare inappellabile. L'*Aminta* può avere un valore; ma il genere è falso e morto. La trama (Aminta, innamorato della pastorella Silvia che non vuole saperne del suo amore, la conquista mediante una serie di intrighi) è della più grande banalità. La "filosofia" dell'idillio è un luogo comune oraziano, il "*Carpe diem!*", abbellito con descrizioni romantiche della natura e allusioni semilascive. La falsità della vita e dei dialoghi da cortigiani travestiti da pastori è evidente. Malgrado tutto ciò, l'*Aminta* è un'opera d'arte raffinatissima, o piuttosto una vera meraviglia dell'arte, per quanto non a livello drammatico, bensì a livello lirico. Le numerose reminiscenze della letteratura antica sono trasfigurate attraverso una musica verbale che non si ritrova nei modelli originali, e che trasforma, ad esempio, il "*Deus nobis haec otia fecit*" di Virgilio in

¹ P. DE BOUCHAUD, *La pastorale italienne*, Paris, 1920.

² N. d. t.: Cfr. cap. 3.2, p. 295.

³ N. d. t.: Sul Tasso si veda più avanti, p. 656.

O Dafne, a me quest' ozio ha fatto Dio⁴.

[652] La musica verbale raggiunge in suo culmine nei cori, come nel famoso «O bella età de l'oro...»⁵, ma proprio questo coro rivela che non si tratta di mera musica verbale. Il lirismo dell'*Aminta* è il risultato dei conflitti di un'anima sensibile e angustata. Quel coro sembra, ancora una volta, voler ricordare la brevità della vita umana e raccomandare l'amore così com'era nell'età dell'oro:

Amiam, che 'l sol si muore, e poi rinasce;
A noi sua breve luce
S'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce⁶.

A questa immagine notturna il poeta oppone la reminiscenza platonica della

O bella età de l'oro,
Non già perchè di latte
Sen' corse il fiume, e stillò mele il bosco;
Non perchè i frutti loro
Dier, da l'aratro intatte
Le terre...⁷

perché in quell'epoca favolosa non esisteva

...quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' idolo d'errori, idol d'inganno,
Quel che dal volgo insano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura 'l feo tiranno...⁸

⁴ N. d. t.: Torquato TASSO, *Aminta*, atto II, scena II, v. 174.

⁵ N. d. t.: *Ibidem*, atto I, coro, v. 319 ss.

⁶ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 384-386.

⁷ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 319-324.

⁸ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 352-357.

E se non fosse per questo onore, il “tiranno del volgo”, tornerebbe a vigere la

...legge aurea e felice,

Che Natura scolpi: «S’ei piace, ei lice»⁹.

Evidentemente si tratta della rivolta di uno spirito anarchico contro l’ordine aristocratico incarnato nel concetto di “onore”, e della rivolta dell’amore libero contro il moralismo della Controriforma, ma consapevole che

[653] ...il mondo invecchia,

E invecchiando intristisce¹⁰.

In questa malinconia decadentista dell’idillio sensuale risiede l’incanto lirico dell’*Aminta*.

Il successo generò imitazioni, e tra queste c’è un’altra opera d’arte ingiustamente calunniata: il *Pastor fido* (1590) di Giovanni Battista Guarini (1538-1612). E’ davvero un’imitazione: la pastorella Amarilli, infelice perché Mirtillo non vuol sentir parlare d’amore, è un’Aminta al femminile; le reminiscenze del Tasso sono numerose ed evidenti; lo stesso petrarchismo pseudoplatonico mal nasconde la lascivia che, nel *Pastor fido*, arriva ad allusioni oscene. La falsità pastorale è la stessa; lo stile, tuttavia, è differente: il lirismo musicale è sostituito da una “musica di concetti” gongoriana: i pastori del Guarini parlano già come poeti culteranisti. In compenso, hanno più cose da dire dei pastori del Tasso: Guarini è un raffinato psicologo dell’amore. L’intreccio della sua “favola” è complicato dall’intervento di oracoli e del Destino (in cui si discute, in maniera quasi calderoniana, il libero arbitrio) e dall’intervento dell’amore vizioso della meretrice urbana Corsica, contrasto efficace con l’erotismo indecente, ma innocente, dei pastori. Queste complicazioni danno al Guarini l’opportunità di trasformare qualsiasi cosa in una tragedia fatalista e di salvare, solennemente, il concetto cristiano del matrimonio. Le apparenze religiose giustificano il naturalismo erotico, e i contemporanei parlarono di un novello Sofocle o Seneca. I lettori moderni, nella misura in cui il *Pastor fido* è in grado di attrarli, lo definirebbero piuttosto un “melodramma” senza musica. Ma Guarini è superiore a tutti i librettisti nell’arte di dipanare il filo drammatico. Non è, come lo accusò De Sanctis, il precursore della vuota musicalità di Metastasio: è il primo e il più grande drammaturgo barocco in Italia. Un critico così severo e così poco comprensivo [654] nei riguardi del Barocco come August Wilhelm Schlegel definì il *Pastor fido* una “produzione inimitabile”, grande per le sue qualità sceniche. L’*Aminta* fu un poema lirico in forma di dialogo; il

⁹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 343-344.

¹⁰ N. d. t.: *Ibidem*, atto II, scena 2, vv. 71-72.

Pastor fido insegnò a tutta l'Europa l'arte barocca di risolvere, mediante effetti teatrali, problemi che non era nemmeno raccomandabile discutere.

La "favola pastorale" italiana¹¹ si esaurì nell'imitazione di questi due capolavori. Ricordando le ecloghe piscatorie, Antonio Ongaro (ca. 1560 – 1593) trasformò nell'*Alceo* (1581) i pastori in pescatori; scrissero analoghe "favole marittime" Scipione Di Manzano (1560-1596, *Aci*, 1600) e Francesco Bracciolini (1566-1645, *Ero e Leandro*, 1630). Il tipo comune fu coltivato da Gabriello Chiabrera¹² (*Alcippo*, 1604) e Giulio Malmignati (*Clorindo*, 1604). Il pensiero nascosto nel genere si manifesta per l'ultima volta in *Filli di Sciro* di Guidobaldo Bonarelli della Rovere (1563-1608): l'amore simultaneo di una ragazza per due pastori fu motivo di censure e di entusiasmi. Per finire, le possibilità "rustiche" del genere salvano, in certo qual modo, la *Rosa* di Giulio Cesare Cortese (ca. 1575 – 1622), che non attraversò le frontiere della Penisola in quanto scritta in dialetto napoletano; in ciò, e nell'osservazione dei costumi dei contadini della Campania (come anche nell'attraente poema dialettale di Cortese, la *Vajasseide*) risiede la relativa originalità della *Rosa*.

Il dramma pastorale conquistò l'intera Europa. In Spagna Lope de Vega scrisse *El verdadero amante* (Il vero amante), e Jaureguí fece una traduzione magistrale dell'*Aminta*. In Francia¹³ furono famose la *Silvie* (1621) di Jean Mairet (1604-1687), le *Bergeries* (1618) del malherbiano Honorat de Bueil de Racan (1598-1670), l'*Amatanthe* (1631) [655] del *précieux* Gombauld¹⁴; Alexandre Hardy (1570-1632), considerato il precursore di Corneille, lasciò anche un *Alcée*.

Gli inglesi, come sempre, seppero assimilare nella maniera più perfetta il genere straniero¹⁵. Ancora una volta, Lyly appare il precursore delle forme barocche: la sua *Gallathea* è del 1584. Lo stile italiano prevale ancora nella *Queen's Arcadia* (1605) di Samuel Daniel. Ma non è consuetudine ricordare *As You Like It* e *Winter's Tale* di Shakespeare tra i discendenti dell'*Aminta*, perché in queste deliziose commedie il genere è ormai perfettamente anglicizzato. In *The Sad Shepherd or a Tale of Robin Hood* (Il pastore triste, o il racconto di Robin Hood, pubblicato nel 1641) Ben Jonson¹⁶ trasforma l'*Arcadia* in un paesaggio inglese e i pastori stilizzati in contadini della zona di confine con la Scozia. Le più belle pastorali inglesi, oltre a quelle di Shakespeare, sono *The Faithful Shepherdess* (La fedele pastorella, 1609) di John Fletcher¹⁷ e *Amyntas* (1633) di Thomas Randolph (1605-1635), quest'ultima in stile italiano, brillante. Il traguardo finale di questa evoluzione

¹¹ A. MAZZOLENI, *La poesia drammatica pastorale in Italia*, Bergamo, 1888; E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, 1909.

¹² N. d. t.: Su Chiabrera cfr. cap. 5.2, p. 597.

¹³ J. MARSAN, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1905.

¹⁴ N. d. t.: Su Gombauld cfr. cap. 5.2, p. 614.

¹⁵ W. W. GREG, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London, 1906.

¹⁶ N. d. t.: Su Ben Jonson cfr. cap. 5.4. p. 739 ss.

¹⁷ N. d. t.: Su Ben Jonson cfr. cap. 5.4. p. 750.

assimilatrice è il *Comus* (1634) di Milton¹⁸: il classicismo del Guarini in magnifici versi inglesi, al servizio della morale puritana.

Il dramma pastorale, che richiede artifici sottili di stile e di versificazione, prestò a diverse letterature europee il grande servizio di raffinare la loro lingua. La letteratura olandese passò, con due grandi capolavori del genere pastorale drammatico, dal Rinascimento al Barocco: dalla *Granida* (1605) di Hooft ai *Leeuwendalers* (1648) di Vondel¹⁹. La traduzione del *Pastor fido* (1678) ad opera di Hofmannswaldau segna un'epoca nella storia della lingua poetica tedesca²⁰; quella realizzata da Dahlstierna (1695) rappresenta una data storica per la letteratura svedese.

In questo modo il dramma pastorale, forma del Barocco controriformista che arrivò a integrarsi nel Barocco protestante, è una delle forze che resero internazionale e interconfessionale la letteratura del XVII secolo; [656] la causa del fenomeno risiede nell'uniformità dello spirito aristocratico in tutte le società barocche. Il dramma pastorale esprime una delle necessità imperiose dell'aristocrazia, già privata del potere politico: l'evasione nell'idillio. L'altra forma di fuga, quella nell'eroismo illusorio, è l'epopea barocca. Non fu un caso, evidentemente, che lo stesso poeta, il Tasso, abbia creato i modelli di entrambi i generi, l'*Aminta* e la *Gerusalemme liberata*.

Torquato Tasso (1544-1595) è uno dei poeti più famosi della letteratura universale. I secoli passati lo paragonarono a Omero, Virgilio e Dante; e vi fu pure chi volle porlo al disopra di essi. Fu l'ultimo grande poeta della letteratura italiana che abbia esercitato un'influenza sull'intera Europa. Venne considerato l'"ultimo grande classico"; non a caso Goethe lo celebrò nella tragedia *Torquato Tasso*. La sua gloria sopravvisse al classicismo grazie alla romanticizzazione della sua vita: gli anni trascorsi come cortigiano nella brillante corte rinascimentale di Ferrara, l'amore per la principessa Eleonora, la follia e la prigionia, le persecuzioni dell'Inquisizione, il crepuscolo malinconico all'ombra [657] delle querce secolari del convento di Sant'Onofrio a Roma: un ottimo tema per tragedie e novelle romantiche, che infatti esistono in numero considerevole. Le ricerche biografiche non hanno confermato tutti i luoghi comuni della biografia romanzata, ed è molto significativo il fatto che il Tasso non sia caduto preda di nessuno dei moderni biografi di professione. Quel romanticismo oggi ci lascia freddi. Il nome del Tasso continua ad essere famosissimo, ma già nel terzo centenario della sua morte, nel 1895, il critico italiano Enrico Thovez protestò contro "il culto del Tasso nelle scuole"; e oggi non si sa bene se il Tasso continui ad essere letto in qualche altro luogo al di fuori delle scuole. In parte, questa è una reazione salutare; ma contro un'ingiustizia a nulla serve un'altra ingiustizia.

¹⁸ N. d. t.: Su John Milton cfr. cap. 5.4, p. 800 ss.

¹⁹ N. d. t.: Sui due autori olandesi cfr. cap. 5.4, pp. 760-764.

²⁰ L. OLSCHKI, *Giambattista Guarini's "Pastor fido" in Deutschland*, Leipzig, 1908.

Le epopee non sono più all'ordine del giorno già da molto tempo, e nessuno leggerà da cima a fondo la *Gerusalemme liberata* (1581) senza essere obbligato a farlo. Ma certi episodi, letti separatamente, sorprenderanno sempre per il loro intenso lirismo; tali sono gli episodi di Olindo e Sofronia, di Rinaldo nel giardino incantato di Armida, di Erminia tra i pastori, di Tancredi e Clorinda. Nel poema sono numerosi i versi di straordinaria bellezza, e la letteratura universale diventerebbe tristemente povera se rinunciassimo a tutto questo e a tutto quanto non è più "di moda". Al grande critico italiano Arnaldo Momigliano, duramente perseguitato e umiliato negli ultimi anni del regime fascista, la lettura di Dante e del Tasso servì quale suprema consolazione. Una rilettura attenta ispirerà a qualunque spirito privo di preconcetti una rinnovata ammirazione. Quello che ci piace poco nella *Gerusalemme liberata* è, come in tutte le epopee classiche, la "macchina" epica, l'eroismo convenzionale, gli interventi sovranaturali, la retorica rimbombante. Nella *Gerusalemme liberata* tutto questo è più fastidioso che in qualunque altra grande epopea, perché la "macchina" viene presa molto sul serio: Tasso scelse come argomento un'impresa di cavalleria con un obiettivo religioso, la conquista di Gerusalemme da parte dei crociati, sperando che la sua epopea fosse considerata una verità storica e una professione di fede; ma la sua opera non è né l'una né l'altra cosa, e le censure dei critici suoi contemporanei e dell'Inquisizione non furono del tutto infondate. Così come falsificò lo spirito dei crociati, trasformandoli in "cortegiani" rinascimentali, Tasso sostituì anche le espressioni della fede medievale con una raffinata poeticizzazione della mentalità [658] controriformista, non senza difetti per quanto riguarda il moralismo imposto. Non è possibile dubitare della sincerità religiosa del Tasso; il suo poema *Le sette giornate del mondo creato* (1607, postumo), imitazione della *Semaine* di Du Bartas, con versi polemici contro l'ateismo epicureo e l'indifferenza religiosa degli umanisti, è un'opera poco felice, ma sincera. Resta, dunque, soltanto la soluzione che il Tasso si fosse ingannato rispetto a se stesso: considerava come devozione e penitenza ciò che era soltanto angustia e malinconia. Tasso era, per natura, malinconico e alquanto mistico: nella sua opera si incontrano versi davvero romantici che non si incontrano in nessun altro poeta dell'epoca:

Ma come uscì la notte e sotto l'ali
Menò il silenzio, e i levi sogni erranti...²¹

Si è già osservato che Tasso è un poeta della notte: le grandi scene dell'epopea sono scene notturne. Ne risulta un'interpretazione romantica della poesia del Tasso, corrispondente all'interpretazione romantica della sua vita: fino al 1575, all'epoca dell'*Aminta*, Tasso sarebbe stato un poeta di idilli

²¹ N. d. t.: T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, canto I, 79.

malinconici, nostalgici, rinascimentali; poi le esperienze erotiche e sociali e il timore dell'Inquisizione l'avrebbero fatto precipitare nella malinconia degli scrupoli teologici e morali, fino all'insorgere della follia. Alla fine, Tasso cominciò a dubitare del valore della sua poesia e della ragion d'essere della poesia in generale. In questo modo, il caso del Tasso è un sintomo della fine del mondo della bellezza del Rinascimento, che soccombette alla reazione ecclesiastica, e per questo è il Tasso l'ultimo grande poeta "classico".

In realtà, il Tasso è un grande poeta della malinconia. Ma il sentimento della decadenza trova le sue espressioni più perfette proprio nell'*Aminta*. Lì il poeta si duole della propria epoca, perché l'Età dell'Oro dell'amore libero e dell'anarchismo morale («S'ei piace, ei lice») era già passata. Ecco la verità psicologica del Tasso: la sua malinconia è il rovescio di desideri libidinosi repressi. La contraddizione interiore tra la sua natura e l'ambiente morale della Controriforma screditò le sue espressioni religiose, facendo delle forze divine e demoniache nella *Gerusalemme liberata* una "macchina" altrettanto poco seria quanto gli dei olimpici nelle epopee rinascimentali. Nel suo insieme, la *Gerusalemme liberata* può essere imperfetta; tuttavia rimangono, come valori estetici, la sensualità malcelata dell'episodio del giardino di [659] Armida, l'eroticismo malinconico di diversi altri episodi e il carattere dell'eroe Tancredi, personaggio quasi shakespeariano, autoritratto del poeta. Ciò che ai critici pareva una contraddizione tra sentimento romantico e forma classica è in realtà lo spirito antitetico del Barocco.

L'essenza barocca dell'arte del Tasso si rivela assai chiaramente nel confronto stilistico con l'Ariosto²². Dove il Tasso arriva a liberarsi delle regole classiciste che erano state imposte alla poesia epica, non fa ritorno alle forme rinascimentali, ma si rivela marinista *ante litteram*. Quanto alla sua poesia lirica, non è giusto leggere soltanto le composizioni anacreontiche che si trovano in tutte le antologie (*Tu parti, o rondinella* e *Vago augellin, che chiuso*) o solo le odi emozionanti che egli scrisse nella miseria della prigione e del manicomio («*In aspro essiglio e 'n dura povertà*»²³): Tasso ha composto sonetti tra i migliori in lingua italiana. E' un grande poeta, quando non è sottile o retorico e non cede al gusto del gioco di parole arguto. La tragedia *Re Torrismondo*, trasposizione della storia di Edipo in una Scandinavia fantastica, è una tragedia degli orrori che si avvicina più a Calderón che alle aspirazioni sofoclee dei contemporanei. La commedia *Intrighi d'amore*, la cui attribuzione al Tasso è un po' incerta, ma che da lui fu almeno abbozzata, non ha alcuna somiglianza con le commedie plautine del Rinascimento, e si avvicina piuttosto ai lavori di Tirso de Molina. La *Gerusalemme conquistata* (1593), seconda versione della "liberata", si distingue, non in meglio, per l'osservanza ortodossissima delle pretese regole aristoteliche. I *Dialoghi*, discussioni acute in uno stile magnifico che non recano traccia di essere state composte in un manicomio, sono

²² Theophil SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Zürich, 1922.

²³ N. d. t.: T. TASSO, *Canzone al Metauro* (Rime), vv. 41-42.

trattati neoscolastici nella forma di dialoghi platonici. Tutta l'opera del Tasso è un immenso artificio del suo virtuosismo tecnico, che pecca contro la sua natura poetica. La forma classica dell'epopea era per il Tasso il contenitore di una teologia scolastica, senza la fede profonda di Dante, e di un lirismo fantastico, senza l'armonia dell'Ariosto. Questa sintesi di teologia e fantasia è assai caratteristica dell'atmosfera della Controriforma. La malinconia del Tasso è quella di una fase di transizione, ma non della transizione dal Rinascimento alla Controriforma, bensì di quella tra la Controriforma e il Barocco. La poesia del Tasso non è un mondo completo: è un mondo episodico, una "selva incantata" come quella [660] di Armida. In questa foresta incantata ci sono molte immagini lascive e molti sospiri malinconici ("languido" e "dolci lamenti" sono tra le espressioni preferite del Tasso). In quella "selva incantata" c'è ogni specie di poesia tranne una: quella eroica che il Tasso pretendeva di scrivere. Nella *Gerusalemme liberata* si trova un passaggio rivelatore: le armi di Rinaldo sono appese ai rami di un albero, ma il vento che le muove produce, al posto di un clangore guerresco, una dolce musica. Il mondo poetico del Tasso è il mondo musicale del Barocco. In nessuna epoca e in nessun luogo la poesia del Tasso fu tanto ben compresa come ai tempi in cui, stando a una leggenda non verificata, i gondolieri di Venezia la recitavano e la cantavano nelle canzoni; coloro che affermarono di averli sentiti furono, agli inizi del XIX secolo, i poeti romantici. L'elemento lirico-musicale, essenzialmente antiepico, è ciò che distingue la *Gerusalemme liberata* dalle innumerevoli epopee del XVII²⁴ secolo. Tra i molti cimiteri malinconici della letteratura universale questo è il più grande, e sarà superato in estensione soltanto quando, un giorno, il romanzo moderno, come genere, si estinguerà. L'epopea eroica e sacra del XVII secolo costituisce una delle eccezioni più serie rispetto alla vanità di tutti gli sforzi umani. Anche non volendo parlare dell'impossibilità di leggere quelle produzioni insipide, è quasi impossibile immaginare e spiegare l'ostinazione di tanta gente seria (statisti, sacerdoti, magistrati, eruditi) nel sacrificare anni e intere vite a scrivere migliaia e migliaia di versi destinati a trasformarsi presto in carta da pacchi. La pazienza richiesta da questo sforzo è un problema psicologico che sarà possibile risolvere soltanto mediante future analisi della mentalità dell'uomo barocco. Ma quanto al problema della sociologia letteraria, non c'è dubbio che anche quella ostinazione doveva avere motivi profondi. Una religiosità imposta con la forza necessitava di professioni di fede esplicite, non tanto da parte degli ipocriti, quanto piuttosto da parte di coloro che aderivano sinceramente senza avere un'intima certezza della propria sincerità. Nell'epopea del Tasso l'argomento religioso era legato a quello eroico, e anche in molte imitazioni è impossibile distinguere nettamente la priorità del motivo religioso o di quello eroico. Ma il numero delle epopee eroiche pure e semplici è assai maggiore. L'aristocrazia era stata spogliata del potere politico, e tuttavia le erano state lasciate le apparenze di

²⁴ N. d. t.: Nell'originale "XVIII", ma pare un errore, si veda più avanti.

una classe privilegiata; le epopee [661] dell'eroismo fittizio sono un riflesso di tale situazione. Cominciarono a pullulare là dove il processo politico aveva avuto inizio, in Italia; e dal punto di vista del buon senso borghese ad esse corrisponde l'epopea eroicomica, che solo in Italia produsse alcune opere di valore superiore, perché solo in Italia lo scetticismo popolare nei confronti degli eroismi spettacolari contava su una tradizione secolare, avendo trovato la sua espressione più antica nella *Entrée d'Espagne*²⁵, e già in Pulci quella preferita tra tutte. Quando l'aristocrazia francese si avvicina allo stesso destino di quella italiana (non a causa della dominazione straniera, ma dell'assolutismo monarchico) comincia in Francia la moda delle epopee, sebbene in forma differente e in prosa: è il romanzo eroico-galante. Ma questo genere non sopravvive alla vittoria della letteratura classicista di Luigi XIV, "il gran re borghese": si conservano solo le apparenze aristocratiche, allo stesso modo in cui la corte del monarca non lascia influenzare il proprio stile di vita dal mercantilismo di Colbert e dall'imborghesimento dell'amministrazione e della giustizia. L'antitesi esplicita del romanzo eroico-galante è il romanzo picaresco: come l'epopea eroicomica, esso non è critica sociale, ma un'ulteriore espressione di un atteggiamento aristocratico di fronte alla vita; non si tratta però dell'atteggiamento di buon senso del borghese, quanto della rassegnazione stoica del plebeo.

Una rassegnazione stoica è peraltro necessaria per percorrere quel cimitero di epopee. Qui si vuole soltanto dimostrare la quantità di questa letteratura e, insieme, la sua funzione sociale.

L'epopea sacra appartiene al numero di quei generi che hanno i loro precursori nella letteratura internazionale in lingua latina. La *Christias* (Cristiade, 1535) del virgiliano Girolamo Vida (1485-1566) e il frammentario *Joseph* di Girolamo Fracastoro (1483-1553), che cantò anche, in un poema didattico, gli orrori e i rimedi della sifilide, appartengono al Rinascimento; dubbi stilistici possono sussistere riguardo al *Vincentius* del gesuita portoghese Luís André de Resende (m. 1573). Ma la *Sarcotis* del gesuita tedesco Jacobus Masen (1606-1681) è già alquanto barocca. Influenze collaterali sono rappresentate dal lirismo biblico delle *Lagime di San Pietro* (1585) di Luigi Tansillo, accompagnate dalle *Larmes de Saint-Pierre* (1587) di Malherbe e dal *Saint Peter's Complaint* (1595) del gesuita inglese Robert Southwell, e per altro verso dalla poesia biblica narrativa della *Semaine* (1578) di Du Bartas e dal *Mondo creato* (1592) del Tasso. A questa tipologia appartengono ancora le *Lagime della Vergine* (1618) di [662] Rodolfo Campeggi e la *Creazione del mondo* (1609) di Gaspare Murtola. L'esempio del Tasso ispira ai poeti il coraggio di trattare un argomento sacro come se fosse eroico: prima nella *Ester* (1615) di Ansaldo Cebà (1565-1623), poi nella migliore opera del genere, la *Strage degli innocenti* (pubblicata nel 1633) dello

²⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 4.1, p. 337.

stesso Giambattista Marino²⁶, che tratta della carneficina degli innocenti a Betlemme con tutto il sadismo dell'immaginazione barocca e tutte le eleganze linguistiche del marinismo, senza traccia di spirito religioso.

L'opera più seria del genere è la *Cristiada* (1611), che lo spagnolo Diego de Hojeda (1570-1615) scrisse a Lima. Un nuovo esempio dell'autoctonia dello stile barocco in Spagna: l'atmosfera cupa del poema, a proposito della quale è stato ricordato il naturalismo sanguigno dei santi spagnoli scolpiti nel legno. Di tipo più italiano e più rinascimentale sono la *Década de la Pasión* (1579) di Juan Coloma y Cardona (ca. 1522 - 1586), l'erudito *Monserate* (1588) di Cristóbal de Virués (1550-1614) e il popolare *San Isidro* (1598) di Lope de Vega. Si è già ricordato il culto barocco di San Giuseppe, del quale il *San José* (1604) di Valdivielso è un'espressione; e *El Macabeo* (1638) di Miguel de Silveira (1580-1644) è un prodotto tanto ibrido di epopea sacra ed epopea eroica quanto lo sono i tentativi francesi²⁷, come il *Moyse sauvé* (1653) dell'insincero Saint-Amant (per quanto non la peggiore tra queste opere) e il *Clovis, ou La France chrétienne* (1657) di Jean Desmarets de Saint-Sorlin²⁸, che già anticipa la *Henriade* di Voltaire; parte delle epopee francesi servono al patriottismo monarchico fomentato da Richelieu e da Mazzarino. E poi ancora il *Saint-Paul* (1654) di Antoine Godeau²⁹.

L'evoluzione più sorprendente si ha in Inghilterra. Gli inizi sono tipicamente barocchi: la *Theophila* (1652) di Edward Benlowe e la *Davideis* (1656) di Abraham Cowley³⁰. Appare, subito dopo, il *Paradise Lost* di Milton, col quale il genere ha termine, ma con un "gloria in excelsis". L'epopea [663] sacra fallì ovunque l'argomento venne imposto; ebbe successo soltanto nei paesi del non-conformismo religioso.

Il campo dell'epopea eroica è, disgraziatamente, molto più vasto; offre solo la compensazione di rivelare con maggiore chiarezza le intenzioni e i motivi. Il primo tentativo fu l'*Africa* del Petrarca, dove già comparivano due qualità permanenti dell'epopea italiana: la pretesa di identificare imperialismo romano e patriottismo italiano (teorico, per quanto erudito) e la preponderanza del lirismo; solo quest'ultima qualità fu in grado di salvare alcuni dei tentativi epici. D'altro canto, la carenza di lirismo è il motivo principale, ma non l'unico, del fallimento delle epopee umaniste del XVI secolo³¹. Con l'*Italia liberata dai Goti* (1547-1548) Gian Giorgio Trissino pretese di contrapporre al poema fantastico dell'Ariosto un'epopea di significato nazionale, nel senso del nazionalismo degli umanisti romani: Trissino, autore della *Sofonisba* e sostenitore dell'imitazione

²⁶ N. d. t.: Cfr. cap. 5.2, p. 594 ss.

²⁷ R. A. SAYCE, *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*, Oxford, 1955.

²⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 5.5, p. 830.

²⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 5.5, p. 831.

³⁰ H. H. KREMPIEN, *Der Stil der "Davideis" von Cowley*, Hamburg, 1936; Su Cowley cfr. cap. 5.4, p. 807 (N. d. t.)

³¹ A. BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, Milano, 1911.

dei greci scelse come trama, deliberatamente, la “liberazione” dell’Italia ad opera dei bizantini, nel secolo VI, per rendere omaggio nello stesso tempo alla “Grecia”, e questa confusione fu sufficiente a screditare il tentativo, anche prescindendo dall’incapacità poetica dell’autore. Subito dopo, l’Italia cadde nelle mani degli spagnoli, e la *Alamanna* (1567), insipido poema di Antonio Francesco Oliviero, rivela già un’altra confusione: identifica la causa dell’Italia con gli obiettivi dell’imperialismo spagnolo, celebrando la vittoria dell’imperatore Carlo V. Gli stessi spagnoli, del resto, non furono mai felici nello stesso argomento: il *Carlos famoso* (1566) di Luis de Zapata e l’*Austriada* (1584) di Juan Rufo Gutiérrez (in parte, peraltro, una versificazione della *Guerra de Granada* di Hurtado de Mendoza) sono le orribili epopee che il vicario e il barbiere, nel famoso capitolo VI della prima parte del *Don Chisciotte*, condannano al rogo.

Espressione del pensiero antispagnolo è l’*Avarchide* (1570, postumo) di Luigi Alamanni (1495-1556), che fu poeta rinascimentale nei suoi bei sonetti e in un poema didattico sull’agricoltura, per poi dare inizio alla moda barocca delle odi [664] pindariche; nella sua infelice epopea obbedì alle presunte regole della poetica aristotelica, sintomo che già lo colloca agli inizi del Barocco. Poeta di transizione fu anche Bernardo Tasso (1493-1569), il padre di Torquato: buon poeta lirico, oraziano e anacreontico, pretese di adattare alle esigenze aristoteliche l’epopea fantastica alla maniera dell’Ariosto mettendo in versi l’*Amadigi di Gaula*. Il figlio Torquato ne seguì le orme, iniziandosi all’arte epica con il *Rinaldo* (1562); in seguito gli venne l’ispirazione di sostituire l’eroismo della cavalleria con l’eroismo cristiano dei crociati nella *Gerusalemme liberata*.

Il numero degli epigoni di Torquato Tasso è immenso³²; bastino qui alcuni nomi e motivi caratteristici. Chiabrera, versificatore instancabile, riprese nella *Gotiade* (1582) l’argomento del Trissino e nell’*Erminia* (1605) quello della cavalleria; è patriota nella *Firenze* (1615) e patriota antispagnolo nell’*Amedeide* (pubblicata nel 1654). L’argomento italiano ricompare solamente nella *Fiesole distrutta* (1619) di Giandomenico Peri; ma vicini al Tasso sono la *Siriade* (1581) di Pier Angelio da Braga [Brageo] e il frammento di una *Gerusalemme distrutta* dello stesso Marino. Sono trasposizioni in altre epoche del motivo della crociata la *Croce riacquistata* (1605-1611) e la *Bulgheria convertita* (1637) di Francesco Bracciolini, la *Heracleide* (1623) di Gabriele Zinani e, tornando al ciclo spagnolo, la *Conquista di Granada* (1650) di Girolamo Graziani. Antonio Caracciò arrivò a cantare, nell’*Imperio vendicato* (1679-1690), la vergognosa Quarta Crociata, e Scipione Errico, nella *Babilonia distrutta* (1624), avvenimenti della storia islamica. Insaziabile era la fame dei poeti epici, che trattavano argomenti sempre più remoti ed eccentrici all’interno di modelli sempre uguali. Solo il Tassoni³³, l’“oppositore”, si ricordò di un tema più realistico: in una epopea, *Oceano* (1622), volle celebrare le scoperte degli spagnoli e dei portoghesi; ne scrisse

³² A. BELLONI, *Gli epigoni della “Gerusalemme liberata”*, Padova, 1893.

³³ N. d. t.: Sul Tassoni v. più avanti, p. 670.

tuttavia soltanto un frammento, mentre l'antimarinista Tommaso Stigliano portò a termine un *Mondo nuovo* (1628). I marinisti, i poeti barocchi, imitano tutti l'eroismo meno realistico delle epoche passate, alla maniera del Tasso.

[665] Fuori dall'Italia l'epopea eroica non è meno comune né meno infelice. In Spagna la transizione tra lo stile dell'Ariosto e quello del Tasso generò almeno un'opera singolare, il *Bernardo* di Bernardo de Balbuena (1561-1627), nel quale le gesta di Carlo Magno, elaborate alla maniera dell'Ariosto, sono trattate in uno stile pomposo come quello di Góngora: un prodotto ibrido e difficilmente leggibile, una delle opere più singolari del Barocco. Al di là delle epopee barocche di Lope de Vega (*Dragontea*, *Jerusalén conquistada*, *Corona trágica*), solo gli storiografi della letteratura più coscienziosi ricordano la *Conquista de Bética* (1603) di Juan de la Cueva (1543-1612) e la *Nápoles recuperada* (1651) di Francisco de Borja y Aragón. Sono, all'epoca, numerose le epopee che, ad imitazione di Ercilla³⁴, trattano la scoperta e la conquista del Nuovo Mondo: la *Mexicana* (1594) di Gabriel Lasso de la Vega, il *Peregrino indiano* (1599) di Antonio de Saavedra, la *Conquista del nuevo mundo* (1610) di Gaspar de Villagra³⁵. In Spagna questo argomento fu nazionale (e barocco), mentre in Italia venne preso in considerazione solo dagli antimarinisti Tassoni e Stigliani

Tra gli spagnoli non nacque alcun Camões; ma nemmeno tra i portoghesi si ripeté il miracolo. Tuttavia l'insistenza con la quale tanti poeti portoghesi pretesero di creare sempre nuove epopee nazionali ha una certa ragion d'essere: l'affermazione della nazionalità portoghese, che dall'epoca dell'occupazione spagnola nel 1580 sembrava perduta. Grande è il numero delle epopee portoghesi³⁶. In altri tempi, gli [666] storiografi della letteratura portoghese si ostinavano a scoprire, qua e là, certe qualità: "versificazione fluente", "descrizioni interessanti" o "episodi magnifici", senza insistere sul valore del resto. Ma quelle epopee non valgono nulla: sono cronache e biografie minuziose, penosamente versificate, o meglio foreste d'immaginazione fantastica ma senza anima poetica, anzi di una prosaicità ridicola. E' sufficiente elencarne i nomi: *Condestabre de Portugal* (1610) del poeta pastorale Francisco Rodrigues Lobo; *Afonso, o Africano* (1611) di Vasco Mouzinho de Quevedo; *Malaca Conquistada* (1634) di Francisco de Sá de Meneses; *Insulana* (1635) di Manuel Tomás; *Ulisséia* (1636) di Gabriel Pereira de Castro; *Ulissipo* (1640) di Antônio de Sousa de Macedo. Quest'ultima epopea venne pubblicata nell'anno in cui il Portogallo si liberò della dominazione spagnola, e il suo autore fu uno degli statisti più importanti della restaurazione

³⁴ N. d. t.: Su Ercilla cfr. cap. 4.3, p. 439.

³⁵ Notizie dettagliate sui poeti epici spagnoli si possono trovare in: G. TICKNOR, *History of Spanish Literature*, 6.^a ed. New York, 1888 e I. FITZMAURICE-KELLY, *História de la literatura española*, Madrid, 1905.

³⁶ Teófilo BRAGA, *Os Seiscentistas*, Porto, 1916; Fidelino DE FIGUEIREDO, *História da Literatura Clássica*, 2.a Época 1580-1756, Lisboa, 1920; ID., *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, 1938; H. CIDADE, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, vol. I, 2.a ed., Coimbra, 1942.

nazionale. Relativamente all'epoca dell'umiliazione nazionale, che terminò nel 1640, l'ansia di celebrare le grandi imprese del passato è cosa degna di ogni apprezzamento; ma «*c'est avec les beaux sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature*»³⁷, e certe volte la vera motivazione fu soltanto la vanità letteraria, che la gloria di Camões non lasciava dormire. E' consueto fare un'eccezione in favore di Brás Garcia de Mascarenhas (1596-1656), il cui *Viriato Trágico*³⁸ sarebbe un'opera di patriottismo virile, in cui si respira l'atmosfera delle montagne della Beira Alta; è possibile che il poeta fosse differente, ma il suo poema non è riuscito meglio di quelli degli altri.

L'epopea eroica francese³⁹ è forse la più insincera di tutte. Gli autori che celebrarono le imprese della cavalleria storica mescolandole a morivi della religiosità controriformista erano dei *précieus*, vale a dire scrittori che avevano anticipato la trasformazione dell'aristocrazia [667] feudale e guerriera in aristocrazia di corte e da salotto. Da ciò l'ipocrisia del loro cristianesimo e la falsa eleganza dei loro eroi feudali o primitivi. E' per lo meno un sintomo di ambiguità il fatto che il gesuita Pierre Le Moyne, autore dell'epopea per metà sacra e per metà eroica *Saint Louis ou le héros chrétien* (San Luigi o l'eroe cristiano, 1635-1658), abbia scritto anche il libro *De la dévotion aisée* (La devozione facile, 1652), che subirà l'anatema di Pascal. Georges de Scudéri, autore di *Alaric ou Rome vaincue* (1654), è già, all'epoca, uno degli autori principali di romanzi eroico-galanti;

Jean Chapelain⁴⁰, autore della famosa (o famigerata) *Pucelle d'Orléans* (1656-1657), è l'eroe dei salotti dell'Hôtel de Rambouillet e allo stesso tempo uno dei preparatori del classicismo accademico che, ancora una volta, rivelerà la propria sostanza borghese, mettendo fine all'epopea eroica. «*Le rest ne vaut pas l'honneur d'être nommé*»⁴¹: ma questo verso è del classicista Corneille. Storicamente, l'epopea francese è importante come documento del carattere semibarocco della letteratura del «*siècle d'or*»⁴².

Le poche epopee eroiche inglesi sono in rapporto con lo stile barocco nella poesia inglese, la *metaphysical poetry*, come quella della *Leoline and Lydanis* (1642) di Francis Kynaston. Recentemente si è dedicata una maggiore attenzione alla *Pharonnida* di William Chamberlayne (1619-1679), mescolanza di epopea fantastica, alla maniera di Ariosto e Spencer, di elementi pastorali e di stile «metafisico»; è una delle opere più singolari del Barocco inglese.

Se l'epopea eroica non incontrò dappertutto lo stesso entusiasmo quantitativo, in compenso raggiunse paesi che fino ad allora avevano partecipato poco alla vita letteraria europea. Uno dei

³⁷ N. d. t.: Citazione di André Gide: «E' con i bei sentimenti che si fa della cattiva letteratura».

³⁸ N. d. t.: Viriato, condottiero lusitano del II sec. a. C., è un eroe nazionale portoghese.

³⁹ R. TOINET, *Quelques recherches autour des poèmes héroïques épiques français du XVIIe siècle*, Paris, 1899; A. MARNI, *Allegory in the French Heroic Poem of the Seventeenth Century*, Princeton, 1936.

⁴⁰ N. d. t.: Su Chapelain cfr. cap. 5.2, p. 614.

⁴¹ N. d. t.: «Il resto non merita l'onore di essere menzionato».

⁴² N. d. t.: Il «secolo d'oro», espressione che nel contesto francese indica il secolo XVII e il regno di Luigi XV.

migliori discepoli del Tasso, certamente superiore agli imitatori italiani, è il croato raguseo Gundulić⁴³; il suo stile è barocco, molto [668] conforme all'epoca, ma il suo spirito è rinascimentale; il suo argomento è contemporaneo, celebrando imprese reali di eroismo autentico in una guerra vera, quella tra i polacchi e i turchi. In base allo stesso criterio, tuttavia, è già indubbiamente barocco un altro "tassiano", il conte ungherese Nicolau (Miklós) Zrinyi (1620-1664) con la sua *Zrinyade (Obsidio Szigetiana o La caduta di Sziget, 1651)*, poema sull'assedio della storica città di Sziget da parte dei turchi ai tempi del suo eroico bisavolo: l'eroismo è già lontano, in un passato remoto; serve come avvertimento, da parte di un bravo guerriero cattolico, contro l'apostasia protestante, che sarebbe responsabile dell'indebolimento della nazione e della sconfitta ad opera dei turchi; Zrinyi fu discepolo del grande arcivescovo Pázmányi, che introdusse la Controriforma in Ungheria; e nella sua poesia si notano influenze del Marino. E' un barocco. Per altro, l'esistenza di questo "Tasso barbaro" ai confini dell'Europa di allora, dove terminava la civiltà cristiana, ha qualcosa di disperato e commovente.

L'epopea eroica del XVII secolo fallì per la falsità del suo ideale eroico. L'ipocrisia di letterati venali, che intendevano adulare i mecenati aristocratici, non fu il solo motivo; a questa attività letteraria quasi febbrile collaborò altresì una certa angustia: la transizione sociale appariva, come tutte le transizioni sociali, una minaccia gravissima per la stessa civiltà e per gli intellettuali. Da ciò il passatismo, il gusto per gli argomenti storici, sconosciuto al Rinascimento. Si impone un'ulteriore osservazione: le epopee storiche sono particolarmente numerose nelle nazioni sconfitte: gli italiani e i portoghesi. Il fenomeno letterario è in relazione con un altro fenomeno, politico, del XVII secolo: il processo di formazione e consolidamento delle nazioni europee e dei caratteri nazionali giunge al termine. A partire da questo momento le tradizioni nazionali, storiche, hanno un significato maggiore rispetto a prima, e coloro che sentono più obblighi verso il passato sono gli sconfitti. Ma l'incorporazione della storia nella coscienza nazionale e in quella letteraria è un processo generalizzato del Barocco: contribuì [669] alla formazione del teatro spagnolo e avrà un'importanza ancora maggiore nella formazione del teatro inglese.

Queste considerazioni servono anche a chiarire uno dei fenomeni letterari più curiosi del XVII secolo: la moda dell'epopea eroicomica⁴⁴. Già da secoli era conosciuta la *Batrachomyomachia*, il poema pseudo-omerico che faceva la parodia delle lotte degli eroi di Omero descrivendo le ridicole guerre tra le rane e i topi; parodia gradevole, senza alcun significato superiore, che non meritò mai molta attenzione. Un'imitazione rinascimentale, la *Moschea* (1521), nella quale Folengo cantò la guerra tra le mosche e le formiche, rimase un'opera solitaria. Improvvisamente però, nel XVII secolo le imitazioni pullularono in maniera straordinaria, e i parodisti, non soddisfatti delle lotte tra gli

⁴³ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, p. 448.

⁴⁴ Karl Ernst SCHMIDT, *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*, Halle, 1953.

animali, estendono il procedimento alla parodia di guerre inventate o storiche tra gli uomini, trasformando le imprese eroiche in stupidaggini. Di questa produzione numerosissima sono sopravvissute soltanto poche cose, come la *Secchia Rapita* del Tassoni e lo *Hudibras* di Butler, e neanche queste vengono lette; è lo stesso genere eroicomico che è morto. Ma il fenomeno non cessa di essere interessante e di richiedere un'interpretazione.

L'epopea eroicomico è di un realismo grossolano, a volte brutale; è l'antitesi esatta dell'epopea eroica, della quale è contemporanea. Si tratterebbe, allora, di un fenomeno di opposizione letteraria, forse dell'opposizione della borghesia letteraria contro l'aristocrazia dominante: una specie di presagio della rivoluzione borghese del XVIII secolo. Ma la lettura delle epopee eroicomiche non conferma questa tesi. Il più delle volte sono molto inoffensive, di un umorismo quasi infantile; non rivelano nulla di uno spirito rivoluzionario, che si troverà soltanto nelle epopee eroicomiche del XVIII secolo. E tra gli autori ne compaiono molti (Bracciolini, Lope de Vega, Saint-Amant, Brébeuf) che scrissero anche, allo stesso tempo, epopee eroiche. In parte, il gusto per l'epopea eroicomico è la conseguenza del concetto di poesia come finzione gratuita, gioco dell'immaginazione senza responsabilità; in parte, queste epopee sono realmente il prodotto di un'opposizione; ma non contro l'epopea seria, né contro l'aristocrazia, [670] bensì contro la pretesa dell'aristocrazia, già addomesticata nelle corti, di mantenere le tradizioni del suo passato barbaro e guerriero⁴⁵. Si è già detto che il Barocco è essenzialmente antistorico, perché la storia resiste alla razionalizzazione. Il culto delle tradizioni storiche è una necessità intrinseca dell'aristocrazia; la "classe borghese" della letteratura, che non è del tutto identica alla classe borghese in senso sociologico, né del resto dev'essere confusa con quest'ultima, risponde ridicolizzando la storia⁴⁶. Non si tratta di un movimento antibarocco: è piuttosto un'antitesi dialettica interna al Barocco; e il carattere realista di quei poemi fa parte della mescolanza di sublimità e parodia, di mistica religiosa e naturalismo che convivono nel Barocco.

L'epopea eroicomico è un genere di origine italiana. In Italia esiste un'antica tradizione di scetticismo popolare nei confronti delle pretese dell'eroismo aristocratico. Pulci e Folengo sono i maggiori rappresentanti di questa tradizione: Pulci più fantastico e umoristico, Folengo più realista e satirico. La stessa distinzione si impone quanto all'epopea eroicomico: Tassoni è realista e satirico, Bracciolini è un umorista burlesco e fantastico. Li seguono gli imitatori⁴⁷.

Alessandro Tassoni (1565-1635), che già per il nome sembrava predestinato ad essere un Tasso alla rovescia, è una delle figure più curiose di questo secolo XVII così ricco di personalità straordinarie. In generale è considerato un borghese pacifico, che viveva in provincia tra i suoi libri prendendosi

⁴⁵ N. Busetto, *La poesia eroicomico. Saggio d'una nuova interpretazione*, Venezia, 1903.

⁴⁶ V. Santi, *La storia nella Secchia Rapita*, Modena, 1909.

⁴⁷ A. Belloni, *La poesia del ridere*, in "Seicento", Milano, 1929.

gioco della gente che lottava all'esterno. In verità nessuno aveva lottato: l'Italia era soffocata dalla dominazione spagnola, e i tentativi di resistenza da parte del duca di Savoia erano falliti. Tassoni non era [671] un borghese, bensì un aristocratico, e non era pacifico, ma un polemista nato e molto aggressivo. La sua erudizione in tutti i campi del sapere umano era immensa, così come l'erudizione enciclopedica di molti suoi contemporanei, un'erudizione bizzarra e raffinata, destinata meno a conoscere la verità che a contraddire gli altri e ad affermare ad ogni costo cose inedite. Ma le polemiche del Tassoni colsero sempre nel segno. Nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609) egli attaccò i luoghi comuni dei petrarchisti, azzardando una critica sacrilega contro lo stesso Petrarca; nelle *Filippiche* (1615) il coraggioso polemista osò attaccare gli spagnoli, atteggiamento all'epoca assai pericoloso: rivolgendosi al duca di Savoia rivelò un patriottismo profetico. La *Secchia rapita* (1622-1630), infine, che aveva per argomento una ridicola lite tra bolognesi e modenesi nel Medioevo, sopravvive come parodia dell'epopea eroica: rimase famoso il personaggio del cavaliere Culagna. In verità, Tassoni non pretese di parodiare l'epopea; al contrario, trattò come epopea ciò che era soltanto burlesco. Non oppone la realtà agli ideali fantastici, bensì i propri ideali aristocratici alla miserevole realtà italiana di allora, ridicolizzandola. Il suo argomento non è la storia, neppure in senso burlesco; il suo pensiero è antistorico, in un momento in cui l'Italia viveva soltanto del passato e non aveva un presente. Da ciò lo spirito profetico di questo notevole umorista.

Non ci fu un altro Tassoni. Soltanto alcuni poveri resti del suo spirito vivono nel *Malmantile racquistato* (1650) del pittore Lorenzo Lippi (1606-1665) e nell'*Asino* (1652) di Carlo de' Dottori (1618-1686); e tuttavia si tratta delle migliori epopee eroicomiche dopo la *Secchia rapita*.

L'altra maniera, quella fantastica e burlesca, è rappresentata dal poligrafo Francesco Bracciolini (1566-1645)⁴⁸. Il poeta religioso della *Croce riacquistata* (1605-1611) e di diverse altre epopee eroiche rivela, nel bell'idillio *Batino*, una sorprendente capacità di descrivere con minuzioso realismo la vita dei contadini [672] italiani. Ma la sua epopea umoristica, *Dello scherno degli dei* (1618), appartiene a un altro aspetto della sua poesia: la parodia burlesca della mitologia pagana è altrettanto fantastica e gratuita quanto i suoi eroi seri. Tra i suoi imitatori, Giambattista Lalli (1572-1637) fece una parodia dell'*Eneide* nella sua *Eneide di Virgilio travestita* (1633) (procedimento contrario a quello del Tassoni) e tornò, nella *Moscheide* (1630), al poema umoristico con gli animali alla maniera della *Batrachomyomachia*. Altri poemi di questo tipo sono *Troia Rapita* (1662) di Loreto Vittori (1600-1670) e la *Topeide* (1636) di Giulio Cesare Croce (1550-1609). Infine Ippolito Neri (1652-1709) cantò, nelle *Presa di San Miniato* (1706), un tema analogo a quello del Tassoni, ma alla maniera burlesca del Bracciolini; a quell'epoca l'epopea comica aveva già perso senso.

⁴⁸ N. d. t.: Cfr. anche cap. 4.3, p. 438.

La Controriforma si confermò come l'offensiva dell'epopea burlesca degli animali. Del gesuita Jacobus Balde (1604-1668) esiste una *Batrachomyomachia* latina; in Spagna si coltivò soltanto questo tipo: La *Mosquea* di José de Villaviciosa (1589-1658) è un'imitazione ingegnosa della *Moschea* del Folengo, e Lope de Vega esibisce una notevole *verve* comica nella *Gatomaquia* (Gattomachia, 1634), un'opera che forse è ancora leggibile. Non c'è molto senso in questi scherzi poetici; lo stesso si può dire riguardo alle epopee burlesche francesi, che hanno quasi tutte la medesima intenzione: prendersi gioco di Virgilio e della mitologia antica. Se ne ricava l'impressione di una vendetta di collegiali contro i loro insegnanti. Si menzionano la *Rome ridicule* (1643) di Saint-Amant, *Les amours d'Enée et de Didon* (1649) di Antoine Furetière, la *Gigantomachie* (1644) e l'allora famosissima *Enéide travestie* (1648/1653) di Scarron, il *Jugement de Paris* (Il giudizio di Paride, 1648) e il *Ravissement de Proserpine* (Il rapimento di Proserpina, 1653) di Charles Coyneau d'Assouci. Saint-Amant, come già si è visto, scrisse anche un'epopea eroicomica, così come Bracciolini e Lope de Vega coltivarono contemporaneamente entrambi i generi. Questo atteggiamento raggiunge il culmine dell'ambiguità nel caso del poeta religioso Guillaume de Brébeuf⁴⁹, che negli anni 1654-1655 pubblicò la sua traduzione, molto seria, della [673] *Farsaglia* di Lucano, e subito dopo *Le premier livre de Lucain travesti* (Il primo libro di Lucano mascherato, 1656). Per lo meno in questo caso, l'insincerità non è un'ipotesi probabile. La verità è che i poeti burleschi non facevano "opposizione" e non pensavano di demolire il modello parodiato; l'intenzione (nella misura in cui c'era) era fantastica, gratuita.

Ma così non parve al gusto classicista. Boileau⁵⁰ si scandalizzò degli scherzi che offendevano la maestà degli dei e dei poeti antichi; il moralismo del classicista non ammetteva un'arte gratuita. In un famoso passaggio dell'*Art poétique* (I, 81) Boileau condannava il genere burlesco, la parodia del sublime. Ma permetteva di trattare, per un effetto umoristico, cose umili e ordinarie nello stile dell'epopea seria; egli stesso diede un modello di questo genere (che è quello del Tassoni) in *Le Lutrin* (Il Leggio, 1672-1683), storia di un'assurda lite tra chierici oziosi riguardante un mobile del coro. Solo nelle scuole si leggono oggi brani scelti di quest'opera, che è troppo monotona per far ridere. Il rancore del giansenista contro il clero, che Boileau espresse tra le righe, perde forza; si percepisce solo l'imborghesimento del genere a causa del classicismo conformista. Fu proprio nelle mani dei borghesi (dai quali la vecchia interpretazione avrebbe potuto aspettarsi una maggiore aggressività) che l'epopea eroicomica perse la sua virulenza.

Questa virulenza, e il fatto che il genere ne sia realmente capace, emerge per contro quando un sostenitore dell'aristocrazia adotta il procedimento eroicomico contro la borghesia. E' questo il caso di Samuel Butler (1613-1680) e del suo poema [674] antipuritano *Hudibras* (1663-1678). Butler

⁴⁹ N. d. t.: Su Brébeuf cfr. cap. 5.5, p. 831

⁵⁰ N. d. t.: Su Boileau cfr. il cap. 5.5, in particolare p. 887 ss.

esprime l'indignazione delle classi superiori della società, gli aristocratici e i loro intellettuali, che durante la dominazione di Cromwell e dei puritani si videro privati dei loro piaceri dall'ipocrisia imperante. La restaurazione degli Stuart, della quale Butler è il primo scrittore importante (la monarchia fu restaurata nel 1660 e la prima parte dell'*Hudibras* uscì nel 1663) identificò ingenuamente i propri costumi licenziosi con il "regno delle arti e delle scienze", e Butler afferma che

*The whole world, without art and dress,
Would be but one great wilderness...*⁵¹

I puritani sconfitti apparivano come selvaggi, incolti, ma dediti alle discussioni teologiche più sottili e più assurde; la dominazione puritana pareva una crociata d'asini; e così Butler li dipinse nel viaggio burlesco di Hudibras e del suo servo Ralph attraverso i pericoli della vita inglese. Le famose incisioni realizzate da Hogart per l'edizione del poema del 1726 sono più mordaci e più comiche del testo: in conclusione, le avventure di Hudibras e Ralph imitano da vicino, per quanto non sempre in modo felice, le avventure di Don Chisciotte e Sancio Panza, con una dose di grossolanità alla maniera di Rabelais; gli elementi propriamente burleschi provengono da Scarron. Ma Butler è più spiritoso di qualunque dei suoi modelli: le parodie delle discussioni teologiche sul peccato e sulla Grazia, a volte nello stile parodiato della *metaphysical poetry*, sono irresistibili, e fanno ancora ridere, perché si applicano a qualsiasi dottrinarismo sordo e ostinato:

*He'd run in debt by disputation,
And pay with ratiocination*⁵².

Hudibras è la protesta del buon senso inglese contro l'ipocrisia inglese, due aspetti permanenti del carattere anglosassone. Butler trovò anche una forma stabile per esprimere la protesta; egli stesso dice

*For rhyme the rudder is of verses,
With which like ships they steer their courses*⁵³.

⁵¹ N. d. t.: Samuel BUTLER, *Hudibras*, Part III, *The Lady's Answer to the Knight*, vv. 233-234: «Il mondo intero, senza arte né cura / altro non sarebbe che una vasta landa selvaggia».

⁵² N. d. t.: Samuel BUTLER, *Hudibras*, Part I, Canto I, vv. 77-78: «Si era indebitato con le dispute / E pagava col ragionamento».

⁵³ N. d. t.: N. d. t.: Samuel BUTLER, *Hudibras*, Part I, Canto I, vv. 463-464: «La rima infatti è il timone dei versi / Col quale, come le navi, essi governano la loro rotta».

[675] Nessun poeta della letteratura universale, con l'eccezione di Heine, possiede la capacità di Butler di produrre effetti comici per mezzo di rime ingegnose e inaspettate. Butler è un creatore di proverbi umoristici, "pilotati dalla rima" nel mare della lingua inglese. E' stato osservato che, a parte la Bibbia, Shakespeare e Bunyan, nessun libro inglese abbia fornito tanti proverbi, citazioni, allusioni e frasi fatte alla lingua inglese come l'*Hudibras*; il linguaggio poetico di Pope e di Byron è pieno di reminiscenze della lettura di Butler. Ha detto bene un critico: «Innumerevoli persone di lingua inglese usano quotidianamente espressioni butleriane senza aver mai letto l'*Hudibras*. E' una forma anonima di immortalità».

Nonostante tutto, l'*Hudibras* divenne, come tutte le epopee eroicomiche, un mero pezzo da museo della letteratura. La sua influenza si sente poco nella poesia satirica inglese; la stessa tradizione hudibrasiana è debole⁵⁴: lo *Scarronides or Virgile Travestie* (Scarronide o Virgilio mascherato, 1667) di Charles Cotton si caratterizza per il titolo; e una *Batrachomyomachia* inglese, *The Battle of the Frogs and the Mice* (La battaglia delle rane e dei topi, 1717) di Thomas Parnell, è una satira letteraria in stile differente da quello di Butler e già classicista.

Le Lutrin di Boileau costituisce la conclusione naturale della storia dell'epopea eroicomico del Barocco. Il classicismo del XVIII secolo si impadronirà del genere antistorico, perché il classicismo, letteratura di equilibrio statico, è per definizione antistorico. Ma il poema eroicomico del classicista è snaturato dalla teoria: quando si ammette solo la parodia di cose umili e futili, rimane quasi esclusa la seria intenzione satirica, e il genere stesso diventa un passatempo futile. D'altro canto, Boileau non riuscì ad escludere del tutto l'intenzione satirica: *Le Lutrin* è evidentemente una satira anticlericale. In questo modo derivano dal poema di Boileau le due possibilità che l'epopea eroicomico del XVIII secolo realizzerà: da un lato, lo "scherzo" grazioso e futile, come *The rape of the Lock* (Il ricciolo rapito, 1712) di Pope⁵⁵; dall'altro la satira anticlericale nel senso dell'Illuminismo come l'*Hissope* di Antônio Dinis da Cruz e Silva⁵⁶. Sono due esperienze letterarie del tutto estranee allo spirito solenne e angustiato del Barocco. Quest'ultimo, tuttavia, fu capace di un'altra interpretazione del genere, quella in senso naturalista: perché anche il naturalismo [676] è una componente del Barocco. Il *Ricciardetto* (1738, postumo) di Niccolò Forteguerri (1674-1735) è una parodia, alla maniera del Pulci, dell'epopea ariostesca, ma così fantastica e piena di avventure enormi che la parola "naturalismo" non sembra adeguata; e il *Ricciardetto* è una violentissima satira anticlericale contro gli abusi e i vizi della Curia romana, della quale Forteguerri era un funzionario, di modo che il poema pare germogliato dallo spirito dello stesso *Lutrin*. Ma

⁵⁴ E. A. RICHARDS, *Hudibras in the Burlesque Tradition*, New York, 1937.

⁵⁵ N. d. t.: Su Pope cfr. cap. 6.2, p. 1068 ss.

⁵⁶ N. d. t.: Su Dinis da Cruz e Silva cfr. cap. 6.2, p. 1092.

mentre Boileau parte da un punto di vista antiromano, ma teologico, Forteguerra è un anticlericale in senso popolare, furioso contro la gente oziosa che vive a spese del popolo. Boileau, così come il pombaliano⁵⁷ Dinis da Cruz e Silva, è portavoce di una élite, anticlericale in quanto colta; Forteguerra è un uomo del popolo toscano. Gli eccessi dell'immaginazione fantastica nel *Ricciardetto* non sono neppure esagerazioni dell'ariostismo, all'epoca già morto da secoli; servono solo per rappresentare gli eccessi di animalità degli eroi, quasi alla maniera di Rabelais, o piuttosto alla maniera del Folengo; e Forteguerra scrive nella lingua grossolana, rustica del contadino toscano. Il *Ricciardetto* è un notevole documento sociale. Nel XVIII secolo il suo degno successore, il *Peder Paars* di Holberg, si rivolterà contro l'assolutismo e il feudalesimo in nome del contadino in condizione servile; rivoltandosi contro il peso delle tradizioni storiche, l'epopea eroicomica portò a compimento, alla fine della sua evoluzione, la propria vocazione antistorica.

Il numero delle epopee eroiche francesi è molto inferiore a quello delle italiane; lo stesso sforzo epico riveste un'importanza minore, e tra le cause di questo fatto se ne trova, in prima linea, una di ordine sociologico, o piuttosto di relazione tra la situazione della società e quella delle lettere: la differenza tra l'aristocrazia italiana e l'aristocrazia francese. Quanto alla maniera di vivere e di pensare, l'atmosfera italiana del XVII secolo è ancora abbastanza feudale; ma un feudalesimo come potere sociale non esisteva più nell'Italia postmedievale. I numerosi aristocratici italiani che durante il XVII secolo si dedicarono alle lettere erano uomini libreschi, eruditi; in fondo, borghesi con atteggiamenti passatisti, che sognavano l'epoca in cui i cavalieri, crociati al servizio [677] della Chiesa, dominavano il mondo; e quella Chiesa era romana, italiana. Da ciò la mistura di devozione ecclesiastica e "patriottismo europeo" nel Tasso e nei suoi imitatori italiani. L'aristocrazia francese degli inizi del XVII secolo è ancora un'aristocrazia feudale. Richelieu la soggiogherà; in seguito essa avrà ancora la forza per scatenare la rivolta della Fronda, sconfitta infine dall'arte diplomatica dell'italiano Mazzarino; e solo Luigi XIV riuscirà ad ottenere la trasformazione dei feudatari recalcitranti in cortigiani. Da ciò la debolezza, nel numero e nell'importanza, delle epopee francesi, i cui autori seguono soltanto una delle mode letterarie dell'epoca. La società aristocratica francese si esprime attraverso un altro genere narrativo, mediante una trasformazione barocca del romanzo pastorale: il romanzo eroico-galante. E se questo è poco eroico e molto galante, riflette la mentalità, mista di preziosismo e di eroismo meramente spettacolare, dei *frondeurs*⁵⁸; la letteratura anticipò la rivoluzione sociale.

Il romanzo pastorale francese degli inizi del XVII secolo rappresenta l'ultima fase dell'evoluzione di questo genere rinascimentale: le allusioni a figure e avvenimenti contemporanei diventano

⁵⁷ N. d. t.: Seguace del portoghese marchese di Pombal, anticlericale e antigesuita.

⁵⁸ N. d. t.: *Frondeurs*: frondisti, coloro che animarono la rivolta detta della Fronda (1648-49) contro il parlamento francese e il cardinale Mazzarino

incisivi temi politici, e l'erotismo platonico dei "cortigiani-pastori" si trasforma in galanteria "preziosa". Le opere rappresentative di questa fase sono l'*Argenis* di John Barclay, opera in lingua latina di un inglese francesizzato⁵⁹, e l'*Astrée* (Astrea) di Honoré D'Urfé⁶⁰. Quest'ultimo romanzo pastorale riuscì addirittura a ridare vita, in Francia, alla poesia pastorale, di cui è rappresentante un discepolo di D'Urfé, Jean Regnaud de Segrais (1624-1701), elegante traduttore della *Geórgica* e autore di *Églogues* che continuarono a essere lette nel XVIII secolo. Il fatto letterario importante nell'*Astrée* è la combinazione dell'elemento pastorale con l'elemento eroico. Il bucolismo dell'*Astrée* non è più quello dell'*Arcadia* e della *Diana*, bensì quello dell'*Aminta* e del *Pastor fido*, con il suo erotismo più forte, quasi osceno; l'elemento eroico deriva dall'*Amadigi di Gaula*. Se a questi fattori si aggiunge l'influenza del romanzo della Grecia decadente, molto valorizzato da parte dei lettori eruditi del Barocco, ecco pronto il romanzo eroico-galante⁶¹.

[678] I romanzi eroico-galanti⁶², produzioni del tutto illeggibili al giorno d'oggi, suscitano sorpresa per le loro dimensioni: sono frequenti quelli in cinque o dieci volumi. Le dimensioni sono la conseguenza delle storie di avventure che vi sono inserite, come nell'*Amadigi*, e dell'imitazione dello schema del romanzo greco: *Teagene e Cariclea* di Heliodoro, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e le *Meraviglie al di là di Tule* di Antonio Diogene hanno tutti la medesima trama: due amanti, separati da una serie di disgrazie, si ritrovano attraverso molte avventure, di modo che l'interesse risiede nell'accumulazione delle digressioni novellistiche. Cervantes adottò uno schema simile in *Persiles y Segismunda*, che si svolge nel favoloso paesaggio nordico di Antonio Diogene. Agli autori di questi romanzi eroico-galanti piaceva quella Scandinavia immaginaria, come pure la Turchia, la Persia, l'India e l'Africa, e naturalmente l'Antichità; ma si tratta sempre di paesi immaginati, senza la minima somiglianza con l'Oriente o con l'Antichità reali: i turchi, i persiani, gli indiani e i greci del romanzo eroico-galante parlano e agiscono esattamente come aristocratici francesi del XVII secolo. L'argomento delle loro interminabili conversazioni, in un linguaggio affettato, è la relazione tra amore e politica: amori tra principi e principesse contrastati dalla ragion di stato e altre cose del genere, riflessi della mentalità dello stato monarchico nel quale le relazioni diplomatiche e le relazioni familiari sono la stessa cosa. I romanzi eroico-galanti sono allegorie politiche della Francia del XVII secolo, una sorta di *Divina Commedia* della Francia aristocratica. Non è possibile definirli *Comédie humaine*⁶³, perché ogni realismo è assente; ma la psicologia dei sentimenti amorosi è molto elaborata, preparando in tal modo un elemento caratteristico del

⁵⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, p. 444.

⁶⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, p. 444.

⁶¹ J. BONFIGLIO, *Les sources littéraires de l'"Astrée"*, Torino, 1911.

⁶² E. COHN, *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1921; M. MAGENDIE, *Le roman français au XVIIe siècle. De l'"Astrée" au "Grand Cyrus"*, Paris, 1933.

⁶³ N. d. t.: *Commedia umana*, dal titolo della famosa opera letteraria a sfondo sociale di H. de Balzac.

romanzo francese moderno. Le analisi dei sentimenti contribuiscono anch'esse ad accrescere le dimensioni. Un critico moderno ha ricordato, di fronte a questi romanzi enormi e preziosi, la società decadente di Proust.

I più famosi romanzi eroico-galanti dell'epoca furono il *Polexandre* (1629-1637) di Marin Le Roy de Gomberville (1600-1674); l'*Ariane* (1632) [679] e l'*Aspasie* (1636) di Jean Desmarets de Saint-Sorlin⁶⁴, *Cassandre, Cléopâtre e Faramond ou l'Histoire de France*, romanzo dei tempi merovingi, di Gautier de Costes de la Calprenède (1609-1663), "romanzi a chiave" della vita del Gran Condé e dei suoi amici; e soprattutto i famosissimi romanzi di Madeleine de Scudéry (1607-1701) firmati da suo fratello Georges: *Ibrahim, Le grand Cyrus e Clélie*.

Il periodo dei romanzi eroico-galanti coincide quasi, se non esattamente, con la Restaurazione inglese e l'invasione dell'Inghilterra monarchica da parte dei costumi e delle lettere francesi⁶⁵. Si ebbero delle imitazioni: la *Parthenissa* (1654) di Roger Boyle conte di Orrery (1621-1679), nella quale sussistono alcuni resti della fantasia spenseriana e che fu letta e ammirata ancora nel XVIII secolo, l'*Aretina* (1660) di sir George Mackenzie (1636-1691) e il *Pandion and Amphigenia* (1665) di John Crowne (1641-1712). Fenomeno più interessante è l'influenza del romanzo eroico-galante nella tragedia della Restaurazione inglese, i cui eroi amorosi, eroine passionate e *heroic couplets*⁶⁶ in rima riflettono lo stato di spirito di quella società con maggior precisione dei romanzi francesi. Dryden⁶⁷ trasse l'argomento della *Indian Queen* (1665) dal *Polexandre* de Gomberville, quello di *Secret Lover or The Maiden Queen* e del *Grand Cyrus* da Madame de Scudéry, quello di *Almanzor and Almahide* (1672) dalla *Almahide* della stessa autrice. Nathaniel Lee trovò nella *Cassandre* di La Calprenède l'argomento per le *Rival Queens* (1677) e nella *Clélie* di Scudéry quello del *Lucius Junius Brutus* (1681). Su altre fonti francesi simili si basano due tragedie di Thomas Otway: *Don Carlos, Prince of Spain* (1676) basato sul *Don Carlos*, romanzo storico dell'Abbé de Saint-Réal, e *Venice Preserv'd* (1682), [680] basato sulla *Histoire de la conjuration des Espagnols contre la République de Venise* (Storia della cospirazione degli spagnoli contro la Repubblica di Venezia) dello stesso autore, un'opera storiografica abbastanza romanzata. Ma l'espressione "storia romanzata" non è esatta. Le opere dell'Abbé de Saint-Réal (César Vischard, abate de Saint-Réal, 1639-1692), che continuarono a essere molto lette nel XVIII secolo, fornendo trame all'Alfieri e a Schiller, sono meno il risultato di uno sforzo di romanzare la storia che di un tentativo di avvicinare alla verità storica il romanzo eroico-galante; l'Abbé, erudito e fantasioso, che

⁶⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 5.5, p. 830.

⁶⁵ C. E. MILLER, *The Influence of the French Heroico-Historical Romance on Seventeenth Century English Prose Fiction*, Charlotteville, 1940; W. MANN, *Drydens heroische Tragödien als Ausdruck hoefischer Barockkultur*, Tübingen, 1932.

⁶⁶ N. d. t.: *Heroic couplets*: distici eroici, forma metrica della poesia inglese.

⁶⁷ N. d. t.: Per Dryden cfr. 6.1 p. 985 ss.

traspone in romanzo le storie scandalose della corte, è l'ultimo di coloro che drammatizzarono o romanzarono il "machiavellismo" leggendario. Un altro tentativo di dare un contenuto reale al romanzo eroico risultò più "moderno": l'*Oroonoko* (1688) della scrittrice inglese Aphra Behn (1640-1689). Poetessa ricca di spirito e autrice di commedie lascive, che si diede il significativo soprannome di "Astrea", Aphra Behn condusse una vita piena di avventure e un po' dubbia. Trascorse un certo periodo nel Suriname: *Oroonoko*, romanzo per metà autobiografico, descrive con realismo sorprendente le sofferenze degli schiavi negri, e l'indignazione dell'autrice si esprime a volte in una maniera che ricorda *La capanna dello zio Tom*. In realtà ella volle piuttosto opporre, in un vivo contrasto, i barbari primitivi ai civilizzati decadenti, e perciò corrotti e crudeli; un procedimento impiegato anche nelle commedie di Aphra Behn: accumulò oscenità per esaltare la virtù, conseguendo tuttavia un effetto controproducente. Aphra Behn aveva molto talento; *Oroonoko* sarebbe un capolavoro se non fosse un romanzo eroico-galante, con i difetti fatali del genere.

In altri paesi il romanzo francese fu semplicemente imitato; a volte gli imitatori realizzarono opere di successo internazionale, come il *Calloandro sconosciuto* (1640) dell'italiano Giovanni Ambrogio Marini (1596-1668), o [681] la *De wonderlijke vryagien en rampzaalige, doch bly-eyndige, trouwgevalen van deze tijdt, ecc.* (Le meravigliose avventure e le disastrose, ma alla fine felici storie d'amore di quest'epoca, 1668) dell'olandese Baltes Boekholt (ca. 1634 – 1692). Solo in Germania si manifestano, e molto presto, tentativi di avvicinare alla realtà storica il romanzo eroico-galante. Ma la letteratura tedesca dell'epoca è più lontana dalla realtà di qualsiasi altra: i romanzieri oscillano tra erudizione storica e angustie religiose, producendo alcune delle opere più curiose di questo curioso secolo⁶⁸. Il duca Anton Ulrich di Braunschweig (1633-1714) riempì i suoi romanzi *Die durchleuchtige Syrerin Aramena* (L'illustre siriana Aramena, 1669/1673) e *Die Römische Octavia* (Ottavia la romana, 1677) di un'immensa erudizione storico-archeologica, per trasformarli in libri didattici di retorica e scienza politica destinati a principi e statisti. Daniel casper von Lohenstein (1635-1683)⁶⁹ è un narratore migliore: nel suo *Grossmütiger Feldherr Arminius* (Il magnanimo condottiero Arminio, 1689-1690) si sente la forza del drammaturgo nato; il suo intento è resuscitare il patriottismo dei tedeschi umiliati, ricordando loro le imprese di Arminio contro i romani. Il più personale è Philipp von Zesen (1619-1698), poeta anacreontico e poeta della malinconia religiosa, a seconda dei suoi differenti stati d'animo. Nella sua *Die adriatische Rosemund* (La Rosmunda adriatica, 1645) prevalgono gli elementi pastorali, e l'ambiente olandese nel quale si svolge il romanzo è descritto con un notevole incanto. In *Assenat e Simson* la poderosa erudizione storica e biblica non dissimula le gravi preoccupazioni religiose dell'autore. Il maggior

⁶⁸ F. BOBERTAG, *Geschichte des Romans in Deutschland*, 2 vol., Berlin, 1876-1884.

⁶⁹ N. d. t.: Su Lohenstein cfr. anche cap. 5.4, p. 771.

successo toccò tuttavia all'ultraromantica *Des Christlichen Teutschen Gross-Fürsten Herkules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte* (La meravigliosa storia del granduca cristiano tedesco Herkules e della principessa reale boema Valiska, 1659-1660) di Andreas Heinrich Buchholtz (1607-1671) e alla *Die asiatische Banise, oder blutiges doch mutiges Pegu* (L'asiatica Banise, ovvero il sanguinario ma valoroso Pegu, 1688), vigoroso romanzo esotico di Heinrich Anselm von Ziegler (1663-1697), che furono i romanzi più diffusi della prima metà del XVIII secolo e dei quali il vecchio Goethe, che li aveva letti da bambino, si ricordava ancora con piacere e con la nostalgia dei tempi andati. Tutte queste opere parteciparono del destino della letteratura barocca: furono condannate e consegnate [682] all'oblio dal gusto classicista. La poesia barocca tedesca è già resuscitata; quel giorno arriverà, forse, anche per il romanzo barocco.

Ciò che è il poema eroicomico in rapporto all'epopea eroica, il romanzo burlesco di Charles Sorel (ca. 1599 – 1674) lo è in rapporto al romanzo eroico-galante. I titoli per esteso della *Vraie histoire comique de Francion* (La vera storia comica di Francione, 1623) e del *Berger extravagant* (Il pastore stravagante, 1627) rivelano bene l'intento parodistico di queste opere, ancora leggibili perché il tono burlesco si mescola a quadri vigorosi della vita borghese. Nelle storie della letteratura francese il fenomeno Charles Sorel contribuì a produrre una certa confusione tra la letteratura burlesca e la letteratura realista del XVII secolo, includendo in quella il romanzo picaresco, al punto da definirlo come prodotto burlesco-realista di opposizione contro lo spirito aristocratico. Nell'ambito della storia della letteratura francese questa interpretazione non è del tutto errata. La letteratura burlesca e la letteratura realista stanno entrambe al di fuori della letteratura classica, e per questo quasi si incontrano; Scarron⁷⁰ è un poeta burlesco e, allo stesso tempo, uno scrittore realista. Ma realismo e spirito burlesco sono, a dire il vero, incompatibili, perché lo spirito burlesco deforma la realtà. Saint-Amant è burlesco, ma Furetière è realista. Scarron è burlesco e realista, ma non nelle stesse opere, e il suo *Roman comique* non è affatto un romanzo picaresco. Il romanzo picaresco non è quasi mai burlesco, e il suo realismo è esposto a certi dubbi. Il romanzo picaresco autentico esiste del resto soltanto in Spagna; tutto il resto, al di là di alcune imitazioni più o meno servili, è un'altra cosa.

Il grande modello del romanzo picaresco, il *Lazarillo de Tormes*⁷¹, è del 1554; il suo successo fu enorme, ma la seconda opera notevole del genere, il *Guzmán de Alfarache* di Alemán, è del 1599. L'intervallo di tempo è sorprendente [683] e suggerisce la possibilità di mutamenti profondi nel corso di quel mezzo secolo. In effetti, il *Lazarillo de Tormes* fornì soltanto al romanzo picaresco lo schema (la narrazione, in prima persona, dell'ascesa penosa di un plebeo attraverso miserie, umiliazioni, crimini e avventure di ogni specie) e il colore caratteristico, tra realismo e cinismo, ma

⁷⁰ N. d. t.: Su Scarron v. oltre, p. 690.

⁷¹ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, p. 473 ss.

lo spirito delle opere posteriori è differente: soprattutto spariscono, nel romanzo picaresco del XVII secolo, le allusioni satiriche, erasmiane, contro il clero. Del *Lazarillo de Tormes* esiste soltanto un'imitazione felice, ed è al di fuori della Spagna: in Inghilterra. L'*Unfortunate Traveller* (Il viaggiatore sfortunato, 1594) di Thomas Nash (1567-1601) è, cronologicamente, la prima opera con le caratteristiche del romanzo inglese: realismo nella descrizione dell'ambiente (i bassifondi della società), umorismo e caratterizzazione dei personaggi, gusto delle riflessioni moraliste. Nash è un piccolo Dickens del XVI secolo; rivela grande interesse per i viaggi e le scoperte, per i crimini sensazionali e per altri avvenimenti straordinari; che si tratti di ingenuità di una letteratura nascente o della curiosità di un giornalista satirico (e Nash lo era), in ogni caso non è questo lo spirito del romanzo picaresco, del quale egli conserva, in fondo, soltanto una cosa, l'ambiente narrativo: le classi inferiori della società, i mendicanti, le prostitute, i criminali. Nacque così, in Inghilterra, una tradizione di romanzi, o piuttosto di novelle della *roguery*⁷², della malavita⁷³, il cui grande archivio è *The English Rogue* (Il furfante inglese, 1665), di Richard Read (1637-1686) e Francis Kirkman (ca. 1632 – 1680), vasta raccolta di novelle, autobiografie vere o fittizie, aneddoti e riflessioni morali su quel mondo di [684] perdizione. L'elemento picaresco riapparirà soltanto molto più tardi, e completamente anglicizzato, in Defoe, Fielding e Smollett.

Le riflessioni e le meditazioni moraliste nell'*Unfortunate Traveller* paiono, a prima vista, molto simili alle digressioni del *Guzmán de Alfarache* e di altri romanzi picareschi spagnoli. Ma Nash è ottimista, mentre Alemán appartiene alla tradizione stoica spagnola, della quale non esiste un equivalente in Inghilterra. Questo stoicismo già compare nel *Lazarillo de Tormes* come saggezza dell'umanista plebeo, dell'erasmiano decaduto, quale l'autore probabilmente era. Ma solo nel *Guzmán de Alfarache* e nei romanzi posteriori lo stoicismo spagnolo è quella mistura di malinconia rassegnata (*desengaño*, disinganno) e di freddo cinismo (*todo mentira, todo falso*, tutto è menzogna, tutto è falso) così tipica del Barocco. Questo stoicismo non è una rappresentazione fedele della realtà sociale; si tratta piuttosto di una deformazione della realtà che corrisponde alla svalutazione violenta del mondo da parte di quella cupa filosofia. E' questo ciò che caratterizza il romanzo picaresco barocco. Non esiste nulla di simile al di fuori della Spagna; gli stranieri equivocavano quando nelle loro imitazioni trasformavano lo stoicismo cinico in satira burlesca o in critica sociale. Il romanzo picaresco è equidistante da entrambe⁷⁴.

⁷² N. d. t.: *Rogueria*: furfanteria, bricconeria.

⁷³ F. W. CHANDLER, *The Literature of Roguery*, 2 vol., New York, 1907.

⁷⁴ A. MIREYA SUÁREZ, *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*, Madrid, 1928; M. BATAILLON, *Le roman picaresque*, Paris, 1931; J. L. SÁNCHEZ TRINCADO, *La novela picaresca*, Valencia, 1933; A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca en España*, Madrid, 1943; G. T. NORTHRUP, *The Picaresque Novel*, New York, 1935; R. ALTER, *Rake's Progress. Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Mass., 1954.

Il primo romanzo picaresco del Barocco, il *Guzmán de Alfarache* (1599; 1604)⁷⁵ di Mateo Alemán (1574-1614), è il più importante di tutti. La sua fama postuma [685] fu pregiudicata dalla vicinanza cronologica al *Don Chisciotte* e dalle sue dimensioni, che spaventano i lettori moderni; solo recentemente la critica letteraria ha cominciato ad apprezzare debitamente quest'opera, una delle maggiori della letteratura spagnola e della letteratura universale. Guzmán racconta, in prima persona, le proprie avventure, che costituiscono un panorama enorme della vita spagnola agli inizi del XVII secolo. Ma il romanzo non è puramente spagnolo, e non è neppure un romanzo storico: è un commentario alla vita umana dal valore permanente. Guzmán trascorre la vita come malandrino, giocatore, falso nobile a Toledo, soldato, mendicante a Roma, buffone dell'ambasciatore di Francia, lenone, commerciante presto fallito, allievo del seminario teologico, ruffiano della sua stessa moglie, ladro, carcerato e infine penitente. L'interesse narrativo e storico dell'opera è straordinario, e Alemán racconta gli avvenimenti più ripugnanti con quella freddezza cinica che è l'appannaggio di un'intera stirpe di grandi romanzieri, con un'analisi implacabile dei motivi psicologici, in uno stile elegante con leggere reminiscenze di sintassi latina. Alemán aveva tradotto Orazio in castigliano e conservò sempre la compostezza un po' aristocratica del suo modello, una certa aria di superiorità. Il risultato è un contrasto fortissimo tra la bassezza dei personaggi e la nobiltà della rappresentazione. Soltanto a volte, quando il carattere autobiografico della narrazione è troppo evidente, Alemán rivela una certa emozione, per quanto mai effusiva; in mezzo alla corruzione morale più completa Guzmán rimane, per lo meno davanti al foro interiore, un perfetto gentiluomo. Il panorama dell'epoca è desolante; Valbuena Prat definisce il *Guzmán de Alfarache* «il libro della decadenza fatale della Spagna» e considera Alemán uno spettatore consapevole e pessimista del disastro politico, militare e morale della patria, un precursore dell'atteggiamento della “generazione del 1898”. Con tutto ciò, il *Guzmán de Alfarache* non è un'opera realista alla maniera del *Rinconete y Cortadillo* del Cervantes; Alemán deforma la realtà, facendone una caricatura che arriva ad eccessi di mostruosità, in un chiaroscuro fantastico come i grandi illustratori del Barocco, come un Callot. Il motivo, o piuttosto uno dei motivi della deformazione è il sentimento vivo dell'ingiustizia sociale di questo mondo, che sottopone il povero a tutte le umiliazioni e a tutte le corruzioni mentre garantisce a chi è nato bene, ma non è meno corrotto, impunità e vita facile: «yo sufro las afrentas de que nascen tus honras»⁷⁶. Il romanzo picaresco è lo smascheramento crudele dell'ideale [686] aristocratico del Barocco, che non è più realtà come nel Medioevo né poesia romantica come nel Rinascimento, bensì un'imposizione menzognera. Solo i *pícaris* osservano ancora il codice d'onore; ma non gli serve a nulla. Il mondo di Alemán è un inferno, ma Guzmán non si rivolta; il suo sforzo

⁷⁵ N. d. t.: Titolo tradotto in italiano anche come *La vita del furfante*.

⁷⁶ N. d. t. MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Seconda Parte, lib. I, cap. I: «Io patisco gli affronti da cui nascono i tuoi onori».

disperato è un altro: trasformare questo inferno in purgatorio. In fondo all'anima del *pícaro* esiste un desiderio di purificazione del quale è difficile dire se si tratti di ascetismo castigliano o di stoicismo barocco; in verità entrambi i motivi sono presenti e danno come risultato le digressioni e le riflessioni morali che interrompono ad ogni passo la narrazione del *pícaro* cinico e immorale, esprimendo una filosofia della vita pessimista e rassegnata. Queste digressioni sono in parte responsabili delle dimensioni esagerate del romanzo, e oggi rendono difficile la sua lettura; Lesage, che si servì di episodi del *Guzmán* per il suo *Gil Blas*, già manifestò disgusto per i “sermoni interminabili” del *pícaro* moralista. Il fatto è che Lesage non era più un uomo barocco. I contemporanei [di Alemán] compresero meglio il carattere dell'opera, tanto che, malgrado le dimensioni e i “sermoni”, tra il 1599 e il 1605 comparvero niente meno che ventitre edizioni del *Guzmán de Alfarache*, il maggior successo librario della letteratura spagnola. Quel successo fu così grande che, prima della pubblicazione della seconda parte nel 1604, un autore che si celava sotto uno pseudonimo, forse un certo Juan Martí, pubblicò nel 1602 una seconda parte apocrifa che peraltro si inquadra molto bene nel contesto, tanto da far nascere dei dubbi circa l'identità dell'autore e da lasciar sussistere fino ad oggi un problema bibliografico riguardo al *Guzmán de Alfarache*. Alla seconda parte, quella autentica, Alemán diede come sottotitolo *Atalaya de la vida humana*⁷⁷, sottolineando il senso filosofico dell'opera: «*Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón, como tesoro de duende...*»⁷⁸. È l'espressione perfetta della mentalità angustiata del Barocco, condensata in una dottrina storica e ascetica e messa a confronto con le esperienze della vita che smentiscono tutte le dottrine e lasciano in bocca soltanto il gusto amaro di “cenere e carbone”. Ma chi potrebbe dire che tale esperienza appartenga soltanto all'uomo barocco? Il *Guzmán de Alfarache*, opera molto barocca e molto spagnola, è un commentario durevole della vita umana.

Nella gran massa dei romanzi spagnoli (sfruttamento di un genere alla moda) si incontrano alcune opere differenti, in parte [687] notevoli; e quanto più differiscono dal tipo autentico, tanto più risultano comprensibili e vengono imitate all'estero. Il romanzo della *Pícaro Justina* di Francisco López de Úbeda (1560-1606) presenta la novità di un *pícaro* femminile; ma gli ispanisti vedono il valore dell'opera soltanto nella ricchezza del vocabolario popolare, nella materia folclorica. *The English Rogue* è una cosa simile. Un altro *pícaro* femminile divenuto famoso, *La hija de Celestina* (La figlia di Celestina, 1612) di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), evoca un grande nome, e non senza diritto: la *pícaro* di questo romanzo è una figlia del popolo che viene corrotta negli ambienti cortigiani, per poi precipitare fino alla tragica conclusione. Gli stranieri

⁷⁷ N. d. t.: Specola della vita umana.

⁷⁸ N. d. t. Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Prima Parte, lib. II, cap. I: «Tutto fu vano, tutto menzogna, tutto illusione, tutto falsità e inganno dell'immaginazione, tutto cenere e carbone come il tesoro di un folletto».

interpretarono quest'opera (che è nello spirito di Mateo Alemán) come un bel romanzo sentimentale, e lo apprezzarono; Scarron, nell'*Hypocrites*, ne fece una versione francese che non cesserà di esercitare influenza fino a *Manon Lescaut*. Il romanzo picaresco assume un carattere più psicologico e perciò più ampiamente umano, più europeo, nel *Marcos de Obregón* di Vicente Espinel (1550-1624), opera in parte autobiografica nella quale spirito ingegnoso e delicato sentimentalismo collaborano per produrre un'opera di valore universale, che fu apprezzata ovunque: un'imitazione olandese, *De Vermakelijke Avonturier* (Il piacevole avventuriero, 1695) di Nicolaes Heinsius il Giovane (1656-1718), è uno dei romanzi più ricchi di spirito del secolo; e Lesage saprà servirsi del *Marcos de Obregón* per il suo *Gil Blas*. Ma il romanzo francese è incontestabilmente un'opera di stile e mentalità diversi.

Il miglior romanzo picaresco dopo il *Guzmán de Alfarache* è la *Vida del Buscón* ovvero *El gran tacaño* (1626)⁷⁹: non poteva avere un risultato diverso il tentativo, nel genere, di uno scrittore della grandezza di Francisco de Quevedo⁸⁰. L'opera rivela l'autore: nell'amarezza satirica, nella forza caricaturale, nell'arte barocca di accostare contrasti violenti, nell'atmosfera cupa. La *Vida del Buscón* riunisce, con la massima concisione, tutte le qualità del genere; ma accanto al *Guzmán de Alfarache* è appena una novella.

I romanzi picareschi di Alonso de Castillo Solórzano (1568-1647) sono di qualità un po' inferiore. Tutti gli autori del genere si servono della novellistica italiana per i loro intrecci, soprattutto per quanto riguarda gli episodi e i racconti inseriti, e Castillo Solórzano riprese anzi la tecnica italiana: i suoi romanzi sono piuttosto delle raccolte di racconti. Per questo venne imitato in Italia, dove Andrea Cavalcanti (1610-1673) ridiede vita all'antica arte fiorentina di narrare facezie e burle nelle deliziose *Notizie intorno alla vita di Curzio da Marignolle* (1885, postume).

Nelle vecchie storie della letteratura spagnola Cristóbal Lozano (1609-1667) compare (nella misura in cui compare il suo nome) come drammaturgo di [689] seconda o terza categoria, tra i discepoli di Calderón; la tecnica delle sue opere teatrali è debole e poco artistica, l'atmosfera è fantastica e cupa. Questi drammi sono inclusi, insieme alle novelle, nei romanzi di Lozano, ai quali la storiografia letteraria non ha dato alcuna importanza, trattandosi di letture popolari delle classi inferiori dei secoli XVII e XVIII; ma questi romanzi sono produzioni molto curiose. *Los reyes nuevos de Toledo* (I nuovi re di Toledo, 1667), storia della cappella sepolcrale dei "Reyes nuevos" nella cattedrale di Toledo, della quale Lozano era cappellano, è la combinazione fantastica di un romanzo cavalleresco e di una storia, non meno fantastica, dei re medievali di Castiglia. D'altro canto, un titolo come *Soledades de la vida, y Desengaños del Mundo* (Solitudini della vita e disinganno del mondo, 1658)

⁷⁹ N. d. t.: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (Storia della vita del pitocco chiamato Don Pablo, esempio di vagabondi e specchio di taccagni).

⁸⁰ N. d. t.: Su Quevedo cfr. cap. 5.6, p. 914 ss.

evoca tutta la mentalità barocca. Lozano mescola in maniera curiosa il tipo picaresco e l'atmosfera calderoniana, producendo l'immagine di una Spagna al contempo reale e fantastica, come un insieme composto di quadri di El Greco e Ribera, Zurbarán e Valdés Leal. Il romantici spagnoli degli inizi del XIX secolo conoscevano e apprezzavano questo scrittore popolare, oggi dimenticato, che fornì a Espronceda e a Zorrilla la materia della loro "Spagna antica": visioni funebri, chiese misteriose, palazzi incantati, apparizioni di spettri, nobili e mendicanti, ministri assassini. È il punto in cui Barocco e Romanticismo si incontrano, smentita decisiva al preteso realismo del romanzo picaresco. Non vi è nulla di simile al di fuori della Spagna.

Il romanzo picaresco fuori della Spagna si trasforma fatalmente in un'altra cosa. Scompare la situazione sociale del vagabondaggio, tipica della Spagna all'epoca del mercantilismo fallito, e scompare lo stoicismo, che in Spagna è una specie di filosofia dell'uomo della strada. Quello che resta è il realismo nella descrizione dei costumi, la satira contro gli ozi e i vizi dei nobili, l'umorismo di certe situazioni, tutto ciò che caratterizza il cosiddetto romanzo realista del XVII secolo in Francia⁸¹. Non ha nulla a che vedere con la letteratura burlesca delle epopee eroicomiche, se non per il fatto che i suoi autori scrissero anche, a volte, poemi di quel genere [690]. Ma chi poteva scrivere romanzi realisti nella Francia dei *précieus* e dei classicisti accademici se non i paria della corte e dell'accademia, i poeti burleschi?

Paul Scarron (1610-1660), il creatore del romanzo picaro-burlesco, fu un poligrafo, virtuoso di tutti i modi di divertire la gente. Le sue commedie, tratte da opere teatrali spagnole, non sono più che divertimenti; diversioni sono anche i suoi poemi eroicomici alla maniera italiana, la *Typhon, ou la Gigantomachie* (Tifone o la Gigantomachia, 1644) e l'*Enéide travestie*⁸². La necessità di escogitare mezzi sempre nuovi per divertire condusse Scarron, conoscitore della letteratura spagnola, al romanzo picaresco, come rivela il confronto di *Les Hypocrites* (Gli ipocriti, 1655) con la *Hija de Celestina* di Salas Barbadillo. Solo il suo *Roman comique* (Romanzo comico, 1651-1657)⁸³ è più originale in tutti i sensi: del romanzo picaresco conserva solo la rappresentazione degli argomenti in forma di viaggi (pur trasformando il simbolico "viaggio attraverso la vita" in un viaggio reale verso Le Mans) e il nome malinconico dell'eroe: Le Destin. L'ambiente borghese della città provinciale di Le Mans e la miseria degli attori comici itineranti sono descritti con un realismo senza sconti, mentre l'*habitus* della poesia burlesca produce le scene umoristiche, irresistibili, nelle quali si confrontano i versi sublimi delle tragedie rappresentate e la misera materiale e morale degli autori. A proposito di Scarron è già stato ricordato Fieding; preferiamo pensare a Smollett. La Francia non produsse mai più un romanzo tanto ingenuo e tanto ingegnoso.

⁸¹ G. REYNIER, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, 1914.

⁸² N. d. t.: *Le Virgile travesty en vers burlesques* (Virgilio travestito in versi burleschi, 1648-53).

⁸³ N. d. t.: Titolo tradotto in italiano anche come *Il romanzo dei guitti* o *Il romanzo buffo*.

[691] Al *Roman comique* di Scarron è stata fatta giustizia; del *Roman bourgeois* (Il romanzo borghese, 1666) di Antoine Furetière (1619-1688) non esiste un'edizione accessibile né uno studio completo che lo riguardi. Pare abbia prodotto effetti postumi la collera dell'Académie Française, che espulse lo scrittore perché aveva pubblicato un dizionario della lingua francese prima che uscisse quello ufficiale. Furetière, in effetti, era un accademico, amico di Boileau, del quale accolse l'estetica "naturalista" (interpretandola in maniera differente) e amico di Molière, di cui era compatriota nel senso più stretto del termine: entrambi erano parigini. Ma mentre Molière è il drammaturgo "de la cour et de la ville"⁸⁴, Furetière è il romanziere soltanto della "ville", dei borghesi di Parigi e dei "parassiti" della vita borghese, degli zingari letterari; è un borghese consapevole, per quanto con lo spirito e la franchezza morali del letterato di professione. La mescolanza tra borghese e letterato produsse l'accademico e il classicista; Furetière non è più burlesco, bensì realista autentico, lontano precursore di Balzac. E' uno scrittore ammirevole nella rappresentazione di personaggi comici e nella narrazione vivace. Ma fu soltanto André Gide, il borghese classicista, che si ricordò del *Roman bourgeois* in occasione di un'inchiesta su "les dix romans français que je préfère"⁸⁵.

Furetière, come tutti i romanziere idealisti del XVII secolo, imparò dal romanzo picaresco certi trucchi della tecnica narrativa e, soprattutto, il coraggio di rappresentare la realtà; ma il *Roman bourgeois* non ha nulla a che vedere con il *Guzmán de Alfarache* o con *El gran tacaño*⁸⁶. La confusione è degli storiografi del XIX secolo. Quando Lesage diede alla luce il suo *Gil Blas*, il primo romanzo picaresco in lingua francese e tuttavia di spirito assai differente, l'opera diede un'impressione di novità assoluta.

[692] Il materiale del romanzo picaresco è il popolo; ma i suoi autori sono uomini di lettere, colti e perfino eruditi. L'interesse per il folklore, per le tradizioni, i racconti e le canzoni popolari, è tipico del Barocco: nel XVII secolo Franciscus Junius scoprì la letteratura anglosassone e Brynjulf Sveinsson l'*Edda*. L'instancabile erudizione enciclopedica dell'epoca divora e rumina tutto, anche la letteratura orale. Il tipo del folclorista erudito fu Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), nipote del grande artista. In Toscana, che da quattro secoli era la terra più letterata d'Europa, egli scoprì i tesori della parlata popolare nella bocca dei contadini; invece di raccogliarli in dizionari, li rappresentò per mezzo di commedie popolari (*Tancia, La Fiera*) ispirategli dal suo spirito malizioso di fiorentino. In una terra di civiltà ancora più antica, tra i contadini della Campania, l'erudito Giambattista Basile (1583-1632) scoprì le meraviglie linguistiche del dialetto della regione; impiegandolo nelle ecloghe delle *Muse napoletane* (1635, postume) diede alla luce

⁸⁴ N. d. t.: "Della corte e della città".

⁸⁵ N. d. t.: "I dieci romanzi francesi che preferisco".

⁸⁶ N. d. t.: Si intende la *Vida del Buscón* di Quevedo.

poesie completamente differenti da tutte le ecloghe stilizzate del Rinascimento o del Barocco: scene fedelmente realiste della vita popolare campana. Ma Basile divenne famoso soprattutto per la scoperta, anche questa nella bocca dei contadini campani, delle favole, della cui esistenza la letteratura colta non era mai stata a conoscenza; si trattava di versioni mediterranee delle fiabe che sono proprietà comune dei popoli indogermanici e che tutto il mondo conoscerà nei *Contes de ma mère l'Oye* (I racconti di Mamma Oca) di Charles Perrault e nelle *Kinder-und Hausmärchen* (Fiabe del focolare) dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm. Ma quando Basile riunì ne *Lo cunto de li cunti* (1624-1636, sempre in dialetto napoletano) questi racconti popolari, intervennero le sue reminiscenze letterarie delle epopee e dell'*Amadigi*, e ancor più intervenne la sua stessa immaginazione, vivissima, producendo le narrazioni più favolose che [693] esistano al mondo; e nonostante il dialetto napoletano, intervenne pure il gusto marinista nella forma di un linguaggio pomposo e complicato, che ad ogni momento si converte in burlesco. In somma, *Lo cunto de li cunti* è una delle opere letterarie più curiose del Barocco, e meritò l'onore di suggerire l'interesse per la poesia popolare al napoletano Giambattista Vico. Più tardi, l'editore moderno de *Lo cunto de li cunti* sarà il napoletano onorario Benedetto Croce.

L'antitesi più perfetta di questi folclorismi eruditi è la poesia di Petter Dass (1647-1707), pastore protestante sperduto in una parrocchia all'estremo nord della Norvegia. Nemmeno Dass era estraneo alla cultura enciclopedia della sua epoca, e il suo *Norske Dale-vise* (Canto norvegese della valle, 1683) si compone di salmi e canti ecclesiastici di un'angustia barocca. La sua opera principale, *Nordlands Trompet* (La tromba del Nord, 1692), è un poema descrittivo della natura del Nord artico e della vita dei pescatori e dei contadini. L'obiettivo di Dass è, ancora una volta, semierudito: il vicario voleva arricchire la conoscenza della geografia della sua patria. Ma quest'uomo semplice e sincero disse ciò che vide, con tutti gli aspetti prosaici e la rudezza della sua gente. Dass è il fondatore di una letteratura, quella norvegese; nella seconda metà del XVIII secolo la sua opera proseguirà attraverso i folcloristi e il Preromanticismo.

Quando questo spirito popolare (non lo stoicismo erudito di un Alemán o di un Quevedo) arriva a dar forma a un romanzo picaresco, abbiamo *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (L'avventuroso Simplicissimus, 1669) di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676), uno dei più grandi libri [694] del secolo XVII, ancor oggi terribilmente vivo⁸⁷. La letteratura tedesca barocca è abbastanza ricca e, dopo un disprezzo durato tre secoli, soltanto adesso viene debitamente apprezzata; ma non è originale, è la letteratura di seconda mano di un'élite italianizzata e francesizzata senza radici nello spirito nazionale. Uno spirito nazionale non esiste in un paese devastato per il corso di trent'anni, e nella maniera più radicale, dai mercenari di tutte le nazionalità.

⁸⁷ N. d. t.: Su Grimmelshausen si veda anche cap. 5.4, pp. 766-767.

Il *Simplicissimus* è un panorama della Germania durante quella grande guerra: villaggi incendiati, saccheggi e violenze, crimini e perversioni di ogni specie che rimangono impuniti, uomini e animali che muoiono di fame, ortodossie fanatiche e streghe bruciate, mercenari furibondi ed eruditi superstiziosi, piccoli re e aristocratici pomposi: il *Simplicissimus* è il grande documento di tutto ciò. L'orrore sarebbe insopportabile se non fosse per l'umorismo di Grimmelshausen, a volte ironico e a volte brutale, introdotto mediante un trucco geniale: il suo eroe, Simplicissimus, è un "semplice", vale a dire un bambino che cresce, per diventare adolescente e uomo, osservando e riferendo quegli orrori con lo spirito della più perfetta ingenuità; ne deriva che tutto viene rappresentato in maniera più nuda e più crudele di quanto potrebbe fare la relazione di un osservatore critico dallo spirito già formato, e tutto viene attenuato da un raggio di umorismo giovanile e da un raggio di speranza che quegli orrori, un giorno, avranno fine. Ma quando la guerra finisce davvero, Simplicissimus, ormai un uomo passato attraverso tutte le esperienze, diventa improvvisamente cristiano e addirittura eremita, ritirandosi dal mondo. E' l'esempio di *Guzmán de Alfarache* quello che Simplicissimus sta seguendo, e il romanzo della sua vita è realmente un romanzo picaresco, l'unico autentico che sia stato scritto al di fuori della Spagna, perché il suo autore, uomo del popolo, aveva appreso dalla sapienza popolare qualcosa di simile allo stoicismo popolare degli spagnoli; solo che lo stoicismo di Grimmelshausen è quello di un cristiano, per quanto senza dogmi. Nel suo "disinganno del mondo" egli riflette la disillusione di fronte alla lotta insincera, materialista, tra cattolici e protestanti. Quello a cui Grimmelshausen aspirava era un cristianesimo al di là delle confessioni dogmatiche, e il percorso della vita del suo Simplicissimus è un percorso di educazione e di autoeducazione attraverso le tentazioni e le esperienze della vita. Il *Simplicissimus* è stato paragonato a un'altra grande opera tedesca di educazione religiosa, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach; [695] ed è stato anche paragonato alla grande opera di autoformazione profana, il *Wilhelm Meister*, di Goethe. I confronti sono certi, dal punto di vista dell'evoluzione storica: Grimmelshausen creò il *Bildungsroman*, il "romanzo di formazione", variante specificamente tedesca del genere "romanzo". Quanto al valore letterario, il *Simplicissimus* è la più grande opera della letteratura tedesca tra il *Nibelungenlied* e Goethe.

Durante tutto il XIX secolo il completo oblio della letteratura barocca produsse l'impressione che il *Simplicissimus* fosse un fenomeno unico, isolato, un'oasi in un deserto letterario. I colleghi letterari di Grimmelshausen vennero scoperti poco a poco, e il più curioso tra loro soltanto recentemente: Johannes Beer (1655-1700), conosciuto da molto tempo come musicista austriaco e adesso identificato con i vari pseudonimi che usò per firmare i suoi romanzi, pieni di materiale folclorico e di umorismo popolare, e a volte di un afflato epico. L'elemento storico del romanzo picaresco compare in una forma abbastanza originale nelle commedie di Christian Reuter (1665 – dopo il

1712), quadri vivissimi della vita studentesca nella Lipsia del XVII secolo. Reuter si servì del personaggio di Schelmuffsky, gran fanfarone nelle commedie, per scrivere un autentico romanzo picaresco, narrazione di un viaggio favoloso completamente inventato. Alla fine la menzogna si trasformò [696] in utopia nell'*Insel Felsenburg* (L'isola di Felsenburg, 1731-1743) di Johann Gottfried Schnabel (1692 – ca. 1750): la fuga del *pícaro* da una Sassonia pittoresca verso in'isola deserta, non più alla ricerca della fortuna o della salvezza dell'anima, ma di uno stato ideale, utopico, secondo le idee del XVIII secolo. Il romanzo di Schnabel è già un'imitazione del *Robinson Crusoe*, ma il modello è più "moderno". Il XVIII secolo di Schnabel non è quello dell'Illuminismo: è, come rivela l'atro suo romanzo, *Der im Irrgarten der Liebe herum taumelnde Cavalier* (Il cavaliere errante nel labirinto dell'amore, 1738), quello di una Sassonia galante di statuette di porcellana di Meissen; il Rococò è l'erede diretto del Barocco.
