

[697] Cap. IV: Il Barocco protestante.

In Inghilterra il Rinascimento arrivò tardi. Gli inizi dell'Umanesimo (Colet, Thomas More, Erasmo) vennero interrotti dalla "Riforma" del re Enrico VIII; la poesia italianizzante di Wyatt e Surrey non ebbe conseguenze immediate. Solo più tardi, nella seconda metà del XVI secolo, appare il maggior poeta del Rinascimento inglese, Edmund Spenser, e poco dopo i primi grandi drammaturghi, Marlowe e Shakespeare. Nelle loro opere si riflette un panorama splendido: dopo la vittoria sull'*Armada* spagnola (1588), l'Inghilterra è all'apice del potere politico e si prepara l'imperialismo coloniale; la prosperità economica soddisfa tutte le classi della società, l'aristocrazia colta, la borghesia agiata, il popolo, ancora un po' grossolano ma di intelligenza viva e di gusto spontaneo; e il centro di questa vita febbrile e felice è la rumorosa e opulentissima città di Londra, nei cui teatri Shakespeare fa rappresentare le sue tragedie patriottiche e le sue commedie allegre. Nella concezione convenzionale della storia letteraria inglese non è Spenser, bensì Shakespeare il maggior poeta del Rinascimento, l'incarnazione della forza copiosa dell'epoca della regina Elisabetta I. In seguito questa forza avrebbe cominciato a diminuire. In un manuale diffusissimo (e recente) della letteratura inglese, il capitolo in cui vengono studiati Ben Jonson, John Webster, John Donne e Thomas Browne, è intitolato: "*The Decline of the Renaissance*"¹. La chiusura dei teatri voluta dai puritani, nel 1642, è vista come la fine della "*Merry Old England*"². L'antica allegria ingenua non ritornò mai più. [698] L'Inghilterra della Restaurazione, dopo il 1660, pretende di essere allegra, ma raggiunge soltanto l'oscenità; pretende di essere classicista, e arriva soltanto alle pompe barocche. Il puritanesimo ipocrita aveva schiacciato il Rinascimento.

Questo quadro della letteratura inglese tra il 1590 e il 1640 non corrisponde alla totalità dei fatti letterari. Si basa, in prima istanza, sul disprezzo per i pretesi "successori" di Shakespeare, che parevano, ai critici del 1850, degli epigoni più o meno degeneri; si basava anche sull'oblio della poesia tra Shakespeare e Milton. Ma dall'epoca di Taine sono cambiate molte cose. Swinburne, tornando all'entusiasmo di Lamb e di altri romantici, riabilitò i successori di Shakespeare, dimostrando lo straordinario valore drammaturgico e poetico delle opere di Chapman, Ben Jonson, Webster, Ford; Jonson e Webster, almeno loro, arrivarono ad essere collocati accanto ai maggiori drammaturghi e poeti³. Gosse, Grierson e T. S. Eliot riscoprirono successivamente, e riabilitarono, la *metaphysical poetry*⁴ di Donne, George Herbert, Crashaw, Vaughan e Marvell⁵. Anche la prosa

¹ N. d. t.: "Il declino del Rinascimento".

² N. d. t.: "Allegra vecchia Inghilterra", cfr. anche cap. 4.3, p. 464.

³ Ch. A. SWYBURNE, *The Age of Shakespeare*, London, 1908.

⁴ N. d. t.: *Metaphysical poetry e metaphysical poets*, ripetutamente poesia e poeti "metafisici", indicano una corrente poetica specificamente inglese; conserviamo perciò l'espressione nella forma inglese originale; cfr. anche cap. 5.1, p. 555.

dell'epoca (i sermoni di Donne, gli scritti di Robert Burton e Thomas Browne) è oggi tenuta in altissima considerazione. Sul carattere barocco di questa prosa e della *metaphysical poetry* non possono esserci dubbi; ma la tradizione che considera il teatro shakespeariano come espressione del Rinascimento resiste ancora agli attacchi della critica letteraria, ed è questo il motivo per cui la storia letteraria inglese della prima metà del XVII secolo continua ad essere studiata, sui manuali, in due capitoli completamente separati, il teatro e la poesia, come se questi non avessero nulla in comune.

Solo un po' alla volta si è riconosciuta la natura barocca di quel teatro. Ciò che in Ben Jonson⁶ un tempo sembrava umanesimo classicista è erudizione barocca. Non è casuale la grande influenza che Beaumont e Fletcher esercitarono sul teatro pseudoclassicista, in realtà barocco, della Restaurazione⁷. Il barocchismo di Webster e Ford, spiriti quasi antirinascimentali, è evidente; e nell'ultimo dei grandi drammaturghi, Shirley, si è scoperto [699] il moralismo aristotelico, tanto caro ai teorici dell'estetica barocca⁸. Infine, il teatro cosiddetto "elisabettiano" non è elisabettiano: Shakespeare scrisse le sue opere maggiori dopo la morte della regina, avvenuta nel 1603, e ricevette molti più favori e stimoli da parte del suo successore, il re Giacomo I, personalità tra le più barocche della storia britannica. Con l'eccezione di Marlowe, il grande teatro inglese dell'epoca è "giacobiano", e oggi è riconosciuto come arte barocca⁹.

Tuttavia quando Meissner¹⁰ pretese di dimostrare il carattere barocco di tutta la letteratura inglese tra il 1590 e il 1680, la critica inglese non fu d'accordo. Questa letteratura sfrutta in gran parte temi forniti dal Rinascimento italiano, rappresentandoli, molte volte, in forme italiane. La situazione della letteratura inglese intorno al 1580 è la medesima di quella del Tasso in Italia: transizione tra Rinascimento e Barocco. Molto di ciò che Meissner considerava barocco è in realtà medievale. Nei drammaturghi prevalgono le idee e i concetti medievali riguardo alla cosmologia e alle relazioni tra l'uomo e l'universo¹¹. L'Inghilterra elisabettiana era ancora, come l'intera Europa dell'epoca, semimedievale, essendo la cultura rinascimentale un privilegio delle sole classi colte; nel teatro, arte e divertimento per le masse popolari, prevaleva lo spirito medievale di quelle masse. Shakespeare non è, in questo senso, il poeta più rappresentativo dell'epoca, come non lo è qualunque degli altri drammaturghi, che si adattarono al gusto di un pubblico misto di aristocratici e popolani; né è

⁵ E. GOSSE, *The Jacobean Poets*. London, 1894; H. J. C. GRIERSON, *Cross-Currents in English Literature of the 17th Century*, London, 1949; T. S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in "Selected Essays", 2.a ed., London, 1941.

⁶ R. S. WALTER, *Ben Jonson's Lyric Poetry*, in "Criterion", XIII, 1934.

⁷ A. C. SPRAGUE, *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage*, London, 1926.

⁸ P. RADKTE, *James Shirley. His Catholic Philosophy on Life*, London, 1929.

⁹ T. S. ELIOT, *Elizabethan Essays*, London, 1934; U. M. ELLIS FERMOR, *The Jacobean Drama*, London, 1936.

¹⁰ P. MEISSNER, *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarock*, Berlin, 1934.

¹¹ E. M. W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, London, 1943.

rappresentativo Spenser, il “*poet’s poet*”¹². Un’opera rappresentativa dell’epoca è il curioso *A Mirror for Magistrates* (Lo specchio dei magistrati, prima ed. 1559), lavoro collettivo [700] in cui è possibile distinguere tre strati. L’intenzione era di fornire una lettura popolare, dei poemi narrativi alla maniera di Gower o Chaucer; si volle completare una traduzione del *De casibus virorum illustrium*¹³ con una relazione dei “casi” degli inglesi illustri. In questo senso il *Mirror for Magistrates* è un’opera medievale. Nell’esecuzione del progetto si scelsero quasi solamente vicende politiche: re deposti o assassinati, regine destituite, ministri e giudici giustiziati o esiliati; il sottotitolo parla di «*Princes as fell from their estate through the mutability of Fortune*»¹⁴, e questa è un’idea molto rinascimentale. La gran maggioranza dei poemi che compongono il *Mirror for Magistrates* vale poco, fatta eccezione (ed ecco il terzo strato) per l’*Induction* (Introduzione) e per *The Complaint or Henry Duke of Buckingham* (Lamento di Henry duca di Buckingham), opere di Thomas Sackville conte di Dorset (1536-1608), che era un poeta notevole, maestro dello stile solenne, meno simile allo stile di Spenser che a quello di Milton: è un precursore del Barocco. In questo modo, il *Mirror for Magistrates* rappresenta le tre fasi dell’epoca di transizione che un tempo fu detta “Rinascimento inglese”. Shakespeare appartiene alla fase rinascimentale per le prime commedie, per i drammi della storia inglese e ancora per *Romeo and Juliet* (Romeo e Giulietta), *Midsummer-night’s Dream* (Sogno di una notte de mezza estate), *Twelfth Night* (La dodicesima notte), *As You Like It* (Come vi piace) e *Much Ado About Nothing* (Molto rumore per nulla). Quanto al *Julius Caesar* (Giulio Cesare) e ad *Hamlet* (Amleto) possono già esserci dei dubbi. Il resto, vale a dire la parte superiore per numero e per valore dell’opera shakespeariana, è più vicino a Middleton e Webster che a qualunque arte drammatica rinascimentale. Evidentemente, l’arte di Shakespeare attraversò due fasi evolutive: una prima allegra, amorosa e patriottica, e una seconda cupa, amara e pessimista. Dowden basò su questa distinzione la biografia spirituale di Shakespeare, visto come un uomo a poco a poco amareggiato dalle esperienze, che passa dall’allegria di *Love’s Labour’s Lost* (Pene d’amore perdute) e dalla passione erotica di *Romeo and Juliet* al pessimismo di *King Lear* (Re Lear), *Macbeth* e *The Life of Timon of Athens* (La vita di Timone d’Atene); l’esecuzione del conte di Essex, nel 1601, sarebbe stata il punto critico di questa evoluzione; e solo alla fine della sua vita, in *Cymbeline* (Cimbelino) e nella *Tempest* (La tempesta), Shakespeare avrebbe recuperato la pace dell’anima. Questo schema venne ripetuto in tutte le biografie, fino a che la [701] shakespearologia rifiutò il metodo di estrarre indicazioni biografiche dalle opere teatrali. Ma il fenomeno dei due stili di Shakespeare rimane, e richiede una nuova interpretazione¹⁵.

¹² N. d. t.: “Il poeta dei poeti”.

¹³ N. d. t.: Le vicende degli uomini illustri, o anche *De viris illustribus* (Gli uomini illustri), opera latina del Boccaccio.

¹⁴ N. d. t.: «Principi decaduti dalla loro condizione a causa dei mutamenti della fortuna».

¹⁵ N. d. t.: Su Shakespeare si veda il presente capitolo, e in particolare p. 726 ss.

Walzel fu il primo che, a proposito di Shakespeare, osò parlare di Barocco¹⁶: la composizione delle grandi tragedie, accusata di irregolarità dai classicisti, gli sembrava seguire le leggi della composizione asimmetrica delle opere d'arte barocche. Deutschbein ha dimostrato il carattere barocco del *Macbeth*¹⁷ e T. S. Eliot sottolinea in Shakespeare l'influenza di Seneca, che è il grande modello del teatro barocco. L'anno dell'esecuzione di Essex, il 1601, è riconosciuto come punto critico anche da un sostenitore dell'equazione "Shakespeare-Rinascimento" come Dover Wilson¹⁸, che in tal modo ammette che solo pochi anni dell'attività letteraria di Shakespeare appartengono all'"epoca allegra", mentre il resto, con quasi tutte le opere più importanti, appartiene all'"epoca cupa", vale a dire al Barocco; Shakespeare appare oggi più vicino a Webster e a Middleton, che peraltro non sono i suoi successori ma i suoi contemporanei, seguiti immediatamente da Fletcher e Beaumont¹⁹, quasi contemporanei. Le due fasi di Shakespeare non sono il risultato della sua esperienza personale, ma dell'esperienza di un'intera epoca. Non è più ammissibile parlare di "teatro elisabettiano": l'epoca di maggior rilievo è quella del "teatro giacobiano", sotto il regno di Giacomo I; e una fase importante del teatro inglese appartiene al regno marcatamente barocco di re Carlo I. Con tutto ciò, la distinzione non è così facile come sembra. Il primo grande drammaturgo inglese, Marlowe, tipico elisabettiano, maneggia il verso con tutta la pompa barocca; e Shakespeare parla una lingua decisamente "marinista", barocca, proprio nelle sue prime commedie, influenzate dall'eufuismo. [702] Il vero criterio di distinzione tra Rinascimento e Barocco nel teatro inglese è l'interpretazione drammaturgica della storia, così differente nei drammi sulla storia inglese e nelle grandi tragedie. Per interpretare bene il teatro inglese è necessario studiare le concezioni politiche e storiche dell'epoca.

Il titolo del *Mirror for Magistrates* ricorda un genere letterario oggi dimenticato, che nei secoli XVI e XVII, e fino al XVIII, ebbe un'importanza considerevole: tali opere avevano nomi come "specchi dei principi", "il principe cristiano" o "bussola politica"; i loro titoli sono sempre molto loquaci (il titolo completo del *Mirror for Magistrates* riempie un'intera pagina) per indicare bene il fine didattico di questi lavori: insegnare agli eredi di una corona e ai candidati al ruolo di ministro l'arte di governare bene lo stato secondo le leggi divine e umane, ricordando ai lettori le disgrazie di coloro che vennero meno ai loro doveri e descrivendo la felicità futura di un governo forte e giusto;

¹⁶ O. WALZEL, *Shakespeares dramatische Baukunst*, in "Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft", LII, 1916.

¹⁷ E. ECKHARDT, *Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock?*, in "Festschrift für F. Kluge", Tübingen, 1926; L. DEUTSCHBEIN, *Macbeth als Barockdrama*, Marburg, 1934; L. SCHUECKING, *The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero*, in "Proceedings of the British Academy", XXIV, 1938.

¹⁸ J. DOVER WILSON, *The Essential Shakespeare*, 7.a ed., Cambridge, 1943.

¹⁹ N. d. t.: Nell'originale si legge (nuovamente) "Webster", che è verosimilmente un errore.

a volte questa descrizione si allarga fino a costituire una vera e propria utopia, e in certi casi si preferisce all'esposizione asciutta delle dottrine la forma del romanzo didattico e utopico²⁰.

L'esempio antico del genere è la *Ciropedia* di Senofonte, programma esemplare per l'educazione di un re orientale sotto la guida di un filosofo greco; nei capitoli pedagogici di Rabelais troviamo le vestigia di questo modello. La prima opera dedicata esclusivamente alla pedagogia politica è il *Relox de Príncipes* o *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio* di Antonio Guevara²¹, opera collegata alle dottrine dell'universalismo monarchico di Carlo V. Francesco Patrizi, nell'*Eneas* (1581) utilizzò l'epopea di Virgilio come materiale per l'educazione di un futuro re, e questo ramo umanista del genere prosegue negli "specchi del principe" di Mengozzi, Saravia, Jaquemot e Senault, per terminare nell'utilizzo dell'*Odissea*, da parte di Fénelon, per gli stessi fini. Quanto più assoluto divenne il potere dei re, tanta maggiore importanza rivestì l'educazione dei futuri principi, dalla cui buona volontà e intelligenza sarebbero dipesi i destini dello stato e di tutti gli individui. Nessuno fu consapevole di questo più dei gesuiti, che si attendevano la felicità in questo mondo [703] dall'alleanza tra la Chiesa e la monarchia assoluta; si sforzavano di applicare i loro principi pedagogici alla pedagogia politica, nella quale produssero due capolavori: il *Tratado de la Religión y Virtud que debe tener el Príncipe cristiano* (Trattato della religione e della virtù che deve avere il principe cristiano, 1595) del padre Pedro de Ribadeneyra, e il *De rege et Regis institutione* (Sul re e sulla sua educazione, 1599) del grande Juan de Mariana. I precetti dei gesuiti non differiscono molto dalle idee di politica cristiana dei laici dell'epoca: *El gobernador cristiano* (Il governatore cristiano, 1619) di Juan Marqués e la *Política de dios, gobierno de Cristo, y tiranía de Satanás* (Politica di Dio, governo di Cristo e tirannia di Satana, 1626) di Francisco de Quevedo sono titoli eloquenti; conviene aggiungere ad essi il commentario storico-biografico di Quevedo, la *Vida de Marco-Bruto* (1644). Le medesime idee si trovano anche nel manuale di un re di convinzioni in parte assolutiste e in parte protestanti, il *Basilikon doron* (Il dono reale, 1599) di Giacomo I d'Inghilterra.

Il primo paese nel quale l'assolutismo regio conseguì una realizzazione completa fu la Francia; da ciò la grande attenzione rivolta all'educazione dei "dauphins"²². L'arcivescovo Hardouin de Péréfixe riassunse le sue idee sull'educazione del futuro Luigi XIV nella *Institutio principis* (L'educazione del principe, 1647), e il grande Bossuet, autore di una significativa *Politique tirée de*

²⁰ J. PRYS, *Der Staatsroman des 16. und 17. Jahrhunderts*, Würzburg, 1913.

²¹ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, p. 449.

²² N. d. t.: *Dauphin*, delfino, indicava in Francia l'erede al trono; l'appellativo deriva dalla regione francese del Delfinato, appannaggio dei primogeniti reali.

l'Écriture Sainte (La politica tratta dalla Sacra Scrittura) e precettore del *Dauphin Louis*²³, rese conto delle sue idee pedagogiche in una importante lettera al papa Innocenzo XI²⁴.

Il più famoso di questi educatori di corte è Fénelon²⁵, precettore del duca di Borgogna e autore del romanzo politico pedagogico *Les aventures de Télémaque* (Le avventure di Telemaco, 1699). In sostanza si tratta di un romanzo eroico-galante alla maniera di La Calprenède e della Scudéry, una deformazione irritante dell'Antichità; solo che le avventure fantastiche hanno lo scopo di formare e avvertire dei suoi doveri il futuro re di Itaca. L'intera opera è un'allusione alla situazione e alle necessità future del regno di Luigi XIV; da ciò il successo enorme (venti edizioni soltanto nel primo anno di pubblicazione) che [704] oggi non riusciamo a comprendere. Lo stile enfatico e untuoso della narrazione costituisce la disperazione degli studenti che ancora leggono il *Télémaque* in "brani scelti", e il programma politico che l'arcivescovo di Cambrai [Fénelon] raccomanda (assolutismo paternalista e benevolo, feudalesimo moderato) non ci convince più. Ai contemporanei *Les aventures de Télémaque* parvero una critica audace, una confessione del fallimento dell'ideale gesuita di politica cristiana. L'educazione dei principi assoluti non ebbe un buon esito; e quell'ideale, così realista e pratico in Mariana e Quevedo, si trasformò in un'utopia. I romanzi politici del XVIII secolo sono tutti utopici, così che agli ideali cristiani si sostituiscono sempre più quelli dell'Illuminismo: *Les voyages de Cyrus* (I viaggi di Ciro, 1727) di Ramsay, il *Sethos* (1732) dell'"abbé" Terrasson, *Der Goldene Spiegel* (Lo specchio d'oro, 1772) di Wieland, educatore del principe Carlo Augusto di Weimar, che sarà l'amico di Goethe. Un retrogrado è il poeta svizzero Albrecht von Haller, che nei romanzi *Usong* (1771), *Alfred* (1773) e *Fabius und Cato* (1774) difende il regime aristocratico di Berna polemizzando con il suo compatriota ginevrino Rousseau: in effetti l'*Émile* è il successore democratico del *Télémaque*; Rousseau segna la fine della pedagogia monarchica e cristiana.

L'assolutismo è il terreno proprio dei generi dello "specchio del principe" e del "romanzo politico-pedagogico". Ciò che manca di una spiegazione è l'impressionante uniformità delle idee enunciate da umanisti e gesuiti, protestanti e arcivescovi; nemmeno personalità indipendenti come Mariana e Quevedo si discostano dal sentiero. Il motivo di tale unanimità è il nemico comune: Machiavelli. Anche il *Principe* è un trattato di educazione politica, sebbene molto differente dal *Principe cristiano*. Pare una confutazione del *Cortegiano* di Castiglione, che vive solo per l'arte e per la scienza astenendosi dalla politica, e che in questo modo finisce nelle mani dei criminali e degli imbecilli. Machiavelli volle "politicizzare" il "cortegiano" insegnandogli, oltre all'arte e alla

²³ N. d. t.: Il figlio di Luigi XIV.

²⁴ *Epistola ad Innocentium XI de Lodovici Delphini institutione* (1679), pubblicata nel 1709 come introduzione alla *Politique tirée de l'Écriture Sainte*. Cfr. A. FLOQUET, *Bossuet, précepteur du Dauphin*, Paris, 1864.

²⁵ N. d. t.: Su Fénelon cfr. cap. 6.1, p. 1002 ss.

letteratura pagane, una politica pagana. A questo intento si oppone la “*Política de Dios*”, quella dei gesuiti e degli altri. Da ciò deriva l’uniformità dei precetti. Il gesuiti Ribadeneyra e Mariana, autori di “specchi dei principi” sono, insieme al gesuita Possevino, autori di trattati antimachiavellici; e i loro argomenti non differiscono molto da quelli dell’ugonotto francese Gentillet, che difende [705] i suoi correligionari contro il machiavellismo di Caterina de Medici regina di Francia. Ma già all’inizio del XVII secolo era quasi certo il fallimento della “politica cristiana”; la *Política de Dios* di Quevedo dà già l’impressione di un’utopia. Tutti i principi, compresi quelli cristiani e cristianissimi, applicano il machiavellismo. Il tentativo frustrato lascia una malinconia che si manifesta come rassegnazione stoica; e per riassumere in poche parole le conclusioni, quella politica è uno dei temi più importanti del teatro barocco inglese²⁶.

Quando le circostanze politiche nelle quali Machiavelli aveva scritto erano già dimenticate, si osservavano soltanto le conseguenze dell’applicazione della sua dottrina da parte di principi privi di scrupoli; quella dottrina pareva opera del diavolo, e lo stesso Machiavelli un messaggero dell’inferno. Come i gesuiti affermavano che la Vergine Maria in persona avesse dettato a Sant’Ignazio gli *Exercitia spiritualia*, così il cardinale Reginald Pole affermò, nell’*Apologia ad Carolum V Caesarem* (Apologia di Carlo V imperatore), che il diavolo in persona aveva dettato le opere del Machiavelli; e il gesuita Ribadeneyra aggiungeva: «La peggiore e la più abominevole setta che il demonio abbia mai inventato è quelle dei cosiddetti politici, autentici messaggeri dell’inferno». E Quevedo, nel titolo della sua opera, oppone al “governo di Cristo” la “tirannia di Satana”. E’ degno di nota il fatto che la condanna coinvolga già i “politici” in generale. Il secolo XVII proverà un timore superstizioso per la “politica”, per la diplomazia condotta dietro le porte chiuse dei gabinetti dei re e dei ministri; i gesuiti, avversari di Richelieu, alimenteranno questo timore, spargendo dicerie sui maneggi diabolici dell’“eminenza grigia”, il padre Joseph²⁷. Nel teatro dei secoli XVII e XVIII, fino alla *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore) di Schiller, il “segretario” (vale a dire il consigliere “segreto”) o il cortigiano è sempre una persona sospettata di aver concluso un patto col diavolo; il teatro popolare dei romantici conservò questo concetto, e i tribuni democratici alimentano anche oggi la più grande sfiducia verso la “diplomazia dei gabinetti”, sfiducia peraltro giustificata. Il secolo XVII aveva vari motivi per interpretare tutta la politica come arte del diavolo, e uno di questi [706] motivi era il caso di Antonio Pérez (1540-1611); con le sue lettere, elaborate dal punto di vista letterario, questo famosissimo epistolografo esercitò una profonda influenza sulla formazione dello stile barocco e sulla sua diffusione internazionale; ma più profonda fu l’influenza esercitata dalla vita di Pérez. Anche lui è autore di un trattato di educazione

²⁶ W. BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928; A. SORRENTINO, *Storia dell’Antimachiavellismo europeo*, Napoli, 1936.

²⁷ N.d. t.: François Leclerc du Tremblay detto il padre Joseph, consigliere di Richelieu.

politica, il *Norte de Príncipes*²⁸, stampato solo nel 1788 ma generalmente conosciuto già prima del 1600 in copie manoscritte. L'opera dovette apparire più utile delle altre simili, perché l'autore era un uomo pratico della politica: fu segretario del re Filippo II di Spagna. Ma i suoi contemporanei, che adoravano lo stile epistolare di Pérez, provavano un timore superstizioso nei confronti del *Norte de Príncipes*, che nel titolo si rivolge a “vicerè, presidenti, consiglieri e governatori”, a tutti quei personaggi cioè sospettati di patti col diavolo; lo stesso sottotitolo dell'opera richiama la “ragion di stato” di Machiavelli. Di fatto, gli atti di intolleranza e di violenza del re verranno attribuiti all'influenza di Pérez. Il “segretario” era un diavolo. All'improvviso, però, l'Europa intera si spaventò quando il re e il segretario litigarono e quest'ultimo fu perseguitato ed esiliato. Di fronte a questo avvenimento misterioso tutti i concetti morali sulla politica mutarono. Agli occhi degli stranieri il re cristianissimo di Spagna si trasformò in un tiranno terribile (così appare nel romanzo di Saint-Réal e nelle tragedie di Alfieri e di Schiller) e il segretario diabolico si trasformò in martire della resistenza stoica contro il male. Gli spagnoli, tuttavia, considerarono Pérez un traditore e il re un martire della propria alta carica che ne aveva sopportato con stoica rassegnazione i tradimenti e le malefatte nella solitudine malinconica del suo studio, nel vasto palazzo dell'Escorial; era, secondo il titolo della tragedia di Pérez de Montalbán, *El gran Séneca de España, Don Felipe segundo*²⁹.

[707] In questo modo entrambi i partiti sfruttarono il caso Pérez secondo i concetti dello stoicismo e della filosofia di Seneca, resuscitata nel XVI secolo da Lipsius e da tanti altri illustri umanisti³⁰. L'applicazione dello stoicismo alla teoria politica venne trovata studiando Tacito, fino ad allora molto meno considerato di Livio. Il XVII secolo preferì Tacito³¹, nel quale trovò la situazione politica e psicologica dell'individuo posto di fronte alla tirannia e la lezione della resistenza stoica. Gli umanisti, più vicini a Machiavelli, ammiravano in Tacito anche l'interpretazione pragmatica, vale a dire machiavellica, della storia. Secondo quanto dice Giorgio Dati, che nel 1563 tradusse gli *Annali* in un'impeccabile lingua toscana, Tacito «racconta con meraviglioso ordine le cause motrici». Ma la mentalità barocca non ammise questa “meraviglia”; non sopportava altra storiografia se non quella retorica oppure la ricerca erudita di particolari insignificanti. La storia era il regno del caos irrazionale, quello che non poteva essere trasformato in scienza: Descartes respinse la storiografia come non scientifica. Del compito che la Ragione aveva abbandonato si fece carico la drammaturgia. La storia contemporanea fornì i caratteri drammatici: il tiranno, il martire, l'intrigante diabolico (il *villain* del teatro giacobino). Il “tatticismo” fornì le cause motrici, la rete

²⁸ N. d. t.: *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores*, Il Nord (o la stella polare) dei principi, vicerè, presidenti, consiglieri e governatori.

²⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 5.2, p. 634.

³⁰ L. ZANTA, *La renaissance du stoïcisme au XVIIe siècle*, Paris, 1914.

³¹ G. TOFFANIN, *Machiavelli e il tacitismo*, Padova, 1926.

delle motivazioni e delle conseguenze. Lo stoicismo, infine, fornì lo “stato d’animo” e la psicologia; e Seneca, lo stoico, è anche il drammaturgo più letto e più ammirato dell’epoca, che non cesserà di influenzare le forme drammatiche del teatro inglese³².

Il teatro inglese non è, evidentemente, un caso isolato. Ma prima di caratterizzare gli elementi che ha in comune col teatro spagnolo, sarà necessario spiegare le differenze. Erano differenti, in Spagna e in Inghilterra, i teatri popolari che il Barocco trovò, e da ciò risulteranno differenti convenzioni drammaturgiche. Un’altra differenza fa riferimento al concetto [708] di stoicismo: in Spagna una filosofia popolare, in Inghilterra una dottrina delle persone colte. Infine il machiavellismo, che fornì al teatro inglese i tipi della tragedia, non poteva entrare nel teatro dei paesi cattolici, per motivi di teoria estetica.

L’avversione del Barocco nei confronti della storia si basa, almeno in parte, sulla filosofia aristotelica: la *Poetica* di Aristotele fa una distinzione così netta tra la storia, che è verità, e la poesia, che è finzione, che la letteratura barocca sembra impossibilitata a trattare argomenti storici. Il problema venne risolto dal teorico antiaristotelico Ludovico Castelvetro (1505-1571, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570), nel modo seguente: la poesia non può trattare argomenti storici, per non trasformarsi in storiografia, né può inventare i suoi argomenti, per non trasformarsi in menzogna; deve pertanto trattare argomenti storici che non siano certi e che lascino un margine a modifiche inventate, senza offendere la verità. L’argomento della tragedia sarebbe la storia remota, leggendaria, in parte incerta. Fu una soluzione ingegnosa. Fino ad allora si imitava assiduamente il teatro greco, ma senza buoni risultati, perché il teatro greco si basa sul mito, estraneo al mondo cristiano. La Controriforma bandì il mito pagano, e grazie agli intrecci inventati la “favola pastorale” si trasformò in commedia. La soluzione di Castelvetro aprì al teatro gesuita e al teatro spagnolo il deposito degli argomenti storici, trattati come fossero invenzioni; da ciò risultò il carattere novellistico delle tragedie storiche spagnole, tragedie dei tempi leggendari della Spagna o di paesi remoti e poco conosciuti. Quando i drammaturghi gesuiti trattavano argomenti di storia contemporanea, il punto di vista era antimachiavellico, in una polemica moralista contro una dottrina che dominava l’attualità politica. Non così in Inghilterra. Lì non c’era il moralismo controriformista, e il machiavellismo nel teatro inglese è molto marcato³³: il nome del Segretario Fiorentino appare sempre menzionato, e i suoi concetti vengono attribuiti ai *villains*, senza negare loro il genio. Ma i drammaturghi elisabettiani non conoscevano Machiavelli. L’unica sua opera che venne [709] tradotta relativamente presto, nel 1595, furono le *Istorie fiorentine*. Il *Principe*, nella

³² Il critico polacco Jan Kott, nella sua opera giustamente famosa dal titolo *Shakespeare, notre contemporain* (Paris, 1962), spiega gli intrecci dei drammi storici di Shakespeare come una successione ritmica di tradimenti, vittorie e disastri dei re, paragonabili ai dittatori totalitari del XX secolo.

³³ E. MEYER, *Machiavelli and the Elizabethan Drama*, Berlin, 1897; M. PRAZ, *The Flaming Heart*, New York, 1958.

traduzione di Edward Dacres, fu pubblicato solo nel 1640, due anni prima della chiusura dei teatri ad opera dei puritani. I drammaturghi dovevano la loro conoscenza della dottrina solo a un oscuro libello antimachiavellico dell'ugonotto francese Innocent Gentillet, il *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume, Contre Nicolas Machiavel le Florentin* (Discorso sui mezzi per ben governare e mantenere in buona pace un regno, contro Niccolò Machiavelli fiorentino), pubblicato nel 1576 e tradotto in inglese da Simon Patericke nel 1602. Machiavelli, in Inghilterra, era una "leggenda" nel senso del Castelvetro, che lasciava spazio a costruzioni drammatiche e interpretazioni psicologiche nel senso del Seneca drammaturgo e del Seneca stoico. L'influenza di Seneca sul teatro inglese è d'importanza capitale; ma non solo sul teatro inglese, che qui viene inquadrato nell'evoluzione della drammaturgia europea.

Le analogie notevoli tra il teatro spagnolo e quello inglese provengono dal fatto che entrambi costituiscono la sintesi di un teatro popolare e di un teatro letterario. Colui che operò la sintesi fu, in Spagna, il genio di Lope de Vega; in Inghilterra un drammaturgo che era soltanto stravagante, Thomas Kyd. La differenza di valore non ha importanza quando si tratta di rapporti storici. La base popolare del teatro spagnolo è più rinascimentale che medievale: Gil Vicente e i suoi successori, e poi la novellistica italiana, preparata dal gusto spagnolo. I *Misteri* medievali non sembrano essere stati importanti in Spagna: sono i predecessori soltanto di un ramo particolare del teatro, gli *autos* religiosi, per i quali non esiste un corrispondente nell'Inghilterra semiprotestante. Lì, al contrario, i *Misteri* medievali, che sono i migliori d'Europa, contengono già gli elementi essenziali della drammaturgia inglese, nella tecnica drammatica e nella costante mescolanza di elementi tragici e comici. E i successori dei *Misteri*, le *morality plays*³⁴, sono i precursori diretti del teatro popolare dell'epoca della regina Elisabetta I. Le componenti letterarie, della letteratura colta, dei due teatri non sono meno differenti. In Spagna è la Controriforma cattolica che influisce, la cui massima espressione drammatica è il teatro gesuita; l'imitazione del teatro latino di Seneca non diede, in Spagna, risultati apprezzabili. In Inghilterra, al contrario, l'influenza di Seneca, ricevuta tramite la Francia, fu decisiva.

Il grande problema fu l'argomento storico. La tragedia greca, primo modello degli umanisti, si basava sul mito, e il mondo moderno [710] non è capace di credere nel mito antico, né possiede un mito proprio. La scelta stava tra la trama storica e la trama d'invenzione. La seconda è appannaggio del teatro popolare, la prima non entrava nello schema della tragedia greca. Questo è il problema di fronte al quale si trovarono i drammaturghi italiani del XVI secolo³⁵.

Quando Gian Giorgio Trissino creò, nel 1515, la prima tragedia "regolare" della letteratura italiana ed europea secondo il modello di Sofocle, era ben consapevole dell'impossibilità di trattare un

³⁴ N. d. t.: Sulle *morality plays* cfr. cap. 3.2, p. 295 e cap. 3.3, pp. 311-312.

³⁵ F. NERI, *La tragedia italiana nel 500*, Firenze, 1904.

argomento mitico; il mito greco, nel teatro moderno, produce “favole pastorali”³⁶ o anche parodie offenbachiane, intenzionali o involontarie; per questo Trissino scelse un episodio della storia romana, la *Sofonisba*³⁷. L’opera, dimostrazione dell’assoluta mancanza di talento drammatico dell’autore, ha soltanto valore cronologico, essendo la prima del genere. Ma fu molto ammirata, e Giovanni Rucellai (*Rosmunda, Oreste*), Lodovico Martelli (*Tullia*) e Pomponio Torelli (*Merope*) la imitarono in opere che rendono ancora più evidente la debolezza del modello: la mancanza di drammaticità, il sentimentalismo, la retorica, difetti intrinseci di tante altre imitazioni moderne del teatro greco. La critica moderna ha bensì notato questi difetti, ma ha spiegato la mancanza di effetto tragico in un altro modo, e cioè come mancanza di effetto moralizzatore. Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) intese così i precetti drammaturgici della poetica aristotelica: la tragedia produce “terrore e compassione” mediante la rappresentazione di orrori sul palcoscenico, purificando così, con la “catarsi”, [711] l’anima dello spettatore. Questo criterio moralistico sembra solo aristotelico: in realtà è un criterio del moralismo religioso, cattolico, che già presagisce la Controriforma. Nella tragedia greca Giraldi Cinzio non trovò un modello del genere che non fosse, come l’*Edipo*, un mito pagano, e pertanto impossibile per il teatro moderno. Ma nella tragedia latina di Seneca gli stessi intrecci non hanno più significato religioso: sono tragedie interamente umane, e Giraldi Cinzio indicò come modello il *Thyestes*, con i suoi effetti terribili: assassinii, spettri, grande retorica dei cori. Seneca fu il suo modello nella tragedia *Orbecche* (1541), che divenne famosissima come prima tragedia moderna nella quale compare il tema dell’incesto, poi così frequente nel teatro inglese. I difetti drammatici dell’*Orbecche* furono evitati nella *Canace* (1542) del famoso teorico Sperone Speroni (1500-1588), tragedia di orribili incesti, assassinii e suicidi; fu immaginata come tragedia autenticamente greca, secondo il concetto aristotelico, con la peripezia quale centro morale dell’opera; nel corso della polemica che la *Canace* suscitò, Speroni si convinse del suo errore e modificò il suo stile alla maniera di Seneca. Da allora Seneca fu il grande modello dei drammaturghi italiani, che trasformarono il palcoscenico in un’alcova impura e in un mattatoio insanguinato. Drammi come *Marianna* (1565) di Ludovico Dolce (1508/10 – 1568), *Dalida* (1572) di Luigi Groto (1541-1585), *Semiramis* (1583) di Muzio Manfredi (ca. 1535 – 1609) e l’orribile *Acripanda* (1591) di Antonio Decio da Orte (ca. 1560 – 1597) avrebbero meritato, secondo le parole di Guinguené, degli antropofagi come spettatori; e queste opere furono realmente rappresentate davanti a platee che spargevano lacrime, dove le donne arrivavano a svenire. Una delle ultime produzioni di questo genere è il *Torrismondo* (1586) del Tasso, che non ebbe più

³⁶ Anche le versioni moderne delle trame tragiche greche sono “favole pastorali”, impiegando qui la parola “pastorale” nel senso di Empson, e cioè per conferire dignità tragica a personaggi per nulla eroici e a conflitti ordinari.

³⁷ W. CLOETTA, *Die Anfänge der Renaissancetragödie*, Halle, 1892; E. CIAMPOLINI, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Firenze, 1896. Sul Trissino cfr. il cap. 4.2, p. 371.

successori. Il moralismo sempre più rigido della Controriforma fu il motivo esterno del fallimento: nella misura in cui la tragedia seneciana non era riuscita a creare una sintesi col teatro popolare, il teatro era condannato a rimanere un teatro sperimentale di letterati.

[712] L'evoluzione spagnola e quella francese furono perfettamente analoghe. Nella Penisola Iberica *La Castro* del portoghese Antônio Ferreira³⁸ appartiene allo stesso genere di teatro "greco" del Trissino; Jerónimo Bermúdez la imitò, in maniera assai precisa, nelle tragedie classiche *Nise lastimosa* e *Nise laureada* (1577). La maniera dei seneciani italiani fu introdotta da Cristóbal de Virués (1550-1614), drammaturgo violento, che mescola sul palco gli orrori più grossolani con bellezze liriche e grande retorica; Virués ricorda molto Marlowe. Un tentativo serio di purificazione e d'ispanizzazione del teatro italianizzante è la *Numancia* (ca. 1585) di Cervantes³⁹, opera di patriottismo retorico che esprime concetti di grandezza dell'animo stoico alla maniera di Lucano e di Seneca, senza cori, ma introducendo personaggi allegorici. E' una creazione del tutto originale, per quanto di dubbio successo; sembra molto classicista, ma venne elogiata solo dai romantici degli inizi del XIX secolo come August Wilhelm Schlegel, Schopenhauer, Southey e Shelley. A proposito della *Numancia*, Ticknor ha ricordato il *Macbeth*, e non senza ragione; il teatro spagnolo sarebbe stato più vicino a quello inglese se la corrente seneciana avesse avuto la possibilità di operare una sintesi con il teatro popolare. Ma in Spagna solo lo stoicismo popolare si incontra con il genio nazionale; lo stoicismo erudito resta ai margini, e fu un'altra sintesi a vincere.

In Francia⁴⁰, all'inizio, così come in altri paesi, emerge un'imitazione della *Sofonisba* del Trissino, che Mellin de Saint-Gelais aveva tradotto nel 1548. Seneca penetrò attraverso i collegi umanisti: per il collegio di Bordeaux Marc-Antoine Muret scrisse nel 1544 un *Julius Caesar* in lingua latina. Il teorico francese che riveste un ruolo corrispondente a quello degli [713] italiani Giraldo Cinzio e Speroni è il famoso latinista Giulio Cesare Scaligero⁴¹, che è, secondo l'espressione di Lintilhac, "il fondatore del classicismo cent'anni prima di Boileau", avendo stabilito la regola delle tre unità; e una sua opera diretta contro Cardano rivela il suo aristotelismo controriformista. Si distingue dai primi teorici italiani preferendo già Seneca ai greci, perché nella tragedia greca i personaggi agiscono in base a istinti e passioni immorali, mentre nella tragedia latina prevalgono le decisioni etiche e razionali. La dottrina di Scaligero è seneciana, ma non condivide nulla con il senecismo popolare della letteratura spagnola: favorisce anzi la retorica, il moralismo e la "Ragione". Troverà una perfetta realizzazione nella tragedia classicista del XVII secolo. Quella del XVI secolo è differente, per il fatto di essere meno drammatica e più lirica. Corneille e Racine non sono

³⁸ N. d. t.: Su Ferreira cfr. cap. 4.2, p. 371.

³⁹ N. d. t.: Su Cervantes cfr. cap. 5.6, p. 907 ss.

⁴⁰ R. LEBÈGUE, *La tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1954.

⁴¹ N. d. t.: Su Scaligero v. anche cap. 5.1, p. 565.

propriamente poeti lirici; Jodelle è un poeta della “Pleiade” e Garnier è addirittura un grande poeta della “Pleiade”.

Étienne Jodelle è più grande come poeta lirico che come drammaturgo; ma gli argomenti delle sue tragedie (Cleopatra, Didone) sono significativi. Nel caso di Robert Garnier⁴² occorre modificare la definizione: anch'egli è più grande come poeta lirico che come drammaturgo, ma rivela questa superiorità proprio nelle tragedie, che per molto tempo furono considerate solo dal punto di vista dell'evoluzione storica del genere, apparendo in tal modo inferiori e facendo di Garnier un mero precursore; in verità sono grandi opere della poesia francese. Il primo aspetto del teatro [714] di Garnier è quello dell'incapacità drammatica: l'azione, lenta e incoerente, è sostituita, per la durata di interi atti, dall'effusione lirica e retorica. L'esempio più caratteristico di questo verbalismo è il dramma biblico *Les Juives*; un suo coro è riportato in tutte le antologie della poesia francese, ed è quello che inizia con

Pauvres filles de Sion...

e prosegue:

Notre orgueilleuse Cité,

Qui les cités de la Terre

Passait en félicité,

*N'est plus qu'un monceau de pierre*⁴³.

Da ciò deriva l'opinione generale su Garnier: un precursore imperfetto di Racine che ha seguito più Seneca che Euripide e che ha sostituito la psicologia delle passioni con la retorica. Le poesie liriche di Garnier non confermano questa opinione: le grandi elegie dedicate a Desportes e a Nicolas Ronsard, e quella sulla morte di Pierre Ronsard sono, senza dubbio, opere di alta retorica, ma di una retorica disciplinata, perfettamente classica. Se Garnier, nelle tragedie, eccedette nel verbalismo, non fu perché la forma drammatica era imperfetta, ma perché Garnier, imitatore di Seneca, considerava la tragedia come un contenitore di grandi emozioni, soprattutto di emozioni collettive. Un coro dell'*Antigone*

Tu meurs, ô race généreuse!

⁴² N. d. t.: Su Jodelle e Garnier cfr. cap. 4-3, p. 419.

⁴³ N. d. t.: Robert GARNIER, *Les Juives*, atto IV, coro, vv. 1512; 1556-1559: «Povere figlie di Sion [...] La nostra orgogliosa città / Che le città della terra / Superava in felicità / Non è più che un mucchio di pietre».

*Tu meurs, ô thébaine cité!*⁴⁴

è il commento indispensabile alla comprensione di quel coro di *Les Juives* e rivela, insieme alla tragedia *Troade*, la relazione tra i modelli e l'emozione personale del poeta: come Seneca, Garnier preferiva gli spettacoli di agonia e di morte perché sentiva l'agonia: nell'*Antigone* il protestante Garnier lamentò la guerra fratricida in Francia, e in *Les Juives* la distruzione della sua gente. Il protestantesimo di Garnier contribuì forse ad aprire alla sua influenza le porte del teatro inglese; il motivo centrale fu il fatto che Garnier avesse combinato, in maniera ammirevole, l'imitazione di Seneca e l'emozione personale: ed era questo che i primi drammaturghi elisabettiani consideravano come ideale dell'arte drammatica, e perciò tradussero e imitarono le opere di Garnier. La somiglianza tra queste e le opere drammatiche inglesi del periodo tra il 1580 e il 1590 non è, pertanto, [715] un curioso fatto casuale. La critica moderna cerca analogie soprattutto nei famosi "passi demoniaci" che abbondano nei drammi di argomento classico di Garnier; si menziona l'invocazione nel quarto atto della *Porcie* (Porzia, 1568):

O terre! ô ciel! ô mer! ô planètes luisantes!

O soleil éternel em courses rayonnantes!

O reyne de la nuit, Hécate aux noirs chevaux!

*O de l'air embruné les lumineux flambeaux!*⁴⁵

Ma questa sarebbe un'analogia soltanto con i drammaturghi "demoniaci" dell'epoca giacobina, come Webster, Ford, Tourneur; si tratterebbe piuttosto di una questione di affinità tra geni poetici. La vera analogia è necessario cercarla nell'unica tragicommedia di argomento fantastico scritta da Garnier, il *Bradamante* (1582): un'opera elisabettiana in lingua francese. Ma in Francia non esisteva un teatro popolare in grado di servire come base di una sintesi alla maniera spagnola o inglese.

In Inghilterra un teatro popolare del genere esisteva: nella serie delle *morality plays*, nel teatro di John Bale e in opere drammatiche storiche, anonime e popolari come *The True Tragedy of Richard III* (La vera tragedia di Riccarso III, 1594), *The Famous Victories of Henry V* (Le famose vittorie di Enrico V, 1598) e *The troublesome Reign of King John* (L'inquieto regno di re Giovanni, ca. 1589), dirette precorritrici del teatro storico di Shakespeare. D'altro canto, esisteva un teatro letterario, quello dei traduttori di Seneca, quello di Sackville e Gascoigne. La sintesi tra i due teatri fu

⁴⁴ N. d. t.: Robert GARNIER, *Antigone*, III, 2: «Tu muori, o razza generosa! / Tu muori, o città tebana!»

⁴⁵ N. d. t.: Robert GARNIER, *Porcie*, atto IV: « O terra! O cielo! O mare! O pianeti luminosi! / O sole eterno nei tuoi corsi radiosi! / O regno della notte, Ecate dai neri capelli! / O fiaccole luminose dell'aria imbrunita!»

compiuta da Kyd sotto l'influenza diretta di Garnier, producendo il primo teatro elisabettiano, quello di Kyd, Marlowe e delle prime tragedie di Shakespeare. Solo in seguito cominciò l'assimilazione della filosofia stoica di Seneca, che ispirò la grande tragedia del teatro giacobiano. Il processo di "senechizzazione" del teatro inglese è complesso, ma la sua comprensione, in base a studi recenti, è la sola via possibile per arrivare a una definizione esatta del teatro barocco inglese⁴⁶.

[716] Le prime tragedie inglesi alla maniera di Seneca sono lavori eruditi: il *Gorboduc* (1562) di Thomas Sackville⁴⁷, è estraneo a qualunque derivazione inglese; la *Jocasta* (1566) e il *Gismond of Salerne* (1567) di George Gascoigne⁴⁸ rivelano che il teatro inglese era sulla strada di produrre forme simili a quelle di Garnier, ma con un'arte verbale incomparabilmente inferiore. Le conseguenze sarebbero state insignificanti se non fosse stato per l'impressione profonda prodotta, nella stessa epoca, dalla prima traduzione inglese delle tragedie di Seneca⁴⁹. Questa meraviglia della grande arte della traduzione dell'epoca dei Tudor, paragonabile solo al Plutarco di North, facilitò ai contemporanei la comprensione dell'arte verbale di Garnier; ma anche così il teatro alla maniera di Seneca avrebbe continuato ad essere appannaggio esclusivo delle persone colte, se non si fosse incontrato con un'evoluzione analoga del teatro popolare. Il *Mirror for Magistrates* rivela, nella narrazione poetica delle disgrazie politiche, una concezione tragica della storia che non trova analogie nelle *Chronicles* (1577; 1587) di Raphael Holinshed, conosciute come la fonte principale dei drammi storici di argomento inglese di Shakespeare. In effetti Holinshed è soltanto un compilatore, e la sua fama si fonda sul fatto che la sua cronaca venne utilizzata da Shakespeare. Si è prestata meno attenzione al suo predecessore Edward Hall (ca. 1498 – ca. 1547), oggi riconosciuto come il creatore di quella concezione tragica della storia⁵⁰ e, forse, fonte diretta del *Mirror for Magistrates*. Si spiega così come il rappresentante più energico del teatro popolare, Thomas Kyd⁵¹, l'autore di *Spanish Tragedie*, uomo peraltro colto, sia allo stesso tempo il primo traduttore di quel drammaturgo francese: il suo *Pompey the Great, his Faire Cornelia's Tragedy* (Pompeo Magno, la tragedia della sua fedele Cornelia, stampato nel 1595 ma già noto in precedenza) è la versione inglese della *Cornélie* di Garnier. Nello stile di Garnier Samuel Daniel scrisse la *Cleopatra* (1594) e il *Philotas* (1611).

⁴⁶ J. W. CUNLIFFE, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London, 1893; F. L. LUCAS, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1921; L. E. KASTNER e H. B. CHARLTON, introduzione all'edizione delle opere di William Alexander, 2 vols., Manchester, 1921; A. M. WITHERSPOON, *The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama*, New Haven, 1924; T. S. ELIOT, introduzione all'edizione delle *Tenne Tragedies* (di Seneca), 2 voll., London, 1927 ristampata col titolo *Seneca in Elizabethan Translation* in "Selected Essays", 2.a ed., London, 1941.

⁴⁷ N. d. t.: Su Sackville fr. il presente capitolo, p. 700.

⁴⁸ N. d. t.: Su Gascoigne cfr. cap. 4.3. p. 420.

⁴⁹ *The Tenne Tragedies of Seneca* (Le dieci tragedie di Seneca), tradotte tra il 1559 e il 1581 da Jasper Heywood, Alexander Nevyle, Nuce Studley e Thomas Newton, e pubblicate da Newton nel 1581.

⁵⁰ N. d. t.: Nell'opera *The Union of the two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (1548).

⁵¹ N. d. t.: Su Kyd si veda più avanti, p. 723.

[717] *The Spanish Tragedie* (1589) di Kyd é, per la prima volta, una sintesi completa dei due elementi costitutivi del teatro inglese. La trama (la vendetta sanguinosa di un padre per l'assassinio del figlio) è popolare ed è in relazione con la storia, già allora conosciutissima, di Amleto. Nell'elaborazione del dramma Kyd prese come modello, per impressionare gli spettatori del popolo, il *Thyestes* di Seneca, anch'essa tragedia di una vendetta sanguinosa, con grandi esplosioni di retorica, assassinii e morti sulla scena, apparizioni di spettri. Kyd creò un tipo. La tragedia della vendetta divenne una consuetudine nel teatro inglese, e la storia della sua evoluzione è la guida più sicura riguardo all'evoluzione del dramma elisabettiano-giacobiano⁵².

Elementi della "tragedia della vendetta" compaiono nel *Jew of Malta* (L'ebreo di Malta) di Marlowe; ma il secondo grande rappresentante del genere dopo Kyd è lo stesso Shakespeare: *Titus Andronicus* (Tito Andronico, 1593), *Richard III* (Riccardo III, 1594), *Julius Caesar* (Giulio Cesare, 1599), segnano l'evoluzione, fino all'*Hamlet* (ca. 1600), attraverso la quale la "tragedia della vendetta" perviene alla sua espressione più completa e la drammaturgia terrificante di Seneca comincia ad essere integrata dalla filosofia stoica di Seneca. Accanto al genere purificato dall'arte shakespeariana, la tragedia dell'orrore nudo e crudo continua nella *History of Antonio and Mellida* (Storia di Antonio e Mellida, 1602) di Marston, e arriva ad essere una grande arte, differente da quella shakespeariana, in *The Revenger's Tragedy* (La Tragedia del vendicatore, 1607) di Tourneur. Un poeta aristocratico ed erudito, William Alexander conte di Stirling (ca. 1567 - 1640), presenta, nelle sue quattro "tragedie monarchiche" qualcosa di simile a una trasposizione del *Mirror for Magistrates* nelle regioni della storia greco-romana, riuscendo allo stesso tempo ad anglicizzare la filosofia stoica. *Macbeht* (1605-1608) è l'opera principale di questa sintesi suprema del teatro storico con la filosofia di Seneca. Nella *Revenge of Bussy d'Ambois* (La vendetta di Bussy d'Amboise, 1613) di Chapman, i due elementi sono perfettamente congiunti. La conclusione dell'evoluzione si trova [718] nelle opere curiose e addirittura impressionanti di Fulke Greville (1554-1628). Come poeta lirico è un "cortegiano" del Rinascimento, dall'intenso erotismo, un gran signore aristocratico; nelle sue tragedie della vendetta è il più barocco di tutti i drammaturghi inglesi, poeta della "majesty of Power"⁵³ e della lotta tra "Passion and Reason"⁵⁴, secondo le sue stesse parole. Allo stesso tempo Greville è uno spirito inquieto, conoscitore delle teorie "rivoluzionarie" del Rinascimento italiano, "repubblicano" e "ateista", stoico indomabile. La filosofia stoica, in Greville, si converte alla fine in religiosità angustiata, e la rassegnazione in lamento sulla "wearisome condition of humanity"⁵⁵.

⁵² Cfr. l'opera di KASTNER e CHARLTON, vol. I, citata nella nota 46 e F. THAYER BOWERS, *Elizabethan Revenge Tragedy*, Princeton, 1940.

⁵³ N. d. t.: La maestà del potere.

⁵⁴ N. d. t.: Passione e Ragione.

⁵⁵ N. d. t.: Logorante condizione dell'umanità.

Poi comincia il declino, che non sempre è decadenza, come dimostra l'approfondimento psicologico della tragedia della vendetta in *The Changeling* (I lunatici, 1622, pubblicata nel 1652) di Middleton. Ma il genere cambiò significato. Già la pseudo-shakespeariana *Yorkshire Tragedy* (1619) è una tragedia novellistica, borghese, che tratta di un caso di cronaca giudiziaria. Il *Triumph of Death* (Il trionfo della morte), uno dei quattro atti di *Four Plays in One* (Quattro drammi in uno) di Beaumont e Fletcher, è al contrario una grande "macchina" barocca pseudostorica. E nel *Cardinal* (1641) di Shirley il genere smentisce la teoria dalla quale era nato, trattando una trama novellistica come fosse storia contemporanea.

L'evoluzione della "tragedia della vendetta" è una guida all'evoluzione del teatro inglese: dal teatro popolare e semimediievale, attraverso il Rinascimento elisabettiano, fino al Barocco giacobino. Come criterio distintivo è stato indicato il concetto della morte: nel teatro medievale la morte è un avvertimento morale; nel teatro elisabettiano è un castigo tragico; nel teatro giacobino, barocco, la morte esercita un fascino irresistibile. Questo è in una relazione esatta con tre concezioni differenti della storia: nel teatro popolare (al quale appartengono, in questo senso, le poesie pre-drammatiche del *Mirror for Magistrates* e i drammi sulla storia inglese di Shakespeare) la concezione della storia è patriottica e [719] moralista, e dimostra la vittoria delle forze del bene; nel teatro rinascimentale la concezione della storia è universale e tragica, e la morale è concepita come suprema bilancia dell'universo (così nei drammi sulla storia romana di Shakespeare); nel teatro barocco, cui appartiene la maggior parte del teatro inglese, la storia torna ad essere il grande caos, con tutte le conseguenze della perversione morale e del pessimismo cosmico. Queste concezioni rinascimentali o barocche, quando erano rappresentate su un palcoscenico inglese, apparivano nelle forme e convenzioni del teatro popolare che era, a sua volta, uno sviluppo del teatro medievale. Il XVIII secolo, abituato alle convenzioni teatrali del teatro classico francese, del tutto differenti, non poteva non vedere in quelle convenzioni elisabettiane un caos o un atteggiamento puerile: la pretesa di condensare in poche ore di rappresentazione teatrale avvenimenti durati anni o intere generazioni, o quella di presentare lo stesso primitivo palcoscenico ora come un palazzo reale, poco dopo come un campo di battaglia e, nella scena seguente, come una foresta parevano assurde, giustificabili solo con l'ingenuità degli spettatori dell'epoca e tollerabili unicamente in virtù del genio verbale di uno Shakespeare. Anche la critica sopportò queste cose vedendovi soltanto un motivo di imbarazzo, a prescindere dal quale Shakespeare avrebbe realizzato opere geniali. E solo le recenti ricerche sulla storia del teatro hanno rivelato in quelle convenzioni la condizione essenziale dell'arte di Shakespeare e dei suoi contemporanei e successori⁵⁶.

⁵⁶ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, 4 voll., Oxford, 1923; C. E. BENTLEY, *The Jacobean and Caroline Stage*, 2 voll., London, 1941; A. HARBAGE, *Shakespeare's Audience*, New York, 1941.

Il punto di partenza è il teatro medievale inglese, i *Misteri*. Da lì derivano due particolarità del teatro elisabettiano: una è la mescolanza intima e continua dell'elemento tragico e di quello comico, mescolanza che più tardi si trasformerà nell'arte barocca dei forti contrasti, di modo che il “*double plot*” (i drammi si compongono di due intrecci, uno serio e l'altro umoristico) costituisce la qualità più caratteristica del teatro inglese; l'altra è la consuetudine delle riflessioni morali, che serviranno più tardi al Barocco per distinguere nettamente, con una preferenza per il monologo rivelatore, i caratteri nobili e quelli infami, i *villains*. Il palcoscenico dei *Misteri* era di tipo “simultaneo”: diverse costruzioni, collocate l'una vicino all'altra, le “*mansions*”, simbolizzavano [720] i diversi luoghi nei quali si sarebbero svolti gli avvenimenti drammatici. Il teatro elisabettiano conservò, all'inizio, questo tipo di palcoscenico, tranne che nelle rappresentazioni presso la corte e i palazzi aristocratici: qui venne adottato il “palcoscenico unificato” del teatro italiano, vale a dire un palcoscenico dall'architettura fissa, simboleggiante un luogo neutro, senza una precisa definizione ambientale. Questo secondo tipo, se mantenuto con coerenza, avrebbe dovuto portare all'unità aristotelica di luogo, come nel teatro classico francese. Il teatro elisabettiano tuttavia scelse (e questo è molto inglese) una “via di mezzo”: un “palcoscenico unificato” nel quale certe costruzioni semplici (un balcone, una porta, ecc.) erano capaci di simbolizzare, in base alla volontà dell'autore, i luoghi più diversi, di modo che poteva presentarsi prima come un palazzo, poi come un campo di battaglia e poi ancora come una foresta o come qualunque altro luogo. Da ciò l'illimitata libertà di “luogo”, e di conseguenza l'illimitata libertà di “tempo”. La distinzione rigorosa tra lo spazio reale dell'edificio e lo spazio simbolico del palcoscenico corrisponde alla distinzione rigorosa tra il tempo reale della rappresentazione teatrale e il tempo simbolico degli avvenimenti nel dramma. Il teatro inglese divenne capace di drammatizzare epopee e romanzi interi; un “teatro epico” paragonabile al “teatro novellistico” degli spagnoli, partito da convenzioni differenti. Ma l'analogia termina qui, perché il teatro spagnolo insisteva sulla “verità” delle trame rappresentate, religiose, storiche o novellistiche, mentre il teatro inglese rinunciò presto a tale pretesa, preferendo rendere verosimili gli avvenimenti teatrali tramite un altro mezzo: il “verso bianco”⁵⁷. Il metro della drammaturgia inglese è più vicino alla prosa del tetrametro usato nel teatro spagnolo, in modo da poter servire ad esprimere tutto; differisce tuttavia sostanzialmente dalla prosa perché crea un linguaggio simbolico, corrispondente al luogo e al tempo simbolici: un linguaggio simbolico che separa la realtà degli spettatori da quella dei personaggi del palcoscenico. Il vero teatro inglese inizia soltanto con Marlowe, perché è lui il creatore del vero “verso bianco” drammatico. Questo metro, di una flessibilità meravigliosa, permise un cosa che non esistette mai nel teatro spagnolo: la precisa distinzione tra i modi di parlare dei differenti personaggi, quando invece nel teatro spagnolo

⁵⁷ N. d. t.: Il *blank verse*, verso sciolto.

tutti i personaggi parlavano nello stesso linguaggio drammatico. Per questo il teatro spagnolo è essenzialmente un teatro d'azione, mentre quello inglese è essenzialmente un teatro di caratteri.

[721] Le convenzioni teatrali costituiscono l'elemento permanente del teatro inglese. Ciò che si modificò nel corso della sua evoluzione furono le concezioni storiche e morali. In questo modo è possibile distinguere una fase iniziale, quella del teatro popolare, seguita da una fase puramente rinascimentale, il cui rappresentante è Robert Greene, per poi arrivare all'introduzione del senecismo, vale a dire la transizione dal Rinascimento al Barocco, con Kyd, Marlowe e Shakespeare. Questa evoluzione è accompagnata dagli immediati contemporanei di Shakespeare: Chapman, Ben Jonson, Marston, Dekker, Middleton e Thomas Heywood. L'ultima fase, puramente barocca, quella di Beaumont e Fletcher, Massinger, Tourneur, Webster, Ford e Shirley, conduce alla dissoluzione dei criteri morali barocchi e alla loro sostituzione, un po' alla volta, con i criteri morali borghesi. La chiusura dei teatri nel 1642 non rappresentò una conclusione: il teatro della Restaurazione proseguì, vent'anni dopo, partendo dal punto in cui i drammaturghi elisabettiani, giacobini e carolini avevano interrotto. La storia del teatro inglese costituisce un'unità⁵⁸.

L'anello mancante tra le *morality plays* e il teatro popolare dell'epoca elisabettiana è il *Kynge John* (Re Giovanni, 1538) di John Bale (1495-1563), vescovo di Ossory, dramma che prende come argomento e pretesto la lotta tra il re Giovanni d'Inghilterra e il papa, per fare propaganda al protestantesimo; la presenza di personaggi allegorici ricorda i modelli di Bale, le *morality plays*, ma l'obiettivo dell'attività drammaturgica è differente e già preannuncia il patriottismo tipico degli elisabettiani. In un'opera drammatica posteriore e anonima, *The Troublesome Reign of John*⁵⁹, all'interesse religioso e a quello politico se ne aggiunge un terzo, quello storico e umano per il destino del re depresso dai baroni e avvelenato da un monaco, che ricorda le disgrazie storiche del *Mirror for Magistrates*. E il *Troublesome Reign* è, a sua volta, [722] la base di una terza opera drammatica nella quale il motivo religioso scompare per lasciare in evidenza soltanto l'elemento umano e il patriottismo: il *King John* di Shakespeare.

The Troublesome Reign of John fa parte di un gruppo di opere drammatiche anonime⁶⁰ tutte ricavate dalla storia inglese, che hanno un interesse speciale perché gli stessi temi furono trattati da Shakespeare. Sono lavori di una drammaturgia molto primitiva, incoerenti, paragonabili ai primi drammi storici del teatro spagnolo. Anche le commedie di questo teatro popolare inglese richiamano dei corrispettivi continentali: una di queste, *Calisto and Melibea*, è tratta dalla

⁵⁸ A. W. WARD, *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, voll. I-II, 2.a ed., London, 1899; F. E. SCHELLING, *Elizabethan Drama*, 2 vols. Boston, 1908.

⁵⁹ N. d. t.: Cfr. sopra, pag. 715.

⁶⁰ *The Famous Victories of Henry V* (prima del 1588), *The True Tragedy of Richard III* (prima del 1588), *The Troublesome Reign of John* (stampata nel 1591), *The True Chronicle History of King Leir* (ca. 1594). Commedie popolari sono: *Calisto and Melibea* (1530); John Heywood (*Pardoner and frere*, 1533, *Johan Johan the husband*, etc. 1533); Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*, 1533). Cfr. A. W. REED, *Early Tudor Drama*, London, 1926.

Celestina, e le farse semimedievali di John Heywood somigliano molto alle farse francesi. Solo il *Ralph Roister Doister* di Nicholas Udall è differente, perché l'autore, uomo colto e traduttore di Terenzio, fece il tentativo di adattare la commedia latina al gusto del popolo.

Questo adattamento, preludio a quella sintesi che è il “teatro elisabettiano”, fu opera degli “*university wits*”⁶¹, giovani umanisti che, dopo essere usciti dalle università, si erano dispersi nell'ambiente anticonformista dei letterati della capitale. John Lyly⁶², il creatore dell'eufuismo, è uno di loro: le sue commedie furono scritte per le rappresentazioni a corte o presso i palazzi aristocratici, ma il fatto importante è il tentativo di divertire gli spettatori nobili con farse popolari, ripulite e raffinate; Lyly è il creatore della commedia letteraria. Gli altri *university wits* scelsero il percorso contrario: introdurre elementi letterari in opere teatrali rappresentate pubblicamente [723] per il popolo. Tra loro (Peele, Lodge, Nash) compare un poeta autentico: Robert Greene (1558-1592)⁶³. Poeta allegro, idilliaco, fantastico, Greene non è un grande drammaturgo: le sue opere sono mediocri; ma per il suo lirismo merita oltremodo, tra tutti i drammaturghi elisabettiani, il titolo di rappresentante della “*Merry Old England*”. Non a caso il suo romanzo pastorale *Pandosto* fornì la trama al *Winter's Tale* (Il racconto d'inverno) di Shakespeare; in Greene esiste già qualcosa delle commedie fantastiche shakespeariane.

Il ruolo che Green rivestì nella commedia, Thomas Kyd (1558-1594) lo rivestì nella tragedia; ruolo molto più importante perché Kyd, traduttore di Garnier, portò nel teatro inglese l'influenza di Seneca. *The Spanish Tragedie* (La tragedia spagnola, 1582-92) è la prima “tragedia della vendetta” alla maniera del *Thyestes*; e la forma antica fu così perfettamente anglicizzata che il dramma divenne uno dei più popolari del teatro elisabettiano. Old Jeronimo, che vendica la morte di suo figlio Horatio, divenne un personaggio proverbiale; dappertutto si incontrano allusioni e reminiscenze della *Spanish Tragedie*, perfino nell'*Hamlet*, e la retorica roboante dell'opera non deve impedirci di riconoscere, al di là della grande importanza storica della *Spanish Tragedie*, il potere degli effetti teatrali e del verso drammatico.

[724] Negli ultimi anni della sua breve esistenza Kyd fu coinvolto nella fine violenta della vita, non meno breve, di Christopher Marlowe (1564-1593). Fino a poco tempo fa si riteneva che Marlowe, personaggio disordinato, dissoluto e sfrenato, dalle convinzioni ateiste e dagli atteggiamenti provocatori, fosse stato assassinato in seguito ad una denuncia di Kyd. Ora si sa che il denunciante fu lo stesso Marlowe, e che degli sconosciuti lo uccisero quando vennero a sapere che era un agente segreto della polizia. La rivelazione è deludente, per quanto non sorprendente: Marlowe fu un mostro, per quanto un mostro geniale. La sua vita fu infame, così come la sua morte. Ma questo

⁶¹ N. d. t.: Ingegneri universitari.

⁶² N. d. t.: Su Lyly cfr. cap. 4.3, p. 452.

⁶³ N. d. t.: Su Greene cfr. anche cap. 4.4, p. 444.

infame è il creatore del grande teatro inglese; per molto tempo fu apprezzato solo come precursore di Shakespeare, ma oggi sono rari i critici che non lo considerino un “genio” nel senso più elevato della parola.

L'opera di Marlowe è mostruosa come il carattere del suo autore. E Marlowe pare esserne stato consapevole quando idealizzò se stesso nella figura del titano Tamburlaine, che passa attraverso tutti i crimini per conquistare il mondo intero e alla fine si ritrova disilluso e [725] disperato; è la tragedia del nichilismo. Adattato alle convenzioni del teatro popolare, *Tamburlaine the Great* (Tamerlano il Grande, 1587/88), la cui attività comprende un continente e un'intera vita umana, è più una serie incoerente di scene che un dramma; il personaggio principale gli conferisce, tuttavia, più unità di quanta ne possedano i drammi storici di Shakespeare; e la retorica si giustifica anche con l'elemento biografico, col tentativo di “mettere in scena” la propria personalità. Ma la retorica di Marlowe ha ancora un altro fine, più consapevole: vuole provocare. Provocazione inedita è il suo poema *Hero and Leander* (Ero e Leandro, 1598, postumo), ardente inno alla sessualità, la poesia più sensuale della lingua inglese, dotata di un potere verbale irresistibile. Provocatrice appare la tragedia del *Doctor Faustus* (*The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus*, La tragica storia della vita e della morte del Dottor Faust, 1592-93) che esalta meno la sete tirannica, rinascimentale di sapere che non la resistenza eroica contro la morte e tutti i diavoli. Marlowe è sempre esaltato, e in fondo non pretende altra cosa se non di esaltare se stesso, spingendosi fino ai limiti della parodia. Solo così è possibile interpretare il più mostruoso dei suoi drammi, *The Jew of Malta* (L'ebreo di Malta, 1589-90); Eliot lo definisce “farsa tragica”, che ricorda le caricature michelangiolesche di Daumier.

Nelle mostruosità di Marlowe c'è un elemento che le solleva al di sopra della regine delle grida inarticolate: il “verso bianco”. Marlowe è il creatore del verso drammatico del teatro inglese, e questo suo merito non può non essere riconosciuto. Creò il verso (Ben Jonson lo definiva “*mighty line*”⁶⁴) che è capace di esprimere tutti i sentimenti umani e di simbolizzare, mediante la modulazione del ritmo, le differenze di carattere e di paesaggio e la durata del tempo. Lo stesso Marlowe diede prova di questa capacità verbale nel lirismo esaltato del *Doctor Faustus* e, in uno stile più sentenzioso, nella sua opera drammatica meglio costruita, *Edward II* (Edoardo II, 1594); c'è chi afferma la superiorità di questa “storia” sui primi drammi storici di Shakespeare. Marlowe subordinò i motivi politici alla tragedia umana del re. La storia della deposizione e della morte del tiranno Edoardo II non è un *Mirror for Magistrates*, ma la tragedia della decadenza di un uomo perverso e corrotto che si eleva, nell'ora dell'agonia, alla grandezza tragica. Il miracolo di

⁶⁴ N. d. t.: “La potente riga”.

trasformare personaggi antipatici in nobili eroi fu compiuto da Marlowe mediante la nobiltà del verso:

Pay nature's debt with cheerful countenance,

Reduce we all our lessons unto this,

[726] *To die, sweet Spencer, therefore live we all;*

*Spenser, all live to die, and rise to fall*⁶⁵.

La subordinazione della vita umana alle leggi della “Fortuna” sembra sapienza rinascimentale; ma il «paga il debito di natura» ricorda piuttosto il desiderio degli stoici di conformarsi alle leggi della natura, e il «viso lieto» la rassegnazione stoica. Marlowe è un uomo barocco, immaginato come un *bohémien* del Rinascimento. Spirito barocco in forma rinascimentale sarebbe la definizione di tutto il teatro elisabettiano, del quale Marlowe è lo “*spiritus rector*”⁶⁶, il primo genio.

L'attuale rivalutazione di Marlowe fa parte di un movimento critico di dimensioni più ampie, di cui beneficiano anche Ben Jonson, Middleton, John Webster e altri drammaturghi dell'epoca; si ripete con una certa insistenza che opere paragonabili a *Doctor Faustus*, *Volpone*, *The Changeling* e *The Duchess of Malfi* non si trovano tra le opere di Shakespeare. E' un movimento salutare, in grado di tirar fuori il più grande dei drammaturghi dalla solitudine incomunicabile nella quale l'idolatria del XIX secolo lo aveva posto. Con tutto ciò, è necessario moderare certe rivendicazioni: sebbene altri, in certi momenti, lo abbiano posto sullo stesso piano, Shakespeare è immensamente superiore a tutti i drammaturghi dell'epoca quando si consideri la sua opera nel suo insieme. E' il maggior drammaturgo e il maggior poeta della lingua inglese. Nella misura in cui la creazione di un mondo poetico completo è considerata il criterio supremo, Shakespeare è superiore a Cervantes, Goethe e Dostoevskij; e solo Dante condivide la sua altezza. Nella misura in cui Shakespeare, per la libertà sovrana dal suo spirito, è più vicino a noi e a tutte le epoche future di quanto lo sia il più grande tra i poeti medievali, è Shakespeare il maggior poeta dei tempi moderni e, fatti salvi i limiti del nostro giudizio critico, di tutti i tempi.

Sfortunatamente sappiamo molto poco della vita di William Shakespeare (1564-1616). Le ipotesi che riempiono le biografie più conosciute si sono dissolte [727] una dopo l'altra, e ciò che ci resta nelle mani è ben poca cosa: un attore capace, che scrisse anche opere teatrali di grande successo, guadagnò molti soldi e si ritirò presto dall'attività per morire poco dopo. In un certo senso questa

⁶⁵ N. d. t.: Christopher MARLOWE, *Edward II*, atto IV, scena VII: «Paga il debito di natura con viso lieto: / riduciamo tutte le nostre lezioni a questo, / a morire, dolce Spencer, perché è a questo fine che tutti noi viviamo. / Spencer, tutti vivono per morire, e s'innalzano per cadere» (trad. it. di Alberto Valles Poli).

⁶⁶ N. d. t.: Spirito guida.

scarsità di informazioni biografiche ha i suoi vantaggi: esclude le sottigliezze, a volte fantasiose, dell'interpretazione psicologica, limitando la critica alle opere. Il primo compito è quello di determinare la cronologia dei lavori drammatici. Molti di essi vennero pubblicati quando l'autore era ancora in vita, in piccole edizioni non autorizzate, i "quarti"⁶⁷; le altre opere drammatiche furono pubblicate solo da due amici del poeta, John Heming e Henry Condell, in una edizione in-folio del 1623. Nelle riedizioni posteriori della raccolta vennero aggiunte altre opere la cui autenticità oggi non viene riconosciuta, ad eccezione del *Pericles, Prince of Tyre* (Pericle principe di Tiro). Quanto alla [728] cronologia, le edizioni in-quarto e le notizie conservate forniscono certe indicazioni. E' stato anche dimostrato che Shakespeare coltivò, all'inizio della sua attività teatrale, una versificazione più esatta, prestando in seguito sempre meno attenzione alla regolarità del verso; l'indagine statistica dei versi regolari e irregolari ha confermato certe ipotesi cronologiche, stabilendone altre. Per finire, le ricerche di A. W. Pollard sull'autenticità di certi "quarti" hanno modificato radicalmente la storia del testo shakespeariano. Disponiamo oggi di una tabella cronologica che per quanto sia lontana dall'essere definitiva è tuttavia più o meno sufficiente.

[729] Il primo gruppo delle opere teatrali di Shakespeare è costituito dalle commedie di stile rinascimentale: la *Comedy of Errors* (La commedia degli errori), una versione dei *Menecmi*, comicità in contrasto con lo sfondo cupo delle apprensioni del padre dei due gemelli; *The Two Gentlemen of Verona* (I due gentiluomini di Verona), commedia tratta dal romanzo pastorale di Montemayor con un capovolgimento del finale che può essere una trascuratezza drammaturgica o piuttosto un esperimento psicologico; *The Taming of the Shrew* (La bisbetica domata), farsa popolare, un po' chiassosa ma d'effetto irresistibile; e infine *Love's Labour's Lost* (Pene d'amore perdute), commedia pastorale con le consuete allusioni politiche, in un complicatissimo stile eufrastico di cui è difficile dire se sia una parodia brillante dei costumi aristocratici o, come oggi si preferisce pensare, un'opera pastorale autentica, dal lirismo grazioso.

Uno dei primi drammi di Shakespeare dev'essere stato il *Titus Andronicus* (Tito Andronico), "tragedia della vendetta", con così tanti orrori che molti critici non ebbero il coraggio di attribuirlo a Shakespeare; ma l'opera ne possiede il grande stile retorico, e ai nostri tempi è stata riabilitata dall'interpretazione di Jan Kott e dalla messa in scena di Peter Brook. I dubbi si estendono anche alla paternità delle tre parti dell'*Henry IV* (Enrico IV); quanto a queste, Shakespeare avrebbe soltanto rivisto delle opere altrui o piuttosto [730] collaborato con altri. In effetti, in *Henry IV* ci sono più Greene e Marlowe che Shakespeare, ma lo stile drammatico è lo stesso delle altre "storie" inglesi e la terza parte è inseparabile dall'autentico *Richard III* (Riccardo III), tragedia marlowiana con la scena commovente dell'assassinio di Clarence, l'umorismo burlesco della scena dei vescovi e

⁶⁷ N. d. t.: Edizioni "in-quarto".

l'apparizione vendicatrice degli spettri prima della battaglia finale. L'opera è a tal punto dominata dalla grandiosa figura del re criminale, che quasi raggiunge l'unità del teatro classico francese. In confronto col *Richard III*, uno dei drammi più rappresentati e di più forte effetto sul palcoscenico, *Richard II* (Riccardo II) sembra una regressione, meno per lo stile che per l'argomento, la deposizione di un re viziato e la sua elevazione morale conclusiva; sarebbe un'imitazione dell'*Edward II* di Marlowe, e anche meno coerente e meno filosofica del modello. In compenso, il moralismo stoico di Marlowe è sostituito dalla poesia elegiaca dell'anima nobile umiliata; Riccardo II è il primo dei famosi "grandi signori" di Shakespeare, espressione del suo legittimismo politico molto marcato:

*For every man that Bolingbroke hath press'd,
To lift shrewd steel against our golden crown,
God for his Richard hath in heavenly pay
A glorius angel: then, if angels fight,
Weak men must fall; for heaven still guards the right*⁶⁸.

Richard II è oggi tornato a essere uno dei drammi più rappresentati. La mancanza di interesse politico trasforma quasi *King John* (Re Giovanni) in una tragedia domestica delle vittime del cattivo re; ma i discorsi patriottici del valoroso bastardo Faulconbridge collocano l'opera nell'ambiente elisabettiano.

La più grande delle "storie" è l'*Henry IV*: la tragedia politica del re che ha usurpato il trono e che, aggredito dalle rivoluzioni aristocratiche sotto il comando del magnifico Percy Hotspur, soffre di profondi rimorsi, si intreccia con la non meno grandiosa commedia di Falstaff e dei suoi compagni nella Boar's Head Tavern, inversione cervantiana dei valori aristocratici e glorificazione immortale della "*Merry Old England*"; e a metà strada tra il palazzo e la taverna c'è il Prince of Wales [Principe di Galles], che gode la sua giovinezza esuberante rivelando nella continuazione, l'*Henry V*, l'anima nobile del re più brillante dell'Inghilterra medievale. Le simpatie aristocratiche del poeta sono evidenti, soprattutto nel disprezzo con cui rappresenta i movimenti popolari. [731] Ma la serie delle "storie" nel suo insieme rivela una superiore imparzialità e una concezione politica al di sopra del moralismo a buon mercato; i nove drammi storici costituiscono il maggior monumento drammatico che qualunque nazione abbia eretto al proprio passato e (si veda la nota 22) un imponente edificio drammatico di sapienza politica profonda e tipicamente barocca.

⁶⁸ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Richard II*, atto III, scena II, vv. 59-63: «Per ciascun uomo che Bolingbroke ha costretto / A levare la l'affilato acciaio contro la nostra aure corona / Iddio, per il suo Riccardo, ha assoldato con premio celeste / Un angelo glorioso; e se gli angeli combattono / I deboli uomini devono cadere; poichè il Cielo protegge ancora il diritto».

Shakespeare, come drammaturgo del Rinascimento internazionale, si rivela per la prima volta in *Romeo and Juliet* (Romeo e Giulietta), la più mediterranea delle sue opere drammatiche e certamente la più famosa tragedia d'amore di tutti i tempi; ma conviene sottolineare ulteriormente alcuni altri aspetti: il realismo della nutrice, che ricorda la *Celestina*, la saggezza rinascimentale di Fra Laurence, l'amara critica sociale nella scena del farmacista, il romanticismo dei racconti delle fate nella descrizione della Regina Mab, poi sviluppata nel *Midsummer-Night's Dream* (Sogni di una notte di mezza estate), che è la più bella delle "favole pastorali", di una poesia e di un umorismo irresistibili. Anche *The Merchant of Venice* (Il mercante di Venezia) è una commedia, malgrado le apparenze: Shylock ci sembra uno dei maggiori personaggi tragici del poeta, ma i suoi contemporanei lo intesero come il personaggio di una farsa tragica alla maniera di Marlowe, e la sua disgrazia serve a dissipare la nobile malinconia di Antonio, del "mercante di Venezia", e a trasfigurarla nella dolce musica del chiaro di luna dell'ultimo atto. In questo modo, la tragedia dell'ebreo sarebbe già l'opera drammatica più serena, più felice di Shakespeare, se non fosse seguita dalle commedie romantiche di un'allegria quasi celeste: le controversie ricche di spirito di *Much Ado About Nothing* (Molto rumore per nulla); la magnifica commedia pastorale *As You Like It* (Come vi piace), nella quale la più incantevole poesia d'amore nelle foreste vince la malinconia misantropica di Jacques; e la dolce malinconia della *Twelfth Night* (La dodicesima notte), interrotta, come da intermezzi, dalle malefatte burlesche perpetrate ai danni del puritano Malvolio.

Lo spirito del Rinascimento comincia a svanire nel *Julius Caesar*: il dramma è incoerente, scomponendosi in due parti quasi indipendenti, di modo che alla tragedia del dittatore assassinato si sostituisce quella, più grande, del repubblicano disilluso e sconfitto; Cesare si trasforma in un personaggio tragicomico; nella retorica di Antonio e nella rassegnazione stoica di Bruto compare il Barocco. L'opera di transizione è l'*Hamlet*, e la critica moderna mette in risalto questa circostanza per spiegare le misteriose incoerenze di quest'opera, la più grande di tutte le "tragedie della vendetta". Ma il pubblico non prestò mai attenzione a queste limitazioni; permane inalterata l'immensa popolarità [732] dell'*Hamlet*, nel quale anche i lettori meno intellettualizzati colgono con evidenza il vero argomento: *Hamlet* è la tragedia dell'intelligenza e dell'intellettuale, e solo la combinazione di questo tema profondo con quello più superficiale della vendetta produce l'apparente incoerenza. Il pensiero, nell'*Hamlet*, può essere meno profondo di come appare, ma non importa: la combinazione di un argomento filosofico con i più irresistibili e quasi melodrammatici effetti scenici è un caso unico nella letteratura drammatica universale. Uno di questi effetti, il "palco nel palco" è già, peraltro, tipicamente barocco: un *double plot* che serve al "disinganno" tragico. Dalla prima scena sulla terrazza, quando appare lo spettro, a quella del cimitero e fino alla conclusione, l'atmosfera dell'opera è notturna. Da questo momento, Shakespeare è il drammaturgo

della notte. Notturme sono tutte le scene importanti dell'*Othello*; più che uno studio penetrante della psicologia dei gelosi *Othello* è una tragedia sofoclea, vale a dire di nascondimento e rivelazione della verità. Il verso più caratteristico dell'opera, «*Chaos is come again*»⁶⁹ si applica anche direttamente al *King Lear* (Re Lear), altra tragedia notturna: notturna è la scena del temporale in cui il "fool", il buffone, serve da coro tragico alla follia del vecchio re; notturna è la filosofia manichea dei versi:

*As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport*⁷⁰.

e notturna è la sapienza stoica nella quale culmina questa tragedia barocca:

*Men must endure
Their going hence even as their coming hither:
Ripeness is all*⁷¹.

King Lear è il dramma dalle dimensioni cosmiche in cui la natura intera comincia a ruotare attorno alla crudeltà incomprensibile dell'esistenza umana; Kott paragona questa tragedia esistenzialista al *Godot* di Beckett. Nel *Macbeth*, un'altra tragedia nella quale tutte le scene decisive si svolgono di notte, il mondo notturno degli assassini e delle streghe è legato al mondo umano dell'unica scena diurna (IV, 3) dalla scena umoristica del Porter [portinaio], il famoso "Knocking at the gate"⁷², in cui Quincey scoprì la chiave dell'opera: il sole della volgarità penetra nell'inferno dei fantasmi irreali. *Macbeth*, la tragedia del nichilismo

[733] ...a tale
*Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing*⁷³,

è la più barocca delle opere di Shakespeare e, per consenso unanime, la più grande delle sue opere.

⁶⁹ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Othello*, atto III, scena III, v. 92: «...per me ritornerà il caos» (trad. it. Mondadori 1976).

⁷⁰ N. d. t.: SHAKESPEARE, *King Lear*, atto IV, scena I, vv. 36-37: «Noi siamo per gli dei come mosche per dei monelli; / ci uccidono per divertimento» (trad. it. Mondadori 1976).

⁷¹ N. d. t.: *Ibidem*, atto V, scena II, vv. 9-11: «Gli uomini devono sopportare / la loro uscita dal mondo come la loro venuta: / tutto sta nell'esser maturi» (trad. it. Mondadori 1976).

⁷² N. d. t.: Bussare al portone.

⁷³ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Macbeth*, atto V, scena V, vv. 26-28: «...una storia / raccontata da un idiota, piena di rumore e furore, / che non significa nulla» (trad. it. Mondadori 1976).

La concezione barocca del mondo come teatro portò Shakespeare a una concezione altamente originale della storia: concepire la tragedia storica come tragicommedia. *Antony and Cleopatra* (Antonio e Cleopatra), nella quale un mondo scompare, è la tragicommedia di un amore perverso, tragica e allo stesso tempo comica in un senso molto elevato, perché il cosmo, che è lo scenario di questo dramma “mondiale”, comprende tutto: la costruzione drammatica, in *Antony and Cleopatra*, è diffusa, ma la musica verbale del poeta drammatico raggiunge, in quest’opera, il suo punto più alto. E nel *Coriolanus* (Coriolano) la vittoria della plebe brutale sull’eroe virile è così rivoltante, che l’atteggiamento del drammaturgo è stato interpretato come violentemente reazionario; in verità l’opera sembra dire che la storia pretendi di essere la tragedia degli eroi e finisce per essere la commedia degli imbecilli. Il mondo, per Shakespeare, diviene un problema.

Da ciò le sue opere più strane: le commedie riguardanti problemi morali. La più amara è *Troilus and Cressida* (Troilo e Cressida), nella quale gli eroi omerici si rivelano chiacchieroni imbecilli e comuni donnaioli. La più profonda è *Measure for Measure* (Misura per misura), nella quale il duca travestito, testimone incognito di orge sessuali e di angosce di morte, smaschera l’ipocrisia del puritanesimo morale. La più furiosa è il *The Life of Timon of Athens* (La vita di Timone d’Atene), la maggior esplosione di misantropia di tutta la letteratura universale e, in fondo, la commedia di un uomo nobile che non sa adattarsi a questa vita infame.

Nello stesso periodo Shakespeare (in collaborazione con un altro drammaturgo oppure rielaborando un’opera più vecchia) scrisse *Pericles, Prince of Tyre* (Pericel principe di Tiro), inserendo in un intreccio narrativo scene di una bellezza inaspettatamente armoniosa. E’ la prima delle sue opere teatrali in cui Shakespeare rinuncia al realismo tragico, trasformando il mondo in sogno poetico. *Cymbeline* (Cimbelino) è la drammatizzazione intensamente romantica di una trama novellistica, o piuttosto un grande racconto delle fate. In *The Winter’s Tale* (Il racconto d’inverno) la storia d’amore pastorale tra Florizel e Perdita smentisce la cupa tragedia “otelliana” dei loro padri; la fonte, il romanzo pastorale *Pandosto* del rinascimentale Greene, è perfettamente “derealizzata”. [734] Per finire, “*la vida es sueño*”: *The Tempest* (La tempesta) è ancora una parodia amara, questa volta dell’utopismo rinascimentale che credeva nei paradisi e trovò soltanto dei Calibani. Il Barocco non conosce utopia, perché questo mondo gli appare un’utopia alla rovescia, parodia della vera realtà che è sonno e sogno:

We are such stuff

As dreams are made of; and our little life

*Is rounded with a sleep*⁷⁴.

E' il testamento poetico di Shakespeare, come dicono tutti coloro che considerano la sua evoluzione, dal *Titus Andronicus* a *The Tempest*, un percorso di perfezionamento di una vita attraverso la poesia. La critica letteraria del XIX secolo non poteva rimanere soddisfatta del punto di vista dei classicisti del secolo XVIII, secondo il quale le "irregolarità" dell'opera di Shakespeare sarebbero state esperimenti in parte grandiosi e in parte falliti di un genio incolto; né di quello dei romantici, secondo il quale l'opera di Shakespeare sarebbe stata la manifestazione vulcanica di un poeta nel quale si incarnava lo spirito del mondo. L'epoca vittoriana aveva bisogno di uno Shakespeare sereno e calmo; e siccome le tragedie pessimiste si oppongono a una tale concezione, era necessario definire un'evoluzione, un rasserenamento progressivo. Abituata a stabilire relazioni causali tra la biografia e l'opera poetica, la critica letteraria del XIX secolo, non disponendo di una biografia dettagliata del poeta, ne inventò una, interpretando le sue opere drammatiche come confessioni autobiografiche. Shakespeare avrebbe cominciato con tragedie altisonanti alla maniera di Marlowe e commedie leggere alla maniera di Greene; le prime esperienze personali avrebbero approfondito la sua nozione della vita, e il cambiamento si sarebbe rivelato il tragedie come *Romeo and Juliet* e *Hamlet* e nelle commedie di elevato stile rinascimentale. Nello stesso tempo, l'osservazione dei grandi avvenimenti politici dell'epoca avrebbe acuito il suo senso storico, e il risultato sarebbero state le "storie" inglesi e romane. Disgrazie personali e disillusioni politiche (il caso Essex) avrebbero reso più cupo lo spirito del poeta fino al pessimismo e alla misantropia che si rivelano nelle grandi tragedie. Poi sarebbero arrivati la liberazione interiore, il ritiro a Stratford, le serene opere romantiche, e, in *The Tempest*, il commiato di un semidio. Le commedie "problematiche" (*Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*) non trovarono posto in questa evoluzione e furono disprezzate. Questa è l'interpretazione di Shakespeare assai diffusa attraverso i libri popolari di Dowden e Brandes e ancor oggi mantenuta dalla maggior parte dei non addetti ai lavori.

[735] Pochi furono coloro che osarono protestare contro questa biografia romanzata: non sappiamo quasi nulla della giovinezza di Shakespeare; della sua vita come attore, durante l'epoca dell'attività letteraria, abbiamo solo dati di tipo economico e nulla che possa fornire appoggio all'interpretazione autobiografica delle opere teatrali; per finire, il ritiro a Stratford dà meno l'impressione del congedo di un mago della poesia che non quella del pensionamento di un commerciante arricchito. Se queste obiezioni già parevano un crimine di lesa maestà, gli shakespeareologi ortodossi si adombrarono ancor più per le eresie di alcuni franchi tiratori della

⁷⁴ N. d. t.: SHAKESPEARE, *The Tempest*, atto IV, scena, I, vv. 156-158: «Noi siamo fatti della materia / di cui sono fatti i sogni; e la nostra piccola vita / è racchiusa in un sonno».

critica come Ruemelin e Shaw: la costruzione irregolare delle opere teatrali non sarebbe una genialità straordinaria, ma rivelerebbe incoerenze e inverosimiglianze psicologiche della peggior specie; Shakespeare si salverebbe solo grazie alla musica verbale, e anche questa sarebbe in gran parte guastata dalla retorica altisonante e dall'umorismo artificiale o grossolano; e quella musica verbale stenterebbe a nascondere la mancanza di una filosofia di vita.

Questa critica negativa ha soltanto il merito di aver richiamato l'attenzione su certi difetti di quella positiva. Dobbiamo a Coleridge il riconoscimento dell'unità e dell'omogeneità strutturale delle opere shakespeariane. Ma a Coleridge si deve anche la preferenza per lo studio psicologico dei grandi personaggi: Amleto, Macbeth e Lady Macbeth, Otello e Iago, Lear, Falstaff. Il più grande maestro di questo metodo, Bradley, finì per perdere di vista l'arte drammatica di Shakespeare. Le opere drammatiche, all'epoca in Inghilterra assai più lette di quanto fossero rappresentate, vennero lette come si leggono i romanzi moderni, ossia come biografie immaginarie; il teatro e la poesia rimasero in disparte.

Il rinnovamento della shakespearologia fu iniziato dal geniale Harley Granville-Barker: ammettendo coraggiosamente i "difetti" drammaturgici (dal punto di vista della drammaturgia moderna) delle opere teatrali di Shakespeare e valendosi della propria esperienza nella messa in scena di tali lavori, egli spiegò quei difetti come conseguenze delle convenzioni teatrali dell'epoca, alle quali perfino uno Shakespeare doveva sottomettersi; e trovò la grandezza del poeta nell'arte con al quale utilizzò quelle convenzioni, vincendole per produrre i più grandi effetti drammaturgici e poetici. Lo studio psicologico dei personaggi, coltivato così felicemente da Bradley, venne sostituito dall'analisi della struttura poetica dei drammi (Knights) e delle convenzioni teatrali dell'epoca (Stoll). I lavori di E. K. Chambers sull'organizzazione del teatro elisabettiano rivestono una particolare importanza. Shakespeare, sebbene fosse [736] in primo luogo un poeta, passò per tutta la vita per un *playwright*, un drammaturgo professionista, fatto che è in accordo con le sue attività di attore e di impresario commerciale di teatri. I suoi drammi non sono confessioni autobiografiche, bensì esperienze successive di mediazione tra il gusto degli spettatori, aristocratici o popolari, e le sue necessità di espressione poetica. Non è ammissibile identificare il poeta con certi suoi personaggi, nè ricercare nelle sue opere drammatiche l'espressione di una filosofia di vita. E' stato sempre osservato che il mondo poetico di Shakespeare era un modo completo, chiuso in se stesso, al punto che Shakespeare ignorava la provvidenza di Dio, se non per quella cupa commedia, *Measure for Measure*, nella quale l'intervento del duca somiglia a un'azione della divina provvidenza. Sarebbe meglio dire che il poeta, in quanto poeta, non ha una filosofia né una religione; ha solo uno stile drammatico e poetico. L'analisi di questo stile (soprattutto delle immagini e delle metafore) è stata fatta con la precisione e con i mezzi della moderna statistica, con

il risultato sconcertante che le “immagini chiave” vennero nuovamente usate (o abusate) per considerare la poesia di Shakespeare come un’espressione allegorica di una sapienza e di una verità nascoste. Questa tendenza della critica sta già, tuttavia, perdendo terreno. Più importante è conservare il risultato: quell’apparente evoluzione psicologica si rivela un’evoluzione stilistica, che dagli inizi rinascimentali passa attraverso transizioni semibarocche per arrivare al pieno Barocco seneciano nelle tragedie pessimiste e nelle “commedie problematiche”, alla fine rivalutate; e per terminare, ciò che pareva “soluzione delle dissonanze” è l’ultima fase barocca, quella della trasfigurazione della realtà in “*gran teatro del mondo*”. Ed è anche il più grande teatro del mondo.

Nel Barocco shakespeariano si inquadra, infine, la parte più misteriosa della sua opera: i 154 sonetti. Poesie oscure, a volte ermetiche, in uno stile densissimo, che fino a poco tempo fa sono serviti come base per una bibliografia immensa di interpretazioni biografiche ogni volta più complicate e meno soddisfacenti. L’analisi stilistica ha rivalutato i sonetti: sono poesie artificiali, “preziose”, ma realmente preziose, che partendo dalla dolcezza rinascimentale di Spenser vanno riempiendosi di petrarchismo sottile, di eufuismo concettoso, di emotività eccessiva, di metafore barocche, attenuando l’ermetismo con le reminiscenze familiari del paesaggio inglese per terminare in una severità quasi classica. Le poesie costituiscono l’unica parte dell’opera di Shakespeare che il poeta stesso pubblicò; soltanto lì egli si sentiva responsabile della sua missione poetica, affermando:

[737] *Not marble, not the gilded monuments
Of Princes shall outlive this powerful rhyme*⁷⁵.

Il segreto di questa immortalità del grande drammaturgo sta nella sua poesia, o più esattamente nel suo verso. Shakespeare è il maggiore artista del verso inglese, e l’interpretazione della sua opera dev’essere, innanzitutto, interpretazione poetica, accanto all’analisi dei valori umani. Per questo la shakespearologia moderna, con tutti i suoi ammirevoli risultati, non ha privato del suo valore la critica poetica di un Coleridge né quella psicologica di un Bradley. In definitiva dovremo adeguarci al fatto che l’arte di Shakespeare sopravvivrà a tutte le nostre interpretazioni; o, con le parole di T. S. Eliot: «*About any one so great as Shakespeare it is probable that we can never be right, it is better that we should from time to time change our way of being wrong*»⁷⁶.

L’incertezza riguardo alla paternità di certe opere teatrali di Shakespeare o alla sua collaborazione con altri drammaturghi (quella con John Fletcher, in *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen* (I due

⁷⁵ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Sonnetts*, sonetto 55, vv. 1-2: «Né il marmo, né i monumenti dorati / dei Principi sopravvivranno a queste possenti rime».

⁷⁶ N. d. t.: «Riguardo a qualcuno della grandezza di Shakespeare è probabile che non potremo mai essere nel giusto; è preferibile, di volta in volta, cambiare il nostro modo di essere in errore».

nobili congiunti) sembra certa) si collega alla situazione caotica del teatro elisabettiano per quanto concerne la collaborazione, la pseudonimia e l'anonimato. Non è possibile escludere la collaborazione di Shakespeare con altri o di altri con lui, sapendo che il concetto di letteratura drammatica era, all'epoca, molto più industriale che letterario. Si lavorava per i teatri, per gli attori, si rifacevano e si modificavano senza scrupoli le opere altrui. Un drammaturgo straordinario come Middleton scrisse quasi tutte le sue opere in collaborazione con altri; insieme a Fletcher, Chapman e Massinger formava una rete inestricabile di "cooperative" drammaturgiche. Drammaturghi di secondo o terz'ordine come William Rowley e Nathan Field mettono le mani in molte produzioni famose dei grandi. La seconda edizione in-folio delle opere di Beaumont e Fletcher del 1679 è un autentico deposito di opere teatrali di "vari ingegni". In questo modo, non sorprende l'esistenza di più di quaranta opere teatrali pseudo-shakespeariane, alcune già pubblicate durante la vita del preteso autore, altre aggiunte alla terza edizione in-folio del 1664. In certi casi è assai probabile che Shakespeare abbia collaborato con altri, per esempio con John Wilkins nel *Pericles, Prince of Tyre*; in altri casi, le opere gli sarebbero state attribuite solo per sfruttare la fama del suo [738] nome. Con tutto ciò, alcune di queste opere pseudo-shakespeariane sono di notevole valore⁷⁷.

Ma il valore non è indizio di paternità letteraria. *Lochrine* è un'impressionante "tragedia della vendetta", ma non ha nulla di shakespeariano; e la storia di *Edward III* ricevette, al massimo, qualche ritocco dalla mano del maestro. *Arden of Feversham* e *A Yorkshire Tragedy* sono tragedie potenti, non del tutto indegne di Shakespeare; ma sono tragedie "domestiche", ambientate in un contesto borghese, e nulla ci indica che il drammaturgo dei "grandi signori infelici" si fosse mai occupato di argomenti simili. L'"aristocrazia" è un argomento contrario anche alla paternità letteraria di Marlowe, al quale si vorrebbe attribuire l'interessantissimo *London Prodigall* (Il prodigo di Londra), trasposizione della parabola del figliol prodigo nell'ambiente *bohémien* londinese. Il caso più misterioso è il frammento del *Thomas More*, di cui possediamo un manoscritto; una delle scene è stata scritta, secondo ogni evidenza grafologica, dalla mano dello stesso Shakespeare, ma non è possibile stabilire se sia stata redatta da lui o soltanto copiata.

Il problema delle attribuzioni e delle collaborazioni dipende in parte dal criterio di valore che applichiamo. Gli shakespearologi tedeschi e francesi non hanno dato molta importanza al problema, perché la distanza tra Shakespeare e i suoi contemporanei appariva loro così grande che confonderli significava quasi una bestemmia. Gli inglesi, in generale, non adottano lo stesso criterio. Al contrario di quanto un tempo si pensava, il teatro elisabettiano non venne mai dimenticato, e la

⁷⁷ Le opere teatrali più importanti tra quelle attribuite a Shakespeare sono: *Arden of Feversham* (1592), *Lochrine* (1595), *Edward III* (1596), *Sir Thomas More* (pubbl. nel 1844), *The London Prodigall* (1605), *A Yorkshire Tragedy* (1608), *The Two Noble Kinsmen* (Shakespeare e Fletcher? pubbl. nel 1634). Si veda l'edizione di *The Shakespeare Apocrypha*, pubblicata da C. F. Tucker Brooke. Oxford, 1908. Si veda inoltre A. F. HOPKINSON, *Essays on Shakespeare's Doubtful Plays*, London, 1900 (introduzione all'edizione citata).

“riscoperta” del XVIII secolo fu piuttosto una rivalutazione, mentre nello stesso tempo i contemporanei di Shakespeare cadevano nell’oblio. Ma i romantici rimediarono presto all’ingiustizia⁷⁸: Lamb, [739] con l’entusiasmo proprio del grande saggista, seppe mettere in luce i valori poetici e drammaturgici di Jonson, Massinger, Middleton, Webster e Ford, e riscoprì il dimenticato Turner. I poeti romantici inglesi furono tutti ammiratori del teatro post-shakespeariano, e la critica di Swinburne, più poetica che critica, diede a quell’entusiasmo l’espressione più intensa. Contro questa idolatria del teatro elisabettiano si sollevò, con notevole coraggio, il critico teatrale William Archer, traduttore di Ibsen e amico di Shaw, che in un libro-*pamphlet* appassionato volle dimostrare la superiorità del teatro moderno su quello antico, denunciando implacabilmente gli effetti dei drammaturghi elisabettiani, come le grossolane inverosimiglianze delle trame e le enormi incoerenze della psicologia. Archer, tuttavia, fu anch’egli incoerente: fece un’eccezione per Shakespeare perché non osò attaccare l’idolo nazionale. In questo modo Shakespeare appariva, ancora una volta, separato dai suoi successori da una differenza incommensurabile di valori. La shakespearologia moderna ha ridotto la distanza, ammettendo serenamente quegli stessi difetti nello stesso Shakespeare e denunciando senza remore quelli dei drammaturghi elisabettiani, che in fondo non sono difetti, perché il criterio di Archer era sbagliato. Il dramma elisabettiano non può essere confrontato con quello di Ibsen o di Shaw, perché altri sono i suoi obiettivi: non pretende in alcun modo di imitare o di rappresentare la realtà. I romantici avevano una certa ragione quando definivano Shakespeare un “romantico”; sarebbe tuttavia più corretto l’aggettivo “barocco”. Dello stile barocco nei successori di Shakespeare non dubita più nessuno; ma è degno di nota che i “successori”, per la maggior parte, non sono successori, bensì colleghi. Dekker, Middleton e Jonson appartengono alla generazione di Shakespeare; Heywood, Tourneur e Fletcher nacquero poco dopo; soltanto Webster, Ford e Massinger sono “successori”. Una parte considerevole del teatro elisabettiano fu scritta quando Shakespeare era ancora in vita, e Beaumont e Fletcher arrivarono a esercitare un’influenza sullo stile delle sue ultime commedie. Per finire, le opere maggiori di Shakespeare sono posteriori al 1603: egli è anche più giacobiano di quanto sia elisabettiano, il *primus inter pares*⁷⁹ dei cosiddetti post-shakespeariani. La sua grandezza non è in grado di sminuire gli altri, che occasionalmente lo eguagliano; la distinzione dipende dal criterio stilistico, dalle differenti fasi della transizione dal Rinascimento al Barocco.

[740] George Chapman (1559-1634) può essere interpretato solo così. Di alcuni anni più anziano di Shakespeare, la sua grandiosa traduzione di Omero costituisce il vertice linguistico del

⁷⁸ Cfr. LAMB, *Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare*, 1808; A. C. SWINBURNE, *The Age of Shakespeare*, London, 1908; W. ARCHER, *The Old Drama and the New*, 2.a ed., New York, 1929; U. M. ELLIS FERMOR, *The Jacobean Drama. An Interpretation*, London, 1936.

⁷⁹ N. d. t.: Primo tra i pari.

Rinascimento inglese. Tanto più curiosa appare la drammaturgia pesante e incompetente delle cupe tragedie della vendetta *Bussy d'Ambois* e *Revenge of Bussy d'Ambois* (Bussy d'Ambois, 1603 e La vendetta di Bussy d'Ambois, 1610) come se il poeta, dopo la brillante prova della traduzione, dovesse ricominciare da capo; e la comicità esuberante di *All Fools* (Tutti matti, 1604) e i forti contrasti tragicomici di *The Widdowes Teares* (Le lacrime della vedova, 1605) sono una sorpresa. Chapman è uno spirito filosofico, che così definì se stesso e la propria poesia: «*most strangely-intellectual fire*»⁸⁰. Il senso profondo della simultaneità degli elementi tragici e comici diviene, in Chapman, più evidente che nello stesso Shakespeare:

Oh of what contraries consists a man!

Oh what impossible mixtures! Vice and virtue,

Corruption and eterneness at one time,

*And in one subject, let together loose!*⁸¹

Chapman è, secondo l'osservazione di Dobrée, il primo dei *metaphysical poets* che si mette alla prova nel dramma. Abbiamo peraltro un tratto caratteristico di tutto il teatro elisabettiano e giacobiano: debolezza drammaturgica, illuminata da una grande poesia drammatica.

Prima che Chapman fosse debitamente apprezzato, Ben Jonson (1572-1637) veniva considerato il maggior poeta rinascimentale tra i colleghi [741] di Shakespeare. Le poesie liriche di Jonson giustificano, del resto, questa fama; oggi sono nuovamente apprezzate in quanto rappresentano la transizione tra la poesia elisabettiana e la "metafisica"; ma in suo mezzo espressivo peculiare sembra essere stato la prosa. La critica ha sempre contrapposto il genio poetico dello scarsamente colto Shakespeare al genio di prosatore del suo erudito amico Jonson, spiegando che la poesia di Shakespeare si era nutrita delle escursioni fantastiche della sua immaginazione, mentre l'intelligenza del prosatore Jonson si era nutrita delle esperienze di una vita quasi picaresca: Jonson fu, nel tempo, *scholar* di Cambridge e muratore, soldato e attore, giornalista e "*poeta laureatus*" della corona inglese. Bisogna verificare se nella sua opera drammatica prevalga la cultura rinascimentale o la vitalità dell'uomo del popolo.

Teoricamente, Jonson è un classicista di gusto italiano, che anticipa le dottrine e le preferenze di Corneille nella tragedia romana e di Molière nella commedia moralista. Riconoscendo il genio del suo amico Shakespeare, disprezzava tuttavia il dramma irregolare dei suoi colleghi, difendendo le

⁸⁰ George CHAPMAN, *Hero And Leander, The Third Sestiad*, v. 183 «stranissimo fuoco intellettuale».

⁸¹ George CHAPMAN, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron*, atto V, scena III, vv. 189-192: «Oh, di quali contrari è composto l'uomo! / Oh, che impossibili mescolanze! Vizio e virtù, / Corruzione e eternità al contempo, / Liberi d'agire insieme in un unico soggetto!»

teorie aristoteliche. Il suo gusto rinascimentale si manifestava anche nella sorprendente capacità del classicista un po' pesante di scrivere "masques"⁸² leggere come *The Hue and Cry after Cupid* (La canea alle calcagna di Cupido, 1608) e pastorali poetiche come *The Sad Shepherd* (Il triste pastore, c.a 1635). L'erudizione pregiudicò le sue tragedie romane: *Sejanus* e *Catiline*, opere di ammirevole ricostruzione archeologica più che di poesia drammatica, sono lavori solidi ed efficaci ma un po' freddi, se si escludono le vigorose scene satiriche.

[742] Lo stesso Ben Jonson è un commediografo satirico, che fa suo il gusto popolare. L'*Alchemist* (L'alchimista, 1610) si prende gioco delle superstizioni dell'epoca: la sua trama, magistralmente costruita, fu paragonata da Coleridge a quella dell'*Edipo Re*. Il *Batholomew Fair* (La fiera di San Bartolomeo, 1614) è una satira mordace contro i puritani il cui rappresentante, nell'opera, reca il nome significativo di Rabbi Zeal-of-the-Land Busy; si direbbe un personaggio di Sinclair Lewis. *Every Man in his Humour* (Ciascuno secondo il suo umore, 1598) è una rassegna di caratteri comici, ciascuno dei quali è viziato dall'eccesso di una qualità caratteristica, di uno *humor*. Questo è il contributo principale di Jonson alla commedia di tipo plautino-terenziano; ma la teoria degli *humors* non è sua proprietà, bensì una nozione comune nel Rinascimento ed è opportuno conoscerla per comprendere bene la "melancolia" di Amleto o di Jacques in *As Youl Like*. Jonson si servì di questo strumento per esprimere la sua concezione pessimista della natura umana, rappresentando sul palcoscenico autentici mostri morali, o meglio immorali, come *Volpone* (1606), nella commedia che ne porta il nome, un ricco avaro che si finge moribondo per strappare dei doni a coloro che nutrono speranze di essere ricordati nel suo testamento. *Volpone* è un autentico museo di personaggi corrotti, miserabili e ridicoli, e la comicità irresistibile delle scene magistralmente costruite lascia un sapore amaro in bocca. Questa è un'opera della quale nemmeno il pessimismo di Shakespeare sarebbe stato capace, l'opera in cui Jonson supera il maestro.

L'ambiente delle migliori commedie di Jonson (*Volpone* e la farsa allegra *Epicoene, or the Silent Woman*, *Epicoene* o la donna silenziosa, 1609) è italiano, ed è un ambiente ben caratterizzato: una danza frenetica di personaggi immorali attorno agli idoli Oro e Voluttà. Le reminiscenze della letteratura antica e i nomi italiani non bastano, tuttavia, per definire l'arte di Jonson. Essa si distingue da tutta l'arte rinascimentale per il forte moralismo, che ricorda ai critici francesi l'atteggiamento di Molière e i caratteri severamente modellati di La Bruyère; dovrebbero altresì ricordarsi della psicologia pessimista di La Rochefoucauld, che riduce le cosiddette virtù ad espressioni più sottili di egoismo e vanità. Solo così è possibile apprezzare debitamente le tragedie romane di Jonson: non sono paragonabili ai panorami drammatici pieni di vita di Shakespeare, ma sono satire potenti contro la corruzione umana, che è la stessa in tutti e in ogni epoca. Da ciò la

⁸² N. d. t.: *Masque*: genere teatrale in voga tra il XVI e il XVII secolo come forma di intrattenimento di corte, che univa musica, danza, canto e recitazione con ricchi costumi ed elaborate scenografie.

scelta di argomenti ripugnanti in *Catiline* e *Sejanus*; da ciò l'eloquenza potente del linguaggio, che serve a esagerare i difetti subumani e a rappresentare caricature grandiose, come nelle commedie. Eliot riconosce in Jonson [743] la suprema perfezione artistica delle mostruosità geniali di Marlowe; ma questo è ancora Rinascimento? L'insieme di erudizione classica e di umorismo popolare è piuttosto un'antitesi barocca, e al Barocco appartengono altresì la teoria aristotelica e il moralismo amaro. Jonson è un Dryden senza parrucca, superiore al grande satirico per la capacità di creare un mondo completo di follie sinistre e di cupe caricature. Un tempo la critica considerava il teatro di Ben Jonson come una fredda sala di museo; oggi (l'osservazione è ancora di Eliot) la combinazione di brutalità dei sentimenti e di eleganza dell'espressione dei personaggi di Jonson appare abbastanza moderna. In effetti, *Volpone* è diventato uno dei maggiori successi teatrali della nostra epoca. L'arte di Jonson è meno umana di quella di Shakespeare, ma gli artisti della sua specie sono altrettanto rari quanto gli Shakespeare, e la posterità ha tutti i motivi per concordare con l'iscrizione posta sulla sua tomba: "*O rare Ben Jonson!*"⁸³.

Di tutti i drammaturghi elisabettiani, Ben Jonson è il meno popolare; le creazioni della sua potente intelligenza sono "*caviar to the general*"⁸⁴. Marston, Dekker e Heywood sono i drammaturghi delle masse rumorose della Londra della regina Elisabetta I. Ma ciascuno di loro rivela a suo modo la forza irresistibile dell'evoluzione dal Rinascimento al Barocco. John Marston (1576-1634) è un Jonson "*to the general*"; è perfino grossolano: quando pretende di creare una "tragedia della vendetta" alla maniera di Seneca, realizza *Antonio and Mellida*, una produzione mostruosa. Marston si trova a suo agio nella commedia, in *The Dutch Courtezan* (La cortigiana olandese, 1604-5) e in *Eastward Hoe* (Rotta a est, 1605), farse chiassose con personaggi vivacissimi della vita inglese, anche quando portano nomi italiani. L'opera più forte di Marston è *The Malcontent* (Il malcontento, 1603), niente meno che l'argomento di *Measure of Measure* concepito [744] come una commedia grottesca, nella quale il duca travestito parla come un ragionatore cinico; in essa c'è qualcosa del miglior Jonson. E quando Marston affronta l'argomento classico (in *The Wonder Woman* o *The Tragedy of Sophonisba*, Una donna meravigliosa o La tragedia di Sofonisba, ca. 1606) rivela una capacità sorprendente di espressione poetica che, malgrado tutte le mostruosità di cattivo gusto, è barocca. A T. S. Eliot Marston ha ricordato Corneille, un Corneille incolto, grossolano, del barocco popolare.

Di tutti i drammaturghi dell'epoca Thomas Dekker (ca. 1572 – 1632) è il più popolare. Era un giornalista satirico che redigeva fogli venduti agli angoli delle strade; a volte si serve del gergo della

⁸³ N. d. t.: "O straordinario Ben Jonson!"

⁸⁴ N. d. t.: L'espressione inglese impiegata da Carpeaux equivale in italiano a "perle ai porci", qualcosa di raffinato dato in pasto a chi non è in grado di apprezzarlo.

*roguery*⁸⁵, dei mendicanti e dei criminali. Uno di questi scritti, *The Gull's Hornbook* (L'abecedario degli sciocchi, 1609), è una libera versione del *Grobianus* (1549), satira latina del tedesco Friedrich Dedeking contro i costumi grossolani dell'epoca (*grob* in tedesco significa appunto grossolano), e la satira non è meno "grobiana". Questo stesso Dekker è un grande poeta drammatico: *Old Fortunatus* (Il vecchio Fortunatus, 1599), drammatizzazione di una favola, è pieno di bellezze liriche; in *The Witch of Edmonton* (La strega di Edmonton, 1621) tratta un caso di cronaca criminale, e ne viene fuori una commovente tragedia psicologica; e *The Shoemaker's Holiday* (La festa del calzolaio, 1599), drammatizzazione del romanzo popolare *The Gentle Craft* (L'arte gentile) di Deloney, gioioso elogio del piccolo-borghese londinese, compie il miracolo di trasformare in poesia l'ambiente *cockney*⁸⁶. In quest'opera c'è qualcosa di Dickens, e non è stato per caso che *The Shoemaker's Holiday* sia diventata una delle opere teatrali più rappresentate e più lette del teatro inglese. Noi preferiamo *The Honest Whore* (La prostituta onesta, in 2 parti, pubblicate nel 1604 e nel 1630): anche qui c'è un personaggio dickensiano, Orlando Friscobaldo, dalle espressioni rudi e dal cuore d'oro, che a volte raggiunge l'emozione più patetica. Così è nella prima parte, che Dekker scrisse in collaborazione [745] con Middleton, e che l'interpretazione di Hazlitt rese famosa. Nella seconda parte Dekker rivela il rovescio della medaglia: lo stesso Hippolito che aveva convertito la "prostituta onesta" Bellafont pretende ora di sedurla; e questa ironia drammatica trasforma la moralissima commedia in satira barocca.

A Thomas Heywood (1573-1641) il suo biografo A. M. Clark ha attribuito la paternità, o comunque la principale responsabilità letteraria di *Appius and Virginia*, tragedia quasi classicista pubblicata col nome di John Webster, che rappresenta una strana eccezione tra le opere di questo poeta notturno. Se l'ipotesi venisse confermata, Heywood non meriterebbe affatto il soprannome poco felice conferitogli dal suo ammiratore Lamb: "*the prose Shakespeare*"⁸⁷. Shakespeare è, secondo il concetto moderno, innanzitutto un drammaturgo professionista, un *playwright*, che fu un grande poeta. Heywood è soltanto un *playwright* dall'attività instancabile, maestro di tutti gli effetti a buon mercato del palcoscenico, terrore e sentimentalismo. Il termine "*prose*" usato da Lamb sta a significare che i suoi temi preferiti erano la farsa popolare, di cui *The Fair Maid of the West* (La bella fanciulla dell'Occidente, 1631) è un eccellente esempio, e la tragedia domestica, di ambiente borghese, di cui Heywood creò il capolavoro: *A Woman Killed with Kindness* (Una donna uccisa con la dolcezza, 1603). Nessun altro drammaturgo elisabettiano sembra tanto moderno quanto lui; malgrado le incoerenze dell'azione, Heywood è un grande realista, nelle motivazioni psicologiche e nel sentimentalismo moderato. A volte il lettore crede di leggere un poeta romantico, come nella

⁸⁵ N. d. t.: Malavita.

⁸⁶ N. d. t.: *Cockney*: l'ambiente popolare londinese e la sua caratteristica parlata.

⁸⁷ N. d. t.: Lo Shakespeare della prosa.

famosa dichiarazione d'amore che comincia: "*O speak no more!*"⁸⁸; altre volte Heywood ricorda un poeta odierno, come nel passo che T. S. Eliot ammirava tanto:

O God! O God! that it were possible

*To undo things done; to call back yesterday!*⁸⁹

In realtà questa storia sentimentale di una donna sedotta che riceve il perdono dal marito in agonia è piena di poesia autentica, e ricorda [746] la definizione di Wilfred Owen: «*The poetry is in the pity*»⁹⁰. Heywood fece un tentativo di nobilitare la vita della gente umile. Disponendo di un'arte più pura, avrebbe potuto scrivere una tragedia di semplicità classica come *Appius and Virginia*. In compenso, è uno dei pochi drammaturghi elisabettiani che compaiono oggi sul palcoscenico.

L'ultimo e più grande drammaturgo della generazione di Shakespeare è Thomas Middleton (1580-1627). Nei suoi momenti più felici si pone alla pari con Shakespeare, superandolo nell'assoluta trascuratezza che il destino letterario della sua opera drammatica dovette subire. Il più delle volte accettò collaboratori, anche nelle sue opere maggiori, per facilitare o sveltire il lavoro, collaborando egli stesso ai lavori di altri, senza che sia possibile distinguere ciò che realmente gli appartiene. La parte più autentica della sua opera (le commedie sulla vita delle classi inferiori di Londra) rivela un osservatore acuto, un grande realista, con una forte dose di cinismo morale. *A Chaste Maid in Cheapside* (Una casta fanciulla di Cheapside, 1613) è la farsa di un "triangolo" adulterino secondo la miglior maniera parigina. In *A Trick to Catch the Old One* (Un trucco per accalappiare il vecchio, 1608) Middleton prende le parti di un ambiguo *bohémien*, e in *Michaelmas Term*⁹¹ (1604) riesce a rendere simpatico un usuraio. Per via di questo cinismo Middleton pare un precursore della commedia immorale della Restaurazione. Ma forse il cinismo è soltanto apparente, espressione del forte interesse di Middleton per i casi psicologici, e così si spiega l'atteggiamento moralissimo, quasi eroico, dell'ambigua Moll Cutpurse nell'ambiente [747] picaresco di *The Roaring Girl* (La ragazza ruggente, 1611). Evidentemente Middleton è un grande realista, ma il suo realismo non è il realismo allegro di Dekker né quello sentimentale di Heywood; si avvicina di più al moralismo satirico di Jonson, superandolo per il coraggio di intervenire nelle questioni pubbliche: *A Game at Chess* (Una partita a scacchi, 1624), definita a ragione "aristofanea", è una satira allegorica contro la politica estera, a quel tempo ispanofila, del governo inglese. Middleton è l'interprete fedele dei sentimenti della massa per la quale scrive. Nella prefazione di *The Roaring Girl* lo stesso Middleton

⁸⁸ N. d. t.: Thomas HEYWOOD, *A Woman Killed with Kindness*, atto II, scena III: «Oh, non parlate più!».

⁸⁹ N. d. t.: *Ibidem*, atto IV, scena VI: «Oh Dio! Oh Dio! fosse possibile / Disfare le cose fatte, ritornare a ieri!»

⁹⁰ N. d. t.: «La poesia sta nella pietà», dalla prefazione all'edizione postuma dei *Poems* (1920) di Owen.

⁹¹ N. d. t.: L'espressione "trimestre di Michaelmas" indica tradizionalmente il primo trimestre dell'anno accademico delle università inglesi.

afferma la sua decisione di seguire sempre il gusto del pubblico che richiedeva commedie leggere. Middleton dunque è davvero il precursore delle commedie immorali della Restaurazione? In queste commedie oggi si ammette un fondo di moralismo, e lo stesso Middleton, nelle sue tragedie, si rivela più moralista che realista: moralismo nel senso francese della parola, come analisi psicologica di casi di coscienza. In *A Fair Quarrel* (Una giusta lite, 1617), che meritò l'ammirazione di Lamb, tratta della crisi morale attraverso cui passa una donna che deve confessare al proprio figlio i peccati del suo passato. Middleton è il più grande maestro della psicologia femminile tra gli elisabettiani. In *Women Beware Women* (Donne, attente alle donne, 1612-27) la "tragedia della vendetta" è motivata dal repentino tradimento di una donna che soccombe alla seduzione per poi perseguitare il marito. Bianca, l'eroina criminale, non è tuttavia interamente responsabile: accetta soltanto le conseguenze di un fato irreparabile:

*Can You weep Fate from its determined purpose?*⁹²

Il cosiddetto immoralismo di Middleton si basa sul determinismo psicologico: questo è il tema del suo capolavoro, *The Changeling* (I lunatici, 1622): Beatrice ama Alsemero, e per liberarsi dal fidanzato Alonso assolda l'assassino De Flores; il prezzo che deve pagare è il proprio corpo, ma finisce per diventare l'amante, devota fino alla morte, del criminale, che prima le suscitava ripugnanza fisica. Beatrice e De Flores sacrificano la loro vita a passioni per le quali non si ritengono responsabili. L'azione del dramma, violenta, licenziosa, inverosimile, ma di elevata efficacia drammatica, serve solo a mettere in scena quel determinismo; il senso morale dell'opera è addirittura accentuato dalla trama secondaria, il *double plot*, che somiglia all'intreccio principale e che si svolge in un manicomio. Questo episodio burlesco scandalizzò gli ammiratori più entusiasti della tragedia, fino a che Empson lo rivelò come la chiave [748] dell'interpretazione psicologica⁹³ del dramma e dell'interpretazione storica dell'intero teatro elisabettiano: il *double plot* è l'espressione più caratteristica della sintesi tra Barocco colto e spirito popolare che costituisce il teatro inglese. Il parallelismo tra i crimini nel palazzo e le follie nel manicomio avvolge *The Changeling* in un'atmosfera per metà tragica e per metà burlesca. Il dramma, che accanto al *Macbeth* è tra i maggiori del teatro barocco inglese, è il sintomo di una crisi dei concetti morali dell'epoca: la fine della morale rinascimentale. In tal modo *The Changeling*, al di là di essere una tragedia shakespeariana, segna una data storica nella letteratura inglese.

⁹² N. d. t.: Thomas MIDDLETON, *The Changeling*, atto III, scena IV, v. 162: «Puoi piangendo indurre il fato a deviare dal suo scopo prestabilito?».

⁹³ W. EMPSON, *English Pastoral Poetry*, New York, 1935.

Jonson e Middleton sono i grandi drammaturghi che operano la trasformazione del teatro elisabettiano in teatro giacobino, al quale già appartengono; Webster e Ford proseguiranno la loro opera. Le modificazioni sono tanto profonde quanto interessanti: concentrazione della tecnica drammaturgica intorno a temi della più crassa violenza, incupimento dell'atmosfera, pessimismo cinico, indebolimento delle norme morali. Il mondo di Marlowe e Chapman e delle commedie rinascimentali di Shakespeare è già lontano. Ma lo stesso Shakespeare appartiene, per la seconda metà della sua carriera letteraria, al teatro giacobino: *Macbeth* e *Antony and Cleopatra*, *Measure for Measure* e *Timon of Athens* sono opere tra le più potenti del nuovo stile; le ultime commedie fantastiche di Shakespeare nacquero proprio sotto l'influenza dei drammaturghi Beaumont e Fletcher. Quello che un tempo si considerava come un mutamento psicologico dell'individuo Shakespeare è, in realtà, uno dei sintomi della modificazione radicale del teatro inglese nella transizione verso il periodo giacobino. Si è menzionata la penosa impressione suscitata dal caso Essex nel 1601; oggi, al posto del fatto politico, si preferisce evidenziare il fatto sociale: al 1600 risale la prima *Poor Law*⁹⁴, misura brutale contro la disoccupazione, conseguenza dell'inflazione e di altre perturbazioni economiche. La struttura sociale dell'Inghilterra elisabettiana, la comunità nazionale della "*Merry Old England*", viene scossa. Il teatro giacobino è un fenomeno di dissociazione, cioè di separazione tra politica e popolo, spirito aristocratico e spirito popolare, la cui unità costituiva lo spirito elisabettiano. La separazione non è completa: questo avverrà solamente più tardi, all'epoca della rivoluzione puritana contro la monarchia aristocratica [749] degli Stuart. Per il momento continua a sussistere una sintesi precaria, una convivenza di aristocratismo e grossolaneria, romanticismo e oscenità all'interno delle stesse opere e degli stessi autori: un'antitesi tipica del Barocco. Il teatro giacobino rivela qualità di grandiosa caricatura tragica. La poesia drammatica diviene più intensa, la costruzione drammaturgica più efficace; ma diventa precario il criterio morale sul quale si basava il teatro inglese: quello che fu il problema angoscioso di Middleton è mera convenzione teatrale in Massinger e mero gioco di parole in Beaumont e Fletcher; e in Webster e Ford avverrà qualcosa di simile a un collasso.

Già durante gli ultimi anni di Shakespeare la gloria di John Fletcher (1579-1625) e Francis Beaumont (1583-1616), collaboratori inseparabili, eclissò quella del [750] maestro; e nell'epoca dell'oblio, pur sempre relativo, del teatro elisabettiano i drammaturghi gemelli continuarono a essere famosissimi. La loro opera, più di quella di qualsiasi altro drammaturgo inglese, ricorda il teatro spagnolo, per l'intensa fecondità degli autori, per la varietà dei soggetti, per il romanticismo un po' fantastico, per la lingua curata. La posterità vide soprattutto questi due aspetti: la ricchezza della materia drammaturgica e lo stile poetico, che durante i secoli XVII e XVIII, e fino all'epoca di

⁹⁴ N. d. t.: "Legge per i poveri", provvedimenti adottati in Gran Bretagna in favore della popolazione povera.

Keats, fu considerato magnifico ed esemplare. Samuel Johnson, l'austero critico classicista, definì il verso di Fletcher e Beaumont il più perfetto della lingua inglese, preferibile a quelli di Shakespeare e di Milton; Keats dedicò ai due poeti la famosa *Ode on the Poets* (Ode sui Poeti, che inizia col verso «*Bards of Passion and of Mirth*»⁹⁵), definendoli poeti per antonomasia; e il XIX secolo concedette loro, senza esitazione, il secondo posto dopo Shakespeare. Oggi la si pensa in maniera differente.

Fletcher sembra essere il più grande tra i due: la sua commedia pastorale *The Faithful Shepherdess* (La fedele pastorella, 1609) rivela già l'incanto lirico che in generale viene attribuito a Beaumont. Ma nelle opere frutto di collaborazione è difficile, se non impossibile, separare la parte spettante a ciascuno. Le tragedie dei due poeti somigliano a quelle di Middleton: sono tragedie concernenti problemi morali, trattati con un virtuosismo scenico alquanto superiore, ma senza angustia, addirittura senza serietà. La famosissima *The Maid's Tragedy* (La tragedia della fanciulla, 1608-11), storia del matrimonio forzato di un cortigiano con l'amante del re e delle sue sanguinose conseguenze, è stata paragonata alle grandi tragedie del teatro classico francese: mostra realmente effetti tremendi con un'eloquenza patetica; ma non si percepisce la necessità tragica dell'azione. *A King and no King* (Un re che non è un re, 1611) è la prima delle molte tragedie dell'incesto del teatro inglese; e l'impressione è più di orrore che di fremito tragico. Le commedie, come *The Scornful Lady* (La dama sprezzante, 1616), rivelano un'uguale maestria nel teatro comico e in quello tragico, senza sollevarsi al di sopra del livello generale della commedia elisabettiana. Il terreno specifico dei due poeti si situa tra la tragedia e la commedia: commedie romantico-fantastiche, alla maniera di *As You Like It* e *Twelfth Night*, ma di un lirismo più tenero, più malinconico, che ricorda *Cymbeline*. E così l'altra famosissima [tragicommedia] dei due autori: *Philaster* (Filastro, ca. 1610). Ma è soltanto gioco di scene e di parole, soltanto teatro. Le stesse mani scrissero anche la divertente farsa *The Knight of the Burning Pestle*, Il cavaliere dal pestello ardente, 1607), parodia cervantiana delle follie cavalleresche di un garzone di fruttivendolo.

[751] Fletcher e Beaumont sono poeti essenzialmente aristocratici; da ciò deriva la loro somiglianza con il teatro spagnolo, lo stile poetico, la ricerca di intrecci sempre nuovi e inediti, il virtuosismo degli effetti scenici; Beaumont e Fletcher introdussero nel teatro inglese i sorprendenti cambiamenti di scena, il "brivido", la sensazione, i finali inattesi. Solo la scelta delle trame e degli ambienti fantastici rende sopportabili le enormi inverosimiglianze; e tra gli strumenti usati dai due poeti per impressionare a affascinare gli spettatori troviamo, accanto alla dizione lirica, l'oscenità intenzionale. Tutto questo virtuosismo è barocco, nel senso un po' peggiorativo della parola. E' un Barocco esteriore, di facciata, che si sazia di apparenze. L'arte di Beaumont e Fletcher è ornamento,

⁹⁵ N. d. t.: «Bardi di Passione e di Allegria».

e poteva servire ad altri per adornare cose buone e anche meno buone. Shakespeare, nelle sue ultime opere (*Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*) si servì realmente di certi effetti scenici e certi lirismi fantastici di Beaumont e Fletcher, la cui arte pomposa e aristocratica poteva anche, senza alterazioni sostanziali, servire come fonte alla tragedia eroico-romantica della Restaurazione, quella di Dryden, Otway e Lee. La posizione storica di Beaumont e Fletcher, tra il teatro antico e quello moderno, è degna di nota.

Nell'opera indipendente di Fletcher si incontrano alcune buone commedie romantiche (*The Humorous Lieutenant* (L'allegro tenente), *Monsieur Thomas*,) che giustificano recenti tentativi di rivalutazione. La sua collaborazione con altri drammaturghi mostra un'ulteriore quantità di opere di valore, che tuttavia non si distinguono molto da quelle realizzate con Beaumont. Fletcher dispone, nelle tragedie (*Bonduca*, *Valentinian*) di una retorica efficace, e alcune delle sue commedie (*The Wild-Goose Chase*, *Caccia all'oca selvatica*, 1621, *Rule a Wife and Have a Wife*, *Per avere una moglie devi saperla governare*, 1624) sono di costruzione magistrale. Nella collaborazione con Massinger, Fletcher si avvicina sempre più alla commedia licenziosa della Restaurazione, i cui drammaturghi rielaborarono con successo opere come *The Little French Lawyer* (L'avvocato francese) e *The Spanish Curate* (Il curato spagnolo). L'impressione è quella delle commedie spagnole, ma senza il rigore delle convenzioni morali della società spagnola; e questo è di capitale importanza.

La presenza nel teatro, anche sottintesa, di certe convenzioni morali è condizione indispensabile all'esistenza di un'arte drammatica. Senza tali convenzioni, sulle quali autori e pubblico concordano, lo spettatore non è capace di distinguere, nella tragedia, chi ha ragione e chi ha torto; né è capace di distinguere, nella commedia, chi è ridicolo e chi è ragionevole. Senza un criterio morale [752] la tragedia degenera in aneddoto rattristante o in un accumulo di errori, la commedia in farsa divertente. Questo criterio morale del teatro può coincidere con i criteri della morale dominante, ma non è necessario che ciò accada: la convenzione dell'onore nel teatro spagnolo non si armonizza bene con la morale cattolica, e le convenzioni morali del teatro di Ibsen e Shaw non si armonizzano con la morale borghese del XIX secolo. Ma senza tali convenzioni non c'è teatro. Nell'Antichità e in Spagna la convenzione morale del teatro era garantita, rispettivamente, dal mito e dal dogma. In Inghilterra, non essendoci il mito e non essendo il dogma altrettanto rigoroso, regnava un equilibrio precario tra la morale rinascimentale e la forma barocca del teatro. L'autonomia del mondo drammatico di Shakespeare è così completa che esiste un equilibrio perfetto: è, per così dire, una morale laica senza Dio, che non viene infranta nemmeno dal pessimismo del poeta. Ben Jonson deve già difendere la sua posizione per mezzo della satira moralista, e in Middleton le convenzioni morali diventano problematiche. In un drammaturgo dalla

mentalità borghese come Heywood comincia la sostituzione dei concetti rinascimentali con quelli della morale borghese, del sentimentalismo e del perdono; da ciò l'apparente modernità di Heywood. In drammaturghi di mentalità aristocratica come Fletcher e Beaumont la convenzione morale è già una mera convenzione da palcoscenico, senza serietà; i conflitti sessuali nelle loro tragedie e la licenziosità nelle loro commedie non sono immorali (anche questa sarebbe una convenzione morale, soltanto opposta a quella dominante), bensì amorali; per questo sono prive di un senso superiore.

Il teatro di Philip Massinger (1583-1640), collaboratore occasionale di Fletcher, rappresenta un tentativo di ristabilire l'equilibrio. Massinger era cattolico, [753] e conosceva bene il teatro spagnolo, dal quale trasse così tante trame che il suo teatro è uno dei più ricchi e interessanti dell'epoca. Nessuno, nel periodo giacobino, scrisse commedie così fini come *The Great Duke of Florence* (Il granduca di Firenze, 1636) o così divertenti come *A New Way to Pay Old Debts* (Un nuovo modo di pagare vecchi debiti, ca. 1625, pubbl. 1633), il più famoso capolavoro di Massinger (il personaggio dell'usuraio Sir Giles Overreach ha attratto tutti i grandi autori inglesi). La debolezza di Massinger si rivela nelle commedie serie, per quanto queste siano eccellenti: l'onestà di *A Very Woman* (Una vera donna, pubblicata nel 1655) è tanto poco credibile quanto la malvagità demoniaca di Luke Frugal in *The City Madam* (La signora della City, 1629), la migliore commedia di Massinger. Per la medesima mancanza di una superiore serietà, diverse tragedie di Massinger somigliano molto a quelle di Fletcher e Beaumont: *The Unnatural Combat* (La lotta inumana, pubbl. 1639), una delle molte tragedie dell'incesto del teatro giacobino; *The Duke of Milan* (Il duca di Milano, pubbl. 1623), tragedia della gelosia assai inferiore a *El mayor monstruo, los celos* di Calderón, che tratta lo stesso argomento ed è quasi una caricatura di *Otello*. Il punto d'appoggio di Massinger era il suo credo cattolico, ma il teatro, arte collettiva, non si basa sulle convinzioni personali. *The Virgin Martyr* (La vergine martire, pubbl. 1622), tentativo controriformista di rinnovamento dei *Misteri* medievali, è un anacronismo nell'Inghilterra protestante. In *The Roman Actor* (L'attore romano, 1626, pubbl. 1629) la repentina conversione dell'attore Paris, che sul palco recita il ruolo di un martire cristiano per poi diventare un martire per davvero, è un colpo di scena della maggiore efficacia, ma è soltanto questo. Un intreccio alla maniera di Middleton, l'infedeltà di una donna irresponsabile, si trasforma, nelle mani di Massinger, in una tragedia degli orrori, *The Fatal Dowry* (La dote fatale, 1619, pubbl. 1632); Nicholas Rowe, nel *Fair Penitent* (1703), rivelerà le possibilità tragiche dell'argomento. Massinger è veramente il precursore della tragedia della Restaurazione per il suo romanticismo privo di emozioni profonde, per l'eroismo puramente decorativo e, non ultimo, per la cultura del suo stile poetico. Tra i drammaturghi inglesi Massinger,

senza essere un grande poeta, è uno dei più grandi maestri del verso. E la sua abilità, per altro molto spagnola, nella composizione drammaturgica fu riconosciuta perfino da Archer.

L'altro atteggiamento possibile era la negazione consapevole delle convenzioni morali. Non si tratta di una provocazione antimoralista, come in Marlowe; i drammaturghi giacobini non erano *university wits*, scrivevano per il pubblico. Ma questo pubblico, a quanto pare, era preparato a vedere sul palcoscenico gli orrori più tremendi e le perversioni più abiette, le visioni infernali del pessimismo cosmico di Webster e Ford. In questo c'è qualcosa di [754] enigmatico. Un pubblico moderno mal sopporta drammi di questo genere, e la grande poesia verbale con la quale si rappresentano quegli orrori sarebbe oggi un ostacolo. Sembra che il malessere e l'angustia che generarono *Timon of Athens* e *Volpone* fossero comuni all'epoca, e questo già molto prima di Webster e Ford. Il precursore di questi ultimi, Cyril Tourneur (ca. 1575 – 1626), è quasi contemporaneo di Shakespeare. Non sappiamo quasi nulla della personalità di questo poeta; rimase dimenticato per due secoli, fino a che fu riscoperto da Lamb e poi celebrato da Swinburne in Inghilterra e da Marcel Schwob in Francia. Non è per altro del tutto certa la paternità dell'unica opera teatrale per la quale Turner ci è noto; ma si tratta di un'opera potentissima, *The Revenger's Tragedy* (La Tragedia del vendicatore, 1607)⁹⁶. E' una "tragedia delle vendette" seneciana, come molte altre, ma che supera tutte le altre. L'ambientazione (la corte di un duca italiano, Lussurioso) è un autentico inferno di seduzioni, adulteri, vendette sanguinose, assassini, e l'eroe, dal nome significativo di Vindice, appare una fiamma viva che illumina un mondo notturno di abiezione. Sebbene sia oggi impossibile la rappresentazione dell'opera, l'eloquenza grandiosa, torrenziale di Tourneur continua a parlarci, condensandosi nei momenti decisivi in versi epigrammatici come il famoso

*'Tis well he died; he was a witch*⁹⁷.

The Revenger's Tragedy è espressione di un pessimismo incurabile e cinico. Eliot la spiegò bene come l'unico capolavoro di un giovane uomo amareggiato da un'esperienza terribile, e che poi tace per sempre. Ciò che Tourneur ha lasciato è come una voce che risuona dall'oltretomba contro questo mondo.

[755] Si mettano assieme molte voci notturne come quelle di un coro funebre, e si avrà il mondo drammatico di John Webster (ca. 1578 – ca. 1632). E in questa definizione non c'è un lirismo eccessivo, perché il teatro di Webster, nonostante i fortissimi effetti scenici, è essenzialmente lirico.

⁹⁶ N. d. t.: Oggi l'opera è generalmente attribuita a Middleton.

⁹⁷ N. d. t.: Thomas MIDDLETON / Cyril TOURNEUR, *The Revenger's Tragedy*, atto V, secna III, v. 118: «E' bene che sia morto; era uno stregone».

E' l'adattamento del "teatro degli orrori" italiano di Giraldo Cinzio e Speroni (le tragedie di Webster sono ambientate nell'Italia rinascimentale) a uno stato d'animo lirico, in cui reminiscenze del Seneca drammaturgo e del Seneca moralista si mescolano alle luci infernali del "machiavellismo" leggendario: creature umane che cadono vittime di una politica diabolica elaborata in camere segrete, che è lo strumento di un ordine, o meglio di un disordine cosmico. Questo è il dramma barocco di Webster. In *The White Devil* (Il diavolo bianco, 1612) Vittoria Corombona, seduttrice priva di scrupoli che istiga ai crimini peggiori, si purifica attraverso il processo istituito contro di lei e cade, vittima della vendetta, come un'eroina. Neanche *The Duchess of Malfi* (La duchessa di Amalfi, ca. 1613) è una vittima passiva: sposando il maggiordomo Antonio contro la volontà dei suoi fratelli, il duca Fernando e il Cardinale, sfida le loro violenze e quelle dell'assassino Bosola, sopporta il massacro del marito e dei figli, sfida la follia che vorrebbero insinuare in lei e muore come un angelo.

I critici inglesi sogliono collocare Webster accanto a Shakespeare. Ma cosa significa questo? Due tragedie degli orrori, per quanto potenti siano, non reggono il paragone con il mondo drammatico completo di Shakespeare. In realtà quei critici intendono soltanto affermare che lo stesso Shakespeare non voleva o non era in grado di esprimere certi aspetti notturni e funebri dell'anima e della vita che Webster riuscì a mostrare, rappresentando così quello che manca a Shakespeare. Questa è già una [756] gran cosa, nella misura in cui Webster si riteneva soddisfatto di un prezzo così elevato. Le tragedie di Webster, piene di azioni violente prive di motivazione psicologica, piene di incoerenze, crasse, non sono drammi umani: sono raccolte di scene magnifiche, scene di orrori affascinanti; sono melodrammi mostruosi, esibizioni di un sadismo tormentoso. L'elemento umano, in mezzo al cumulo di orrori, è la poesia verbale. Webster è uno dei maggiori poeti della letteratura universale, ma, per così dire, è un poeta specializzato in malinconia funebre. La posterità scelse bene citando sempre, come suo verso più famoso, le parole che il duca Ferdinando pronuncia di fronte alla sorella assassinata per suo ordine:

*Cover her face: mine eyes dazzle; she died young*⁹⁸.

L'anima della poesia di Webster è la "pity" (pietà). Il drammaturgo è un moralista: nelle sue tragedie gli orrori sono conseguenze ineluttabili degli atti della libera volontà («*How tedious is a guilty conscience!*»⁹⁹). Le sue creature cadono vittime dell'ambizione, della crudeltà, della voluttà:

⁹⁸ N. d. t.: John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, atto IV, scena II, v. 156: «Coprite il suo volto: i miei occhi sono abbagliati; è morta giovane».

⁹⁹ N. d. t.: *Ibidem*, atto V, scena V, v. 4: «Quant'è tediosa una coscienza colpevole!».

«*We fall by ambition, blood, or lust*»¹⁰⁰; ma Webster pretende (e in questo risiede la novità della sua posizione morale) di discolparle. Prova “pietà” per i «*friendless bodies of unburied men*»¹⁰¹, trasforma il mostro Vittoria in una eroina angelica; scagiona tramite il più angustiato determinismo tutto ciò che essi hanno perpetrato:

*My soul, like to a ship in a black storm
Is driven, I know not whither*¹⁰².

I personaggi di Webster sono rinchiusi in carceri infernali (le corti della politica diabolica) e l'unica via d'uscita pare essere la morte volontaria:

*Death hath ten thousand several doors
For men to take their exits*¹⁰³.

Il pensiero consolatore di Seneca, la possibilità permanente di uscire da questo mondo di propria volontà, in Webster è un incubo, perché non esiste una vera uscita: l'intero cosmo è un inferno.

*Makes us forsake that which was made for man,
The world, to sink to that was made for devils,
Eternal darkness!*¹⁰⁴.

[757] Nessun altro poeta ha mai sentito né ha mai espresso con tanta forza il significato cosmico che la morte individuale ha per l'individuo: sebbene il mondo continui, per il morto non esiste più. E tutti noi temiamo di morire. Webster è un genio, e questo giustifica la sua collocazione [accanto a Shakespeare]. Scompaiono le ultime vestigia dell'immanentismo rinascimentale: in Webster si afferma, con la maggior forza, l'idea della vanità di questo mondo, quasi fosse un Calderón ateo. La vita è sogno, ma è un incubo. E' l'estremo culmine del teatro giacobiano.

Per l'espressione, e non per il pensiero, Webster è il più moderno dei drammaturghi giacobiani: riguardo alle sue metafore notturne, più di un critico ha ricordato il surrealismo. Ma ciò sembra

¹⁰⁰ N. d. t.: *Ibidem*, atto V, scena V, v. 68: «Cadiamo per ambizione, crudeltà [sangue] o voluttà».

¹⁰¹ N. d. t.: John WEBSTER, *A Dirge*, v. 4: «I corpi senza amici degli uomini insepolti».

¹⁰² N. d. t.: John WEBSTER, *The White Devil*, atto V, scena 6, vv. 248-249: «La mia anima, come una nave in una nera tempesta / E' condotta non so dove».

¹⁰³ N. d. t.: John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, atto IV, scena II, v. 219: «So che la morte ha diecimila porte diverse / Dalle quali gli uomini possono trovare una via d'uscita».

¹⁰⁴ N. d. t.: John WEBSTER, *The White Devil*, atto V, scena VI, vv. 62-64: (il diavolo) «Ci fa abbandonare ciò che fu fatto per l'uomo, / il mondo, per sprofondare in ciò che fu fatto per i demoni, / le tenebre eterne!»

dipendere soltanto dall'argomento. In *Appius and Virginia* (ammesso che Webster sia realmente l'autore di quest'opera) sia l'espressione che la composizione sono di una semplicità sorprendente, quasi classicista; tutti i drammaturghi giacobiani sono, sotto certi aspetti o in certi momenti, precursori del teatro della Restaurazione. In questo modo John Ford (1586 – ca. 1639) afferma la propria posizione storica accanto a Webster: la sua "storia" inglese *Perkin Warbeck* (1634) è un'opera drammatica regolare, senza eccessi; i critici accademici l'hanno sempre considerata il suo capolavoro, rifiutando tuttavia gli altri suoi drammi come sintomi di orribile decadenza morale. Ed è per questo motivo che tali opere furono molto apprezzate intorno al 1920. Il fatalismo dell'irresistibile amore incestuoso tra fratello e sorella in *'Tis Pity She's a Whore* (Peccato che sia una sgualdrina, 1633), e le impressionanti scene di *The Broken Heart* (Il cuore infranto, 1633), nelle quali si mescolano morte crudele e danza dionisiaca, sono stati definiti bene dallo stesso Ford:

[758] ...but never yet

*Incest and murder have so strangely met*¹⁰⁵.

Si comprende, dunque, l'interesse febbrile dell'epoca della psicanalisi per queste opere, che ai nostri giorni sono state anche rappresentate, per la prima volta dopo il XVII secolo. Quello che non si armonizza bene con gli intrecci è la lingua poetica di Ford, romantica, malinconica, intensa, ma non eloquente come quella di Webster; Ford è uno dei poeti più "puri" del XVII secolo, poeta di musiche angeliche. Difende la passione erotica, anche quando è incestuosa, e questo suo atteggiamento fu forse una reazione col potere crescente del puritanesimo. Ma è una difesa senza ribellione, come rivela la lingua poetica; il titolo più caratteristico è *The Lover's Melancholy* (La malinconia dell'amante, 1628, pubbl. 1629). Ford non è decadente per quanto riguarda l'arte drammatica: in quell'epoca di grandi drammaturghi, egli è ancora uno di quelli di prim'ordine. Né è decadente nel senso in cui lo è Webster: non nega il mondo, ma ne afferma la passione. E non è neppure decadente in senso morale: i suoi drammi dell'incesto sono incomparabilmente più seri di quelli di Fletcher e Beaumont; al contrario, Ford esprime con serietà ciò che nei due poeti gemelli è soltanto gioco scenico. Ma proprio in questo "progresso" risiede l'autentica decadenza di Ford: prendendo sul serio ciò che quelli avevano inventato come "brivido", Ford ammette che le convenzioni morali del Rinascimento non esistono più.

In questo senso Ford è l'ultimo dei grandi drammaturghi inglesi. La sintesi tra morale rinascimentale e arte barocca, base del teatro inglese, non esisteva più, perché il pubblico, secondo quanto aveva rivelato Middleton, era mutato: non era più la massa popolare, bensì una borghesia

¹⁰⁵ N. d. t.: John FORD, *'Tis Pity She's a Whore*, atto V, scena VI, vv. 156-157: «...ma mai prima d'ora / incesto e omicidio si sono incontrati in maniera così singolare».

che in breve si sarebbe rivolta contro il re aristocratico. La morale rinascimentale è percepita come provocazione immorale; rimane solo l'arte barocca di costruire drammi efficaci, e in questi drammi deve prevalere, adesso, un altro elemento barocco: l'aristotelismo, interpretato nei paesi protestanti come semplice moralismo, il moralismo borghese. Il rappresentante di quest'ultima fase è James Shirley (1596-1666): non a caso anche lui è cattolico, senza le [759] pretese di propaganda religiosa che compaiono a volte in Massinger. Nei drammi di Shirley trionfa sempre la morale, e il *villain* cade sconfitto. Tragedie politiche come *The Traitor* (Il traditore, pubbl. 1635) e *The Cardinal* (Il cardinale, pubbl. 1652) rappresentano l'interpretazione (e la condensazione) cattolica e borghese di quel machiavellismo leggendario con il quale il teatro barocco aveva avuto inizio. In tutto il resto Shirley merita l'elogio di Lamb: «*The last of a great race*»¹⁰⁶. Senza profondità, è un maestro della scena, impressionante nelle tragedie, divertente nelle commedie come *Hyde Park* (pubbl. 1637) e *The Lady of Pleasure* (La mondana, pubbl. 1637), che precedono immediatamente la commedia della Restaurazione. Anche senza la chiusura dei teatri del 1642, il teatro inglese sarebbe finito; ma il teatro "moderno", quello della Restaurazione, era già pronto.

Tra i drammaturghi elisabettiani e giacobini almeno Jonson, Middleton e Webster sono di prima grandezza; e vi sono alcune opere teatrali di Chapman, Heywood, Dekker, Massinger, Tourneur e Ford che non sarebbero del tutto indegne di Shakespeare. Ma esiste una differenza importante: Shakespeare continua a dominare il palcoscenico inglese e quello di vari paesi del continente, mentre i tentativi di rappresentare le opere dei suoi compatrioti, con poche eccezioni, falliscono. All'inizio del XIX secolo soltanto un'opera drammatica di quell'epoca era ancora in repertorio: *A New Way to Pay Old Debts* [di Massinger]. In seguito, i recuperi di altre opere da parte di Phelps e Carr non ebbero successo, e lo stesso si può dire dei tentativi di Paul Fort, Maeterlinck, Schwob e Copeau in Francia e di Reinhart e Jessner in Germania. L'antico teatro inglese appartiene a un tipo diverso dal nostro, e la differenza è così grande che neppure per le opere teatrali di Shakespeare è stato trovato, fino ad oggi, un modo del tutto adeguato per rappresentarle. I capolavori del teatro elisabettiano e giacobino sopravvivono come opere destinate alla lettura, come poemi in forma di dialoghi, in virtù del potere poetico dei drammaturghi. Nessuno di loro fu, tuttavia, un grande poeta lirico al di fuori del dramma, e perfino in Shakespeare esiste, come già si è osservato, una netta separazione tra le opere drammatiche e i sonetti. Conoscendo soltanto i drammaturghi di quei tempi, nessuno indovinerebbe che siano contemporanei di Donne, Herber, Herrick, Milton e Vaughan, di una delle epoche più grandi della poesia lirica inglese. Questo è un problema di cui la storiografia letteraria non si è ancora occupata. Dopo la scoperta del carattere barocco del teatro giacobino, certe difficoltà di quel problema sono scomparse; ma persiste la difficoltà principale: perché i

¹⁰⁶ N. d. t.: «L'ultimo di una grande razza».

drammaturghi barocchi e i poeti lirici barocchi dell'Inghilterra si esprimono in modo così differente che nei primi è assente quasi ogni traccia della *metaphysical poetry*, caratteristica dei secondi? Una soluzione [760] approssimativa del problema (non può essere di più, per il momento) sarebbe facilitata dal confronto con il Barocco contemporaneo nella letteratura tedesca, che a sua volta non può essere ben compreso prima di aver studiato il Barocco letterario olandese, dal quale i tedeschi dipendono. In entrambi i paesi, e anche in Svezia, si incontra una forte corrente "marinista" con accessi di angustia religiosa e velleità di poesia erotica e di tragedia politica. E in questo modo si completa il panorama del Barocco protestante.

La letteratura olandese prima del XVII secolo non fu una delle più importanti. Il Rinascimento arrivò tardi, come in Inghilterra, trovando forti residui medievali e una mentalità protestante ancor più forte. Ne risultò una sintesi¹⁰⁷: borghesia medievale e desiderio di rappresentazione aristocratica, intelligenza erasmiana e democrazia calvinista. La letteratura che corrisponde a questa fase dell'evoluzione spirituale e sociale si avvia presto verso lo stile barocco. Hooft, Bredero e Vondel iniziano come autori rinascimentali; ma l'opera principale di Bredero è la drammatizzazione di un romanzo picaresco, Hooft passa da Petrarca a Seneca, Seneca viene conosciuto da Vondel, come in Inghilterra, grazie a Garnier, e Vondel diviene poi un drammaturgo barocco. Il panorama si completa con il moralismo di Cats e Asselijn, il panorama di una letteratura di prim'ordine¹⁰⁸.

Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647) è generalmente considerato la figura più tipica del Rinascimento olandese, per la sua cultura italiana, per il lirismo petrarchesco [761] (che i lui è, peraltro, molto personale e sincero) e per il sereno classicismo della sua opera storiografica. Non conviene includere nell'elenco il dramma pastorale *Granida* (1605), perché più simile al *Pastor Fido* che all'*Aminta*; né la commedia *Warenar* (1617), il cui modello, l'*Aulularia* di Plauto, non è trattato alla maniera dell'Ariosto o del Grazzini ma trasfigurato in un chiaroscuro alla maniera di Terborch. Le prime tragedie di Hooft seguono lo stile del Trissino; *Baeto* (1617), l'opera principale di Hooft, è una potente tragedia senechiana con accenti di individualismo stoico. L'impressione generale dell'opera di Hooft è quella di una letteratura colta di un'élite erudita e viaggiatrice, che coltiva un patriottismo ufficiale di una libertà moderata.

Partito da una direzione opposta, il genio sfortunato di Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585-1618) pervenne a un Barocco differente. Figlio di un calzolaio, dopo essere passato attraverso una formazione classica ed erudita Bredero tornò, nelle sue farse (le *Kluchten*), ad essere il poeta delle classi popolari di Amsterdam, già con alcune tracce di naturalismo violento alla maniera di Caravaggio o di Brouwer. Il suo capolavoro, la commedia *De Spaansche Brabander* (Il brabantino

¹⁰⁷ J. HUIZINGA, *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*, Jena, 1933.

¹⁰⁸ G. KALFF, *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*, Haarlem, 1895; J. A. WORP, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 voll., Amsterdam, 1904-1907.

spagnolo, 1617), è una drammatizzazione burlesca del *Lazarillo de Tormes*; la parodia del falso aristocratismo ricorda un po' Molière e rivela lo sfondo borghese della civiltà urbana, della quale Bredero è un prodotto. Ma è un figliol prodigo della piccola borghesia, poeta lirico dai violenti accenti erotici e, infine, di una profonda emozione religiosa. Se fosse vissuto ancora qualche anno, Bredero sarebbe stato uno dei grandi drammaturghi barocchi. Questa fu invece la sorte che toccò a Vondel.

[762] Joost Van den Vondel (1587-1679) è il maggior poeta in lingua olandese e uno dei più grandi della letteratura universale. La sua opera costituisce un'enciclopedia del XVII secolo. E' il secolo del teatro, e Vondel è un drammaturgo; ma la sua arte è principalmente lirica, e nel lirismo pervenne a un classicismo che si avvicina a quello di Milton: nelle magnifiche elegie *Kinderlijck Corpicino*, 1633), nella poesia religiosa degli *Altaergeheimenissen* (I segreti dell'altare, 1645). Vondel non raggiunse questa calma olimpica senza lottare, e questo gli costò la conversione dal protestantesimo settario al cattolicesimo. La conversione fu preceduta da una vasta opera letteraria di controversia politica e religiosa, e gli epigrammi *Hekeldichten* (Poesie satiriche, 1627-30) rivelano un Vondel satirico e umoristico che la critica accademica preferiva ignorare. La poesia di Vondel è realmente, secondo la definizione di Wordsworth, «emozione ricordata nella tranquillità». La medesima tranquillità serena gli ispirò gli splendidi cori lirici del *Gysbreght van Aemstel* (1637-38) e *Lucifer* (pubbl. 1654). Ma solo in un altro senso si può affermare che tutto il teatro di Vondel è lirico: solo nel dramma il suo lirismo è emozione libera, capace di manifestarsi e di esprimere un'intera civiltà.

[763] Il punto di partenza di Vondel è la cultura borghese, semimediievale, delle città olandesi. Le favole della *Vorstelijke warande der dieren* (Il giardino reale degli animali, 1617) ricordano ancora il gotico *flamboyant*. La cultura classica gli era venuta dalla Francia, attraverso Garnier: *Hierusalem verwoest* (Gerusalemme distrutta, 1620) è già una tragedia seneciana; poi i *Batavische Gebroeders* (I fratelli batavi, 1663), che trattano della storia olandese più antica, seguendo la narrazione di Tacito. In questo percorso Vondel avrebbe incontrato l'italianismo rinascimentale di Hooft; ma gli amici "umanisti" (gli eruditi barocchi come Vossius e Grotius) gli avevano trasmesso le teorie aristoteliche, di modo che l'esigenza di "regolarità classica" diede fatalmente come risultato una poesia controriformista. Le forme sono evidentemente barocche: l'indimenticabile trasfigurazione del paesaggio olandese in *De Leeuwendalers* (Gli abitanti di Leeuwardaal, 1647), che è una commedia pastorale, mentre *Lucifer*, la tragedia più regolare (e più famosa) di Vondel, è paragonabile (in forma drammatica) alle epopee eroico-religiose dell'epoca. L'influenza di Vondel appare evidente nel *Paradise Lost* di Milton. Al "grande Barocco" Vondel si avvicinò attraverso reminiscenze del cristianesimo medievale: nel dramma patriottico *Gysbreght van Aemstel* (1637-38)

il poeta dedica una cura particolare alle scene della celebrazione del Natale, e i drammi biblici *Joseph in Egypten* e *Joseph in Dothan* (Giuseppe in Egitto e Giuseppe in Dotan, 1640) hanno la vivacità del sapore popolare dei *Misteri* medievali. Poi, nel 1641, arriva la conversione. Tra le opere specificamente cattoliche di Vondel la più caratteristica è la tragedia *Maria Stuart* (1646), di spirito controriformista. La conseguenza più importante della conversione è l'abbandono definitivo delle pretese classiciste. Vondel perviene a un barocco nazionale, denso come quello di Rembrandt ma meno cupo, più borghese e più sontuoso. Vondel non fu un pensatore; la profondità che la critica nazionalista dei suoi compatrioti gli ha attribuito non si trova nelle sue opere. E' un grande artista del verso, della lingua. Le odi *De Rynstroom* (Il fiume Reno, ca. 1635), *Aan de Beurs van Amsterdam* (Alla Borsa di Amsterdam, 1643), per la *Inwydinge van 't stadthuis t' Amsterdam* (Inaugurazione del municipio di Amsterdam, 1639) e *De Zeetriomf der Vrye Nederlanden* (Il trionfo sul mare dei Paesi Bassi liberi, 1666) sono i più grandi monumenti della grandezza politica, civile ed economica dei Paesi Bassi del XVII secolo, e la tragedia biblica *Jephta* (Jefta ovvero il voto, 1659) è la maggiore espressione dello spirito religioso della nazione. Vondel non mantenne questo grande stile: *Adam in ballingschap* (Adamo in esilio, pubbl. 1664) ha qualcosa di bucolico, e *Zungchin of Ondergang de Sineesche Heerschappye* (Zungchin, o la caduta del regno cinese, 1667) tragedia cinese ideata come estensione del tragicismo classico ad argomenti lontani nello spazio, è già una cineseria [764] alla maniera del Rococò. I novant'anni della vita di Vondel accompagnano un secolo di civiltà europea.

Vondel è una sintesi. I poeti minori del suo secolo sviluppano aspetti parziali della sua opera e hanno, in generale, un valore soltanto storico. Constantin Huygens (1596-1687), poeta dilettante, marinista ed epigrammatico, trasfigura i dintorni dell'Aia in una valle arcadica: è il lato classicista di Vondel. Joannes Antonides Van der Goes (1647-1684), il panegirista retorico di Amsterdam e del suo *De Ystroom* (Il fiume Y, 1671), è un diretto discepolo di Vondel, che però imita solo gli aspetti esteriormente barocchi della sua opera. Il realismo satirico del maestro risorge, con sorpresa generale, in Thomas Asselijn (ca. 1620 – 1701): la sua commedia *Jan Klaasz of gewaande dienstmaagt* (Jan Klaasz o la presunta domestica, 1682), farsa di un amante travestito da domestica che viene incaricato dal padre di una ragazza di sorvegliare la figlia, con tutte le conseguenze del caso, è una smentita energica del puritanesimo, come a dire: anche questo è olandese. Ma la preoccupazione più profonda dell'epoca è la religione. Vondel è, innanzitutto, un grande poeta religioso. Notevoli poeti religiosi sono Camphuysen, Revius e Luyken¹⁰⁹, ma il principale è Heyman Dullaert (1636-1684) che è, in effetti, un grande poeta, uno dei più grandi del secolo: i *Christus Sonnetten* e la poesia funebre *Aan myne uitbrandende kaerse* (Alla mia candela che si

¹⁰⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 4.4, p. 523.

spagne, 1719) sarebbero degni di Donne, se non fossero una poesia più pura, più intima, in una lingua metaforica nella quale i simbolisti olandesi del 1880 riconosceranno i loro stessi [765] ideali già realizzati. Ma occorre osservare che Asselijn fu condannato all'ostracismo e Dullaert fu dimenticato, mentre la nazione olandese considerò per due secoli come alta poesia le opere di Jacob Cats (1577-1660), moralista insopportabile e triviale. La sua opera è il breviario della gente meno poetica del mondo. In forma epigrammatica, e tuttavia senza alcun *esprit*, faceva ritorno lo spirito didattico della borghesia medievale. Il Barocco olandese è soltanto forma artistica, che è servita a sostituire un Rinascimento che non aveva raggiunto il pieno sviluppo a causa dell'intervento della Riforma; ed è (con l'eccezione di Bredero e Vondel) un mero classicismo barocco.

In ogni caso, il risultato fu una potente letteratura nazionale; nei paesi protestanti l'introduzione dello stile barocco è il proseguimento diretto del Rinascimento internazionale interrotto dalla Riforma. Si tratta di qualcosa di simile a una "controriforma protestante".

Nel medesimo senso, il modello dello svedese Göran (Georg) Stiernhielm (1598-1672), poeta barocco, è Ronsard. L'intento di creare un barocco nazionale ispira Gunno Eurelius Dahlstierna (1661-1709), marinista autentico, traduttore del *Pastor fido* in lingua svedese; il suo panegirico per la morte del re Carlo IX, *Kungaskald* (Il poeta (o lo scaldo) del re, 1697), con i lamenti delle quattro "classi" o "ordini" del regno davanti al feretro del monarca, è una grande "macchina" barocca, paragonabile alle impressionanti sculture, del genere di quelle del Bernini, che gli artisti italiani crearono a quell'epoca per le cappelle reali delle capitali nordiche. Ma nel canto guerresco *Göta Kämpawisa om Kåningen å heir Pädar* (Canzone eroica sul re e sullo zar Pietro, 1701), che celebra le vittorie di re Carlo XII sui russi, Dahlstierna ritorna ai toni rudi della poesia popolare [766] medievale. Per finire, i *Passíusálmar* (Salmi della Passione, 1659) dell'islandese Hallgrímur Pétursson (1614-1674), una delle opere più potenti del XVII secolo, espressione di profonde esperienze religiose in versi ermetici e straordinariamente artificiosi, sono considerati un'opera fondamentale del Barocco protestante; ma almeno una parte di quegli artifici è un ritorno alle forme complicate della poesia scaldica del Medioevo. In tutti i paesi protestanti il Barocco protestante, molto barocco, svolge le funzioni del Rinascimento, che in quei paesi non aveva avuto successo: sviluppa le lingue nazionali e prepara le letterature nazionali.

Il secolo XVII è l'epoca più nera della storia tedesca: la Guerra dei Trent'Anni, che ebbe come risultato la completa distruzione materiale del paese e, per molto tempo, la fine della sua civiltà. Il *Simplicissimus* di Grimmelshausen¹¹⁰ è il panorama perfetto, senza reticenze, dell'epoca, e la storiografia letteraria si è a lungo ostinata a dichiararlo l'unico documento degno di nota della letteratura tedesca del secolo. I poeti e gli scrittori tedeschi contemporanei di Grimmelshausen sono

¹¹⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 5.3, pp. 693 ss.

molto differenti: marinisti che traducono Tasso e Guarini, che cantano angustie mistiche e amori osceni, che scrivono tragedie artificiose alla maniera di Seneca e di Vondel, e tutto ciò in una lingua “gongorica”, altisonante, di modo che il XVII secolo è parso essere il secolo perduto della letteratura tedesca. La critica del XIX secolo ha misurato quell’epoca con i criteri letterari classicisti e al contempo popolari di Goethe e Schiller, cogliendo soltanto, nel Seicento tedesco, le artificiosità della piccola élite aristocratica della Slesia barocca, italianizzata e spagnoleggiante, insensibile alle sofferenze del popolo. Solo Grimmelshausen, portavoce del popolo, avrebbe salvato l’onore della letteratura tedesca del XVII secolo. Questa era l’opinione corrente fino a circa cinquant’anni fa.

Non poteva esserci nulla di meno esatto. Il realismo documentario è soltanto uno degli aspetti dell’opera di Grimmelshausen: nel suo romanzo picaresco prevalgono elementi dello stoicismo barocco e reminiscenze del cristianesimo gotico, e il “portavoce del popolo” non disdegnò di scrivere romanzi eroico-galanti con molta erudizione antiquaria come *Der Keusche Joseph* (Il casto Giuseppe, 1666) [767] e *Proximus und Lympida* (1672) alla maniera dei romanzieri barocchi Zesen, Buchholtz e Ziegler; e nemmeno questi, come pure Grimmelshausen, sono aristocratici. Tra i poeti tedeschi del XVII secolo c’è poca aristocrazia. Al massimo ci sono membri dell’alta burocrazia, fatti nobili in ricompensa dei loro buoni servizi; sono giudici, alti funzionari e pastori protestanti, vale a dire intellettuali borghesi. Conoscitori delle letterature straniere, e in particolare di quella italiana e di quella olandese, e contaminati sul piano letterario dal Barocco controriformista e gesuitico dei loro vicini più prossimi, i tedeschi cattolici, questi poeti adottano senza esitazioni lo stile marinista del Barocco internazionale; imbevuti di un forte sentimento patriottico, soffrivano il vergognoso ritardo della civiltà nella loro patria devastata, la grossolanità della lingua, la letteratura barbara, semimediievale, e desideravano porsi al livello raggiunto all’epoca dai paesi stranieri. Fino a che punto essi conseguirono tale obiettivo è un’altra questione; certo è che il Barocco protestante in Germania è uno dei più tipici: angustia mistica ed erotismo osceno, tragedie senechiane e naturalismo popolare; antitesi dialettiche ormai ben note, o che piuttosto divennero note a livello internazionale grazie al rinnovamento degli studi sulla letteratura barocca tedesca¹¹¹. Fenomeni importanti, come la fusione tra lo stile senechiano della tragedia con il “machiavellismo” leggendario furono dapprima scoperti in opere tedesche del XVII secolo; tutta la nuova interpretazione del Barocco è derivata da quegli studi. E tra i molti documenti di grande interesse storico sono state scoperte, inaspettatamente, opere di grandi poeti.

¹¹¹ S. FILIPPONI, *Il Marinismo nella letteratura tedesca*, Firenze, 1910; H. CYSARZ, *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924; W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928; H. CYSARZ, *Barocke Lyric*, 3 voll., Leipzig, 1937 (antologia con un’importante introduzione); A. SCHOENE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Muenchen, 1963.

Come conseguenza del fallimento parziale della Riforma luterana (metà della Germania fu recuperata dal cattolicesimo e l'altra metà fu divisa dal settarismo) la nuova lingua tedesca, quella di Lutero, non riuscì a conquistare l'intera nazione. Al contrario, ricominciò il processo di smembramento in dialetti regionali. Le persone colte preferivano scrivere in latino, e la lingua tedesca, abbandonata al gusto degli incolti, ridivenne grossolana e incapace [768] di espressione letteraria. La reazione contro questo stato di cose ebbe inizio con la fondazione delle "*Sprachgesellschaften*", le "società letterarie" con lo scopo di migliorare la lingua e promuovere buone traduzioni. Il programma di queste società includeva, in germe, il preziosismo marinista e l'imitazione del Barocco straniero. L'unica figura letteraria importante che emerse da tali ambizioni fu Martin Opitz von Boberfeld (1597-1639), traduttore di Seneca, poeta pastorale e religioso, autore di un libro teorico, il *Buch von der deutschen Poeterey* (Libro dell'arte poetica tedesca, 1624), nel quale insegnò ai poeti tedeschi i concetti e le regole della poetica aristotelica e i metri latini e italiani. Non essendo un grande poeta, Opitz fu una delle personalità mediocri che, con il concorso delle circostanze, fecero la storia. La sua pretesa fu di rendere classica la letteratura tedesca; ma scegliendo i suoi modelli nell'Olanda del suo tempo, la rese barocca, e questo non gli venne perdonato dai classicisti del XVIII secolo, che lo considerarono un pedante inetto. Ma il suo merito storico di fondatore della letteratura tedesca moderna risalta con evidenza sempre più forte.

Opitz era slesiano, come quasi tutti i poeti tedeschi importanti del XVII secolo, e tale circostanza è degna di nota. In Slesia, protestanti e cattolici vivevano insieme, e quei poeti, funzionari burocratici delle corti e delle città protestanti, giuristi di formazione latina, si aprirono con una certa facilità all'influenza dei vicini cattolici di formazione gesuita e barocca. Ma nella Slesia esisteva anche un folclore molto vivo (la regione è uno dei centri del *Lied*, la canzone popolare) e c'era un forte movimento mistico, forse conseguenza della presenza, tra gli slesiani, del sangue slavo. Queste sono le radici della letteratura barocca tedesca.

L'aspetto popolare è rappresentato da Paul Fleming (1609-1640), il primo poeta lirico notevole in lingua tedesca dopo il Medioevo. In forme "moderne", vale a dire del Barocco italiano, ma sempre conservando la semplicità e la sincerità della poesia popolare, Fleming diede espressione ad un'anima [769] ricca: ricca di amore e di patriottismo, di religiosità e di stoicismo. Morì giovane; ma soltanto l'imperfezione della lingua gli impedì di diventare un grande poeta, considerazione che si applica pure al vigoroso poeta erotico Caspar von Stieler (1632-1707). Ciò non vale già più (una generazione dopo) per Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1616-1679), il rappresentante più perfetto del marinismo tedesco, meno sincero di Fleming e tuttavia artista più grande. Il traduttore del *Pastor fido* è il più artificioso di tutti i poeti tedeschi, un virtuoso della sintassi complicata e delle metafore astruse, un ipocrita delle emozioni religiose, sincero soltanto quando è erotico,

rivestendo l'oscenità di ritmi irresistibilmente musicali. Ma qui si realizzava ciò che desiderava Opitz, e dopo la svalutazione del Barocco tedesco da parte dei classicisti la poesia tedesca ebbe bisogno di più di un secolo per raggiungere un'altra volta una simile cultura della forma.

Le due correnti si riuniscono in Andreas Gryphius (1616-1664) producendo un poeta autentico, e perfino un grande poeta. La storiografia letteraria del passato, [770] ostile al Barocco, criticò in Gryphius i concetti marinisti nella poesia religiosa, la deformazione del canto ecclesiastico luterano mediante lo stile artificiale alla moda; erano apprezzate solo le sue commedie, lo *Horribilicribrifax* (Il terribile crivellaio, 1663), satira plautina contro i pedanti, e la *Gelibte Dornrose* (L'amata rosaspina, 1660), commedia pastorale realista in dialetto slesiano, come fosse opera di un Hauptmann¹¹² del XVII secolo. Gryphius era realista quando si trattava di vedere, con occhi bene aperti, la miseria di questo mondo: le devastazioni e le sofferenze portate dalla crudelissima guerra gli fecero scrivere alcuni dei suoi sonetti più sentiti (*Thraenen des Vaterlands Anno 1636*, Le lacrime della Patria nell'anno 1636), confermandolo nella sua profonda malinconia, già prossima alla follia religiosa. L'immaginazione di Gryphius era popolata di cimiteri e di decomposizione, di demoni e di angeli annunciatori del giudizio finale; è chiaro come una tale mentalità apocalittica non potesse esprimersi con le parole e con i metri semplici della canzone popolare. In compenso, Gryphius è il più profondo, o per lo meno il più profondamente emozionato poeta religioso della lingua tedesca, poeta della vita di questo mondo, di visioni calderoniane della "vita come sogno perturbato dall'angoscia":

...und was sind unsre Thaten,

*Als ein mit herber Angst durchaus vermischter Traum?*¹¹³

La medesima angoscia di *La vida es sueño* domina la sua tragedia fantastica *Cardenio und Celinde* (1661), in passato considerata la migliore delle sue opere teatrali in quanto libera dai concetti politici che irritavano i critici "liberali" nelle altre tragedie. Come poteva infatti il poeta protestante difendere, nel *Carolus Stuardus* (Carlo Stuart, 1657; 1663), il re assolutista e cattolizzante decapitato dai puritani? Che senso aveva la rappresentazione degli orrori della corte imperiale di Bisanzio nel *Leo Armenius* (Leone l'Armeno, 1650)? Gryphius tradusse e imitò Vondel, e parte dei suoi innegabili difetti drammaturgici proviene dalla contraddizione tra la forma classicista del modello e il contenuto barocco del suo pensiero. Gryphius è un drammaturgo giacobiano, e non dei minori. Il suo vero modello, attraverso Vondel, è Seneca, e gli orrori accumulati nelle sue tragedie

¹¹² N. d. t. Gerhart Hauptmann (1862-1946), drammaturgo tedesco, cfr. cap. 8.3, p. 1996 ss.

¹¹³ N. d. t.: Andreas GRYPHIUS, *Sonette, Thränen in schwerer Kranckheit MDCLX*, vv. 13-14: «...e cosa sono i nostri atti / se non un sogno intriso di amara paura?».

sono la conseguenza del suo pensiero drammatico-politico che altro non è se non il “machiavellismo” leggendario, con i suoi tiranni, martiri e personaggi diabolici, caricature di un pessimismo politico e cosmico. Calmando la propria angustia con una volontà di [771] rassegnazione stoica, unendo alla drammaturgia seneciana la filosofia seneciana, Gryphius realizzò la sua tragedia migliore, il *Papinianus* (Papiniano, 1659), la tragedia del giureconsulto romano che muore come martire della resistenza al dispotismo. La grande emozione retorica in questo dramma si potrebbe spiegare con l’auto-drammatizzazione del poeta-giureconsulto che trasfigura la propria condizione. *Papinianus* non è del tutto indegno di un Massinger, o addirittura di un Webster. Tuttavia, nonostante i grandi elogi che la critica inglese moderna tributa al teatro di Gryphius, la sua autentica grandezza risiede nella poesia lirica.

Quasi una caricatura, e tuttavia ancora potente, della drammaturgia di Gryphius è la drammaturgia di Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), autore ossessionato da visioni sessuali e funebri e di un’erudizione enciclopedica; quanto meno la sua *Sophonisbe* (1680) è un’impressionante versione barocca del tema che era servito agli esperimenti rinascimentali del Trissino. La letteratura tedesca del XVII secolo sarebbe, allora, una delle espressioni più tipiche del Barocco. La sua rivalutazione si deve al nuovo entusiasmo per questo stile; ma il punto di partenza e il risultato non sono, fatalmente, identici. La mentalità barocca di questa letteratura è altrettanto indubbia quanto la sua espressione marinista. Il problema, tuttavia, risiede nella funzione storica del Barocco protestante. Cysarz ha messo in evidenza la base sociale della letteratura slesiana del XVII secolo nei circoli degli intellettuali borghesi, la pretesa di creare una lingua colta d’élite, lo zelo nel tradurre i modelli stranieri, la scelta di tali modelli nelle letterature neolatine e nella letteratura latinizzata dell’Olanda: tutti questi elementi sono caratteristici del Rinascimento. I paesi protestanti (la Germania e l’Olanda prima di tutti) non ebbero un vero Rinascimento, perché la Riforma ne interruppe l’evoluzione. Il Barocco protestante ebbe la funzione storica di sostituire il Rinascimento fallito, recuperando il tempo perduto. Ai critici del XIX secolo il fallimento di questo esperimento sembrava [772] potersi spiegare col carattere aristocratico di quella letteratura, che non aveva radici nel popolo e produceva soltanto artifici. In verità la cose stanno in maniera opposta. Quel “Rinascimento” ritardatario venne perturbato e deviato dall’intervento dei residui popolari ancora vivi dello spirito gotico e del cristianesimo protestante. Ma in tal modo si creò una sintesi precaria, che fornì ai letterati colti la possibilità di esprimersi ugualmente nella poesia individuale, lirica, e nella poesia collettiva del teatro.

Sarebbe questa la soluzione del problema della coesistenza di una drammaturgia barocca popolare e di una poesia lirica, barocca e aristocratica, indipendenti e separate, in Inghilterra. Al Barocco aristocratico e controriformista corrisponde, in Inghilterra, la *metaphysical poetry*; e conviene

notare che i “*cavalier poets*” monarchici, sostenitori degli Stuart, simpatizzavano per il cattolicesimo, che Donne era nato cattolico, che Herbert apparteneva all’ala cattolizzante dell’anglicanesimo, che Crashaw si convertì alla religione cattolica. Questo Barocco autentico non aveva una base popolare in Inghilterra, e perciò non trovò un’espressione teatrale, non ebbe dei drammaturghi. Neppure il cattolico Massinger parla la lingua dei *metaphysical poets*, perché il suo pubblico non lo avrebbe compreso. Ma alla sintesi precaria di elementi colti e popolari nel Barocco protestante tedesco-olandese corrisponde la sintesi più perfetta del teatro elisabettiano e giacobiano, come pure un’altra cosa: la poesia lirica classicista. Nelle letterature neolatine la poesia barocca è accompagnata da una reazione classicista, quella dei Chiabrera, Argensola e Malherbe. In Inghilterra la poesia classicista del XVII secolo è l’espressione degli intellettuali borghesi e protestanti, puritani di formazione latina come i poeti-burocrati della Slesia; ma gli inglesi disponevano di una lingua matura e colta: tra loro nacquero un Milton e un Marvell.

Queste conclusioni spiegano sufficientemente la separazione tra il teatro elisabettiano-giacobiano e la *metaphysical poetry*, come pure l’esistenza, accanto a quest’ultima, di una poesia classicista puritana. La spiegazione per analogia del caso tedesco non è fuori luogo: tra i due paesi esistono relazioni, se non letterarie, almeno filosofico-religiose, in grado di influire sull’evoluzione letteraria. La *metaphysical poetry* non è realmente metafisica nel senso moderno della parola: è retorica e religiosa, una mescolanza che si incontra anche in certe espressioni mistiche; e l’ambiente [773] mistico della *metaphysical poetry* fu creato grazie a influenze continentali.

La grande espressione della mistica barocca tedesca è Johannes Scheffler (1624-1667), detto generalmente “Angelus Silesius” [l’Angelo della Slesia], pseudonimo con il quale pubblicò il *Cherubinischer Wandersmann* (Il pellegrino cherubico, 1657; 1675). Un angelo lo è per davvero, un messaggero di altri mondi che il poeta incontrò nella profondità dell’anima umana. Nella stessa anima coesistono il cielo e l’inferno di Angelus Silesius: la nascita di Cristo, la Passione sul Golgota e il giudizio finale sono avvenimenti sempre presenti nel “foro interiore”, e la dottrina ortodossa della *imitatio Christi* si trasforma, nel gesuita slesiano, in perfetta identificazione, in unione mistica. La forma attraverso la quale Scheffler si esprime è l’epigramma; la sua poesia si inquadra nell’epigrammatica e nell’emblematica barocche, che Quarles già aveva adattato al pensiero religioso. Scheffler ama le inversioni e gli *enjambements*¹¹⁴ complicati, le metafore sorprendenti, i giochi di parole arguti, e tuttavia quest’arte intellettuale esprime emozioni profonde, realizza versi purtroppo intraducibili ma indimenticabili, come quelli che dicono che saremmo perduti per sempre se Cristo fosse nato soltanto a Betlemme e non anche in noi; e che soltanto la Croce ci salverà, quando non sia soltanto eretta sul Golgota ma anche in noi:

¹¹⁴ N. d. t.: L’*enjambement* (scavalcamento) è un artificio stilistico poetico per cui una frase inizia in un verso e procede nel successivo.

*Wird Christus tausendmahl in Bethlehem geboren,
Und nicht in dir, du bleibst doch Ewiglich verloren.*

*Das Kreuz zu Golgatha kann dich nicht von dem bösen,
Wo es nicht auch in dir wird auffgericht, erlösen*¹¹⁵.

Le fonti della mistica di Scheffler sono oggetto di controversie. Al di là dell'inclinazione mistica del popolo slesiano, per metà slavo, [774] al quale l'Angelus Silesius apparteneva, si tratta di sapere se egli divenne un mistico prima o dopo la sua conversione al cattolicesimo e il suo ingresso nella Compagnia di Gesù. Gli studiosi gesuiti sono favorevoli alla seconda ipotesi, e indicano quale maestro di Scheffler il mistico Maximilianus Sandaeus (Maximilian van der Sandt, 1578 – 1656). Altri ricordano lo slesiano Valentin Weigl (1533-1588), uno degli ultimi germogli del movimento settario dell'epoca della Riforma, osservando che dal gruppo weigliano emerse l'altro grande mistico slesiano, Jacob Böhme (1575-1624), il calzolaio di Görlitz che i pastori luterani perseguitarono crudelmente, il potente pensatore che pose l'origine del bene e del male nel cuore stesso della divinità, dell'«*Urgrund*»¹¹⁶. La dialettica religiosa di Böhme esercitò una profonda influenza sui romantici: Schelling, Novalis, Tieck e Adam Müller in Germania, Coleridge e Shelley in Inghilterra. In Germania Böhme fu una scoperta dei romantici; in Inghilterra esisteva una tradizione böhmiana molto più antica. Böhmiano era Blake, e prima di lui il settario William Law; e nel XVII secolo gli scritti di Böhme erano abbastanza diffusi tra gli inglesi. Newton fu un grande ammiratore di Böhme, del quale conobbe la mistica a Cambridge, dove Cudworth e Henry More, i cosiddetti «*Cambridge Platonists*»¹¹⁷, coltivavano un platonismo mistico. Milton non menziona il nome di Böhme, ma la sua influenza è evidente nella sua *Doctrina Christiana*. Pensieri, o piuttosto sentimenti böhmiani si incontrano nei *metaphysical poets* Vaughan e Traherne. La filosofia di Böhme fa parte dell'ambiente spirituale nel quale la *metaphysical poetry* fiorì.

Ma la mistica non è il centro del fenomeno complesso di quella poesia che oggi costituisce l'oggetto degli studi più assidui della critica [775] letteraria angloamericana¹¹⁸. I *metaphysical poets* sono, in

¹¹⁵ N. d. t.: Johannes SCHEFFLER (Angelus Silesius), *Cherubinischer Wandersmann*, Erstes Buch, n. 61: «Quand'anche Cristo fosse nato mille volte a Betlemme / e non in te, saresti perduto per l'eternità» e 62: «La croce sul Golgota non può liberarti dal male / quando essa non venga eretta anche in te».

¹¹⁶ N. d. t.: Fondamento originario, causa prima.

¹¹⁷ N. d. t.: Platonici di Cambridge, gruppo di filosofi e teologi dell'università di Cambridge le cui dottrine si collegavano al neoplatonismo.

¹¹⁸ E. DOWDEN, *Puritans and Anglicans. Studies in Literature*, London, 1900; B. WENDELL, *The Temper of the Seventeenth Century in English Literature*, Boston, 1904; H. C. WHITE, *The Metaphysical Poets*, New York, 1936; H. J. C. GRIERSON, *Cross-Currents in English Literature of the 17th Century*, London, 1949; Cl. BROOKS, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939; T. SPENCER e M. VAN DOREN, *Studies in Metaphysical Poetry*, New York, 1939;

generale, rappresentanti della “via di mezzo” anglicana, sono cattolizzanti: alcuni di loro si convertirono perfino al cattolicesimo romano; proprio per questo appartengono al più autentico Barocco. Ma sono inglesi. Un certo realismo empirista non è loro estraneo, e all'erudizione medievale, scolastica, uniscono le prime conoscenze della filosofia di Bacon, dell'astronomia di Copernico, della fisica di Galileo, della fisiologia di Harvey. Dottrine aristoteliche sull'anima e teoria della circolazione sanguigna si mescolano in maniera inquietante, producendo una nuova ambiguità oltre a quella religiosa della “via di mezzo” tra protestantesimo e cattolicesimo. E questo non è tutto. L'alterazione dei concetti morali del Rinascimento, già evidente in drammaturchi come Middleton e Ford, produce l'eroticismo violento e osceno dei *cavalier poets* come Carew, Suckling e Lovelace, ispira un naturalismo erotico al poeta sacro Donne ed è responsabile dell'evasionismo di Herbert e Vaughan. Ma questo evasionismo ha anche un'altra fonte: i *metaphysical poets* sono contemporanei di gravi crisi sociali, della guerra civile dei puritani contro la monarchia e della dittatura repubblicana di Cromwell. L'eroticismo dei *cavalier poets*, che si battono per la causa persa del re Carlo I, il vero e proprio entusiasmo di Donne e Thomas Browne per le cose funebri, l'ascetismo di Herbert, la mistica trascendente di Crashaw e Vaughan, il rifugiarsi di Walton nella pesca con la lenza fuori città sono tutte forme differenti di evasione, atteggiamenti ambigui che possono essere fonti di grande poesia.

[776] L'arma poetica con la quale i *metaphysical poets* dominano le difficoltà della loro condizione umana è l'intelligenza; il termine tecnico dell'epoca è “*wit*”. Mediante l'intelligenza ingegnosa ottengono la trasformazione delle visioni mistiche in metafore naturaliste tratte dal mondo sensibile e la ritrasformazione dei sentimenti erotici in allusioni metaforiche tratte dal mondo religioso. Da ciò il marinismo e il gongorismo delle loro espressioni che li rese così antipatici ai classicisti del XVIII secolo e così incomprensibili ai critici del XIX. Intorno al 1800, Hazlitt confessava di non conoscerli; e intorno al 1900 si trovano manuali di letteratura inglese nei quali il nome di Donne non compariva. Se tale antipatia ancora persiste in certi circoli accademici, l'espressione *metaphysical poets* ne è in parte responsabile. E' un'espressione equivoca: non si tratta di poeti filosofici che mettono in versi dottrine metafisiche. Dryden, che a quanto pare inventò l'espressione, voleva solo affermare che quei poeti offrivano analisi psicologiche del sentimento erotico; e la psicologia era considerata, allora, come parte della metafisica. In Samuel Johnson l'espressione è già peggiorativa: definisce *metaphysical* le metafore barocche, l'unione violenta di espressioni naturaliste e a volte scientifiche con sentimenti mistici o amorosi. Ai critici romantici e realisti del XIX secolo, abituati a una poesia sentimentale e ad affermazioni “serie”, quella poesia

T. S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in “Selected Essays”, 2.a ed., London, 1941; W. SYPHER, *The Metaphysicals and the Baroque*, in “Partisan Review”, Winter, 1944; C. V. WEDGWOOD, *Poets and Politics in Baroque England*, “Penguin New Writing”, 1944.

intellettualista era ancor più inaccessibile. La “*high seriousness*”¹¹⁹ di Matthew Arnold era incompatibile con l’ironia dei *metaphysical poets*, che erano consapevoli del fatto che i simboli della poesia esprimono stati d’animo e non verità assolute, e che perciò erano considerati “insinceri”. La mescolanza di stile colloquiale e di sottigliezza metaforica, di retorica ecclesiastica e di naturalismo osceno cominciò a essere chiarita soltanto attraverso l’analisi storica: come effetto della disillusione dell’epoca giacobina rispetto alle illusioni del Rinascimento, come reazione psicologica, sempre più sottile e memore delle distinzioni scolastiche dei poeti provenzali, contro lo spensierato realismo rinascimentale. L’analisi scientifica delle ragioni storiche, iniziata da Gosse, non fu sufficiente per comprendere la *metaphysical poetry*, condannata e dimenticata. Solo l’epoca successiva alla Prima Guerra Mondiale (epoca di disillusioni politiche e sociali, di movimenti mistici e della psicanalisi) si trovava in uno stato d’animo analogo, e per questo produsse una poesia simile; comprese il Barocco [777] e il Barocco inglese, riconoscendolo come una delle più grandi epoche della poesia inglese¹²⁰. Da allora il nome di Donne si trova scritto accanto a quello di Shakespeare, non come quello di un suo pari, e tuttavia a scapito della gloria di Milton. Ma presto comincia a delinearsi una reazione. In contrapposizione a T. S. Eliot si osserva che l’ammirazione per Donne e quella per Milton non sono incompatibili¹²¹: il classicista rappresenta un altro aspetto dell’idolatrato Barocco. E il nome di Marvell, *metaphysical poet* classicista, puritano e barocco, oggi oggetto di ammirazione unanime, serve come segnale di riconciliazione.

Grierson, organizzando la sua famosa antologia dei *metaphysical poets*, vi incluse naturalmente Marvell, ne escluse il classicista post-elisabettiano Herrick, mentre di Milton scelse soltanto due poesie barocche della giovinezza. Per quanto concerne gli inizi, la distinzione tra poeti rinascimentali e poeti barocchi non è molto facile, perché le metafore così tipiche dei *metaphysicals* si incontrano già nei poeti elisabettiani¹²²; l’evoluzione si compì senza soluzione di continuità. Esistono dei precursori, il più importante dei quali è William Drummond of Hawthornden (1585-1649). Questo poeta rinascimentale è l’unico del XVII secolo che dispone degli accordi sereni di Sidney e Spenser; un’ode come *Phoebus arise!* (Sorgi o Febo!), un madrigale come *Like the Idalian queen* (Come la regina di Idalio) e i sonetti religiosi sembrano scritti sotto il cielo italiano; la sua [778] famosa espressione «*uncreate beauty, all-creating love*»¹²³ è il credo di un neoplatonico che

¹¹⁹ N. d. t.: Elevata serietà.

¹²⁰ E. GOSSE, *The Jacobean Poets*, London, 1894; M. PRAZ, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, Firenze, 1925; G. WILLIAMSON, *The Donne Tradition. English Poetry from Donne to Cowley*, Cambridge, Mass., 1930; H. J. C. GRIERSON, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*, 4.a ed., Oxford, 1936; H. C. WHITE, *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*, New York, 1936; R. L. SHARP, *From Donne to Dryden*, Durham, N. C., 1955.

¹²¹ E. M. W. TILLYARD, *The Metaphysicals and Milton*, London, 1956.

¹²² R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948.

¹²³ N. d. t.: William DRUMMOND, *An Hymn of the Fairest Fair. An Hymn of the Nature, Attributes and Works of God*, v. 6: «Bellezza increata, amore che tutto crea».

aveva letto Leone Ebreo. Ma il cielo azzurro e oro del sonetto *Marvell of Incarnation* (Meraviglia dell'Incarnazione) ricorda le pompose decorazioni di Góngora, e il finale nichilista («*dissolve in nought*»¹²⁴) di una poesia su “*this life*” (questa vita) rivela un'altra condizione di spirito: nel suo castello, nella solitudine scozzese, il poeta sognava soltanto l'Italia; e quando si svegliò, nel bel mezzo della guerra civile, seppe solo rispondere come il suo San Giovanni Battista, «*The last and greatest Herald of Heaven's King*»¹²⁵: «*Repent!*»¹²⁶. Al di là di un linguaggio meravigliosamente chiaro, Drummond è un poeta fantastico, il primo di molti inglesi eccentrici che, come Swift e Landor, sembravano classicisti. Il primo a dominare pienamente il nuovo linguaggio poetico è Aurelian Townshend (ca. 1583 – ca. 1649), riscoperto soltanto ai nostri giorni, poeta erotico e ricco di spirito; almeno in una poesia, sulla quale T. S. Eliot ha richiamato l'attenzione, *A Dialogue betwixt Time and a Pilgrime* (Dialogo tra il Tempo e un pellegrino), le sue antitesi ingegnose si avvicinano alla profondità, ma sempre con quella grazia che distingue dalla metafisica tutta la *metaphysical poetry*. Questa grazia è l'appannaggio particolare dei *cavalier poets*, gaudenti dissoluti e bellicosi sostenitori degli Stuart contro i puritani; così essi ricordano la *Pléiade* francese, che conoscono. Sono poeti semirinascimentali, vale a dire di un “Rinascimento anglicano”, che è già una delle definizioni possibili del Barocco inglese.

I *cavalier poets* sono anche allegri aristocratici, abituati a vivere con il popolo: gli ultimi rappresentanti della “*Merry Old England*”, e certamente gli ultimi frequentatori assidui e appassionati dei teatri; nello stesso tempo possiedono una sottigliezza di spirito pari a quella dei *metaphysical poets*, e come questi si degnano, di quando in quando, di scrivere poesie “divine”, inni al Dio dell'altro amore e della Chiesa anglicana. Le vite dei *cavalier poets* sono paragonabili ai *double plots* del teatro elisabettiano e giacobiano; e questo paragone vuole rivelare, alla fine, l'analogia segreta tra il teatro e la poesia del Barocco inglese: al *double plot* del teatro corrisponde l'ambiguità della *metaphysical poetry*.

[779] Il primo dei *cavalier poets* e forse il più grande tra loro è Thomas Carew (1595-1640). Tutti ne conoscono i brani da antologia, come *Give me more Love, or more Disdain* (Datami più amore o più disprezzo), *Know Celia* (Sappi, Celia), *When thou, poore excommunicate* (Quando tu, povera scomunicata)¹²⁷, *Ask me no more where Jove bestows* (Non chiedermi più dove Giove nasconde); e grande è la tentazione di confonderlo con un anacreontico come Herrick. Ma invece di tradurre il *carpe diem* oraziano in un melodico *Gather ye rosebuds* (Raccogli i tuoi boccioli di rosa), scrisse *Persuasions to love* (Persuasioni all'amore). Carew non è un anacreontico, bensì un erotico brutale,

¹²⁴ N. d. t.: William DRUMMOND, Madrigale *This life, which seems so fair*, v. 12: «si dissolve nel nulla».

¹²⁵ N. d. t.: William DRUMMOND, *For the Baptiste*, v. 1: «L'ultimo e il più grande araldo del Re dei Cieli»;

¹²⁶ N. d. t.: William DRUMMOND, *The Flowers of Sion*, v. 10: «Pentitevi!».

¹²⁷ N. d. t.: Thomas CAREW, sonetto *To my inconstant Mistris* (Alla mia amante incostante), v. 1.

un «*rude male*»¹²⁸. In un poema come *A Rapture* (Un'estasi), una serie di proposte delle più audaci dirette alla sua Celia, Carew riesce a trasformare in poesia (in "poesia pura") una scena nello stile di D. H. Lawrence. Soltanto, Crew non idolatrava il sesso: era consapevole dell'ambiguità dei suoi atteggiamenti, tra erotismo e difesa della Chiesa e del re. Nell'elegia rivolta a Sandys, il traduttore dei salmi, confessa o promette che

*My unwashed Muse pollutes not things divine...*¹²⁹

e nell'elegia profondamente sentita sulla morte del più grande dei *metaphysical poets*, Donne è per lui soltanto il re della «*universall Monarchy of wit*»¹³⁰. La musa di Carew è "sudicia", ma non è mai ordinaria. Carew è un grande artista; nessun altro *cavalier* ha trovato espressioni così "donniane" come «*the golden atoms of the day*»¹³¹ e «*the warm firm Apple, tipp'd with corall berry*»¹³²; ma seppe anche presentarsi come un "penitente che ascolta la liturgia sacra senza assistere al sacrificio solenne" e parlare, con evidente sincerità, del «*dry leavelesse Trunk Golgotha*»¹³³. I *cavalier poets* erano così.

Sir John Suckling (1609-1641), altro autore di brani da antologia come *Out upon it*¹³⁴ e *Why so pale and wan, fond lover* (Perché sei così pallido e smorto, sciocco amante?), non dispone dell'arte verbale di [780] Carew. In compenso, scrisse un vero e proprio trattato di apologetica religiosa contro gli eretici, accanto ad alcuni versi dei più osceni (e ad alcuni dei più umoristici) della lingua inglese; era un valente ufficiale, e vedendo fallire le sue iniziative in favore dell'assolutismo monarchico, finì col suicidarsi.

Il più famoso dei *cavalier poets* è Richard Lovelace (1617-1657). La sua vita dissoluta divenne così famosa, che ancora nel XVIII secolo Samuel Richardson si ricordò di Lovelace per dare un nome caratterizzante al personaggio del seduttore nel suo romanzo *Clarissa* [Harlowe]. Ma non tutti i dongiovanni sapevano comporre versi come i suoi, ammirevoli pezzi da antologia come *To Lucasta Going beyond the Seas* (A Lucasta, nel partire oltremare), *To Althaea from Prison* (Ad Althaea, dalla prigione) e *To Lucasta Going to the Wars* (A Lucasta, nel partire per la guerra), che rendono immortale la bellezza effimera di quelle dame. Lovelace conquistò il favore degli antologisti con

¹²⁸ N. d. t.: Thomas CAREW, *A New Years Gift. To the Queen*, v. 15: «rude maschio».

¹²⁹ N. d. t.: Thomas CAREW, *To My Worthy Friend Master George Sands, on His Translation of the Psalms*, v. 3: «La mia sudicia Musa non contamina le cose divine».

¹³⁰ N. d. t.: Thomas CAREW, *An Elegy upon the Death of the Dean of Paul's, Dr. John Donne*, v. 96: «monarchia universale dell'ingegno».

¹³¹ N. d. t.: Thomas CAREW, *A Song: Ask me no more where Jove bestows*, v. 6: «i dorati atomi del giorno».

¹³² N. d. t.: Thomas CAREW, *A Rapture*, v. 65: «la calda e soda mela sormontata da una bacca corallina».

¹³³ N. d. t.: Thomas CAREW, *To My Worthy Friend Master George Sands*, v. 34: «Il tronco secco e privo di foglie sul Golgota».

¹³⁴ N. d. t.: Espressione di rifiuto traducibile come "Al diavolo", primo verso del poema noto anche come *The Constant Lover* (L'amante costante).

maggior facilità di Carew e Suckling, perché il suo erotismo è più delicato, più vicino a Herrick e alla tradizione romantica di Spenser. Un Lovelace più grande si incontra in altri poemi “metafisici”, complicati e ingegnosi, come *The Grasshopper* (La cavalletta); e il franco cinismo del seduttore è riscattato dalla confessione del coraggioso ufficiale:

*I could not love thee, Dear, so much,
Lov'd I not Honour more*¹³⁵.

Lovelace incarnava un tipo simpatico, ma già condannato.

L'ultimo dei *cavaliers* è già differente: si tratta di Edmund Waller (1606-1687), autore di poesie conosciutissime come *That which her slender waist confined* (Ciò che racchiudeva la sua vita sottile) e *Go, lovely Rose* (Vai, graziosa rosa). Waller fu, dal punto di vista politico, meno *cavalier* degli altri: cospirò contro il parlamento, si salvò in maniera poco [781] degna, servì Cromwell e poi re Carlo II; era consapevole dei motivi per cui divenne, nel parlamento della Restaurazione, l'apostolo della tolleranza politica e religiosa. Le ambiguità intrinseche alla *cavalier poetry* diventano, in Waller, atteggiamenti opportunistici. Il poeta ingegnoso finì per diventare un oratore parlamentare e un conversatore arguto nel suo club, e questa trasformazione è più importante, perché più sintomatica, della sua poesia: Waller, l'ultimo *cavalier*, è il primo *gentleman*.

Il precursore (o il “*cavalier*”) della *metaphysical poetry* religiosa è il gesuita Robert Southwell (1561-1595), che morì martire per la propria fede. Dotato di un'enorme passione religiosa, quasi erotica, rivolta in particolare al Cristo bambino, Southwell è il poeta del Natale, e *The Burning Babe* (Il bambino ardente) è la più famosa delle sue poesie; una passione religiosa che pretende di esprimersi nelle forme un po' pallide e un po' preziose del Rinascimento italiano. *Saint Peter's Complaint* (Il lamento di San Pietro) è più vicino al modello di Tansillo che a quello di Malherbe, ma anche così il linguaggio prebarocco dell'italiano perde, nella bocca di Southwell, la propria compostezza, trasformandosi in espressione balbettante dell'ineffabile e recuperando l'equilibrio linguistico soltanto per mezzo di antitesi violente come la “*humble pomp*”¹³⁶ del Cristo bambino. Solo (o quasi solo) la perfetta sincerità distingue questa poesia dell'ambiguità dagli stati d'animo antitetici di Donne.

Per introdurci alla poesia di Donne e alle complicazioni psicologiche che la produssero non c'è modo migliore che leggere brani ben selezionati dell'*Anatomy of Melancholy* (Anatomia della malinconia, 1621) del suo contemporaneo Robert Burton (1577-1640). [782] Soltanto brani però,

¹³⁵ N. d. t.: Richard LOVELACE, *To Lucasta, Going to the Wars*, vv. 11-12: «Non potrei amarti, Cara, così tanto / Se non amassi di più l'Onore».

¹³⁶ N. d. t.: Robert SOUTHWELL, *New Prince, New Pomp*, v. 27, «umile pompa».

perché l'opera intera sarebbe indigeribile. Si tratta, alla maniera di certe compilazioni medievali, di un'immensa raccolta di riflessioni, meditazioni, citazioni e aneddoti frutto delle letture che accompagnarono una vita di studioso e di umanista; tutto ciò unificato e trasfigurato dalle stravaganze di uno spirito eccentrico, molto inglese, tra malinconia e umorismo. L'*Anatomy of Melancholy* è [era] uno dei libri prediletti di Charlie Chaplin. Ma non sarebbe opportuno esagerare l'"attualità" dell'opera. L'umorismo di Burton è di una specie antiquata, un umorismo fatto di giochi di parole e di buffonerie, e la parola "malinconia" ha per lui un senso differente da quello che ha per noi. E' uno dei "quattro temperamenti" della psicologia rinascimentale, così come appare negli eroi "malinconici" del teatro elisabettiano; significa, in parte, quell'incoerenza per la quale si distingue il malinconico Amleto; e questo umorismo malinconico rende vasto, incoerente e strano il libro di Robert Burton. Questo «*phantastic, great old man*»¹³⁷, come lo definiva, due secoli dopo il suo grato discepolo Lamb, era vicario di un villaggio, e come molti della sua professione occupava le ore d'ozio con studi di medicina, cercando da autodidatta trattamenti e rimedi per le malattie e i dolori immaginari di quel grande ipocondriaco che era. Le sue conoscenze scientifiche erano vastissime, ma non erano all'altezza dei suoi tempi. Burton era molto superstizioso, e i capitoli più deliziosi dell'*Anatomy of Melancholy* trattano delle influenze benefiche o perniciose dei "*black spirits*" e dei "*white spirits*"¹³⁸, confondendo, nella maniera più piacevole, i satiri e le ninfe della mitologia greca con gli spettri, i giganti, i nani e le fate della superstizione popolare inglese. E Burton spiega tali confusioni con l'aria grave di un pensatore, invocando argomenti della scolastica medievale. Non ignora le scoperte della scienza, ma se ne serve in una maniera per così dire soltanto stilistica: se Copernico ha ragione e il sole si trova al centro dell'universo allora, conclude Burton, la terra è una specie di luna, ed è chiaro il perché tutti noi siamo dei lunatici. Il gioco di parole pretende di essere preso sul serio. Burton spiega la malinconia della gente come follia causata dall'amore e dal fegato e fornisce ricette che mescolano purganti e preghiere e che, stando a quanto egli stesso confessa, non producono un gran risultato. Il mondo rimane matto, e la malinconia di Robert Burton non va al di là di una particolare varietà di follia, che è difficile, tuttavia, distinguere dalla saggezza.

[783] Tra le poesie di John Donne (1572-1631) ne esistono tre che, per la somiglianza dei titoli, inducono a confonderle. La prima è *The First Anniversary* (Il primo anniversario), nota anche come *The Anatomy of the World* (Anatomia del mondo 1611), una di quelle numerose poesie erotiche che sono, per l'originalità assoluta dei concetti, la parte più caratteristica della sua opera, come *The Good-morrow* (Il buongiorno), *The Sunne Rising* (Il sorgere del sole), *Aire and Angels* (Aria e angeli), *The Dreame* (Il sogno), *A Valediction: of weeping* (Commiato: del piangere), *A*

¹³⁷ N. d. t.: «Fantastico, grande vecchio».

¹³⁸ N. d. t.: Spiriti neri, spiriti bianchi.

Valediction: forbidding mourning (Commiato: divieto di dolersi) e *The Message* (Il messaggio). La seconda poesia, *The Second Anniversary* (Il secondo anniversario), anche nota come *Of the Progresse of the Soule* (Sul cammino dell'anima, 1612) appartiene alla serie delle poesie elegiache come *The Funeral* (Il funerale) e *The Relic* (La reliquia), nelle quali il pensiero della morte serve ad affermare con maggiore energia l'importanza dell'unione fisica dei sessi. La terza poesia, infine, *The Progresse of the Soule* (Il cammino dell'anima, 1601)¹³⁹, è, malgrado il titolo quasi identico [a quello della seconda] un'opera molto differente, e cioè un lungo poema filosofico sulla teoria pitagorica della metempsicosi. Queste tre opere, prese assieme, danno un'idea della multiformità del pensiero poetico di [784] Donne, ma non delle sue contraddizioni. In età giovanile Donne scrisse i *Paradoxes and Problems* (Paradossi e problemi), che ricordano un po' Robert Burton: una difesa del riso come suprema saggezza, dell'infedeltà erotica come supremo incanto della donna, e perfino una difesa del suicidio. Lo stesso "advocatus diaboli"¹⁴⁰ scrisse poi gli *Essays in Divinity* (Saggi di teologia, 1614) per dar prova della propria ortodossia anglicana. Ne aveva bisogno, poichè era nato cattolico, e anche dopo la sua conversione continuava a dare risalto agli elementi cattolici all'interno della "via di mezzo" anglicana: nei sermoni torna con insistenza alla dottrina del *corpus Christi mysticum*¹⁴¹, e *The Crosse* (La Croce) e *A Litanie* (Litania) sono poesie che, se fossero state scritte in latino, avrebbero potuto far parte della liturgia romana. Ma Donne non esibì la propria ortodossia anglicana per difendersi dalle persecuzioni, bensì per abilitarsi all'ordinazione come sacerdotessa della Chiesa ufficiale d'Inghilterra, dato che il suo passato non si armonizzava bene con il sacerdozio. Quand'era giovane aveva rapito una ragazza di sedici anni sposandola contro la volontà del padre; segretario di grandi signori, si era servito delle sue vaste conoscenze di diritto civile per intervenire nello scandaloso processo di divorzio della contessa di Oxford, allo stesso modo in cui abusava costantemente del suo virtuosismo poetico per adulazioni della più grande insincerità; e John Donne terminerà la propria vita come decano della chiesa di St. Paul a Londra, come asceta severo e come maggiore oratore sacro del suo tempo, venerato dai parrocchiani e morto in odore di santità.

La critica biografico-psicologica che dominava nel XIX secolo spiegando le opere letterarie con le circostanze della vita, non poteva arrivare a comprendere la poesia di Donne. "Menzogna poetica di un virtuoso delle parole": questo sarebbe stato il giudizio; e le difficoltà della sintassi, il linguaggio ermetico, il verso duro e arbitrario di Donne sarebbero stati interpretati (e lo furono) come conseguenza poetica del suo dubbio atteggiamento umano. La critica moderna elogia ciò che in precedenza veniva censurato: considera Donne il maggior poeta barocco, accanto al suo

¹³⁹ N. d. t.: Anche noto come *Metempsychosis* o *Infinitati Sacrum*.

¹⁴⁰ N. d. t.: Avvocato del diavolo, qui nel senso di colui che difende tesi immorali.

¹⁴¹ N. d. t.: "Corpo mistico di Cristo", dottrina che afferma l'unione di tutti i cristiani in Cristo come in un solo corpo.

contemporaneo Góngora. Nell'ambiguità la critica di Richards e di Empson ha riconosciuto la fonte della più grande poesia, e Donne è ambiguo in tutte le sfaccettature della sua opera. Fu capace delle espressioni più graziose dell'amore leggero («*Stay, o sweet, and do not rise!*»¹⁴²), come un poeta del *flirt*; fu capace di espressioni d'amore platonico (*The Canonization*, La canonizzazione) e d'amore appassionato (*Exstasie*, L'estasi), e arrivò a veri deliri dei sensi, come nei versi di *To his Mistris Going to Bed* (Alla sua donna andando a letto):

[785] *Licence my roving hands, and let them go,
Before behind, between, above, below*¹⁴³.

Nessun poeta inglese (e pochi nelle altre lingue) ha celebrato tanto il corpo femminile («*her body thought*»¹⁴⁴), e sempre con le espressioni più dirette, perfino oscene, e a volte ciniche. La poesia erotica di Donne è la più originale del mondo, e in questo sta il suo ruolo nella storia della poesia inglese: fu lui a porre fine al petrarchismo del Rinascimento, che sostituì con una mistura di neoplatonismo esaltato e di naturalismo sessuale, rappresentando così una nuova definizione del Barocco. Le espressioni convenzionali non si prestavano a questa poesia nuova. Donne è un rivoluzionario: sostituì le consuete allusioni mitologiche con “concetti” originali, le comparazioni classiche con metafore inedite, trovate in tutti gli ambiti della sua erudizione enciclopedica, i sentimenti affettuosi con arguti giochi di parole, lo stile armonioso con contrasti veementi, la cadenza musicale con ritmi aspri che l'orecchio di Samuel Johnson aborrisce. Perché la tradizione poetica che Donne volle distruggere è quella di Spenser, Sidney e Shakespeare, e sarà quella di Milton, Pope, Wordsworth, Shelley, Keats e Tennyson. Solo Robert Browning rivela, a volte, la qualità drammatica del linguaggio di Donne, e solo la poesia inglese moderna (T. S. Eliot, Auden) ne segue i procedimenti poetici. Donne può essere compreso soltanto come poeta barocco, facendo astrazione da tutti i canoni classici. I naturalismi di Donne (ciò che Eliot chiama “stile colloquiale”) sono espressioni delle sue esperienze ambigue; la sua poesia non è frutto di sentimenti romantici, ma di un'intelligenza vivissima che trasforma tutto in immagini; e queste immagini sono le più sorprendenti, perché Donne è un uomo di transizione tra due epoche, imbevuto di scolastica e di erudizione medievali e fortemente impregnato di concetti della nuova geografia, astronomia e fisica. A questa ambiguità filosofica corrisponde l'ambiguità religiosa tra cattolicesimo e protestantesimo: la poesia di Donne incarna il paradosso della “via di mezzo” anglicana. Da ciò la mescolanza di

¹⁴² N. d. t.: «Rimani qui, dolcezza, e non alzarti!».

¹⁴³ N. d. t.: John DONNE, *To his Mistris Going to Bed*, VV. 25-26: «Dau licenza alle mie mani errabonde, e lascia che vadano / dietro, davanti, in mezzo, sopra, sotto» (trad. it. Mondadori 2003).

¹⁴⁴ N. d. t.: John DONNE, *Of the Progress of the Soul, The Second Anniversary*, v. 246: «pensato il suo corpo»

immagini sacre e profane, la *metaphysical poetry* che spaventò Johnson; da ciò il realismo audace della sua mistica («*Good is as visible as Green*»¹⁴⁵); da ciò le sue incursioni nella speculazione pitagorica in *The Progress of the Soul*, e da ciò lo scetticismo amaro di Donne, rovescio della sua ossessione della morte.

[786] La poesia religiosa di Donne non poteva essere compresa in un'epoca di indifferentismo religioso come il XVIII secolo, nè in un'epoca di liberalismo come in secolo XIX. Appartiene alla corrente anglo-cattolica che prevalse nella Chiesa anglicana fino alla rivoluzione dei puritani; Donne è un poeta giacobiano-carolino, contemporaneo dei vescovi Andrewes e Laud. *A Hymn to God the Father* (Inno a Dio Padre), *A Hymn to Christ at the Authors last going into Germany* (Inno a Cristo per la partenza dell'autore per la Germania), *Goodfriday 1613, Riding Westward* (Venerd' Santo 1613, viaggiando verso Occidente) e *A Litanie* (Litania) sono poesie liturgiche. Con tutto ciò, Donne parla, il più delle volte, in prima persona. Appartiene a una Chiesa che ancora coltiva la liturgia, e questo gli fornisce forme poetiche; ma ciò che lo preoccupa è la salvezza della propria persona, la stessa che si occupa dei piaceri della propria carne; è un vero egoismo religioso, e ancora una volta si tratta soltanto della carne, la carne sottomessa alla morte e alla decomposizione. Gli *Holy Sonnets* (Sonetti sacri) esprimono soltanto una paura,

*Thou hast made me, And shall thy Work decay?*¹⁴⁶

e soltanto una speranza:

*And death shall be no more; Death, thou shalt die*¹⁴⁷.

Donne è pieno di angosce funebri come Michelangelo e pieno di speranze di immortalità e di timori dello scettico come Unamuno.

Si sostiene che Donne fu il maggior oratore sacro del suo tempo, e i suoi sermoni continuano ad impressionare il lettore moderno. La prosa di Donne è artificiosa quanto la sua poesia, e compie lo stesso miracolo di una grande intelligenza che parla direttamente al cuore, parlando sempre della stessa cosa: la morte. L'eloquenza di Donne è inesauribile quando si tratta della morte: «*God is the*

¹⁴⁵ N. d. t.: John DONNE, *Community*, v. 14: «Il bene è visibile quanto il colore verde»; correggiamo qui la citazione originale di Carpeaux che al posto di "Good" (il bene) riporta "God" (Dio).

¹⁴⁶ N. d. t.: John DONNE, *Holy Sonnets*, I, v. 1: «Tu mi hai crato, e dovrà l'opera Tua perire?» (trad. it. Mondadori, 2003).

¹⁴⁷ N. d. t.: John DONNE, *Holy Sonnets*, X, v. 14: «E morte più non sarà; Morte, tu morrai» (trad. it. Mondadori, 2003).

*Lord of Hosts, and he can proceed by martial law: he can hang thee upon the next tree*¹⁴⁸; «*Enter into thy grave, thy metaphoricall, thy quotidian grave, thy bed*»¹⁴⁹; «*This death after buriall, this dissolution after dissolution, this death of corruption and putrefaction, of vermiculation and incineration*»¹⁵⁰. Grierson ha osservato giustamente che l'avvertimento funebre è il luogo comune più frequente nell'oratoria sacra da quasi duemila anni; nei sermoni di Donne quello stesso luogo comune è nuovo e potente come una fuga per organo di Bach, perché le immagini retoriche di questa eloquenza sorgono dalle profondità di un'anima angosciata. La morte fu la maggiore preoccupazione di questo grande [787] egoista e, allo stesso tempo, la sua grande speranza di riunirsi agli altri in una grande comunità, più grande di quella dei vivi, nella quale sarebbero spariti i tormenti della carne e della solitudine umana: «*No man is an Island, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine [...] any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee*»¹⁵¹.

I sermoni di Donne, nei quali il poeta per pochi si rivolgeva alla comunità dei fedeli, rivestono nella sua opera il ruolo delle *Soledades* nell'opera di Góngora: "storia sacra" al posto di "storia ideale"; ma il movente è lo stesso: trovare un fondamento permanente a una civiltà d'élite, orgogliosa e angustata. La nostra epoca, collegata al XVII secolo da affinità di mentalità e analogie nella situazione sociale, sarebbe forse in grado di comprendere quei due grandi poeti meglio dei loro stessi contemporanei. E' noto che quelle parole sacre del poeta inglese, dimenticato per tre secoli, servirono da epigrafe a un romanzo moderno che ha emozionato il mondo intero¹⁵². Donne è oggi il poeta più celebre della letteratura inglese. E tuttavia quelle somiglianze scompariranno, e la moda di Donne passerà, anche per un altro motivo: Donne è inimitabile. La sua grandezza tutta personale guasterebbe la poesia inglese: i "donniani" moderni già dimenticano, a volte, che l'immagine per Donne non era il fine, bensì il mezzo di espressione del suo spirito *sui generis*. Già si comincia con l'"*out-Donne the Donne*"¹⁵³. E' necessario porre fine a certe esagerazioni. Donne non è un poeta

¹⁴⁸ N. d. t.: John DONNE, *Sermons, God's Judgements* (Il Giudizio di Dio), «Dio è il Signore degli Eserciti, e può applicare la legge marziale: può impiccarti all'albero più vicino».

¹⁴⁹ N. d. t.: John DONNE, *Sermons, Sleep* (Sonno): «Entra nella tua tomba, quella metaforica, quella quotidiana: il tuo letto».

¹⁵⁰ N. d. t.: John DONNE, *Sermons, Donne's Last Sermon* (L'ultimo sermone di Donne): «Questa morte dopo la sepoltura, questa dissoluzione dopo la dissoluzione, questa morte di corruzione e putrefazione, di vermi e di incinerazione».

¹⁵¹ John DONNE, *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624), *17th Meditation* (raccolta di meditazioni il cui titolo è stato tradotto in italiano come "Devozioni per occasioni d'emergenza"); «Nessun uomo è un'isola, completo in se stesso; ciascun uomo è un pezzo del continente, una parte della terraferma [...] la morte di ogni uomo mi sminuisce, perchè faccio parte dell'umanità; e perciò non chiedere mai per chi suona la campana: essa suona per te».

¹⁵² N. d. t.: Il riferimento è a *Per chi suona la campana* di Ernest Hemingway.

¹⁵³ N. d. t.: Gioco di parole traducibile come "superare Donne".

universale né un poeta-grand'uomo; non è uno Shakespeare o un Milton. Non è il più grande poeta inglese. Ma è il poeta inglese più originale e più straordinario. E questa è una gran cosa.

Lo stesso XVII secolo non ruota interamente attorno a Donne. Egli pare il creatore della *metaphysical poetry*, ma i *metaphysical poets* sono personalità indipendenti, così come i prosatori (Burton, Jeremy Taylor, Thomas Browne) che scrivono *metaphysical prose*. I temi sono, in gran parte, gli stessi; è lo stesso spirito che li informa; ma le realizzazioni sono personali quanto quelle del maestro.

[788] Thomas Browne (1605-1682) è, quanto allo stile, un Donne laico. Medico e scienziato, compiva escursioni attraverso i campi per raccogliere farfalle e piante e per studiare le vestigia della popolazione preistorica delle isole britanniche, i suoi cimiteri, le ceramiche, le urne e le ossa. Conversando e discutendo con i contadini, vuole convincerli dell'assurdità delle loro superstizioni popolari, ma in compenso ne trasmette loro altre, le superstizioni scientifiche del suo tempo. Browne si intende di zoologia e mineralogia, di astronomia e storia. Non crede che il pellicano sacrifichi il proprio sangue per i figli, né che il cristallo di rocca sia acqua condensata, che la luna sia una faccia umana o che i druidi fossero dei maghi. Ma crede nell'esistenza del liocorno, nella possibilità di trasformare il piombo in oro, nelle congiunzioni degli astri e nelle streghe. Questi sono gli argomenti della sua *Pseudodoxia Epidemica* (1646)¹⁵⁴. Browne scrisse un libro, *The Garden of Cyrus* (Il giardino di Ciro, 1658), sulle qualità naturali e mistiche del pentagramma¹⁵⁵ che egli aveva individuato, con ossessione maniacale, nelle costellazioni, nella formazione delle montagne e nella geografia sotterranea dell'inferno. E' cristiano, figlio della Chiesa anglicana, di cui pratica i riti e difende i dogmi; ma l'autore della *Religio medici* (La religione di un medico, 1642) è, al contempo, un libero pensatore *sui generis* e quasi contro la propria volontà, perché trova cose buone in tutte le religioni, nel cattolicesimo come nelle sette, e perfino tra gli ebrei e i musulmani, di modo che una super-religione tollerante sarebbe il suo ideale di medico e scienziato barocco, al quale tutte le cose razionali si presentano come oggetto di meditazione religiosa. A Norfolk i lavoratori di campagna scoprono urne funerarie preistoriche o romane: Browne le esamina nel modo più razionale, studia il processo di incinerazione [789] dei cadaveri, e subito gli vengono alla mente tutti i modi conosciuti nel corso della storia per sotterrare o bruciare i morti, tutti i metodi usati per eternare la memoria di coloro che se ne sono andati per sempre; l'inutilità di questi sforzi angustia la sua anima, ed egli scrive infine in sermone laico dal titolo *Hydriotaphia, Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* (Hydriotaphia, la sepoltura nelle urne, ovvero discorso sulle urne sepolcrali recentemente ritrovate nel Norfolk, 1658), più retorico e più

¹⁵⁴ N. d. t.: Titolo che si potrebbe tradurre come: Le false opinioni diffuse tra il popolo.

¹⁵⁵ N. d. t.: Il "quincunx", disegno composto da cinque punti disposti come una X (o i cinque punti di un dado) e ripetibile all'infinito.

emozionante dei sermoni funebri dello stesso Donne: «*In vain do individuals hope for immortality, or any patent from oblivion, in preservations below the Moon. [...] Pyramides, arches, obelisks, were but the irregularities of vain glory, and wilde enormities of ancient magnanimity [...] The greater part must be content to be as though they had not been, to be found in the Register of God, not in the Record of Man*»¹⁵⁶. Ma nessuna cosa può dare un'idea della magnificenza musicale di questi periodi, la «*sensible fit of that harmony which intellectually sounds in the ears of God*»¹⁵⁷, come la musica delle sfere, nella quale il medico sir Thomas Browne credeva. “*Intellectually*” (in modo intellettuale) è una buona definizione del suo stile, modellato in maniera artificiosa, in armonia con i modelli latini. Né conviene accentuare troppo la solennità di questo stile; Saintsbury ha colto nel segno osservando la frequenza dei giochi di parole umoristici e le ingegnose allusioni. Il capitolo V della *Hydriotaphia* è, in prosa, la più grande ode in lingua inglese; ma all'interno dei periodi che paiono maestose fughe bachiane non manca l'umorismo sottile: «*What song the Syrens sang... though puzling questions...*»¹⁵⁸. Browne è un *metaphysical poet* in prosa. Ma il suo latinismo è un'altra delle sue superstizioni. I romani, perfino quelli i cui corpi vennero inceneriti a Norfolk, non avevano la minima idea del mondo notturno di Browne, nemico della «*Diuturnity is a dream and folly of expectation*»¹⁵⁹. Questo medico è una meraviglia del Barocco: contro tutte le sue previsioni fu reso immortale come il prosatore più impressionante del secolo. Il suo monumento non è del tipo delle “piramidi, archi e obelischi”, ma è un piccolo libro, uno dei più grandi della letteratura inglese.

L'enorme tensione che costituisce il nerbo della poesia e della prosa di Donne non poteva essere mantenuta indefinitamente. I suoi successori dovettero attenuare la veemenza delle sue espressioni e cercare delle isole di pace nel tumulto della guerra civile, soprattutto quando costoro erano sacerdoti e vescovi della Chiesa anglicana, la Chiesa della “via di mezzo”, della conciliazione e della pacificazione. Tale [790] è Jeremy Taylor (1613-1667), in maggiore oratore sacro dopo Donne. Anche nei suoi sermoni compaiono «*dissolution and eternal ashes*»¹⁶⁰; ma ciò che Taylor raccomanda ai fedeli è «*prayer is the peace of our spirit, the stillness of our thoughts, the evenness*

¹⁵⁶ N. d. t.: Citazioni da Thomas BROWNE, *Hydriotaphia*, cap. V: «In vano gli individui sperano nell'immortalità, o in qualche privilegio che li sottragga all'oblio, o nella conservazione in questo mondo sublunare. [...] Piramidi, archi e obelischi non furono che le eccezioni della vanagloria, folli esagerazioni di un'antica magnanimità. [...] La maggior parte [dei mortali] deve accontentarsi di essere come se non fosse mai esistita, e di ritrovarsi nei registri di Dio e non nelle cronache degli uomini».

¹⁵⁷ N. d. t.: Thomas BROWNE, *Religio Medici*, Parte II, sez. 9: «corrispondenza sensibile di quell'armonia che in modo intellettuale risuona nelle orecchie di Dio».

¹⁵⁸ N. d. t.: Thomas BROWNE, *Hydriotaphia*, cap. V: «Quale canto intonassero le sirene [...] per quanto sia una domanda sconcertante...».

¹⁵⁹ N. d. t.: Thomas BROWNE, *Hydriotaphia*, cap. V: «Una lunga vita è un sogno, una speranza folle».

¹⁶⁰ N. d. t.: Jeremy TAYLOR, *A Course of Sermons, Sermon I, Advent Sunday*: «dissoluzione e ceneri eterne».

*of recollection, the seat of meditation, the rest of our cares, and the calm of our tempest»*¹⁶¹. E allora il sole, dall'esterno, invade la chiesa, le finestre si aprono e sul pulpito compaiono le immagini del paesaggio inglese, le stagioni dell'anno con i frutti della terra e il canto dei passeri, e lo stesso sermone «*made a prosperous flight, and did rise and sing, as if it had learned music and motion from an angel»*¹⁶². Taylor è un grande poeta in prosa, un poeta elisabettiano passato per la scuola di Donne. Qualcosa di simile si può dire per Henry King (1592-1669), che arrivò alla dignità di vescovo di Ossory e passò dignitosamente attraverso le tempeste della guerra e dell'epoca puritana. Questo poeta raro sembra essere l'ultimo degli elisabettiani; ha una certa affinità con Champion, ma è meno leggero; e la sua poesia amorosa si rivolge, naturalmente, alla sua legittima sposa. Tuttavia King, poeta tenero e soave, è della stirpe di Donne, e nella sua *The Exequy* (Le esequie), canzone emozionante sulla morte di sua moglie, compaiono questi versi:

*...my Pulse like a soft Drum
Beats my approach, tells Thee I come;
And slow howe'er my marches be,
I shall at last sit down by Thee*¹⁶³.

che sono tra i più impressionanti della lingua inglese. Poe li trovò terrificanti.

[791] La religiosità cattolizzante ma anglicana passò da Donne a George Herbert (1593-1633), l'unico poeta del gruppo "metafisico" che divenne popolare, e addirittura il poeta religioso più popolare della sua lingua. Questa popolarità ha pregiudicato, ai giorni nostri, la fama del poeta: vari critici lo considerano un "Donne per le masse", un Donne attenuato, poeta ufficiale della Chiesa anglicana. Ma la popolarità di Herbert è un problema, perchè si tratta di un poeta sottile, dalla ricchezza stupefacente di ritmi e cadenze, che cerca effetti musicali che si direbbero simbolisti; un poeta metaforico come pochi nel Barocco, che usa immagini della vita domestica, della vita delle professioni e dell'intero universo per illustrare i propri sentimenti religiosi; mediante metafore violente, a volte di cattivo gusto, Herbert mette insieme il più sacro il più profano, di modo che la parola *metaphysical*, nel senso peggiorativo di Johnson, si applica a George Herbert meglio che a

¹⁶¹ N. d. t.: Jeremy TAYLOR, *A Course of Sermons, The return of Prayers, Sermon V, Part II*: «la preghiera è la pace del nostro spirito, la quiete dei nostri pensieri, la serenità del nostro raccoglimento, la sede della meditazione, il riposo dei nostri affanni, e la calma della nostra tempesta».

¹⁶² N. d. t.: *Ibidem*: «fece un felice volo, si innalzò e cantò, come se avesse appreso la musica e il movimento da un angelo».

¹⁶³ N. d. t.: Henry KING, *The Exequy*, vv. 110-113: «il mio polso, come un leggero tamburo / batte il tempo del mio avvicinarsi, e ti dice che sto arrivando; / e per quanto lento possa essere il mio cammino / alla fine siederò accanto a te».

qualunque altro poeta. Con tutto ciò, *The Temple* (1633) è il breviario poetico della Chiesa anglicana.

Herbert si avvicinò al mondo provenendo dall'ambiente di corte. Solo negli ultimi anni di una vita mondana ed elegante si convertì, diventando un vicario di villaggio. Fu una conversione sincera, che portò con sé una nuova vita ascetica e addirittura santa. Ma Herbert non dimenticò il mondo che aveva rinnegato: nel suo maggiore poema, *The Sacrifice* (1633), si rivela la lotta interiore tra la religiosità intensa e i sensi in rivolta, la stessa ambiguità psicologica che in Donne e in Herbert è la fonte della grande poesia. L'esito della lotta fu favorevole a Dio, ma senza un sacrificio completo del mondo:

[792] ...*Both heav'n and earth*
*Paid me my wages in a world of mirth*¹⁶⁴.

Sacrificare tutto a Dio significò per Herbert depositare sul suo altare tutte le ricchezze del mondo. Le cose più profane si trasfigurano in santità e devozione:

You must sit down, says Love, and taste my meat.
*So I did sit and eat*¹⁶⁵.

La chiesa nella quale Herbert officiò si riempì dei fiori, dell'oro, delle pietre preziose delle sue immagini, quasi come una chiesa cattolica. Ma non lo era; la Chiesa che Herbert serviva non era certamente quella invisibile dei protestanti, ma la chiesa concreta dei "cattolici" nel senso ampio della parola; ma non la Chiesa "straniera" di Roma, bensì quella "anglocattolica" d'Inghilterra, quella Chiesa anglicana di cui Herbert disse:

*Beauty in Thee takes up her place*¹⁶⁶.

E' il poeta della liturgia inglese, del "service", dei messali miniati, delle grandi feste; canta le porte, le navate, le finestre, la cupola della chiesa, e soprattutto l'altare, arrivando a disporre tipograficamente le sue poesie nella forma di altari e di sacri calici, anticipando i procedimenti poetici di Apollinaire nei *Calligrammes* e della "poesia concreta".

¹⁶⁴ N. d. t.: George HERBERT, *The Affliction* (I), vv. 11-12: «Il cielo e la terra / mi hanno pagato il mio compenso in un mondo di mirto».

¹⁶⁵ N. d. t.: George HERBERT, *Love* (III), vv. 17-18: «Devi sederti, dice Amore, e assaggiare la mia carne. / Così sedetti e mangiai».

¹⁶⁶ N. d. t.: George HERBERT, *The British Church*, v. 4: «In Te la Bellezza prende il suo posto».

Herbert è un poeta dalla religiosità molto personale, un protestante che prega in una chiesa cattolica. E' il poeta della "via di mezzo", della Chiesa anglicana. In questo percorso arrivò a esprimere i sentimenti interiori di tutti i suoi fratelli di quella Chiesa, dei colti come dei semplici, creando poemi come *The Quip* (La risposta), *Life* (Vita), *The Collar* (Il collare), *Love* (Amore), *The Pulley* (La carrucola) e *Discipline* (Disciplina), che penetrarono in tutti i cuori e nella memoria della nazione. Alla fine, Herbert quasi perdette la sua personalità, cantando, come un coro di fedeli:

*who plainly say: My God, My King!*¹⁶⁷

Divenne un santo nel coro celeste. Nei versi di *The Quip*, in cui il poeta non vuole più rispondere alle tentazioni della bellezza, del mondo, della gloria e del genio, affermando

*But thou shalt answer, Lord, for me*¹⁶⁸,

[793] c'è qualcosa dell'armonia del *Paradiso* di Dante. Ma è un paradiso nel quale tutti entrano e si siedono, come nella chiesa di un villaggio inglese.

La seconda generazione dei *metaphysical poets* è differente. Le tentazioni e l'ambiguità sembrano sparire; in realtà si nascondono sotto una foresta densa di immagini barocche, o si trasfigurano in visioni mistiche. Non si tratta più di vaghe angustie, bensì di esperienze reali. La monarchia e la Chiesa crollavano, e i fedeli fuggivano verso le braccia ampiamente aperte della Chiesa di Roma, oppure, mediante un'oscura solitudine, verso l'unione mistica. La prima via fu quella scelta da Richard Crashaw (ca. 1613 – 1649). E' l'unico cattolico romano tra i *metaphysical poets* e, molto logicamente, il più barocco tra loro: il canonico inglese della chiesa della Santa Casa di Loreto appartiene al Barocco cattolico e controriformista. Tradusse in inglese una parte della *Strage degli Innocenti* di Marino, e fu egli stesso marinista. Ma è lontano dalla frivolezza e dall'opportunismo artistico dell'italiano. Il simbolismo oscuro delle sue immagini, le ellissi forzate della sua sintassi, la rapidità vertiginosa dei suoi metri non proviene da ambiguità o da angustie; Crashaw si sente già in Cielo, vede già la gloria di Dio e dei suoi santi, e la sua poesia, per quanto ingegnosa, si confessa incapace di esprimere l'ineffabile, le "intolerable joys" che "Angels cannot tell"¹⁶⁹. Nell'estasi Crashaw vede

¹⁶⁷ N. d. t.: George HERBERT, *Jordan* (I), «che semplicemente dico[-no]: "Mio Dio, Mio Re!"».

¹⁶⁸ N. d. t.: George HERBERT, *The Quip*, v. 8 (ritornello): «Ma Tu risponderai per me, o Signore».

¹⁶⁹ N. d. t.: Richard CRASHAW, *A Hymn to the Name and Honour of the Admirable Saint Teresa*, v. 99: «gioie insostenibili» e v. 119: «gli angeli non posso esprimere».

...the sacred flames
Of thousand souls....¹⁷⁰,

e in quel momento Santa Teresa, alla quale dedicò due inni ammirevoli, è la sua guida:

[794] *Whereso'er He set His white
steps, walk with Him those ways of light*¹⁷¹.

Quando Crashaw si risveglia dalle sue visioni, torna subito all'espressione marinista. Il famoso poema *The Weeper* (La piangente), sulle lacrime della Maddalena, è artificioso e ingegnoso, per quanto pieno di versi di suggestiva bellezza. Crashaw è una delle figure più curiose della poesia inglese; ma non è del tutto fuori dalla tradizione. Discende da Donne; e un suo poema profano come *Music's Duel* (Il duello musicale) possiede, secondo le parole d'elogio di Swinburne, il brio e la sublimità di una poesia di Shelley.

Henry Vaughan (1621-1695) sembra, a prima vista, un fratello poetico di Crashaw. Il famoso verso iniziale del poema *They are all gone into the world of light!* (Essi sono tutti andati nel mondo della luce)¹⁷² potrebbe far parte di quelle visioni estatiche. Ma Vaughan, solitario, quasi eremita, di natura meditativa, è un mistico di un'altra stirpe. «*God's silent, searching flight*»¹⁷³ è un verso meno famoso, e tuttavia più caratteristico. Le visioni poetiche di Vaughan sono più sentimentali e, allo stesso tempo, più intellettuali di quelle di Crashaw. *The Retreat* (Il ritiro) è, in forme barocche, l'espressione di un atteggiamento tipico della religiosità inglese: l'infanzia ingenua come porta del regno di Dio:

*Happy those early days when I
Shined in my angel infancy...*¹⁷⁴

Senza le forme di espressione barocche, Wordsworth rappresenterà lo stesso pensiero nella *Ode on Intimations of Immortality from Recollection of [795] Early Childhood* (Ode sui segni d'immortalità dai ricordi della prima infanzia), e ogni inglese ne imparerà a memoria i versi. Vaughan è altrettanto inglese quanto Herbert, e a volte più intenso, più armonioso; ma, in confronto, è un poeta minore.

¹⁷⁰ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 173-174: «le sacre fiamme / di migliaia di anime».

¹⁷¹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 179-180: «dovunque Egli diriga i suoi candidi / passi, percorri con Lui quelle vie di luce».

¹⁷² N. d. t.: Nell'originale Carpeaux attribuisce erroneamente questo verso all'*Ascension Hymn* (Inno dell'Ascensione).

¹⁷³ N. d. t.: Henry VAUGHAN, *The Night*, v. 31: «Il silenzioso volo di Dio, che cerca».

¹⁷⁴ N. d. t.: Henry VAUGHAN, *The Retreat*, v. 1-2: «Felici quei primi giorni, quando io / risplendevo nella mia infanzia angelica!».

Non è più personale, e tuttavia è più individuale, sente meno *cum Ecclesia*¹⁷⁵. Certe sue espressioni ricordano le audaci metafore di Donne:

I saw Eternity the other night

*Like a great ring of pure and endless light*¹⁷⁶.

Il linguaggio pare scientifico, e in effetti Henry Vaughan era influenzato dall'occultismo e dal rosicrucianesimo di suo fratello Thomas Vaughan, come pure dalle idee di Jacob Böhme. Molte delle sue poesie, che a una critica puramente estetica apparivano inferiori o disuguali, risentono di questo oscuro misticismo. Nei suoi momenti lucidi, Vaughan è felice e grande come quell'altro grande occultista e ancor più grande poeta della letteratura inglese, William Blake.

Thomas Traherne (1636/37 – 1674) fu considerato, fino a pochi decenni or sono, l'ultimo dei prosatori "metafisici", un successore ispirato dell'arte del sermone di Andrewes e Donne, fino a quando Dobell, nel 1903, ne scoprì le poesie inedite. Anche nella poesia Traherne è un grande retore, con la veemente eloquenza del prosatore Donne; ma è più mistico, più vicino a Vaughan; la sua religiosità è differente e, malgrado la sua notevole erudizione, ingenua come quella dei primi mistici del XVIII secolo. In un certo senso Traherne continua la tradizione poetica di Quarles, che terminerà nel canto ecclesiastico popolare dei metodisti; in un altro senso rivela, ancora una volta, l'equilibrio della "via di mezzo": è un "mistico allegro", dalla mentalità quasi medievale. Ma questa non è soltanto un privilegio di Traherne.

[796] La "poesia metafisica" non è del tutto tale come appariva ai suoi primi ammiratori esaltati di questo secolo. L'apparente artificiosità di questa poesia non è, in fondo, superiore a quella dei poeti petrarchisti: la maggior parte dei sonetti inglesi e spagnoli del XVI secolo, compresi quelli di Shakespeare, non apparirà meno artificiosa o meno complicata a un lettore moderno non preparato, abituato alle espressioni più semplici della poesia romantica e postromantica. In effetti già sappiamo¹⁷⁷ che i procedimenti poetici, nei *metaphysicals* e nei rinascimentali, sono profondamente simili, se non identici. Ma lo stesso ragionamento vale anche per la mentalità religiosa di questi poeti barocchi. Certi particolari della loro devozione sono sembrati originalissimi soltanto ai primi interpreti moderni, perché costoro ignoravano l'origine medievale dei rispettivi concetti. Un Donne e un Herbert sono sacerdoti nutriti di teologia scolastica e di religiosità cattolica. Dopo che William Empson ha interpretato psicanaliticamente certe immagini di Herbert come residui di conflitti non

¹⁷⁵ N. d. t.: Con la Chiesa, in comunione con la Chiesa.

¹⁷⁶ N. d. t.: Henry VAUGHAN, *The World*, vv. 1-2: «La scorsa notte ho visto l'Eternità / come un grande anello di luce pura e infinita».

¹⁷⁷ Cfr. R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948.

risolti nella sua anima, Rosemond Tuve ha potuto dimostrare¹⁷⁸ che tali immagini sono dei “*loci*”, vale a dire dei luoghi comuni della devozione e dell’omiletica medievali. Vista così, la poesia barocca sarebbe un fenomeno “retrogrado”.

Il percorso della prosa barocca fu il contrario: dagli artifici rinascimentali alla semplicità moderna¹⁷⁹. Il punto di partenza è il periodo ciceroniano, l’ideale del Rinascimento; poi lo stile ritorna ad essere conciso e concettoso, secondo i modelli di Seneca e di Tacito; infine vince, attraverso il “*genus humile*”¹⁸⁰, lo stile conciso ma trasparente dei “classicisti barocchi” come Pascal, stile che sarà quello della prosa moderna. Nella prosa inglese, dopo le magnificenze e le stravaganze di Donne, Taylor e Browne (sebbene anche in costoro compaia sempre l’elemento colloquiale), il *genus humile* è già perfettamente incarnato in uno scrittore capace di grande semplicità come Walton.

[797] Izaak Walton (1593-1683), che fu parrocchiano di Donne e sopravvisse a Traherne, è il commentatore in prosa del movimento “metafisico”, e questa definizione può, a prima vista, sembrare strana al conoscitore di quella poesia, perché Walton è uno scrittore della massima semplicità, senza “concetti” barocchi né sublimità mistiche; non è un sacerdote erudito né un aristocratico dissoluto o convertito, bensì un modesto commerciante della City di Londra, figlio devoto della Chiesa, che alla domenica si diverte facendo innocenti escursioni in campagna. Al posto di un’angustia profonda rivela una passione per lo sport preferito dall’inglese medio, la pesca con la lenza, cui dedicò il trattato più completo che esista di quest’arte, *The Compleat Angler* (Il perfetto pescatore, 1653). E tuttavia questa pacifica occupazione svolse nella vita di Walton una funzione vitale: visse infatti fino a novant’anni, durante i regni di Elisabetta I, Giacomo I e Carlo I, la Rivoluzione e la guerra civile, la dittatura del parlamento e quella di Cromwell e la Restaurazione monarchica. Le gite in campagna di Walton possono sembrare, a volte, delle fughe: e in effetti egli è un evasioneista, come i mistici Crashaw e Vaughan, così come furono evasioneisti, per quanto differenti, i *cavalier poets*, che tuttavia appartengono a un’altra stirpe, meno nobile. Il commentario della sua lunga vita è costituito dalle biografie da lui composte dei grandi uomini di Dio che conobbe personalmente, e la scelta dei nomi è significativa: Donne, che per Walton è più il maestro del pulpito di St. Paul che non il poeta; Wotton, il *cavalier* convertito; Hooker, il teorico erudito della “via di mezzo”; George Herbert, il poeta della “via di mezzo”; e il soave vescovo Robert Sanderson. La scelta dei personaggi delle biografie caratterizza il biografo: Walton è un uomo devoto, ma senza bigottismo; il suo cristianesimo è sereno e allegro, quello della “via di mezzo”, e

¹⁷⁸ R. TUVE, *A Reading of George Herbert*, London, 1952.

¹⁷⁹ M. W. CROLL, *The Baroque Style in Prose*, in “Studies in English Philology. Miscellany for F. Klaeber”. Minneapolis, 1929.

¹⁸⁰ N. d. t. Stile umile.

questo ottimismo divino illumina tutta la sua vita. In un certo senso Walton è l'ultimo degli elisabettiani, sa ridere come la "*Merry Old England*" [798], ma è meno tumultuoso. Il suo riso è piuttosto un sorriso, e con lo stesso sorriso gli risponde il paesaggio inglese, con prati, colline e ruscelli pieni di pesci. *The Compleat Angler*, dialogo tra Piscator e Venator¹⁸¹ sulla tecnica e i vantaggi della pesca con la lenza, è stato definito un poema pastorale in prosa, ed è il più bel poema pastorale della lingua inglese, certamente il più completo. Il titolo indica, con modestia, soltanto la seconda qualità.

Malgrado la sua semplicità, come scrittore e come uomo, Walton è un autore consapevole, tanto cosciente della sua arte sportiva quanto della sua arte di prosatore. «*As no man is Born an artist, so no man is Born an angler. [...] It is an art worthy of the knowledge and art of a wise man. [...] is somewhat like poetry, men are to be born so*»¹⁸². Walton è pescatore e poeta. Un poeta del silenzio nelle lunghe ore di attesa paziente del pesce, qualcosa di simile al mistico silenzio dei mistici. «*God never did make a more calm, quiet innocent recreation than angling*»¹⁸³. Una mistica nella quale può immergersi impunemente il commerciante più razionale della City di Londra. Walton è anche *a wise man*, un saggio. Dai mistici e degli eruditi della *metaphysical poetry* lo distingue principalmente la sua origine borghese, e questo aspetto è di capitale importanza. Senza generalizzare, e limitandoci al XVII secolo, possiamo dire che il Barocco dei borghesi si trasforma in classicismo; e Walton è già un classico.

Robert Herrick (1591-1674) è un altro che ha ricevuto il titolo di "ultimo elisabettiano", e alla sua poesia non mancano influenze del rinascimentalismo romantico di Spenser. Ma dal punto di vista storico la definizione di Herrick come un "*metaphysical Spenser*" non è corretta. Herrick rivela affinità stilistiche con la poesia elisabettiana; il suo «*Cherry-Ripe, Ripe, Ripe, I cry*»¹⁸⁴ è un eco di Champion, e la famosissima poesia *To the Virgins, to make much of Time* (Alle vergini, perché facciano buon uso del loro tempo) :

Gather ye rosebuds while ye may,

Old Time is still a-flying:

[799] *And this same flower that smiles to day*

*To-morrow will be dying*¹⁸⁵.

¹⁸¹ N. d. t.: Pescatore e Cacciatore.

¹⁸² N. d. t.: Izaak WALTON, *The Compleat Angler*: «Così come nessun uomo nasce artista, nessuno nasce pescatore [...] E' un'arte degna della conoscenza e dell'arte di un saggio [...] è simile alla poesia, bisogna esserci nati».

¹⁸³ N. d. t.: *Ibidem*, «Dio non ha mai creato una forma di svago più calma, tranquilla e innocente della pesca con la lenza».

¹⁸⁴ N. d. t.: Robert HERRICK, *Cherry-Ripe*, v. 1: «Ciliegie mature, mature, mature, io grido».

¹⁸⁵ N. d. t.: Robert HERRICK, *To the Virgins, ecc.*, v. 1-4: «Cogliete i boccioli di rosa finché potete / Il vecchio tempo vola ancora / E questo stesso fiore che oggi vi sorride / Domani morirà».

è l'anglicizzazione definitiva del *carpe diem* oraziano, luogo comune poetico del Rinascimento, lontano dalle brutali "persuasioni all'amore" di Carew. Con tutto ciò, Herrick non è un classico, bensì un classicista. E' un rappresentante, e uno dei più nobili, dell'opposizione classicista che dappertutto accompagna il marinismo, il gongorismo e il preziosismo. Come tutti i classicisti antigongoristi del XVII secolo, Herrick non può sfuggire del tutto allo stile dominante dell'epoca: la sua poesia erotica, epigrammaticamente condensata, è ricca di "concetti". E tuttavia non è un *metaphysical*. Il suo amore, tema costante della sua poesia, non è sottile, nè conosce complicazioni psicologiche: è ammirazione fisica («*When in silks my Julia goes*»¹⁸⁶), affetto cordialissimo (*A Meditation for his Mistress*, Meditazione per la sua amante) e fatato mondo romantico (*The Night-piece: To Julia*, Notturmo, a Julia). Non si tratta sempre della stesa Julia: al contrario, le varie Lésbia, Oenone, Célia e Corina pullulano nel catalogo del devoto vicario Herrick, tanto che egli stesso ritiene opportuno difendersi: «*You say I love not...*»¹⁸⁷. In verità Herrick non è un poeta propriamente erotico (né classico né barocco), bensì un poeta anacreontico, vale a dire classicista. L'ambiente della sua poesia amorosa è il paesaggio inglese:

*I sing of brooks, of blossoms, birds and bowers,
Of april, May, of June and July-flowers*¹⁸⁸

e non si stanca di rivolgere dichiarazioni d'amore *To the Violets* (Alle viole), *To the Daffodils* (Alle giunchiglie), *To the Blossoms* (Ai boccioli), *To the Daisies* (Alle margherite), *To the meadows* (Ai prati). Ma è l'amore per la natura di un villeggiante che ignora gli aspetti meno gradevoli della vita rurale; e quando la guerra civile costringe il poeta a vivere continuamente in campagna, egli comincia a lamentarsi. Tutto ciò non vuol dire che Herrick sia insincero; con l'insincerità non si crea una poesia così eterea, così lieve nel senso più elevato del termine. Tuttavia, la poesia di Herrick è soltanto arte, arte classicista. Per questo il sacerdote anglicano non trovò la minima difficoltà interiore nell'unire erotismo e devozione, cosa che sembra, ma sembra soltanto, *metaphysical poetry*. Le sue poesie religiose, i *Noble Numbers*¹⁸⁹, risentono, più di quelle anacreontiche, di mancanza di profondità. La *Litany to the Holy Spirit* (Litania allo Spirito Santo) e *A Thanksgiving to God for his House* (Ringraziamento a Dio per la sua casa) sono orazioni poetiche

¹⁸⁶ N. d. t.: Robert HERRICK, *Upon Julia's Clothes*, v. 1: «Quando la mia Julia va, avvolta nelle sete».

¹⁸⁷ N. d. t.: Robert HERRICK, *To His Mistress Objecting to Him Neither Toying or Talking*, v. 1: «Tu dici che non amo...».

¹⁸⁸ N. d. t.: Robert HERRICK, *The Argument of His Book*, vv. 1-2: «Canto ruscelli, boccioli, uccelli e pergolati / Fiori d'aprile, maggio, giugno e luglio»

¹⁸⁹ N. d. t.: Robert HERRICK, *His Noble Numbers* (Rime nobili, 1647), raccolta di poemi religiosi.

molto graziose, perfino molto sincere, che però non sono in grado di edificare né di [800] consolare nessuno. Quando non si conosceva o si disprezzava la *metaphysical poetry*, Herrick fu considerato uno dei maggiori poeti della lingua inglese. Oggi la critica è più incline a negargli il titolo di poeta, definendolo uno dei maggiori artisti della poesia inglese. Ma la sua importanza storica rimane incontestabile. Sebbene membro della Chiesa ufficiale, Herrick non è *cavalier* né *metaphysical*, bensì classicista, perché è un borghese figlio di borghesi, come il suo contemporaneo Milton.

Dopo Shakespeare, il *Paradise Lost* (Paradiso perduto, 1667) è la maggiore opera della letteratura inglese del XVII secolo. Ed essendo questo secolo il più grande della storia letteraria inglese, tale affermazione definisce la posizione di John Milton (1608-1674), quella cioè di maggior poeta inglese [801] dopo Shakespeare. Anche prima di parlare dei tentativi moderni di detronizzarlo, conviene osservare che Milton non fu sempre così apprezzato. I contemporanei del periodo della sua vecchiaia, i poeti e gli scrittori della Restaurazione, non nutrivano rispetto per il puritano e repubblicano Milton; e agli inizi del XVIII secolo la sua poesia rinascimentale non era più compresa; anche Samuel Johnson censurò la sua arte poetica, preferendogli Cowley. Ma nemmeno i nemici più accaniti di Milton approverebbero oggi tali spropositi. Il *Paradise Lost* è un monumento, un'epopea per lo meno pari alla *Gerusalemme Liberata* e ai *Lusíadas*, una delle poche epopee che ancora si leggono con ammirazione sincera. Il suo argomento è, secondo le idee di un poeta cristiano e di lettori cristiani, il più importante di tutti: la creazione dell'uomo, la caduta di Adamo ed Eva, l'espulsione dal paradiso e il panorama visionario dell'intera storia umana, con la visione della redenzione posta ai confini dell'orizzonte storico. Ma il *Paradise Lost* si distingue da tutte le altre epopee per un'ulteriore qualità particolare: la forza drammatica della caratterizzazione dei personaggi; soprattutto il Satana di Milton è uno dei maggiori personaggi drammatici della letteratura universale. E queste figure sovranaturali, di dimensioni sovrumane, si muovono in paesaggi indimenticabili (cielo, inferno, paradiso terrestre), impressionanti trasfigurazioni del paesaggio inglese. In generale si può affermare che il poema è all'altezza del suo argomento. Milton è il Dante del protestantesimo; e il pubblico dei lettori dei secoli XVIII e XIX lo apprezzò come tale, riuscendo a vincere l'ostilità della critica. Ma la grandezza dantesca del poeta e della sua opera fu veramente compresa? Non potrebbe darsi che sia stato ridotto al livello del suo pubblico di lettori borghesi e puritani? L'evoluzione della gloria del poeta corrisponde alla protestantizzazione più o meno completa della Chiesa anglicana nel XVIII secolo e alle successive vittorie della borghesia, in particolare all'imborghesimento della letteratura. Milton divenne il poeta della famiglia cristiana; il *Paradise Lost* veniva dato in dono ai collegiali in occasione della cresima, e sugli scaffali delle librerie stava accanto alla Bibbia. Milton è (o era) considerato un perfetto ortodosso. Solo quando, nel 1825, fu scoperto un suo libro inedito, *De Doctrina Christiana* (La dottrina cristiana), pieno di

opinioni eretiche non solo rispetto al cattolicesimo (cosa ovvia per un puritano) ma anche rispetto al credo protestante e cristiano in generale, soltanto allora Macaulay richiamò l'attenzione sulla presenza delle medesime eresie nell'epopea: di fatto, Milton non credeva nella creazione del mondo *ex nihilo*¹⁹⁰, né nella divinità di [802] Gesù Cristo; il poeta autore di un'epopea sul peccato originale credeva addirittura nella libertà assoluta della volontà umana. E solo allora i critici si accorsero della simpatia inconfondibile con la quale, nel *Paradise Lost*, viene caratterizzato Satana.

*Yet once more, O ye Laurels, and once more,
Ye Myrtles brown, with Ivy never-sear,
I come to pluck your berries harsh and crude,
And with forc'd fingers rude,
Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due:
For Lycidas is dead...¹⁹¹*

In questi versi c'è tutto Milton: la solenne musica verbale, le reminiscenze classiche, il profumo del paesaggio inglese, la malinconia piena di dignità. E' poesia classica, tanto perfetta che arrivò a diventare luogo comune; un critico moderna parla di "*poem nearly anonymous*"¹⁹². E' poesia classica, pagana, in intima contraddizione con i sentimenti religiosi che lo stesso poema esprime, le speranze d'immortalità cristiane:

To morrow to fresh Woods, and Pastures new¹⁹³.

La vita di Milton rivela, tuttavia, la piena armonia tra questi elementi contraddittori: figlio di borghesi, allievo dell'università di Cambridge, studente in Italia, libellista puritano, segretario di stato nel governo di Cromwell, poeta ostracizzato all'epoca della Restaurazione, uomo che si impose la massima disciplina morale e artistica; erudizione classica, cristianesimo protestante e politica repubblicana si armonizzano meglio nella sua vita che nel pensiero. La critica psicologica

¹⁹⁰ N. d. t.: Dal nulla.

¹⁹¹ N. d. t.: John MILTON, *Lycidas*, vv. 1-8: «Anche una volta a voi, allori, e anche una volta / a voi, oscuri mirti con le sempre verdi edere / sono venuto e la mia mano coglie, / prima che l'anno maturi, / le vostre bacche aspre acerbe e vi straziano / dita crudeli le foglie. / Obbligo amaro, evento triste e caro/ vuole da me che alteri la debita stagione / perché Lícida è morto...» (trad. it. Franco Fortini, Einaudi, 1982).

¹⁹² N. d. t.: Poema quasi anonimo.

¹⁹³ N. d. t.: John MILTON, *Lycidas*, v. conclusivo: «Domani altre foreste, pascoli nuovi» (trad. it. Franco Fortini, Einaudi, 1982).

non dà risultati, in generale, nel caso di poeti-artisti come Milton, forse l'artista più consapevole della letteratura inglese, paragonabile, sotto questo aspetto, soltanto a Goethe. Come Goethe, Milton ricevette la propria formazione definitiva in Italia, già allora paese dei musei; la sua arte ha l'aroma della perfezione latina (Milton scrisse un gran numero di poesie in latino e vari sonetti in italiano) e di ciò che è perfetto, nel senso di compiuto, di morto, di pezzo da museo. In particolare nei sonetti Milton è un artista incomparabile della lingua, che padroneggia sapientemente i ritmi e la musica delle parole; e questo è tanto più degno di nota [803] in quanto i sonetti costituiscono la parte più borghese e più puritana della sua opera, essendo diretti a persone della sua stessa classe (Mrs. Catherine Thomson, Lady Margaret Levy, Mr. Lawrence, Mr. Cyriac Skinner) e ai capi repubblicani Cromwell e Fairfax. Milton si serve della sua arte classica per parlare nella maniera più concreta, evitando i sentimentalismi romantici, e in tal modo le sue eresie religiose e politiche appaiono rivestite dalla pompa più aristocratica. La musica verbale di Milton non è vaga, suggestiva, ma solenne e sonora, saldamente basata sul senso logico (una base che tuttavia T. S. Eliot gli ha negato). Questa armonia perfetta tra sentimento e musica è anche l'elemento più caratteristico dell'arte di Milton; fu in questo suo equilibrio che egli eclissò la *metaphysical poetry*, imponendo alla poesia inglese una serenità che, negli spiriti inferiori, doveva fatalmente diventare triviale.

Il pensiero di Milton è meno equilibrato. Si è sempre saputo che la sua erudizione era immensa, comprendendo tutte le letterature allora conosciute, la storia, le scienze politiche, la filologia e l'archeologia, l'astronomia, la fisica e la storia naturale; oltre ad essere grandissima in campo teologico e filosofico. Riguardo a quest'ultimo aspetto, dobbiamo al critico francese Denis Saurat dei chiarimenti preziosi: Milton aveva familiarità con la scolastica medievale e la filosofia rinascimentale, con le dottrine mistiche e le teorie degli occultisti e dei cabalisti, e questi studi eccentrici lo portarono allo gnosticismo e alle eresie di ogni sorta, di modo che parte del suo deismo, apparentemente razionalista, è di origine mistica. Questo tipo di erudizione non è barocco: ricorda piuttosto Telesio, Cardano e altri pensatori del Rinascimento; caratteristica è l'avversione di Milton nei confronti di Aristotele. Le radici del pensiero e dell'arte di Milton si trovano nel Rinascimento. La lingua inglese possiede poche poesie rinascimentali belle come *L'Allegro*, elogio "fantastico" del paesaggio inglese, delle danze del villaggio, delle favole, dell'allegro tumulto nelle vie della città, delle mode e delle maschere, del teatro in cui si rappresenta un'opera dello «*sweetest Shakespeare, Fancy's child*»¹⁹⁴, e della dolce musica lidia che accompagna scene d'amore; e come *Il Penseroso*, che apprezza la musica malinconica, le letture notturne, la poesia.

¹⁹⁴ John MILTON, *L'Allegro*, v. 133: «dolcissimo Shakespeare, figlio della Fantasia».

... *These pleasures Melancholy give,*
*And I with thee will chose to live*¹⁹⁵.

[804] Aspetto non meno caratteristico delle due poesie è che esse vennero scritte nello stesso periodo (1631), rivelando un conflitto interiore che si aggrava nella *masque* allegorica *Comus* (1634): le incantevoli “*songs*” (canzoni), in questa “favola pastorale”, non si armonizzano molto con la morale severa dell’opera, nella quale i costumi licenziosi dei *cavaliers* vengono denunciati come dissolutezza di fauni. Lo stesso conflitto tra ascetismo puritano e paganesimo rinascimentale caratterizza il *Lycidas* /1637). E c’è stato chi ha considerato il ritratto di Satana, nella sua bellezza malinconica di angelo caduto e nella sua forza indomabile di rivoluzionario cosmico, una protesta dissimulata contro il cristianesimo. Il trattato *De Doctrina Christiana* non vale a smentire l’ipotesi. In Milton agiscono e reagiscono forti rimozioni. Il suo modo di combinare un’enorme erudizione teologica e giuridica a sostegno del divorzio è poco simpatico; e gli studi biografici dello svedese Liljegren rivelano un Milton assai differente dall’idolo olimpico dei ritratti appesi alle pareti delle case borghesi dell’Inghilterra: un Milton dispotico, egoista, violento.

Questi conflitti e queste ambiguità non sono un caso isolato nel XVII secolo, e potevano certo produrre una poesia barocca; e una delle prime opere di Milton è un esempio magistrale di *metaphysical poetry* nello stile di Donne, o per lo meno di Herbert. Ma Milton rinuncia presto ai giochi del *wit* (ingegno), impoverendo volontariamente i propri mezzi espressivi e adottando il “verso bianco” del teatro elisabettiano. Arrivò a scrivere l’intera sua epopea con questo tipo di verso drammatico, e il fatto è di grande importanza. E’ sulla base di questa conquista metrica straordinaria e del potere di caratterizzazione dei personaggi del *Paradise Lost* che si deve giudicare la forza drammatica di Milton, e non in base alle sue opere drammatiche, alla *masque* lirica *Camus* e alla tragedia rigorosamente classicista *Samson Agonistes* (I nemici di Sansone, 1671¹⁹⁶). Milton è, fondamentalmente, un poeta drammatico, tenuto lontano dal teatro vivo dalle sue convinzioni puritane e dall’ambiente borghese. Come rappresentante della reazione classicista nell’epoca barocca Milton (un tempo *metaphysical*) si avvicina più al teatro che ai *metaphysical poets*. Tramite il puritanesimo, il classicista Milton riuscì a ristabilire l’equilibrio morale che il teatro elisabettiano e giacobino, da Jonson a Ford, stava perdendo e perse, e che la *metaphysical poetry* era destinata a non possedere mai; in Milton si incontrano nuovamente, dopo una separazione di [805] mezzo secolo, poesia lirica e poesia drammatica. Scompariva l’“ambiguità barocca”.

Questa è la fonte dell’immensa forza morale di Milton nei suoi scritti in prosa, i più potenti libelli e sermoni politici della letteratura inglese, contro il governo episcopale nella Chiesa, contro la

¹⁹⁵ John MILTON, *Il Penseroso*, ultimi due versi: «Dammi questi piaceri, Malinconia, / e io sceglierò di vivere con te».

¹⁹⁶ N. d. t. : Titolo anche tradotto come *Sansone Agonista*.

monarchia, in favore della “*honest liberty of free speech*”¹⁹⁷, della libertà di pensiero e d’impresa, addirittura contro gli stessi puritani. A questi libelli è paragonabile una sola poesia di Milton: il sonetto *On the late Massacre in Piedmont* (Sul recente massacro in Piemonte, 1655), grido di rivolta contro il massacro dei protestanti piemontesi da parte del fanatico duca cattolico:

*Avenge, o Lord! Thy slaughter’d Saints, whose bones
Lie scatter’d on the Alpine mountains cold*¹⁹⁸;

Ma “grido” non caratterizza bene quest’opera efficacissima, che è il sonetto più elaborato e più laborioso della lingua inglese. Il puritanesimo antiartistico è la fonte stessa della grande arte di Milton, delle sue contraddizioni e della sua grandezza.

La seconda epopea, *Paradise Regain’d* (Paradiso riconquistato, 1671), non è una continuazione più debole [della prima]: non è un’“opera della vecchiaia”. Wordsworth e Coleridge, i grandi nemici dello “stile elevato” nella poesia, sapevano bene perché preferivano quest’opera al *Paradise Lost*. Solo che il XVIII secolo non apprezzava il *Paradise Regain’d*, nel quale sentiva, con istinto infallibile, l’“eresia” estetica: lì, come nella tragedia *Samson Agonistes*, scritta nello stesso periodo, riapparivano i “concetti” e le antitesi “metafisiche”. La seconda epopea è una potente smentita della prima, la reazione del vecchio puritano al classicismo estetico, così come nel *Samson Agonistes* l’eroe, sconfitto e cieco come il poeta, “*eyeless in Gaza*”¹⁹⁹, la città dei nemici, raccoglie tutte le sue forze per abbattere il tempio alla cui costruzione egli stesso aveva contribuito; e allora

*... true experience of this great event
With peace and consolation hath dismiss’d,
And calm of mind all passion spent*²⁰⁰.

La poesia di Milton è una sintesi del classicismo aristocratico e del puritanesimo borghese. Con i consueti strumenti di espressione barocchi il conflitto non [806] poteva essere risolto, perché non era un conflitto estetico né religioso, bensì un conflitto morale. Da ciò nacque uno stile *sui generis* che, evidentemente, non poteva sottrarsi alle influenze dell’ambiente, ma che è un Barocco del tutto speciale, esclusivamente miltoniano. Barocche, in questo senso, sono espressioni come il verso

¹⁹⁷ N. d. t.: Onesta libertà di libera parola.

¹⁹⁸ N. d. t.: John MILTON, *Sonnet 18 (On the late Massacre in Piedmont)*, vv. 1-2: «Vendica, o Signore, i tuoi santi, le cui ossa / giacciono sparse sui freddi monti alpini».

¹⁹⁹ N. d. t.: “Privo degli occhi a Gaza”; Milton divenne cieco nel 1652.

²⁰⁰ N. d. t.: John MILTON, *Samson Agonistes*, versi conclusivi (1756-58): «[i suoi servitori, avendo acquistato] una vera esperienza di questo grande evento, / ha congedato con pace e consolazione, / e con mente tranquilla ogni passione ha consumato».

*To live with Him, and sing in endless morn of light*²⁰¹

e i «*victorious psalms*»²⁰² dell'ode *At a Solemn Musick*, un barocco senza reticenze e “concetti”, grave, pomposo come il suono di un organo, così come barocchi sono i cori di Haendel in pieno XVIII secolo; perfino la predominanza del “suono” sul “senso”, nella poesia di Milton, quella predominanza delle “visioni” uditive sulle visioni, tanto criticate da Eliot, ricorda la grande musica barocca. E nello spirito profetico del grande poeta borghese, sebbene già cieco, “*eyeless in Gaza*”, esiste qualcosa come un presentimento della catastrofe di quel suo mondo pomposo di poesia e di erudizione aristocratiche. Si coglie bene nei suoi versi la malinconia del *Penseroso*, che si congeda per sempre dalla “*Merry Old England*” dell'*Allegro*. La poesia di Milton si mise in cammino attraverso i secoli verso il mondo cinereo, borghese del futuro, così come Adamo ed Eva lasciarono il paradiso:

They hand in hand with wand'ring steps and slow,

*Through Eden took their solitary way*²⁰³.

La storia dell'influenza di Milton sulla poesia inglese è la storia della poesia inglese dopo Milton²⁰⁴. Volenti o nolenti, Dryden, Pope, Wordsworth, Byron, Keats, Tennyson e Browning sono miltoniani, anche quando lo rinnegano. Chi in Inghilterra pretende di parlare con serietà parla la lingua di Milton, per quanto sia lingua latina in parole inglesi. E' un'accusa, quella di esotismo, che sempre si ripete, e che portò Keats e Morris a porre sul piedistallo Chaucer, e Eliot a fare altrettanto con Donne, al posto del poeta puritano. Ma fu altresì significativa la posteriore ritrattazione dello stesso Eliot. La reazione in favore di Milton è sempre una reazione morale; e i suoi ultimi difensori (Tillyard, Pearsall Smith) hanno ragione: se Milton [807] è un poeta latino, allora Donne è un poeta spagnolo; e se il Barocco di Donne è “continentale”, allora Milton creò il Barocco inglese, distinguendosi dagli altri Barocchi per la forza morale.

Nella generazione che accompagnò la vita di Milton la sua influenza riuscì a far deviare dalla propria strada perfino un *metaphysical poet* come Abraham Cowley (1618-1667). Componendo, tra le altre “odi pindariche” molto pompose, una *Ode: of Wit* (Ode: Sull'ingegno) o un *Hymn. To Light* (Inno. Alla luce), o lamentando con enorme sperpero di allusioni mitologiche e grandiose e di

²⁰¹ N. d. t.: John MILTON, *At a Solemn Musick*, ultimo verso: «Per vivere con Lui e cantare in un eterno mattinodi luce».

²⁰² N. d. t.: *Ibidem*, v. 14: «salmi vittoriosi».

²⁰³ N. d. t.: John MILTON, *Paradise Lost*, lib. XII, versi conclusivi (648-49): «Ed essi tenendosi per mano, con passi incerti e lenti, / intrapresero il loro cammino solitario attraverso l'Eden».

²⁰⁴ R. D. HAVENS, *The Influence of Milton on English Poetry*, Cambridge, Mass., 1922.

bizzarri giochi di parole la morte del “santo poeta” Crashaw, o ancora elaborando le più ingegnose galanterie, Cowley è un tipico *metaphysical*, complicato, “barocco”, insincero. Con tutto ciò, in lui c’era un conflitto miltoniano, quello tra la sua arte barocca e le sue convinzioni, che già si avvicinavano al razionalismo scientifico. Cowley si colloca tra Milton e il classicismo borghese dei Dryden e dei Pope. Imborghesi il *wit* dei *metaphysicals*, e introdusse questo *wit* attenuato nella poesia anacreontica alla maniera di Herrick, creando in tal modo il “*society verse*”²⁰⁵, che è una tradizione della poesia inglese.

Il classicismo di Milton lasciò tracce nella *metaphysical poetry* di Andrew Marvell (1621-1678), suo collega nella segreteria di stato di Cromwell, che in seguito, senza rinnegare le proprie convinzioni puritane e repubblicane, seppe conformarsi alla Restaurazione e alla monarchia; la sua memoria [808] vive ancora negli annali della Camera dei Comuni che lo ricordano come uno dei membri più gentili e più eruditi di quell’assemblea. In questo modo Marvell riunì in sé le qualità di patriota e parlamentare *metaphysical* barocco e di umanista sereno, diventando il *gentleman* più fine della storia della poesia inglese. In passato si prestava appena attenzione a un piccolo numero delle sue poesie, brani da antologia conosciutissimi; soltanto ai giorni nostri la sua opera completa è stata posta sotto la luce delle analisi della critica moderna, che ha rivelato in Andrew Marvell uno dei maggiori poeti della lingua inglese.

Nei poemi più lunghi, come *The Nymph and the Fawn* (La ninfa e il fauno), prevale il classicismo; e la famosa *An Horatian Ode upon Cromwell’s Return from Ireland* (Ode oraziana sul ritorno di Cromwell dall’Irlanda) è stata celebrata da Quiller-Couch come la poesia più classica della lingua inglese; altri la paragonano alle odi di Malherbe dedicate al re Enrico IV. In effetti, Marvell si rivolge al dittatore in maniera molto simile:

*But thou, the War’s and Fortune’s son,
March indefatigably on,
And for the last effect
Still keep thy sword erect*²⁰⁶.

Ma Malherbe conclude con un’apoteosi della pace:

Le fer, mieux employé, cultivera la terre,

²⁰⁵ N. d. t.: “Verso di società”, forma di poesia aggraziata destinata a una società colta e bene educata.

²⁰⁶ N. d. t.: Andrew MARVELL, *An Horatian Ode upon Cromwell’s Return from Ireland*. vv. 137-140: «Ma tu, figlio della guerra e della fortuna, / continui a marciare infaticabile, / e per conseguire lo scopo finale / tieni ancora alta la tua spada».

*Et le peuple, qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'aura plus de tambours*²⁰⁷

mentre Marvell conclude:

*The same arts that did gain
A pow'r, must it maintain*²⁰⁸.

Dietro al classicismo patriottico della ode oraziana si nasconde una dottrina politica che pretende di riunire “Sanction” e “Efficiency”²⁰⁹: è il machiavellismo, all’interno della forma classica. Marvell, nobilmente commosso, non cessa di essere ironico. Fu un grande satirico; *The Rehearsal Transpros'd* (“La Prova teatrale” messa in prosa, 1672²¹⁰) è una satira vigorosa contro la Restaurazione, a proposito della quale T. S. Eliot ha ricordato le invettive di Dante contro Firenze. Ma il *wit* di Marvell ha un altro fondamento, [809] e in ciò differisce sostanzialmente da Milton: non è rivolta morale, bensì angustia religiosa (evidente nel poema *The Coronet*, La corona), che lo porta a disprezzare le cose terrene. In *To His Coy Mistress* (Alla sua amante ritrosa) il motivo oraziano del *carpe diem* si allarga improvvisamente, aprendo un panorama terrificante:

*But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near,
And yonder all before us lie
Desert of vast eternity*²¹¹.

L’elemento classico, in Marvell, si manifesta nella precisione delle sue espressioni, nella durezza metallica della sua lingua, durezza che non esclude la musicalità. Ma l’intelligenza “metafisica”, barocca, prevale. Classicismo e Barocco sono, nella poesia di Marvell, in perfetto equilibrio, come in pace dopo una lunga guerra; e questa è la situazione umana del poeta. *A Garden. Written after the Civil Wars* (Un giardino. Scritta dopo le Guerre Civili) è il titolo di una delle sue poesie; e in questa

²⁰⁷ N. d. t.: François de MALHERBE, *Prière pour le Roy Henry le Grand allant en Limozin*, vv. 64-66: «Il ferro, meglio impiegato, coltiverà la terra, / e il popolo che trema per i terrori della guerra / non udrà più tamburi, se non per danzare»

²⁰⁸ N. d. t.: Andrew MARVELL, *An Horatian Ode upon Cromwell's Return ecc.*, vv. conclusivi: «Le stesse arti che hanno conquistato / un potere devono mantenerlo».

²⁰⁹ N. d. t.: Consenso ed efficienza.

²¹⁰ N. d. t.: Il titolo dell’opera fa riferimento a quello di una commedia (*The Rehearsal*, La prova teatrale, 1671-72) di George Villiers duca di Buckingham.

²¹¹ N. d. t.: Andrew MARVELL, *To His Coy Mistress*, vv. 21-24: «Ma alle mie spalle odo continuamente / L’alato Carro del Tempo che si avvicina rapido: / E laggiù da ogni parte avanti a noi / Si stendono deserti di vasta Eternità» (trad. it. Guanda, 1976).

come in altre poesie bucoliche (*Upon Appleton House*, Su Appleton House) Marvell rivela un sentimento profondo della natura, quasi preromantico, sconosciuto nel suo secolo. Anche in questo Marvell è molto inglese, un *gentleman* nella sua casa di campagna.

Milton esercitò un'influenza intellettuale su Cowley e un'influenza artistica su Marvell. Ciò che non appare nei suoi contemporanei è la sua influenza morale, per lo meno quando si presti attenzione soltanto agli scrittori colti. Ma in senso morale esisteva tra gli illetterati un miltoniano inconsapevole: il calderaio ambulante John Bunyan (1628-1688), che è l'unico scrittore [810] di lingua inglese che può essere paragonato a Milton. Bunyan, puritano settario, servì nell'esercito del parlamento, fu un soldato valoroso ma poco utilizzabile, perché era incline a perdonare i nemici per combattere con la più grande determinazione altri nemici che esistevano solo nelle sue allucinazioni. Questo povero visionario percorreva a piedi il paese riparando paioli e predicando sermoni ai contadini. La Chiesa, restaurata dalla monarchia, non poteva tollerare questa concorrenza illegale, e Bunyan passò metà della sua vita nelle prigioni, predicando ai suoi compagni di sventura. Le sue visioni continuarono; nemmeno in prigione i suoi nemici lo lasciavano in pace: lo avevano sempre accompagnato, perché erano la personificazione dei suoi stessi peccati. Bunyan descrisse queste esperienze in una autobiografia spirituale, *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (La Grazia che abbonda sul primo tra i peccatori, 1666), e poi decise di trasformare la narrazione in una specie di romanzo o epopea in prosa, *The Pilgrim's Progress* (Il viaggio del pellegrino, (1678; 1684).

*As I walked through the wilderness of this World*²¹²:

così comincia l'autore, e subito ci viene in mente un altro inizio: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». Come l'altro mondo di Dante è l'immagine fantastica dell'Italia del XIII secolo, così il mondo di Christian, l'eroe del *Pilgrim's Progress*, è un'immagine fantastica dell'Inghilterra del XVII secolo, popolata di personaggi allegorici che accompagnano, turbandolo o aiutandolo, il povero Christian nel suo viaggio dalla *City of Destruction* (Città della distruzione) verso *Zion* (Sion), la *City of God* (Città di Dio). Il protagonista passa per i luoghi più strani: il Passo della Disperazione, il Villaggio della Morale, la Collina della Difficoltà, la Valle dell'Umiliazione, dove deve lottare con il terribile Apollyon; si ritrova nella Fiera delle Vanità (la *Vanity Fair* che Thackeray utilizzerà come titolo del suo romanzo), attraversa il Fiume della Morte, e infine arriva alla Città Santa. Quanto più in dettaglio si voglia esporre il riassunto del libro, tanto più esso apparirà infantile. Ma la lettura provoca un'altra impressione: tutti quei paesaggi fantastici respirano

²¹² N. d. t.: John BUNYAN, *The Pilgrim's Progress*: «Viaggiando nel deserto di questo mondo».

l'atmosfera terrificante del "dejà vu" dei sogni, tutti quei personaggi allegorici sono così vivi che crediamo di averli conosciuti personalmente; la lettura si trasforma in incubo, come se si trattasse del più grande *thriller* tra i romanzi polizieschi; e il finale vittorioso è un enorme sollievo, come un'autentica salvezza. Tutto ciò è narrato in un linguaggio popolare nel quale abbondano metafore militari (reminiscenze del servizio nell'esercito) e soprattutto le citazioni e le allusioni bibliche. In base a un'indagine statistica, [811] la maggior parte del testo del *Pilgrim's Progress* è presa alla lettera dalla Bibbia, la principale lettura del calderaio. In effetti, *The Pilgrim's Progress* è la seconda Bibbia delle nazioni anglosassoni, il *Paradise Lost* dell'uomo del popolo. Ma non soltanto: «*The Pilgrim's Progress*» diceva Macaulay «*is perhaps the only book about which, after the lapse of hundred years, the educated minority has come over to the opinion of the common people*»²¹³.

Lo spirito inglese possiede una capacità particolare di esprimersi tramite allegorie. Queste abbondano in ogni ambito della letteratura inglese, e una delle opere maggiori di questa letteratura, la *Fairie Queen* di Spenser, è un'allegoria elaboratissima. *The Pilgrim's Progress* è, tuttavia, la maggiore opera allegorica della letteratura inglese. Pare una semplice lettura popolare, composta senza alcuna arte, e Bunyan non era, evidentemente, un artista, o al massimo sarebbe stato un artista contro la sua volontà, che era solo quella di predicare e predicare, di intimorire e consolare i peccatori. Nella sua memoria intervengono, oltre alla Bibbia, reminiscenze di altre letture. Le somiglianze con *Piers the Plowman*²¹⁴, altro capolavoro allegorico della letteratura inglese, e con le *morality plays* sono casuali, perché Bunyan non li conosceva; ma conosceva alcuni trattatelli mistici e le edizioni popolari dei vecchi romanzi cavallereschi, forse anche lo stesso Mallory. Da ciò derivano certe sbalorditive analogie con gli *Exercitia spiritualia* di Sant'Ignazio di Loyola, che fu anch'egli un lettore di romanzi cavallereschi. Da ciò deriva la maniera vivacissima di raccontare avventure romanzesche. Bunyan è un romanziere, ed è in un certo senso il precursore del romanzo moderno: in un'altra sua opera, *The Life and Death of Mr. Badman* (Vita e morte del signor Cattivo, 1680), il sentiero della perdizione di un peccatore è descritto con il realismo di un Defoe e con le minuzie psicologiche di un Samuel Richardson. *The Pilgrim's Progress* è un romanzo arcaico, e questa sarebbe la definizione di epopea. Bunyan sarebbe il Milton del popolo.

Ma *The Pilgrim's Progress* è veramente un'epopea? L'opera rivela, nella rappresentazione delle scene e nella caratterizzazione dei personaggi, le stesse qualità drammatiche del *Paradise Lost*. Bernard Shaw ha affermato qualche volta che Bunyan era un grande drammaturgo tenuto lontano dal teatro dal suo puritanesimo, e che una versione teatrale del *Pilgrim's Progress* avrebbe rivelato una forza drammatica superiore a quella di Shakespeare. Il paradosso arriva ad esprimere una verità

²¹³ N. d. t.: «*The Pilgrim's Progress* è forse l'unico libro rispetto al quale, a distanza di cento anni, la minoranza colta è passata all'opinione della gente comune».

²¹⁴ N. d. t.: *Pietro l'Aratore*, opera del XIV secolo di William Langland, cfr. cap. 3.2, p. 290.

storica. In Bunyan il puritanesimo trovò un punto di vicinanza tra la sua letteratura e il teatro, cosa che a Milton non riuscì per via dei preconcetti classicisti della sua erudizione [812] letteraria, mentre Bunyan era un uomo del popolo. *The Pilgrim's Progress* non è teatro, ma è la trasformazione e la continuazione storica del teatro elisabettiano. Nel 1642 vennero chiusi i teatri, che riaprirono nel 1661 ma solo per il gusto aristocratico. In *The Pilgrim's Progress* il popolo inglese trovò nuovamente quelle angustie che lo avevano commosso assistendo alle opere di Shakespeare e di Webster; trovò personaggi allegorici, ma altrettanto vivi e immortali quanto Amleto. E in più un'altra cosa, che Shakespeare non fu capace di creare: una trama inventata che, nell'immaginazione del lettore, si trasforma in verità vissuta, accompagnandolo e guidandolo nella vita reale. Bunyan è, secondo l'espressione di un critico moderno, un creatore di miti.
